



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS  
Y SOCIALES

*LA FRIDOMANÍA*

Difusión y comunicación de la imagen  
de Frida Kahlo.

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
(ESPECIALIDAD PUBLICIDAD)

P R E S E N T A :  
CARLOS OMAR SEGOVIANO RODRÍGUEZ

ASESORA: DRA. IRENE HERNER REISS



MÉXICO, D.F.

JUNIO 2011.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 FRIDOMANÍA*

## Difusión y comunicación de la imagen de Frida Kahlo.

Alumno: Carlos Omar Segoviano Rodríguez

Carrera Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Universidad Nacional Autónoma de México

Asesora: Dra. Irene Herner Reiss

## **AGRADECIMIENTOS**

En la elaboración de este trabajo fue fundamental el apoyo y la confianza de diversas personas que a lo largo de los años me han acompañado y brindado sus conocimientos y cariño.

En primer lugar he de agradecer a mi familia que en los distintos proyectos que he emprendido, han procurado ayudarme, entenderme e incluso levantarme cuando ha sido necesario. Primero he de agradecer a mi madre, quien es mi principal sostén emocional, mi mayor confidente, pero sobre todo la persona que con sus consejos y exigencias me ayuda a que cada día me prepare mejor. A mi padre que es mi ejemplo de perseverancia y trabajo, además de ser mi gran maestro que desde niño me llenó de cariño e ilusiones. La persona quizá más importante –aunque pocas veces se lo diga- es mi hermano Dante, depósito de mis anhelos, preocupaciones y esperanzas, sin duda mi vida carecería de alegría sin tu presencia.

Me he es muy importante agradecer a mi abuela Graciela quien desde mi infancia ha sido mi otra madre, mi amiga y sobre todo un apoyo incondicional sin el cual me hubiera sido imposible terminar este proyecto; convivir contigo me ha enseñado que al conocer mi pasado me es más fácil entender hacia donde quiero dirigir mi futuro. También he de agradecerle a mi abuelo Abraham, que a pesar de que me hace mucha falta, su legado y el parecido que guardo con él me fortalecen en cada uno de mis pasos.

El resto de mi familia me he es muy importante, pues sin ser el pariente favorito han confiado en mí. Sobre todo he de agradecer a mi prima Gina, que en realidad para mí es mi hermana mayor y una de las personas que me han brindado un inmenso amor. A mi primo Manuel que por compartir edad conmigo, comprende y apoya muchos de mis proyectos y ambiciones. Me es fundamental reconocer a mi tía Elvia quien me ofreció mi primer empleo, además de regalarme muchas alegrías a lo largo de mi existencia. A mi madrina Esperanza, quien inició mi amor por la Universidad, en especial CU, por lo que me gustaría seguir sus pasos como docente



universitario. El apoyo y los cuidados de mis tíos Pepé, Lola y Abraham también han sido fundamentales para que haya podido concluir mis estudios. De suma importancia en mi vida –aunque no siempre estemos cerca- son mis tíos Juan Carlos y Sandra quienes han estado al tanto de mí desde pequeño, además de que son un ejemplo de vida y éxito.

El segundo grupo de personas sin las que me hubiera sido imposible culminar esta licenciatura son mis maestros, los cuales me legaron mucho más que datos, sino enseñanzas de vida que han nutrido mi amor y compromiso por la docencia. Sin duda en primer lugar he de mencionar a la Dra. Irene Herner, primordial por ser mi directora de tesis, pero sobre todo por la confianza que me ha brindado, me permitió ser su adjunto, su ayudante de investigación e incluso una persona cercana a su familia; no se cómo agradecerle todo el cariño, la perseverancia y sobre todo las críticas y observaciones que durante estos años me has hecho, pues sin duda mejoraron mi trabajo de tesis, pero sobre todo me hicieron crecer como persona. A través de tus ojos comencé a ver el arte y por medio de tu pensamiento pude pensarlo y aprenderlo a comunicar, estoy infinitamente endeudado contigo por ayudarme a encontrar mi vocación.

Mi reconocimiento a la Maestra Martha Laura Tapia es inmenso, pues ella fue una de las primeras personas que confió en mis aptitudes, por lo que me invitó a ser su adjunto durante varios semestres, además de obsequiarme en gran medida ese cariño que siempre comparte a sus alumnos. Quisiera también agradecer al Dr. Antonio Delhumeau, pues desde mi primer semestre, él confiaba en que algún día me titularía con una digna tesis –lamento que ahora no pueda acompañarme. También tengo que reconocer a los profesores Salvador Mendiola, Julio Amador y Marcos Márquez quienes reconocieron y mejoraron mis conocimientos en Arte y Comunicación, gracias a los a cuales pude realizar una tesis en estos campos de conocimiento. La profesora Lucía Rivadeneira también merece mi reconocimiento pues fue ella quien me acercó en la Universidad al problema de la Fridomanía.

Además me es muy satisfactorio agradecer a un grupo de profesores que en clases, pero sobre todo fuera de ellas, me dieron grandes lecciones de

conocimientos, humildad y en algunos casos de amistad. He de agradecer al profesor Napoleón Glockner que me conoce desde mis inicios en la Facultad y con el cual he podido coincidir en proyectos y celebraciones; para mi fue una gran satisfacción que hayas podido ser lector de mi tesis. A la maestra Rosalía que me enseñó a llevar la academia a las calles, a comunicar y encontrar el conocimiento en los lugares más recónditos; comparto y admiro de la profesora Rosalía su preocupación porque la enseñanza no se estanque en las aulas. Fundamental en este proceso fue el Maestro Arturo Guillemaud, quien desde su posición como Coordinador de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, ha mantenido un apoyo cordial tanto a profesores como alumnos; las palabras y el trato que me has brindado sin duda han acrecentado mi amor y compromiso con la Universidad. Nunca tuve la oportunidad de ser su alumno, pero las pláticas y lectura de una de sus obras, me permitió acercarme y agradecerle a la Dra. Fátima Fernández por ser uno de los grandes pilares de la Facultad de Ciencias Políticas. De suma importancia es mi reconocimiento a la profesora Margarita Yépez, una de las mentes más grandes de la academia y que aunque la vida le ha jugado una mala apuesta, su legado permanece intacto a través de los alumnos, que como yo, fuimos tocados por su enseñanza y continuamos con el aprendizaje y la docencia; espero verla pronto y recuperada.

Debo agradecer a personas de la Universidad que fueron fundamentales en la culminación de esta tesis. En primer lugar el proyecto PAPIME que me brindó una beca para poder realizar mi trabajo al concluir mis estudios, en particular debo agradecer las atenciones de Leticia, Malú y Claudia. Los consejos y apoyo de Enrique, Secretario Técnico de la Carrera de Ciencias de la Comunicación fueron fundamentales para poder realizar mis trámites. Entre los trabajadores de la facultad encontré dos buenos amigos con los cuales pude compartir muchas de mis experiencias y preocupaciones, estoy infinitamente agradecido con César y Zedillo –el *Pa*.

Por último debo agradecer el apoyo de mi otra familia, es decir, toda la “bola” de mis amigos; para una persona tan solitaria como yo, es fundamental su apoyo para crecer como persona, como una persona alegre. Debo comenzar con la gente de mi

“barrio” que es con la que he crecido y que nunca me permiten perder los pies de la tierra. Por su puesto, antes que nadie está mi “peor” amigo, pero a la vez mi gran hermano, José Luis, del cual a pesar de su dureza, siempre se ha mostrado interesado y preocupado por mi persona; no hubiera podido madurar en mi carácter, ni confiar en mí, sino hubieras estado presente. Mi gran amigo Aaron con el que he tenido hermosas pláticas y grandes aventuras, es uno de mis motivaciones y ejemplos por luchar por un mundo mejor. A mi cuate Luis –Cache- le agradezco que todos los días me recuerde que lo importante es estar feliz con lo que lo haces. A mis amigos y maestros electrónicos Gabriel y Omar, les estoy sumamente agradecido pues sin sus enseñanzas no hubiera podido trabajar la serie de imágenes de mi tesis, la cual es una parte fundamental de mi proyecto. A Israel –el Güero- una de las personas que mayor confianza y afecto me ha tenido; nunca dudes en que tus hijos tienen un tío en mí en el que siempre podrán confiar. A mis amigos que aunque el tiempo y el trabajo nos ha alejado, no por ello dejo de pensar en ustedes y admirarlos, gracias por todo Memo, Rosa y Rubén. Y sobre todo debo agradecer y ofrecer este trabajo a mis a amigos más jóvenes que espero tengan un futuro increíble, suerte y gracias por todo David, Rodrigo, Jorge y Julio.

Durante un tiempo tuve un segundo hogar en el cual encontré a algunos de mis más grandes amigos. Rubén Zamudio aún sigo en deuda contigo, has sido uno de los mejores amigos de mi vida y una de las personas de las que más orgulloso me encuentro, se que un día serás un gran artista y ahí estaré para apoyarte. Mi gran carnal, no sólo por la edad y los *revers* eres tu Julio, fuiste la primera persona que sólo por verme confío en mí, se que últimamente no he estado cerca, pero sabes que nuestra amistad es más grande que cualquier distancia. Mi Carlos, Cabeza, sí extraño que alguien me escuche y regañe eres tú, desde que te conocí siempre te he mirado con admiración, eres una de las personas que mayor fuerza me dio para terminar esta tesis. Las mayores alegrías y travesuras que aprendí en Ecatapac me las ofreció Marco, en el momento en que más las necesitaba; lamento mucho no poder verte, pero si alguien de nosotros tiene un futuro increíble, eres tú. Ojalá pueda verlos a todos pronto.

Al final he de mencionar a las personas más importantes en mis años como universitario, mi serie de amigos y compañeros que han estado a mi lado a pesar de cómo soy. Primero debo reconocer a la Flaca; Moni has sido no una compañera de trabajo, sino una gran amiga, tu apoyo y cariño fue fundamental para que yo no perdiera las esperanzas. Fernando has sido mi mejor amigo en los últimos años, desde la primera vez que trabajamos juntos supe que me había sacado la lotería contigo, también se que no te merezco pues no he sido tan bueno contigo, pero eso sólo me hace reconocer aún más, lo grande que eres. Mau fuiste mi primer amigo en la Fac, las pláticas que tuve contigo en ese tiempo han sido de las mejores de toda mi vida. Por nadie tengo tanto respecto como por ti, Alfredo Mora, eres un ejemplo de egresado de la UNAM, por ello me apabulla cada vez que me dices *Coach*. En los últimos días en que parecía que mi tesis fracasaba, tuve el gran respaldo de 2 de mis mejores amigos, que me levantaron el ánimo y me dieron una de las mejores fiestas de cumpleaños que tenido: te agradezco tu infinita amistad Unath, pues aunque se nos niega el campeonato, nadie ha disfrutado la facultad como nosotros, ojalá más personas tuvieran tu sencillez y alegría frente a la vida. David literalmente me despertaste cuando más abrumado estaba, tu amistad sincera y siempre energética me ayudaron para poder culminar este semestre con mi tesis acabada.

También he de agradecerle a aquellos seres que a través del futbol han sido parte importante de mi vida en la Facultad. Oliver, sin duda has sido uno de los mejores jugadores que he podido conocer, pero sobre todo, detrás de tu coraza, eres una gran persona y un muy buen amigo. Miguel te extrañé mucho cuando te fuiste a Barcelona, pues eres de las personas a las que guardo mayor confianza, se que estés donde estés nuestra amistad continuara. Mi mayor contrincante, pero sin duda uno de mis mejores amigos, eres tú Diego, siempre sencillo, callado, pero con un entusiasmo de vida que contagia a quien juega o comparte contigo. Jorge eres un gran jugador, pero sin duda eres mejor sociólogo y cinéfilo, espero que la vida te ofrezca grandes oportunidades y que nuestra amistad y respeto continúen. Chucho eres el tipo más irreverente de las canchas, toda una experiencia jugar contigo. Josue sin duda fuiste el mejor jugador que puede ver en mis años en Políticas. Gabriel y Mentos fue un gran gusto para mí verlos llegar a la final, han ofrecido

mucho de ustedes para la cancha, y los que los conocemos se los agradecemos. A todos mis hijos putativos del futbol les guardo gran cariño, pero sin duda como mal padre tengo mis favoritos: Diego eres elegante en la cancha y en la amistad, es un placer conocerte. Jorge (Pato) desde que te conocí ha sido un gusto y una admiración estar contigo en una cancha o fuera de ella. Arturo siempre es una alegría y una fuerte competencia encontrarme contigo en las canchas. Alejandro eres de lo más duro en los partidos, pero de lo más divertido en la amistad. Luis (Abeja) gracias por mostrarme que el gran futbol no viene acompañado de soberbia. He podido jugar durante varios años en la Facultad, así que no quisiera dejar a nadie fuera de mis agradecimientos, pero quizá la memoria me traicione. Mis respeto a Raudel –gracias por lo de Benji, Rubén (Cuauh), Roberto (Verde), Pinpon, Charangas, Moreno, Fred Álvarez, Diego (Volta), Beto (Gorras), Charly, Flaco, Rod, Yayo y muchos más afortunadamente.

Sin jugar, hubo otras personas que también participaron activamente de las canchas de la Facultad y de las alegrías que ahí encontré. Tu apoyo y sabiduría me son invaluable Fabián. Nadie más cariñosa y conoedora del futbol como tú, Abril. Su alegría y apoyo como porra fueron importantes, Tona, Karen y Paul (Nose).

Asimismo, tengo que agradecer a toda una serie de generaciones de las pude ser su adjunto y después volverme su amigo. Ustedes fueron los más interesados en saber cuándo acabaría mi proyecto, por ello es que me alegra poder compartir mi tesis con ustedes.

A mi Universidad, pública y gratuita, a la que le entrego el primero de mis proyectos con el compromiso de llevar en alto el nombre de esta institución.

Carlos Segoviano

Junio 2011

# ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN .....                                       | I   |
| CAPÍTULO 1   |     |
| ENLACE DE PIEZAS PARA UN ENCUENTRO CON FRIDA KAHLO ..... | 1   |
| CAPÍTULO 2   |     |
| VASOS COMUNICANTES .....                                 | 36  |
| CAPÍTULO 3   |     |
| ESPEJOS POÉTICOS .....                                   | 79  |
| CAPÍTULO 4   |     |
| TRASCENDENCIA ARTÍSTICA .....                            | 124 |
| CONCLUSIONES   |     |
| LA FORTUNA CRITICADA .....                               | 203 |
| ANEXO  |     |
| HISTORIA DE LAS VENTAS DE CUADROS DE FRIDA KAHLO .....   | 208 |
| LISTA DE ILUSTRACIONES .....                             | 214 |
| BIBLIOGRAFÍA .....                                       | 296 |
| HEMEROGRAFÍA .....                                       | 306 |
| MESOGRAFÍA .....   | 314 |

## ENUNCIADO

La *Fridomanía*. Difusión y comunicación de la imagen Frida Kahlo.

## INTRODUCCIÓN

En el año 2004 -en que ingresé a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales- comencé a darme cuenta de la popularidad que poseía la imagen de la pintora mexicana Frida Kahlo. En los mercados ambulantes observé playeras, aretes y bolsas de mandado que reproducían alguno de los autorretratos de esta artista, a lo que se sumó el que viese la película *Frida* protagonizada por la actriz mexicana Salma Hayek. Posteriormente tuve la oportunidad de leer un artículo del periódico *La Jornada* en el que la historiadora de arte Raquel Tibol consideraba que los cuadros de Frida Kahlo convertidos en objetos comerciales tan sólo vulgarizaban el legado artístico de esta creadora mexicana.<sup>I</sup> Fue así que la reproducción de las obras de Frida Kahlo – principalmente de sus autorretratos- se volvió en un tema central de mi percepción sobre esta pintora, sobre todo cuando en algunas de mis clases tuve la oportunidad de leer textos sobre las dificultades y repercusiones de la difusión y reproducción de las pinturas,<sup>II</sup> en particular *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin,<sup>III</sup> en donde el autor hace mención que la contemplación y reflexión que requieren las obras de arte se enfrentan a la inmediatez con que las masas se apoderan de las cosas<sup>IV</sup> en la actualidad.

Hasta ese momento no me había dado cuenta –para lo cual fue fundamental la asesoría de mi directora de tesis la Dra. Irene Herner- de la poca importancia que le había asignado a la comprensión de la propia obra plástica de Frida Kahlo; para entonces tan sólo conocía la afamada pintura de *Las dos Fridas* que había observado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, así como algunas otras obras

---

<sup>I</sup> Anasella Acosta, “Fridomanía: ¿popularización de un mito o vil mercantilización?”, *La Jornada*, 10 de noviembre de 2002, no obstante este texto lo leí en 2005 en la materia de Géneros Periodísticos II impartida por la profesora y poeta Lucía Rivadeneira.

<sup>II</sup> En mi clase de Antropología del Consumo con la Dra. Margarita Yépez se revisó el texto *La industria cultural* de Teodoro Adorno y Max Horkheimer, asimismo en la materia optativa Arte y Comunicación impartida por el Mtro. Marcos Márquez tuve acceso a *La obra del arte* de Gérald Genette, texto inédito en México.

<sup>III</sup> Conocí este texto en mi clase de Teoría de la Imagen con la Dra. Irene Herner.

<sup>IV</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 42-48.

que había visto a través de reproducciones en libros de arte mexicano. A partir de ahí, procuré acercarme a la obra de esta artista, además de que comencé a investigar y coleccionar buena parte de lo publicado en relación a Frida Kahlo, lo que me ha llevado a la **justificación de mi tema** como una recopilación de las diversas imágenes y textos en relación a esta artista, con el fin de generar un archivo que recupere distintas interpretaciones y apropiaciones que se han realizado de la figura de Frida Kahlo, con el fin de poder entender –desde sus propias pinturas– como en los últimos 50 años Frida Kahlo se ha vuelto en un personaje tan retomado y valorado.

Por tanto, este trabajo tiene como **planteamiento** una investigación documental que permita recuperar, seleccionar y describir diversas imágenes y textos relacionados con la pintora Frida Kahlo y su tan aclamada fama actual, denominada *Fridomanía*. El propósito ha sido generar un catálogo que vaya desde los propios autorretratos de Frida Kahlo hasta su reproducción en objetos comerciales y su apropiación por parte de otros artistas, con el fin de entender y ver en su conjunto la difusión y popularidad que gozan las distintas imágenes en relación a Frida Kahlo.

Es así que este trabajo parte de recuperar y citar las diversas publicaciones en torno a esta pintora, pues como señaló Walter Benjamin en su texto *Calle de dirección única*: “La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje [...] Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas [*de igual forma*] sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto”.<sup>v</sup>

---

<sup>v</sup> Walter Benjamin, *Calle de dirección única*, reproducido y citado por Diego Gerzovich en *Walter Benjamin y el lenguaje de la técnica. Ensayos de lectura de los textos sobre arte, fotografía y cine de Walter Benjamin* [en línea] Dirección URL: <http://bilboquet.es/documentos/WalterBenjaminyelenguajedelatecnica.pdf>. [Consulta 6 de marzo de 2010].



Cabe aclarar que no por ello esta tesis se restringe a una mera recopilación de datos. Los trabajos publicados sobre Frida Kahlo han puesto énfasis ya sea en su biografía o en análisis iconográficos de sus obras, mientras que mi investigación tiene como **objetivo principal** resaltar la comunicación que han entablado los autorretratos de Frida Kahlo con las obras de otros artistas –tanto los de su tiempo como actuales- además de destacar y revalorar la gran creatividad que Frida Kahlo desplegó en sus pinturas que es lo que ha llevado a que precisamente su imagen sea tan investigada, difundida y apropiada de diversas formas. Por ende, esta tesis se presenta como una propuesta de encuentro con la imagen de Frida Kahlo que parte desde el ícono, es decir, desde el personaje popular hacia el redescubrimiento de sus pinturas, tomando como guía los diversos documentos publicados en relación a Frida Kahlo, por lo que sin duda “debo agradecer a quienes llegaron antes que yo a los archivos que ya encontré con candados sin llave. Consigno debidamente mis deudas que son muchas. Desearía que no consideren ofendidos sus derechos, pues se trata sólo de un paso más en la construcción pública de un personaje que ya nos pertenece a todos”.<sup>VI</sup>

No obstante, al iniciar mi investigación me encontré en la dificultad de no poseer un hilo rector con el cual estructurar mi trabajo. A través de mi servicio social como profesor adjunto de la Dra. Irene Herner pude comprobar como en gran parte de nuestros trabajos los alumnos de Ciencias de la Comunicación tan sólo nos dejamos guiar por la acumulación de datos y únicamente logramos realizar monografías de nuestros temas a falta de una metodología con la cual poder realizar un análisis. A pesar de las clases de metodología de los primeros semestres, como alumno es escasa la oportunidad y los espacios para poner en práctica una investigación, por ende fue fundamental en la estructuración de mi proyecto de tesis, el aprendizaje que adquirí al colaborar del proyecto PAPIME, *La investigación documental. Periodismo Universitario*, en el cual la profesora Herner, a través de la experiencia de sus propias investigaciones, confeccionó una antología que permitiera fundamentalmente a los

---

<sup>VI</sup> Raquel Tibol, *Escrituras Frida Kahlo. Selección, proemio y notas*, p. 19.

alumnos poseer textos teóricos con los cuales enfrentar, pensar y estructurar temas relacionados con la comunicación, el arte y los estudios culturales.<sup>VII</sup> Fue así que a un personaje como Frida Kahlo oscurecido por la exhibición superflua en los medios de comunicación masiva, pude retomarlo con una investigación construida a partir de los temas de la construcción de la identidad (Carlos Martínez Gorriarán), el papel de mitos en la sociedad (Mircea Eliade), así como la eficacia simbólica de las imágenes (Claude Lévi Strauss).

En el primer capítulo parto de un rompecabezas que actualmente se vende en el mercado y que posee como imagen uno de los últimos autorretratos de Frida Kahlo; lo retome con el fin de ir armando literalmente cada uno de los detalles del cuadro y así plantear la minuciosidad que requiere una investigación sobre la obra de esta pintora y su difusión actual en objetos comerciales.

Posteriormente retome el cuadro de Frida Kahlo *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), en donde la artista dio muestra plástica de sus raíces mexicanas y alemanas; el propósito es exponer las diversas referencias tanto al arte mexicano como al europeo que posee la obra de Frida Kahlo que le dan su rasgo distintivo como arte mestizo y por tanto, como un símbolo particular de la mexicanidad –recuperada por ejemplo, por los artistas chicanos.

Asimismo, en el segundo capítulo exploro la comunicación que entablaron los cuadros de Frida Kahlo principalmente con las pinturas de su esposo el muralista Diego Rivera, pero también con los trabajos de los alumnos de la pintora inscritos en la Escuela *La Esmeralda* –conocidos como los *Fridos*, así como el nexo que guardan los propios autorretratos de Frida con las fotografías que le tomaron importantes fotógrafos de su época e incluso con los trabajos de algunos artistas plásticos actuales.

---

<sup>VII</sup> A lo largo de esta tesis iré señalando en los diversos pies de página los textos que participan de esta antología. De hecho gran parte de las introducciones como de las conclusiones de cada capítulo están basados en las reflexiones que obtuve a través de estos textos.

Para el tercer capítulo parto de un espejo que Frida Kahlo regaló junto a uno de sus autorretratos, con la característica de que los dos objetos poseen el mismo marco; el motivo es reparar en como los autorretratos de Frida fungían como espejos poéticos de la vida de la pintora, es decir, imágenes que expresan la creatividad con que reelaboró creativamente su identidad y que además se han vuelto en referencia e inspiración para las exploraciones de la propia personalidad de otros creadores.

En el último capítulo me avocó a describir como temas como la construcción de la personalidad,<sup>VIII</sup> lo popular<sup>IX</sup> o la reproducción<sup>X</sup> guardan gran relación tanto con la obra de Frida Kahlo así como con la difusión masiva<sup>XI</sup> que recibe la imagen de esta artista. Aunado a esto, al final incluyo un anexo sobre la historia de las ventas en que han participado las obras de Frida Kahlo como parte del fenómeno de la *Fridomanía*.

El fin de este trabajo ha sido constituir no un tratado de historia del arte, sino un montaje, es decir un enlace y acomodo de textos e imágenes, en donde los cuadros de Frida Kahlo puedan dialogar con la reproducción y apropiación de sus obras, para permitir a los lectores entender la *Fridomanía* como un fenómeno de comunicación y difusión del arte.

---

<sup>VIII</sup> La mayor parte de la producción artística de Kahlo fueron autorretratos con los que reelaboró su identidad.

<sup>IX</sup> En gran parte de sus pinturas Frida Kahlo hizo referencia a elementos y composiciones tanto prehispánicas como creaciones populares del Virreinato.

<sup>X</sup> Tras un accidente en su juventud Frida Kahlo quedó incapacitada para procrear, por lo que sus cuadros fueron expresión de su capacidad de gestar –creativamente.

<sup>XI</sup> Las obras de Frida Kahlo al ser sumamente reproducidas, se han vuelto parte la cultura *popular* e incluso su imagen se ha vuelto en inspiración para el *look* de celebridades y personajes del mundo de la moda.



# CAPÍTULO 1

## ENLACE DE PIEZAS PARA UN ENCUENTRO CON FRIDA KAHLO<sup>1</sup>

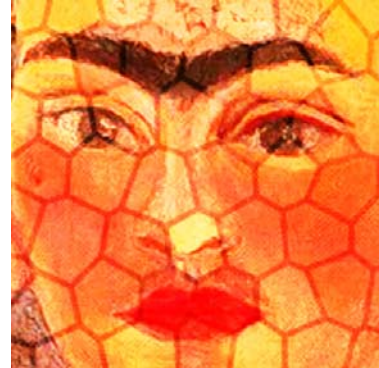
---

<sup>1</sup> Para poder comprender el prestigio que actualmente goza la imagen de Frida Kahlo, en este capítulo inicial mi interés se centró en conocer aspectos primordiales de la vida de Frida Kahlo, a partir de una revisión de sus obras y con el apoyo fundamental de 2 de las biografías más importantes sobre la artista, *FRIDA: una biografía de Frida Kahlo* de Hayden Herrera y *Frida el pincel de la angustia* de Martha Zamora, así como por los propios escritos de Frida Kahlo tanto los de su *Diario* como aquellos compilados por Raquel Tibol en *Escrituras Frida Kahlo Selección, proemio y notas*.

## 1. SOY LA DESINTEGRACIÓN<sup>2</sup>

### 1.1 Aproximaciones estéticas:

Poseo un rompecabezas con la imagen de uno de los últimos autorretratos de Frida Kahlo, aunque su construcción es considerada una ocupación didáctica e incluso artística, no dejé de pensar que estoy frente a un juguete. Al momento del armado es una práctica común buscar ciertas piezas “reconocibles” o llamativas que faciliten la reconstrucción de la imagen, en este caso se pueden buscar un par de piezas negras que al unirse generen la apariencia de las cejas pobladas que distinguían el rostro de Frida Kahlo; sin embargo, en la búsqueda de imágenes puramente llamativas que me faciliten la tarea, no obtengo más que el entretenimiento que produce el armar cualquier rompecabezas, en cambio, la percepción de esta imagen desde un ángulo estético, me implicó investigar la organización y correspondencia de cada una de las piezas de este autorretrato de Frida, para así poder entender y admirar tanto las condiciones, como la creatividad con que Frida Kahlo construyó sus pinturas.



A principios del siglo XIX nacieron los llamados rompecabezas artísticos, cuando los fabricantes Milton y Bradley aumentaron el número de piezas a los rompecabezas, además de que decidieron omitir una imagen que guiara la construcción; esto se tradujo en una mayor atención a los innumerables detalles de la figura que se encontraba al final del armado. No obstante, en el siglo XX creció la popularidad del rompecabezas como juguete, al facilitarse la manera de ensamblar

---

<sup>2</sup> A mediados de los años 40, Frida Kahlo comenzó a escribir e ilustrar un diario en el que documentó creativamente sus últimos años de vida, marcados por el fallecimiento de su padre, sus distanciamientos con su esposo Diego Rivera y principalmente sus numerosas intervenciones quirúrgicas tanto por abortos como por problemas en la columna; el deterioro en la salud de la artista quedó expresado en dibujos como *Yo soy la desintegración* donde Frida se autorretrató con el cuerpo desmembrado. Recuperó el título de este dibujo para reflexionar sobre la diversidad de documentos alrededor de esta artista, para así poder adentrarme en la comunicación y difusión de la imagen de Frida Kahlo.

las piezas, sobre todo porque la imagen que se buscaba construir hacía referencia a personajes u objetos de gran popularidad, gracias a la difusión masiva de su imagen.



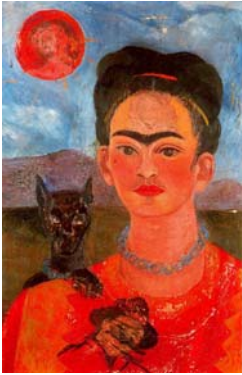
En el caso de Frida Kahlo ha sucedido algo similar con la percepción de su imagen; en principio los museos y las galerías donde se presentan sus pinturas son espacios destinados para contemplar con concentración y detenimiento cada uno de los detalles de sus obras. La paradoja es que el desarrollo de los medios de comunicación y reproducción actuales ha revolucionado nuestra manera de observar las imágenes; cada vez nos enfrentamos a experiencias visuales menos contemplativas, como la pintura, puesto que se nos presentan figuras más fugaces y capaces de exhibirse masivamente; actualmente el rostro de Frida Kahlo se sitúa en revistas, pósters, programas de televisión, películas, páginas de Internet y hasta en rompecabezas, el problema es que a lo que el espectador se enfrenta son a fragmentos de la diversidad de “piezas” que conforman la obra de Frida, por lo que sin una reconstrucción minuciosa sólo se perciben los clichés o las características más reconocibles, como precisamente son las cejas de Kahlo; a pesar de tener un interesante simbolismo en el autorretrato de 1946 cuando este vello facial se convierte en un ave, en realidad no representa la amplitud de significaciones que poseen el resto de las pinturas de Frida Kahlo.



## 1.2 La presencia del fenómeno estético

Actualmente la marca de rompecabezas *Ricordi* reproduce el *Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y María entre las cejas* que Frida Kahlo elaboró en 1954 y a pesar de que el *puzzle* no aporta mayor información sobre la imagen, este aparente juego me permitió comenzar a “reconstruir” el proceso de elaboración de la pintura; a través de la concentración que requerí para unir las 1000 piezas que





conforman el rompecabezas, pude acercarme ligeramente al tiempo y esfuerzo que Frida Kahlo le dedicó a elaborar este autorretrato, justamente en el año en que falleció. En la obra resalta una pincelada imprecisa producto de la desgastada salud de la artista y de la fuerte medicación que recibía antes de su deceso;<sup>3</sup> esto me permitió reconocer que en el caso de la pintura siempre será idónea una experiencia estética directa –pues como señala Gérald Gennete– al observar la obra original se percibe un cuerpo único, no sólo por la variedad de técnicas, soportes e instrumentos, sino también por las mutilaciones, olvidos, destrucciones, borradores y esbozos<sup>4</sup> que la artista depositó en este cuadro, que incluso se considera inacabado.<sup>5</sup>

El problema para examinar este autorretrato de Frida Kahlo es el hecho de que se encuentra en una colección particular, lo que también nos hace reconocer que si bien la reproducción de este cuadro en el rompecabezas, no ofrece una percepción del todo fidedigna, sí es el mayor medio de contacto que actualmente se posee; por tanto, es fundamental reconocer el papel de la reproducción técnica en la difusión de las imágenes de Frida, pues la adquisición y contemplación directa de sus pinturas suele reducirse al grupo de coleccionistas, *curadores* y galeristas, ya que varias de las pinturas de Kahlo se encuentran en colecciones particulares y museos internacionales. No obstante, ni mirar una reproducción, ni conocer el cuadro original son sinónimos de comprender inmediatamente el arte de Frida Kahlo.



### 1.3 El autorretrato como relación estética, con el mundo.

En este cuadro resaltan otros rostros que acompañan el de Frida Kahlo. Uno de ellos es el de Diego Rivera, que

<sup>3</sup> Hayden Herrera, *FRIDA: Una biografía de Frida Kahlo*, p. 328-354.

<sup>4</sup> Gérald Gennete, *La obra del arte*, p. 25. Gennete es un teórico francés de literatura y poética, cuya obra busca identificar las relaciones y características particulares de diversas manifestaciones artísticas.

<sup>5</sup> Frank Milner, *Frida Kahlo*, p. 71.

aparece en el pecho de Frida, como símbolo del amor entre esta pareja de pintores; a pesar de verse borroso, es posible distinguir a Rivera<sup>6</sup> por la vestimenta que el muralista adoptó a su regreso a México –tras una estancia de 14 años en Europa– su sombrero de jornalero y su camisa de obrero, que eran parte de su propuesta de un arte público hecho por y para al pueblo, motivo por el cual también participó en la creación del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. Precisamente se tiene registro de la participación de este Sindicato en la marcha del 1 de mayo –día del trabajo– en el que Rivera apareció con el señalado atuendo en compañía de Frida Kahlo, exactamente en el año en que se casaron, 1929.<sup>7</sup> La referencia al matrimonio Rivera Kahlo, tanto por la corpulencia del pintor como por el reconocimiento que ya poseía al conocer a Frida, produjo que durante largo tiempo se considerara a la pintora tan sólo como la “pequeña” esposa del muralista; de hecho esta imagen se ha difundido derivada de un retrato



de pareja de 1930 que precisamente Frida pintó; en el cuadro Rivera es quien domina la composición no sólo por el tamaño de su cuerpo sino por la dimensión simbólica, del hecho de que únicamente él porta paleta y pinceles. A pesar de esto, la obra es testimonio de cómo Frida desarrolló su pintura y personalidad al apropiarse creativamente de su relación con Diego. La imagen de compañera con que se retrató Frida adquiere mayor sentido al considerar lo que señala la cartela que flota por encima de la figura de Kahlo, que el cuadro fue un regalo para el coleccionista Albert Bender quien ayudó a Diego a conseguir la visa para entrar a Estados Unidos, pues le había sido negada

---

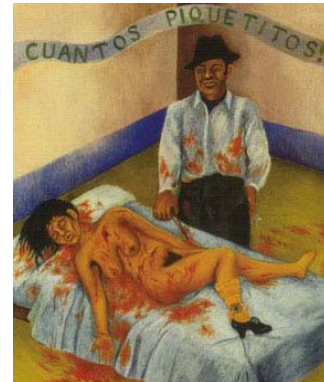
<sup>6</sup> El retrato de Rivera parte del autorretrato que el artista pintó en la Secretaría de Educación Pública en el panel *El pintor, el escultor y el arquitecto* que tiene como antecedente una fotografía que Edward Weston tomó a Rivera en 1923.

<sup>7</sup> Contrajeron nupcias el 21 de agosto de 1929 (Martha Zamora, *Frida el pincel de la angustia*, p. 36).



por su afiliación al partido comunista. Rivera, desde entonces, se convirtió en uno de los principales motivos del universo pictórico y literario de Frida.

Frida Kahlo consideró como la pena más grande de su vida, el que Diego Rivera sostuviese una relación con Cristina Kahlo, su hermana;<sup>8</sup> frente a este acto la pintora elaboró una alegoría sobre el sentimiento de muerte que le produjo la traición; es una pintura basada en una nota periodística sobre un hombre que asesinó a su mujer a puñaladas y pretextó, que sólo le había dado *¡Unos cuantos piquetitos!* Al estilo de las notas rojas que se presentaban en hojas volantes -como



las ilustradas por José Guadalupe Posada como *¡Horroroso asesinato!* (1905)- Frida Kahlo pintó al homicida como un hombre que posee gran similitud con Diego Rivera, en especial por la vestimenta mencionada, mientras que la mujer alude a Kahlo, por la calceta y el

zapato que porta en su pierna derecha, pues Frida solía ocultar una deformación en su extremidad derivada de sufrir poliomielitis en la infancia.<sup>9</sup>



El matrimonio tuvo su ruptura en 1939. Ante ello Frida decidió renunciar a la imagen femenina ataviada con vestidos regionales que tanto gustaba a Rivera y prefirió portar ropas masculinas, que de hecho eran las que Kahlo utilizaba como insignia de autodeterminación en sus años de preparatoria, junto a su primer grupo de amigos intelectuales *Los Cachuchas*.<sup>10</sup> Además



Frida decidió cortarse el pelo, a manera de marcar distancia de Diego, como lo representa el cuadro que recrea con gran fantasía esta

<sup>8</sup> Frida Kahlo, carta a Ella y Bertram D. Wolfe, jueves 18 de octubre de 1954, reproducida por Raquel Tibol en *Escrituras Frida Kahlo*, p. 133.

<sup>9</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 11.

<sup>10</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 35.

decisión, *Autorretrato con pelo corto* de 1940. En la parte superior aparece un pentagrama junto a la letra de una canción: “mira que si te quise, fue por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero”. Rodeada de mechones tirados que parecen cobrar vida propia, aparece sentada Frida con un traje, que además de venirle grande, es semejante al que portaba Diego en el antes mencionado cuadro de la pareja de 1930; la autorepresentación de Frida con el ropaje de Rivera parece aludir a que a pesar de la ruptura aún guardaba un fuerte vínculo con el pintor, pues parece que “Diego está en ella como si lo llevara en su cuerpo”<sup>11</sup>. A los pocos meses de separados, los pintores decidieron reanudar su relación, gracias a la intervención del doctor Leo Eloesser<sup>12</sup> –médico de Kahlo– quien convenció a Diego Rivera de que la separación afectaba gravemente a Frida, quien desde un accidente vehicular en su juventud sufría de graves problemas salud, a los que se sumaban sus desencuentros con Diego Rivera.<sup>13</sup>

El 8 de diciembre de 1940, en el cumpleaños 44 de Diego, los artistas decidieron contraer nupcias por segunda ocasión; la reconciliación derivó en una representación más subjetiva de la imagen de Diego en los cuadros de Frida, como da cuenta su autorretrato de 1943, en donde dio primacía al reencuentro al representarse con el traje de novia tehuano e incluyó, por primera vez y como lo haría



posteriormente en el autorretrato de 1954, el rostro de Diego inscrito en su cuerpo, en este caso en su frente, como alusión no tanto de su cariño por el muralista sino para indicar que él era un principio de coherencia y creatividad en su vida –similar a cuando Frida escribió en su diario: “Diego-principio, Diego constructor”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> J. M. G. Le Clézio, *Diego y Frida*, p. 148.

<sup>12</sup> “Frida conoció al cirujano traumatólogo Leo Eloesser en México en 1926, pero fue desde 1930 en San Francisco, que cultivaron una cada vez más estrecha amistad (Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 92).

<sup>13</sup> El 17 de septiembre de 1925, un tranvía golpeó el camión en donde iba de pasajera Frida Kahlo. El accidente tuvo como secuelas ruptura en su columna vertebral, fracturas en la clavícula y las costillas, el pie derecho dislocado, además de que un pasamanos le atravesara a la altura del abdomen (Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 53).

<sup>14</sup> Frida Kahlo, *Diario*, p. 60.



No obstante, el reencuentro entre los pintores estuvo determinado por una concesión fundamental, no volverían a tener relaciones sexuales, pues a Kahlo le quedaba claro la incapacidad de Diego para serle fiel;<sup>15</sup> esta situación Frida la asimiló al comprender por medio de su arte, que su relación con Rivera era aún más profunda, pues implicaba la unión de dos opuestos inseparables, tal como lo expresó en 1949, en *El abrazo de amor del Universo, la Tierra, yo, Diego y el señor Xolotl*; en el mismo año el Instituto Nacional de Bellas Artes rindió un homenaje a los 50 años de creación artística de Diego Rivera, para el catálogo de la exposición Frida escribió un *Retrato de Diego*: “No hablaré de Diego como de ‘mi esposo’, porque sería ridículo. Diego no ha sido ni será esposo de nadie. Tampoco como de un amante, porque el abarca mucho mas allá de las limitaciones sexuales, y si hablara de él como de un hijo, no haría sino describir o pintar mi propia emoción.”<sup>16</sup>



En un nuevo autorretrato de 1949, Frida volvió a inscribir la imagen de Rivera en su frente, pero ahora la presencia de Diego perturbaba a Kahlo quien se retrató derramando unas lágrimas. Esta pintura fue elaborada mientras Diego Rivera mantenía un romance con la estrella de cine María Félix, a la cual Frida consideraba como una de sus mejores amigas; el largo cabello de Kahlo, atado a su cuello, parece sugerir que la situación la estaba estrangulando.<sup>17</sup> La relación entre la actriz y la pintora fue objeto de representación en el autorretrato de Frida de 1954, donde precisamente retrató dentro de un Sol el rostro de María Félix, que

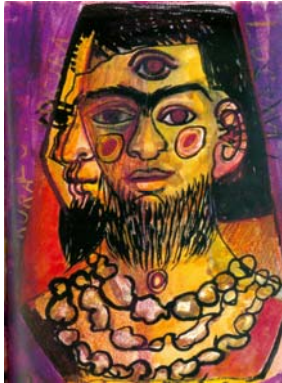


<sup>15</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 255.

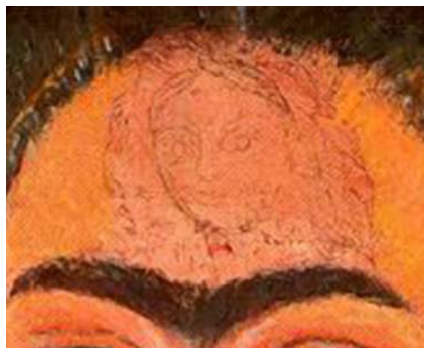
<sup>16</sup> Escrito del catálogo de la exposición *Diego Rivera, cincuenta años de labor artística*, reproducido por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 316.

<sup>17</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 307-309.

además aparece en compañía de otra cara femenina que –como sugiere la Dra. Teresa del Conde– podría ser Machila Armida, ya que los nombres de María Félix, Teresa Proenza, Elena Vázquez y Machila Armida fueron pintados en la recámara de Kahlo, lo que se suma al hecho de que en los últimos años de su vida, Frida Kahlo hizo más evidente sus relaciones afectivas con otras mujeres, por lo que la imagen podría sugerir alguna relación entre la pintora y sus amigas.<sup>18</sup>



Por encima de algún vínculo afectivo –que no me es posible comprobar– esta imagen doble que aparece en el Sol se vincula no sólo con el concepto de dualidad que representan los propios autorretratos de Frida, sino también con los rostros híbridos que Kahlo compuso en los últimos años de su vida, principalmente en su diario, tal es el caso del *retrato de Neferúnico. Fundador de la Lokura*, que a pesar de hacer alusión al hijo de los reyes del ficticio país Del punto y raya, al parecer es una conjunción entre el rostro de Kahlo y la reina egipcia Nefertiti,<sup>19</sup> a la cual Frida incluyó entre los retratos de dioses y héroes de su cuadro *Moisés* (1945) basada en el busto que elaboró el escultor egipcio Tutmose, aunado a que Frida escribió sobre la emperatriz: “supongo que además de haber sido extraordinariamente bella, tuvo que haber sido **una mujer liberada y una inteligente colaboradora de su marido**”.<sup>20</sup>



La conjunción con el rostro de Nefertiti como un creativo elemento de identificación, me ayudó a entender porque en el autorretrato de 1954 aparece por segunda ocasión el rostro de María Félix, pero fusionado ahora con el de Kahlo, pues

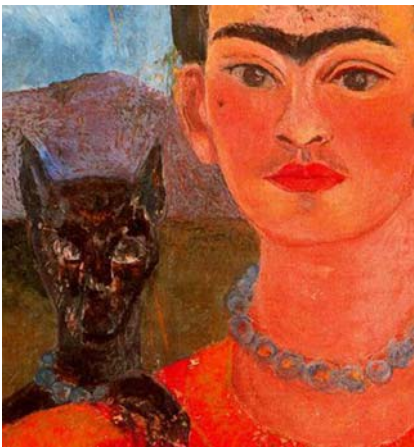
<sup>18</sup> Teresa del Conde, *Frida Kahlo. La pintora y el mito*, lámina XVI.

<sup>19</sup> Frida Kahlo, *Diario*, p. 28-29.

<sup>20</sup> Frida Kahlo, *Hablando de un cuadro mío*, publicado en la revista *Así* #249, agosto 1945, reproducido por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 257.



como sugiere la Dra. Elí Bartra: “los ojos tienden a ser rasgados como los de la actriz, y con un lunar en la mejilla izquierda, que Frida no tenía y María sí”;<sup>21</sup> la inteligencia, la belleza, pero sobre todo el duro carácter de mujer independiente de la actriz fueron objeto de admiración de la pintora, además de que María Félix solía visitar a Frida y con sus cuentos provocaba la risa de Kahlo en sus últimos años de vida en que se encontraba bastante desmejorada;<sup>22</sup> esto hace entendible el que Frida pintará sobre sus cejas, en su frente, el rostro de María Félix en combinación con el suyo, un símbolo de la presencia de la actriz en sus pensamientos y en su ser.



Esta combinación de rostros también está presente en otro de los personajes del cuadro, el perro negro que aparece detrás de Frida. Desde su autorretrato de 1936, *Fulang-Chang y yo* –en donde Frida se representó con un chango– Kahlo comenzó a incluir en sus autorretratos la compañía de sus mascotas: loros en 1940, 1941 y 1945, changos en 1938, 1940, 1943 y 1945, además de perros como el de esta pintura de 1954, con la diferencia de que en este caso, la imagen de Kahlo parece transfigurarse en el rostro de su mascota; ambos portan un collar de piezas de jade, además de que en el rostro del perro se acumulan espesas manchas negras a la altura de su frente, en alusión a las propias cejas de Frida.

Esta composición posee una referencia en el hecho de que Frida Kahlo abrevió en el arte prehispánico no sólo por representarse con collar y huipil, ambos de confección indígena, sino también por el uso y conocimiento de creencias prehispánicas, como el caso de que el hombre mesoamericano no se concebía separado de la s plantas y los animales, por lo que en diversas imágenes de la antigüedad precolombina se presentaba al humano con atributos animales, como



<sup>21</sup> Elí Bartra, “Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y María entre las cejas”, *Frida Kahlo 1907.2007* p. 348.

<sup>22</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 325.

el caso de la escultura olmeca del hombre jaguar. El antropomorfismo de la naturaleza por parte del mundo prehispánico se inscribió en la creencia de los *nahuales*, hombres con la suficiente fuerza espiritual y sabiduría mágica que les permitía abandonar su forma humana e introducirse en el cuerpo de un animal.<sup>23</sup>

La apropiación que Frida hizo del uso de atributos animales es una forma con la que de manera extraordinaria Kahlo presentó plásticamente sus vivencias y relaciones, dotándolas de un simbolismo que supera el mero recuerdo. Tras una fallida operación de columna, en *El venado herido* (1946) Frida decidió tomar como modelo a su mascota el venado Granizo para realizar un autorretrato donde se presentó como un animal lesionado, pero que se mantiene incólume, semejante a los mártires cristianos como San Sebastian, que al reconocer su fe en el cristianismo, a pesar de ser parte del ejército romano, sabía que su destino era ser torturado, flechado.



Al principio de los años 50, Frida Kahlo fue internada recurrentemente en hospitales y en 1954 dejó constancia en su diario –confidente de sus últimos años (1944-1954)– de una de sus mayores debacles físicas: “Me amputaron la pierna hace 6 meses, se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón.”<sup>24</sup> En otro sitio del diario Frida se retrató tambaleándose sobre una columna mientras fragmentos de su cuerpo caen en pedazos, semejante al mito azteca del desmembramiento de Coyolxauhqui, la Luna<sup>25</sup>; en



<sup>23</sup> Pablo Escalante, “Primer espejo”, *Espejo mexicano*, p. 50.

<sup>24</sup> Frida Kahlo, *Diario*, p. 144.

<sup>25</sup> El mito mexicana relata que Coyolxauhqui fue desmembrada por su hermano Huitzilopochtli, cuando ella intentaba matar a su madre por la deshonra de haber quedado embarazada de su propio hijo Huitzilopochtli.

el dibujo del diario de Frida titulado *Yo soy la desintegración*, entre los miembros que caen resaltan un ojo y una mano, partes indispensables para la creación de sus pinturas. Como anteriormente mencioné la desgastada condición de Frida es perceptible en la manufactura del autorretrato de 1954, incluso por la mirada



desorbitada con que se representó –a diferencia de la vista frontal de sus otros autorretratos– por lo que podemos inducir, como lo señalan sus historiales clínicos, la depresión y el mal carácter en el que se sumió tras la amputación, señales de la desintegración tanto de su condición física como de su psique.<sup>26</sup>

El empeoramiento de su salud motivó a que Frida Kahlo escribiera en el último pasaje de su diario: “Espero alegre la salida –y espero no volver jamás”, no obstante, la figura de Frida se mantiene vigente, pues sus autorretratos han alcanzado tal reconocimiento, que su imagen es una de las más difundidas en diversos medios de comunicación; con el fin de poder aprovechar las posibilidades de reproducción de la obra Frida Kahlo fue que entable esta reconstrucción de las diversas piezas de este cuadro-rompecabezas, para que además de conocer una pintura de Frida, pudiese admirar también los diversos detalles que contiene este autorretrato a la par de conocer la relación que guarda con otras obras, experiencias, influencias y personajes relevantes de la vida de Kahlo.

El problema con artistas del prestigio de Frida, que basta con mencionar su nombre para identificarla –al igual que con los *maestros* del Renacimiento<sup>27</sup>– es el hecho de que la relación con su obra se sitúe a partir de preceptos o clichés, pues su situación como mujer artista, enferma, latina, esposa de Diego Rivera, además de bisexual, sin duda son elementos llamativos, pero que terminan por ser conceptos vacíos o piezas *desmembradas* que es necesario vincularlas con su obra plástica, como este autorretrato de 1954, el cual es un ejemplo de las maneras tan creativas con que la artista recreó plásticamente sus vivencias y por lo cual es tan admirada.

---

<sup>26</sup> Historia clínica de Frida Kahlo elaborada por Henriette Begun y reproducida por Raquel Tibol en *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 16-21.

<sup>27</sup> Leonardo (da Vinci), Miguel Ángel (Buonarroti) y Rafael (Sanzio). (Víctor Zamudio Taylor, *Frida*, p. 14).

## 2. ATADA A LA VIDA

### 2.1 El papel del arte en la sociedad

El 23 de septiembre de 1937, el escritor Salvador Azuela inauguró la Galería de Arte del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); en su discurso afirmó que “Si alguna influencia social está dotada de contenido emotivo es la obra estética. Por eso ningún centro docente –menos una universidad– puede ser ajeno a esta modalidad de la formación humana. Para la exposición fueron seleccionadas entre otras pinturas, obras de Gerardo Murillo (*Dr. Atl*), David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, María Izquierdo y Frida Kahlo, pues precisamente su trabajo –considerado Monumento del Patrimonio Artístico de la Nación– se funda en la recuperación del arte precolombino, del paisaje del territorio y del arte popular como un proceso, tras la lucha revolucionaria, de un renacimiento cultural alrededor de la elaboración de una identidad mexicana de carácter mestizo,<sup>28</sup> ya que como también señaló Salvador Azuela en su presentación: “La más vigorosa manifestación de personalidad de nuestro pueblo apunta en nuestro movimiento pictórico contemporáneo, movimiento en el cual se alcanza mejor el sentido profundo de los acontecimientos conocidos bajo el rubro de la Revolución Mexicana”.<sup>29</sup>

Dado que en 2010 en México para los festejos por los aniversarios de nuestra Independencia y Revolución se privilegió al espectáculo sobre la reflexión, me parece que debe mantenerse vigente el interés –principalmente desde el ámbito universitario– por entender en qué medida los individuos que participaron y surgieron de estos actos –como los mencionados artistas de la denominada Escuela Mexicana de Pintura<sup>30</sup>–, contribuyeron a forjar la identidad nacional que compartimos y actualmente celebramos. En su caso, Frida Kahlo quien nació en

---

<sup>28</sup> Irene Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 39-47.

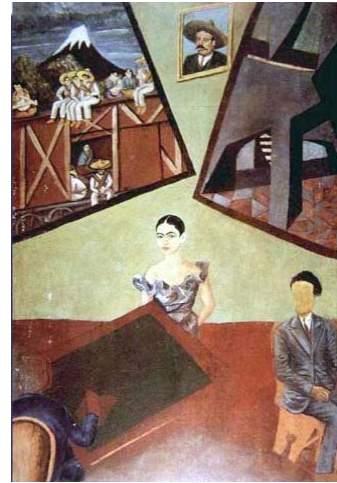
<sup>29</sup> Declaración reproducida en Raquel Tíbol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 75.

<sup>30</sup> Mas que a una institución, el concepto de Escuela Mexicana de Pintura alude al grupo de artistas que a principios del siglo XX decidieron romper con la enseñanza del arte bajo cánones europeos en búsqueda de un arte ligado a creaciones propiamente mexicanas.



1907, solía señalar que en realidad su año de nacimiento era 1910 para precisamente verse imbuida por el aura del año de inicio de la Revolución Mexicana.<sup>31</sup>

Desde algunos de sus primeros cuadros como *Pancho Villa y Adelita* (1927) es posible percatarse del rol central que ocupa la propia imagen de Frida vinculada a elementos que reafirman su identidad como mujer mexicana. La inclusión de la figura del líder revolucionario Francisco Villa y la alusión del retrato de la propia Kahlo a la famosa soldadera de los corridos revolucionarios, Adelita, reparan en las raíces mexicanas de la artista, aunado a que la ambientación en un café bohemio concurrido por círculos de intelectuales, pone de manifiesto la desenvoltura de esta mujer que se sitúa “al mismo nivel de sus colegas masculinos”.<sup>32</sup> Este cuadro permite percatarnos que en la base de las expresiones artísticas de Frida se encuentra su deseo de vincular creativamente su propia identidad con la realidad que el país le presentaba; interesante conjunción entre el arrojito a principios del siglo XX de una mujer empeñada en convertirse en artista, en una nación de costumbres cerradas pero con una gran tradición artística e inmersa en un periodo de reconstrucción cultural, tras un movimiento armado, que justamente aportó esperanza a los grupos marginados.



## 2.2 Arte mestizo



Para la exposición de la Galería de Arte del Departamento del Acción Social de la UNAM, Frida Kahlo presentó el cuadro *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo* (1936), pintura en la que Frida realizó un retrato de su genealogía. Al centro del cuadro aparece desnuda Frida

<sup>31</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 18.

<sup>32</sup> James Oles, “Pancho Villa y Adelita [Café de los Cachuchas]”, *Frida Kahlo 1907.2007*, p. 71.

Kahlo alrededor de los dos años de edad, en medio de su hogar, la denominada Casa Azul –hoy Museo Frida Kahlo– lugar de su nacimiento y por tanto (simbólicamente ) fuente de sus raíces.



Detrás de Frida, en una pose copiada de su fotografía de boda en 1898,<sup>33</sup> aparecen sus padres, lo que vincula esta imagen con los llamados Jia Pu o árboles genealógicos originados en China y utilizados en Europa para señalar la descendencia de las familias reales; no obstante, por los orígenes de distintos continentes de Guillermo Kahlo y Matilde Calderón, se vuelve interesante pensar esta pintura en relación a una composición plástica del periodo virreinal de suma relevancia para el surgimiento de la idea e imagen de lo mexicano como un pueblo de carácter mestizo, me refiero a los cuadros de castas, imágenes que hacían referencia a una sociedad mestiza producto de la convivencia de diversos grupos étnicos. Este género pictórico nació en el siglo XVIII para cumplir con las exigencias coleccionistas del mercado europeo que demandaba escenas exóticas de las tierras conquistadas, aunque por otra parte, sus realizadores intentaron con estos cuadros exportar la idea del Virreinato como un lugar lleno de riquezas, ¡una nueva Jerusalén!, a manera de contrarrestar los prejuicios europeos contra América.<sup>34</sup> Los cuadros de castas en un principio pretendieron expresar la nobleza de los pobladores de América, como el cuadro *De español e india, mestizo* de José de Ibarra, en donde aparece un español con traje y peluca – indicadores de su rango social– acompañado de su mujer, una indígena “ya civilizada” por sus ropas que guardan el “debido recato cristiano” sin hacerle perder su “exótico encanto” de nativa. La escena culmina con el criado descalzo que carga al crío mestizo, el cual guarda mayor parecido con el padre,



<sup>33</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, lámina 1.

<sup>34</sup> Antonio Rubial, “Nueva España: Imágenes de una identidad unificada”, *Espejo mexicano*, p. 106.

sobre todo en el color de su piel, símbolo de haber nacido en una tierra ganada para la deidad judeocristiana.

El hecho es que tres siglos de convivencia –incluidos los africanos traídos como esclavos– aceleraron el proceso de mestizaje con el que surgieron nuevos grupos raciales, por lo que los cuadros de castas se tornaron en un “instrumento de identificación y adscripción racial utilizado por las autoridades civiles y religiosas del Virreinato”;<sup>35</sup> los individuos nacidos de mestizajes herederos de mezclas



anteriores eran representados con actitudes *bárbaras* y designados con términos irónicos utilizados usualmente para nombrar animales, en especial de la ganadería equina, ejemplo de ello es el cuadro anónimo *De coyote y mulata: ahí te estás*, en donde una mujer morena está a punto de golpear a un hombre al que tiene

tomado del cabello. Mientras él viste un pantalón de manta, así como un sarape y sombrero de jornalero que se desploman al recibir el castigo, ella porta un rebozo del que está a punto de caer el crío de ambos.

Wilhem Kahlo fue un alemán cuya madre falleció cuando él era un joven, mientras que su padre, joyero de profesión, decidió contraer segundas nupcias que alentaron el deseo de alejarse de Wilhem quien emigró en 1891 a México. Gracias a la ayuda de comerciantes alemanes ya establecidos, Kahlo consiguió empleo en la joyería *La Perla*, situada en la céntrica calle de Plateros<sup>36</sup> y así comenzó a afianzar su vida en este país: cambió su nombre por Guillermo Kahlo y se casó en 1894 con la joven mexicana María Cardeña, con quien procreó dos hijas, María Luisa y

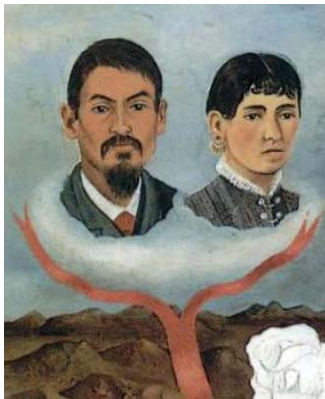
---

<sup>35</sup> Efraín Castro Morales, “Los cuadros de castas de la Nueva España” en *El género en historia* [en línea] Dirección URL: [http://americas.sas.ac.uk/publications/docs/genero\\_segunda4\\_Castro.pdf](http://americas.sas.ac.uk/publications/docs/genero_segunda4_Castro.pdf). [Consulta 1 de septiembre de 2010].

<sup>36</sup> Hoy Francisco I. Madero, una de las principales calles de la vida cultural de la Ciudad de México.

Margarita, sin embargo en el parto de la última, la mujer de Kahlo falleció.<sup>37</sup> Al quedar viudo y con dos hijas, Guillermo Kahlo contó con la ayuda de su compañera de trabajo con quien después también se casó, Matilde Calderón, una joven nacida en 1876 en la Ciudad de México cuyo padre de oficio fotógrafo –Antonio Calderón– enseñó la profesión a Guillermo Kahlo, quien con el tiempo destacó como uno de los más importantes fotógrafos decimonónicos.

En su genealogía Frida se representó como producto de un mestizaje, con lo cual enalteció sus orígenes no tanto en el sentido aristocrático de los cuadros de castas de las clases más altas, sino que la sencillez técnica con que Frida retrató a sus padres la emparenta más con las clases populares y por tanto con la conciencia de proceder de un mestizaje al igual que la mayor parte de la nación mexicana. Por tanto este cuadro de Kahlo es además expresión de su identidad mestiza a través de



la combinación de símbolos heredados tanto de la tradición europea como de la cultura mexicana. La condición mestiza de Frida se remarca con el listón que porta en sus manos y que “asciende” hasta sus abuelos; del lado superior derecho del cuadro aparecen sus abuelos maternos en medio de un paisaje montañoso que alude al sistema volcánico que atraviesa la República Mexicana, bajo la idea de la topografía como símbolo de la identidad

nacional, elemento característico de uno de los más distinguidos paisajistas mexicanos, José María Velasco.

Velasco se ocupó del Valle de México como el objeto principal de su pintura. En sus composiciones resaltan los perfiles montañosos que circundan el Valle además de la representación detallada de diversos elementos de la naturaleza, en especial la



---

<sup>37</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 8-9.



flora típica del altiplano, a través de la cual se revela el carácter nacionalista de su obra como en la pintura *El valle de México* (1877) en donde destacan en primer plano los símbolos fundacionales de Tenochtitlan: un águila en pleno vuelo con su presa en el pico y un nopal –figura que también incluyó Frida Kahlo en su genealogía de 1936, precisamente del lado de sus abuelos maternos, para hacer referencia a su mexicanidad.

El estudio y dibujo preciso de las formas de la flora, José María Velasco lo heredó de su profesor de perspectiva y paisaje de la Academia de San Carlos, el italiano Eugenio Landesio.<sup>38</sup> Ello es relevante, dado que en el periodo colonial únicamente los peninsulares podían adentrarse sin restricciones en la Nueva España, mas con el movimiento independista, la naciente República Mexicana permitió la llegada de diversos viajeros entre los que se incluye una cantidad de notables artistas como Claudio Linati, Karl Nebel, Frédérick Waldeck, Johan Moritz Rugendas y Frederick Catherwood. Estos artistas pintaron principalmente objetos prehispánicos, costumbres étnicas, así como paisajes en los que exaltaron los aspectos llamativos y extraordinarios de México, con el fin de satisfacer la curiosidad europea sobre este país considerado exótico. Es fundamental la importancia de estos artistas extranjeros en la configuración de la identidad mexicana, pues mientras los pintores nacionales intentaban seguir los cánones europeos, los grabados y óleos de los creadores peregrinos aportaron descripciones del territorio mexicano como un lugar paradisiaco.<sup>39</sup> Es así que la llegada a la Academia de San Carlos de profesores extranjeros como Edouard Pingrét y Eugenio Landesio aportó una visión de México como un manantial inagotable de inspiración. Entre las obras de Landesio destaca una pintura adquirida por el Emperador Maximiliano, *El valle de México*



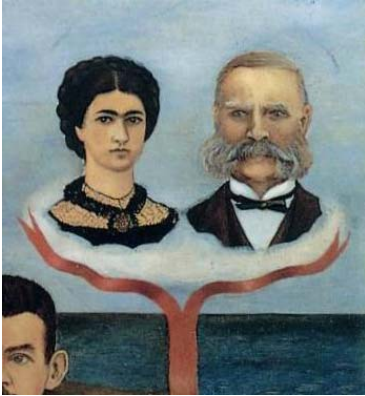
---

<sup>38</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p. 56.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 40-41 y Rafael Barajas, “Retrato de un siglo”, *Espejo mexicano*, 136-139.



(1870) en donde la composición de amplia perspectiva, así como el detallado estudio de la naturaleza enmarca la atmósfera rosada con que Landesio dio una visión romántica del Valle México.



Desde su infancia a Frida le fue transmitida esta admiración europea por la riqueza cultural de México a través de su padre Guillermo Kahlo, el cual decidió viajar a este país, al inspirarse en la narraciones de Humboldt sobre las características extraordinarias de México, además de que posteriormente a Guillermo Kahlo le fue encargado un levantamiento fotográfico de los inmuebles eclesiásticos nacionales que le permitió viajar a través de los estados de Guadalajara, Guanajuato, México, Morelos, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí y Tlaxcala.<sup>40</sup> Este lado europeo Frida lo dejó marcado en la parte izquierda del cuadro, donde aparecen sus abuelos paternos por encima del mar en alusión a las tierras lejanas desde las que llegó su padre —como otros tantos viajeros. Entre las influencias europeas que aparecen en esta pintura, se encuentran las nubes sobre las que aparecen los parientes de Frida, las cuales son una forma de representación originada en el Renacimiento para aludir a la aparición de personajes celestiales, como es el caso del Cristo que imparte su bendición a Julián en un fresco de Andrea del Castagno de 1453.



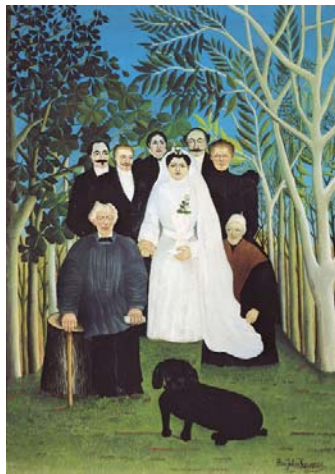
<sup>40</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, "Guillermo Kahlo. Fotógrafo 1872-1941", *Guillermo Kahlo. Fotógrafo 1872-1941*, p. 67.

Junto al dibujo de su hogar, Frida pintó una casa de campesinos que representa al pueblo de Coyoacán. En esta pintura de Kahlo existe una preocupación por la búsqueda de sus orígenes<sup>41</sup> y su vínculo con lo popular, ya que elaboró una obra de estilo simple y sin pretensiones de hacer *gran pintura*, muy ligado a las creaciones “del pueblo”. Por una parte Frida Kahlo fue autodidacta, por lo que su escaso entrenamiento técnico la llevó a una modalidad expresiva sencilla. Además por algunas de sus primeras acuarelas de

1925, como *Échate l’otra* –donde también retrató al entonces pueblo de Coyoacán–, es muy factible que Frida Kahlo haya conocido el planteamiento didáctico de Adolfo Best Maugard, un sistema dibujístico que aspiraba a recuperar la verdadera tradición del arte popular por



medio de una simplicidad en la que se mezcla la ingenuidad de los múltiples detalles y el ambiente provinciano.<sup>42</sup> A ello habría que sumar que el conocimiento de la vanguardia europea orientó las composiciones de Frida Kahlo hacia



representaciones sencillas que poseen una atmósfera de ingenuidad y encanto que hace destacar lo exótico de lo cotidiano, muy cercano al arte *naif* o *ingenuo*, como el del aduanero Henri Rousseau que en cuadros como *Boda en el campo* (1904-1905) presentó la imagen de una familia junto a los recién esposos en un ambiente que se torna enigmático por la exótica flora que los rodea, algo similar al árbol genealógico de Frida que pese a la sencillez de los retratos se torna extraordinario por la manera en que

presenta a sus parientes, flotando.

---

<sup>41</sup> Araceli Rico, *Frida Kahlo fantasía de un cuerpo herido*, p. 55.

<sup>42</sup> Luis-Martín Lozano, “Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora”, *Frida*, p. 24.



El cuadro *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo* nos permite observar las diversas referencias que poseía la artista y que acentúan su identidad mestiza, ya que en las pinturas de Frida, literalmente, se enlazan imágenes y estilos de tiempos y lugares diversos; el listón que porta Frida en esta pintura es una constante en su obra como vínculo con personajes u objetos con los que guardaba relación, ejemplo de ello *Autorretrato con changuito* (1945) en donde un listón enrollado en un clavo se desliza por todo el cuadro y conecta la imagen de Frida con sus mascotas, un mono y un perro xoloitzcuintle –raza originaria de México–, además de un ídolo precolombino. Incluso en algunas obras los listones rojos se tornan en venas que señalan el arraigo tan profundo que Frida guardaba con algunos seres, tal es el caso de *Hospital Henry Ford* (1932) en donde hilos de sangre que surgen del cuerpo de Kahlo se conectan con símbolos, como un feto, referente al aborto que Frida sufrió en Detroit en 1932; de igual forma en *Las dos Fridas* un sistema circulatorio conecta a la Frida europea –educada por su padre– con la Frida mexicana –surgida a partir de su relación con Rivera.



En la genealogía de 1936 esta vena-listón también aparece a través del cordón umbilical que une un feto con el cuerpo de Matilde Calderón. La interpretación puede orillarnos a pensar en Frida antes de su nacimiento como parte intermedia de un ciclo que comienza con la fertilización que se ve debajo y culmina con la niña Frida dentro de la casa de Coyoacán, sin embargo, la imagen del feto también puede remitirnos a su hermana Cristina quién nació tan sólo 11 meses después de Frida o a su hermana Matilde concebida



antes de la boda de sus padres.<sup>43</sup>



De hecho la presencia de sus hermanas quedó manifiesta cuando Frida retomó el tema del árbol genealógico en 1949 con la obra *Mi familia*, en donde en una composición similar a *Mis Abuelos*, *Mis Padres* y *Yo* (1936)

incluyó al resto de sus parientes; del lado derecho del cuadro aparecen Matilde y Adriana, las hermanas mayores. Durante los primeros años de la década de los 50's Frida trabajó esta obra mientras estuvo internada en el Hospital Inglés hasta la muerte de su hermana Matilde, suceso que la motivó a dejar interrumpida la pintura como lo muestran un trío de rostros inacabados, que aparecen a la izquierda junto a Cristina, la hija menor del matrimonio Kahlo Calderón, que se sitúa próxima a Frida. Las imágenes sin terminar pueden aludir ya sea a las medias hermanas de Frida, las hijas de Guillermo Kahlo y María Cardeña, es decir María Luisa y Margarita, las cuales fueron enviadas a un orfanato por decisión de Matilde Calderón, de ahí que no hayan conocido a su hermana pintora en la infancia: "A Frida le vine a conocer realmente cuando ya tenía más de treinta años. Yo frecuentaba un restaurante vegetariano y ahí hice amistad



---

<sup>43</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 190.

con un judío llamado Martín Temple que colaboraba, junto con Diego y con Frida, en un comité para ayudar a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Me propuso llevarme a conocerla y el siguiente domingo fuimos a Coyoacán. Ella me recibió con mucho afecto [...] Me mantuve cerca de ella por el resto de su vida, incluso la cuidé todos los domingos cuando estuvo internada varios meses en el Hospital Inglés”<sup>44</sup>

Otra posible explicación a los rostros inacabados puede ser la inclusión de los hijos de Cristina, Isolda y Antonio Pinedo Kahlo, los cuales Frida ya había incluido en *La mesa herida* (1939), además de que la pintora los mantuvo cerca de sí a manera de hijos simbólicos por su imposibilidad de procrear. La duda estaría en la referencia al tercer rostro que quizá alude a un hermano de Frida que falleció antes de nacer ella, el cual ha sido citado por autores como Raquel Tibol o Teresa del Conde.<sup>45</sup>



Lo que es incuestionable es el papel de la mexicanidad en la obra de Frida Kahlo como una construcción cultural ligada a la historia del territorio y el pueblo, pues



tanto en su obra plástica como en la sangre de Frida fluye su identidad mestiza fundada en las diversas *Raíces* que conforman su mexicanidad. Con su obra Frida Kahlo pasó a formar parte de los personajes del imaginario colectivo en el

que se inserta y actualiza el mito del mestizaje, como estructura fundacional de la identidad mexicana.

---

<sup>44</sup> Declaración de María Luisa Kahlo realizada a Martha Zamora para la publicación *Frida, el pincel de la angustia*, p. 9.

<sup>45</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 124.

### 2.3 Del otro lado de la frontera

Tras la muerte de Frida Kahlo en 1954 al parecer arremetería una etapa de olvido de la pintora pues sus cuadros se cotizaban escasamente, situación que se presentó como parte de la debacle del arte figurativo; al alzarse Nueva York como la nueva meca del arte –en particular del expresionismo abstracto- pasaron a segundo plano movimientos estéticos sociales como el muralismo mexicano –pese a su influencia en la pintura norteamericana moderna, como el caso de David Alfaro Siqueiros en Jackson Pollock.<sup>46</sup>

La manera en que se mantuvo vivo el recuerdo de Frida, fue fundamentalmente a través de los textos que publicaron en periódicos Raquel Tibol y Antonio Rodríguez,<sup>47</sup> así como por medio de las exposiciones que se montaron en torno a la obra de Kahlo, como la muestra organizada por el exalumno de Frida, el pintor Guillermo Monroy en 1967 en la Galería de la Ciudad de México,<sup>48</sup> además de exposiciones presentadas como homenaje a Kahlo en el marco de los juegos olímpicos de 1968; asimismo la UNAM en su serie discográfica *Voz viva de México* presentó, como primera utilización de la figura de Kahlo fuera de la plástica, el trabajo del poeta Salvador Novo con la obra *La Venadita*, relativa a Frida y a su cuadro *El Venado Herido* (1946).<sup>49</sup> En 1970 Federico Schroeder -con Stella Inda como protagonista- estrenó la primera pieza teatral sobre Frida Kahlo basada principalmente en su relación con Diego Rivera.<sup>50</sup> Durante esa época, Eduardo Castellanos en su mural *El Mundo de Prendes*, realizado en el famoso restaurante de dicho nombre, plasmó la imagen de personalidades célebres que acudieron allí,

---

<sup>46</sup> Irene Herner, *Siqueiros del Paraíso a la Utopía*, p. 168.

<sup>47</sup> En esos años Tibol publicó “Carmen Caballero” (*Excélsior*, 1955), “Frida Kahlo en el segundo aniversario de su muerte” (*Novedades*, 1956), “Primer Salón Frida Kahlo” (*Novedades*, 1956), “El museo Frida Kahlo” (*Excélsior*, 1959) y “Frida Kahlo maestra de pintura” (*Excélsior*, 1959). Por su parte Rodríguez escribió “La mitomanía de Diego formaba parte de su genio creador” (*Siempre*, 1958), “Frida Kahlo. El homenaje póstumo” (*Impacto*, 1958) “Frida Kahlo, la mujer que venció al dolor” (*Impacto*, 1954) y “Frida Kahlo una heroína del dolor” (*Siempre*, 1968).

<sup>48</sup> Elí Bartra, “Frida Kahlo en el siglo XXI”, *Frida Kahlo. Un Homenaje*, p. 35.

<sup>49</sup> Blanca Garduño, “En busca de la Fridomanía”, *Pasión por Frida*, p. 26.

<sup>50</sup> Teresa del Conde, *Frida Kahlo, la pintora y el mito*, p. 77.

incluyendo a Frida Kahlo como figura significativa de la cultura mexicana.<sup>51</sup> Así comenzó lo que Elí Bartra ha denominado *fridismo*: “la admiración por la vida y la obra de Frida, que pretendía, de primera instancia, que ella obtuviera el lugar que le corresponde dentro de la historia del arte mexicano y universal”.<sup>52</sup>

Frente a la opresión de las dictaduras en Latinoamérica, caudillos de movimientos sociales como el Che Guevara adquirieron gran relevancia como figuras sociales prominentes, a la par de que la “industria de la música” comenzó a presentar grandes espectáculos masivos que difundieron y encumbraron a “artistas” como *The Beatles*, Jim Morrison o Bob Dylan al status de ídolos mundiales –tan reconocidos como los héroes nacionales de cada país. Así el influjo de la política y los medios de comunicación en las décadas de los 60’s y 70’s, influyó en la percepción de la figura de Frida Kahlo como un personaje con una historia de vida ligada al arte y a la contracultura, por lo que se le comenzó a postular como un estandarte del renacimiento cultural del México posrevolucionario.

Lo curioso es que al posicionarse Frida como representante de la cultura nacional parece extraordinario que el proceso de difusión de su imagen “explotara” fuera del país. En un momento en que Kahlo era bastante desconocida en el extranjero, los cineastas de San Francisco, Karen y David Crombie realizaron *The life and death of Frida Kahlo*, un cortometraje de 40 minutos donde se presentaban entrevistas con personas que conocieron o trabajaron con la pintora. Este film fue estrenado en 1967 en el Festival de Cine de San Francisco donde obtuvo el segundo lugar y pese a ser olvidado posteriormente, esta obra dio pie al estudio de Frida en Estados Unidos, principalmente por el movimiento chicano; de hecho la cinta de los Crombie fue reestrenada en 1975 por el escritor latino Daniel del Solar en una estación local de televisión en San Francisco y posteriormente el cortometraje también fue dado a conocer en 1978 en la Galería chicana de *La Raza* en Mission, un barrio también

---

<sup>51</sup> Blanca Garduño, *op. cit.*, p. 26.

<sup>52</sup> Elí Bartra, “Frida Kahlo en el siglo XXI”, *Frida Kahlo. Un Homenaje*, p. 35

localizado en San Francisco.<sup>53</sup>

Como parte de las expresiones antirracistas de las décadas de los sesenta y setentas, surgió el movimiento chicano (1966-1974) a favor de los derechos de los habitantes hispanos en Estados Unidos, lo cual implicó un *renacimiento* cultural para la población México-norteamericana puesto que florecieron el activismo político y diversas organizaciones culturales en pro del rescate de la herencia mexicana.<sup>54</sup> Frente a la dicotomía histórica entre blancos y negros en el territorio *gringo*, la población chicana afirmó su identidad a través de la recuperación de emblemas de la cultura mexicana. Influidos por la veta socio-política y pedagógica del movimiento muralista, los artistas chicanos pretendieron realizar un arte útil para la población México-norteamericana al acercarla a elementos ligados a la identidad mexicana; para ello recurrieron al dibujo de figuras predominantes de la historia de México como imágenes precolombinas, la virgen de Guadalupe, Sor Juana



Inés de la Cruz, Benito Juárez, Emiliano Zapata y la propia Frida –convocados por ejemplo en la *Mitología del maíz* (1985), una apropiación de Antonio Burciaga de la composición de *La última cena* de

Leonardo da Vinci en conjunción con la narrativa de la vida cultural mexicana de *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda* de Diego Rivera.

El que la obra de Frida se encuentre “enlazada” a símbolos de la cultura nacional

---

<sup>53</sup> Teresa del Conde, *Frida Kahlo, la pintora y el mito*, p. 11.

<sup>54</sup> Armando Navarro, *Chicanos: El México de afuera. Los latinos en la política de los Estados Unidos* [en línea], julio 2007, Dirección URL: <http://mexicana.nihilisten.com/>, [consulta 14 de septiembre de 2008].



provocó que Kahlo se presentara para los chicanos, como una adecuada expresión de la renovación de la mexicanidad. “Frida Kahlo, una Eva diferente, encarnación moderna del mestizaje, mitad extranjera, europea por parte de padre, mitad mexicana por parte de madre”<sup>55</sup> ofrecía una visión perfecta de cómo la identidad es una construcción cultural e histórica, de cómo términos como lo mexicano no son inmutables sino que incluso son capaces de actualizarse en otro país.

Así la condición mestiza en la identidad de Frida, de ser una extranjera en su propia tierra, fue una de las causas que dispuso el que se le interpusiera como símbolo de la población mexicana radicada en Estados Unidos. Los chicanos hasta la actualidad –como lo demuestra la *Ley Arizona*– se enfrentan a que grupos conservadores de la Unión Americana visualicen a las diferencias étnicas y religiosas



como una amenaza para su integridad nacional; ante ello las minorías raciales como forma de defensa e identificación, se afanan en remarcar su identidad a través de imágenes que representen la vivencialidad del fenómeno del extranjero, como lo expresa el cuadro de Frida, *Aparador en una calle de Detroit*

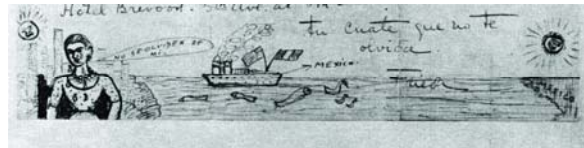
(1931). Es una pintura donde dominan los símbolos norteamericanos como el retrato de George Washington, el águila o los colores de su bandera, pero con la peculiaridad de que en el mapa de Estados Unidos se vislumbra una pequeña porción de México, todo ello en un ambiente enigmático –similar a los cuadros metafísicos de Giorgio de Chirico–, por lo que “Frida Kahlo no sólo se encontró un aparador en las calles de Nueva York o de Detroit, sino que elaboró



<sup>55</sup> Irene Herner, “¿Sucedió en San Ildefonso?”, *Nexos*, #353, 3 de mayo de 2007, p. 99.

un discurso críptico premeditado: quizá alude al profundo sentimiento de desarraigo que sentía por México en tierras extrañas”.<sup>56</sup>

La situación de Frida Kahlo con Estados Unidos fue sumamente ambivalente. Con el *Maximato* terminó el apoyo a los muralistas por lo que Diego Rivera aceptó encargos pictóricos en la Unión Americana; a Frida le entusiasmó viajar a San Francisco, a la que denominó “la ciudad del mundo”;<sup>57</sup> además de que tras un aborto en Cuernavaca que la sumió en la depresión, el viaje le permitió a Kahlo “nutrirse intelectualmente, animándose a pintar [...] con definitivas mejoras en su calidad plástica y en la complejidad de sus contenidos”;<sup>58</sup> pese a ello Frida nunca calló su anhelo por México, así como la incomodidad que le generaba la gente norteamericana: “A pesar de que



comprendo las ventajas que para cualquier trabajo o actividad tienen los Estados Unidos, le voy más a México, los gringos me caen muy gordo con todas sus cualidades y defectos que también se los cargan grandes, me caen bastante gacho su manera de ser, su hipocresía y su puritanismo asqueroso [...] Sé que estos de aquí (en México) son ladrones hijos de la chingada, cabrones, etc. [...] pero no sé por qué aun las más grandes cochinas las hacen con un poco de sentido de humor, en cambio los gringos son “sangrones” de nacimiento, aunque sean reterrespetuosos y decentes”.<sup>59</sup> Aunado a esto, en Estados Unidos Frida vivió el trauma de un segundo aborto y la intolerancia hacia la obra de Diego Rivera al ser destruido su mural *Man at the Crossroads* (1934)<sup>60</sup>. No obstante, Kahlo regresó a Estados Unidos para su primera muestra individual en 1938 e incluso por asesorías médicas; en el doctor Leo Eloesser, especialista en tórax, encontró no sólo un consejero médico, sino a una de las personas de su mayor confianza.

---

<sup>56</sup> Ramón Favela, “La imagen de Frida Kahlo en la plástica chicana”, *Pasión por Frida*, p. 140 .

<sup>57</sup> J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 84.

<sup>58</sup> Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 64.

<sup>59</sup> Frida Kahlo, Carta al doctor Leo Eloesser, 15 de marzo de 1941, publicada por Teresa del Conde, *La pintora y el mito*, p. 122.

<sup>60</sup> *El hombre en la encrucijada*. Ver Irene Herner, *Diego Rivera, Paraíso perdido en Rockefeller Center*, p. 10-12.

La situación de los autodefinidos chicanos -proveniente de **mexica** y **castellano**,<sup>61</sup> es también ambivalente, dado que en ellos –por el mestizaje tanto racial como cultural- se hace presente una doble construcción identitaria, entre la geografía que habitan y la que anhelan, ya que ambas determinan su personalidad; además, más allá de que la comunidad México-estadounidense intenta afirmar su identidad por medio de la idealización de lo mexicano, al enfrentar campañas de persecución, despojo y marginación, poseen una experiencia más afín a la de otros grupos étnicos discriminados de los Estados Unidos, con lo que se afirman como una tercera forma cultural.

El arte chicano, como expresión popular de campesinos, obreros y estudiantes tiene su base en la militancia política como denuncia y exigencia de derechos civiles, así como en la creación de un sentimiento de pertenencia a través de la referencia a símbolos religiosos como la Virgen de Guadalupe y a caudillos de la historia mexicana. No obstante, la postura política del arte chicano ha provocado una serie de prejuicios, malentendidos y dinámicas desiguales de poder entre las relaciones mexicano-chicanas, ya que muchos mexicanos consideran las creaciones de los artistas chicanos como panfletarias y patrioterías.<sup>62</sup> Pese a ello “existe una historia de intercambios transfronterizos que se remontan a la presencia de Diego Rivera y



David Alfaro Siqueiros en California; ambos pintaron murales en las ciudades de San Francisco y Los Ángeles”<sup>63</sup> respectivamente, que sirvieron de inspiración para que el movimiento artístico chicano se expresara como una cultura de protesta. De hecho el trabajo *América tropical* fue concebido por Siqueiros como una denuncia de la explotación del mexicano bajo el águila del dólar,

<sup>61</sup> Al final de los años 60 comenzaron a utilizar el término chicano, ya que el término mexicano-americano los hacía sentirse identificados con una posición cultural por debajo de ambas naciones; en cambio con el término chicano se asumían como un mexicano-norteamericano que ya no estaba dispuesto a ser tratado como un ciudadano de segunda (Ramón Favela, *op. cit.*, p. 138 y Silvia Gorodezky, *Arte Chicano como cultura de protesta*, p. 19).

<sup>62</sup> Issa Ma. Benítez, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)* Tomo IV, p. 22.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 22.



situación por la que fue tapado al poco tiempo de su inauguración.<sup>64</sup>

En el caso de Frida no fue en sus viajes a Estados Unidos cuando adquirió gran importancia, ya que la fama de su esposo fue el centro de admiración en su estancia en aquel país, particularmente en la década de los treinta; aunque después fue reconocida por artistas norteamericanos en su exposición individual en la galería Julien Levi en 1938, fue hasta los 70's con el surgimiento de los homenajes que le comenzaron a extender los artistas chicanos que se generó una *estética Kahlo* en el arte contemporáneo de manufactura México-norteamericana.<sup>65</sup> La presencia de Frida Kahlo en la iconografía chicana se volvió tan amplia como el uso de la figura de Zapata, sin embargo, en un principio la imagen de la pintora fue utilizada como la representación de una "muchacha mexicana" con un gran capacidad de resistencia y afirmación de su identidad a través del arte.

En 1973 el artista chicano *Gronk* (Glugio Nicandro), fundador del grupo conceptual chicano ASCO, realizó un dibujo de Kahlo para ilustrar la publicación de Los Ángeles *Regeneración*<sup>66</sup> cuyo número estaba dedicado a las mujeres latinas, al feminismo y el día de las madres.<sup>67</sup> Frida le pareció a Gronk una muchacha muy mexicana, melodramática, extravagante cual personaje de Hollywood buscando su personalidad.<sup>68</sup>



Asimismo, en julio de 1975 el también artista chicano Rupert García participante de la seminal *Costa Oeste* movimiento por los derechos civiles, retomó la imagen de Frida Kahlo como estandarte de su causa a partir de una serie de serigrafías basadas en la imagen de la pintora mexicana; por medio del diseño de García, otro artista chicano, Víctor

---

<sup>64</sup> Ver Irene Herner, "No vine a pintar paraísos" en *Siqueiros del Paraíso a la Utopía*, p. 321-323.

<sup>65</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 140, 142, 146.

<sup>66</sup> En consonancia con el texto de divulgación de los hermanos Flores Magón.

<sup>67</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 144.

<sup>68</sup> Entrevista con Gronk, 17 de septiembre de 1991 publicado en Ramón Favela, *op. cit.*, p. 144.



Ochoa junto al grupo muralista *Barrio Renovation Team* elaboró en 1978 un mural-grafitti en el Chicano Park de San Diego donde incluyeron la imagen de los que consideraron los principales pintores mexicanos: *Rivera, Orozco, Siqueiros and Kahlo*. Desde entonces, Rupert García ha elaborado seis diferentes

trabajos basados en la imagen de Frida Kahlo. Para el calendario colectivo *Retratos de artistas* de 1975 el artista chicano elaboró una serigrafía donde utilizó el rostro de Frida basado en un retrato fotográfico que le realizó Nickolas Muray y que García conoció en 1973 a través de la portada del catálogo del Museo Frida Kahlo; el artista chicano también realizó el cartel de la exposición *Homenaje a Frida Kahlo* de 1978 a partir de la imagen del *Autorretrato* que Rupert García vio en la portada del texto *Frida Kahlo: Crónica, testimonios y aproximaciones* de Raquel Tibol;<sup>69</sup> finalmente García realizó otra imagen de Frida en 1990 la cual parte del *Autorretrato* de 1946 de la pintora, donde la unión de sus cejas forman un ave.



La imagen de Kahlo por su voluntad y hermosura pese a la adversidad, fue interpretada como un referente de fortaleza similar a la entereza con que soportaban la discriminación los chicanos y en particular los mexicanos

---

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 144.

inmigrantes, de ahí que Rupert García haya presentado a la pintora como un personaje relevante al retratarla en el estilo *pop art*, es decir que adicionó filtros de colores fluorescentes a las imágenes originales de la artista, otorgándoles así cierta extraordinariedad como lo realizara Andy Warhol con personajes de la cultura de masas, con la diferencia de que García yuxtapuso texto a las imágenes para elaborar mensajes de crítica y resistencia. Opuso al estilo pop norteamericano, la protesta social mexicana.

Esta sobreposición de imágenes disímiles de ambos países encuentra una similitud con cuadros de Frida como *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) donde la pintora se sitió en la línea divisoria entre los países



enfundada en un vestido rosa pálido y con una bandera mexicana en su mano izquierda; de un lado aparecen restos del mundo prehispánico, una pirámide y figuras de cerámica, así como las raíces de algunos frutos que representan el pasado cosmogónico mesoamericano en contraposición del mundo fabril y tecnológico cuyas emisiones gaseosas encubran por los aires a la bandera norteamericana.

Este tipo de construcción retoma la intención de los “collages” surrealistas de Max Ernst por su contraposición en el uso de imágenes,<sup>70</sup> lo cual es visible también en el trabajo no sólo de Rupert García, sino de gran parte del arte chicano como forma de expresar su condición mestiza. Al participar del montaje como yuxtaposición de imágenes provenientes de ambos países, este estilo ha sido denominado sincretismo rascuache (v.g., Mickey Mouse frente a una figura olmeca) como forma de reorganización de las redes culturales chicanas, bajo la necesidad de proponer un discurso propio dentro del medio norteamericano (blanco, anglosajón,

---

<sup>70</sup> Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 89.

protestante y heterosexual); de ahí lo emblemático de Frida para los chicanos<sup>71</sup> en tanto representación de la “raza cósmica” vasconceliana producto del mestizaje europeo-indígena, latente en el ya citado cuadro “genealógico” de Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936). La condición mestiza tanto de Frida como de la cultura chicana se presenta como parte de una nueva cartografía que “cuestiona el monologismo de la cultura nacional a través de la proposición de un ‘yo’ múltiple a manera de celebración de la hibridación cultural y del colapso de fronteras”.<sup>72</sup>

En 1978 como manifestación del arraigo de la obra de Frida entre los México-norteamericanos se inauguraron dos exposiciones en torno a la pintora mexicana, una en el Museum of Contemporary Art de Chicago (13 de enero) y otra en la Galería de *La Raza* (2 de noviembre, día de muertos) donde se presentaron pinturas, ambientaciones, cajas, arte-objeto, y ofrendas realizados por artistas chicanos que yuxtaponían su retrato con el de Kahlo a manera de identificación y muestra de la pintora mexicana como heroína política y combatiente revolucionaria.<sup>73</sup>

La aportación de los artistas chicanos abrió la posibilidad de la actualización de la imagen de Frida y su pervivencia como elemento identificador de lo mexicano en



Estados Unidos. En 2008 René Yáñez fundador de la galería de *La Raza* presentó *Pasión por Frida*, una exposición de “cuadros vivos” de la artista, a manera de mostrar la continuidad de la figura de Kahlo en la conformación de la identidad chicana; incluso generaciones posteriores como Río Yáñez continúa con la reutilización de la imagen de Frida en la imagería chicana como en el mural *Ghetto Frida* (2006) en donde Yáñez combinó 6 representaciones de la figura de la pintora mexicana con la composición del cómic

---

<sup>71</sup> Artistas como Daniel Solar, René Yáñez, Rupert García, Bárbara Carrasco, entre otros, visitaron *La Casa Azul* de Frida (Ramón Favela, *op. cit.*, p. 150).

<sup>72</sup> Issa. Ma. Benítez, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)* Tomo IV, p. 38, 41-42.

<sup>73</sup> Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 12 y Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, p. 13.





norteamericano y características del grupo de México-norteamericanos denominados cholos, como es la playera sin mangas y el tatuaje de Diego en letras góticas que porta Frida en el cuello. Desde el término *ghetto* que alude a un área separada

para la vivencia de un grupo étnico discriminado, la imagen refiere a la expresión de la vivencialidad y renovación de la cultura chicana en la época de los 90's en el barrio de Misison de San Francisco.



Pese a utilizarla como elemento diferenciador, el movimiento chicano también comenzó a estereotipar la imagen de Kahlo al presentarla como “fiel estampa” de una “heroína mexicana” y no bajo la reflexión de la diversidad de formas que posee la mexicanidad; sin embargo, como lo constata otro graffiti (anónimo) dedicado a Kahlo en Los Ángeles, la recuperación de Frida por parte del movimiento chicano permitió que otros sectores y generaciones norteamericanas redescubrieran y ligaran su identidad con la imagen de Kahlo; a pesar de haber fallecido hace más de 50 años, Frida Kahlo continúa atada a la vida cultural mexicana.

Por medio de los listones que Frida Kahlo entretejió con diversas manifestaciones artísticas en *Mis Abuelos*, *Mis Padres* y *Yo* fue que pude conocer como esta artista expresó su identidad mexicana en relación a su origen mestizo. A través de esta pintura de Frida sobre sus orígenes a la vez pude conocer formas plásticas que forman parte de la genealogía del arte mexicano: *Mis Abuelos*, *Mis Padres* y *Yo* va desde la referencia al catálogo racista de las pinturas de castas virreinales, pasando

por la curiosidad antropológica por México de los artistas viajeros<sup>74</sup> -como Wilhem Kahlo-, hasta la actualización que la Escuela Mexicana de Pintura hizo de referencias prehispánicas y novohispanas (en combinación con la pintura de vanguardia) como parte de un renacimiento cultural alrededor de una identidad nacional, fundada en el mestizaje,<sup>75</sup> lo que a la postre derivó en que Frida Kahlo se volviera en una figura central de la reconfiguración de la mexicanidad por parte de los chicanos en tierras extranjeras, además de situarse como un referente para las generaciones actuales de cómo construir nuestra imagen de la mexicanidad, en tiempos de globalización e hibridación cultural.

Por tanto, la comunicación en el arte se presenta como algo trascendental al comprender que las imágenes que nos rodean y nos anteceden se relacionan con nuestra personalidad y con la forma en que percibimos el mundo; de allí la importancia de conocer las variadas significaciones que puede poseer una obra tan difundida como la de Frida Kahlo, ya que sin duda es una expresión de la identidad cultural mexicana y por tanto un modelo con el que podemos reforzar y estructurar nuestra conciencia de lo qué es ser mexicano.

---

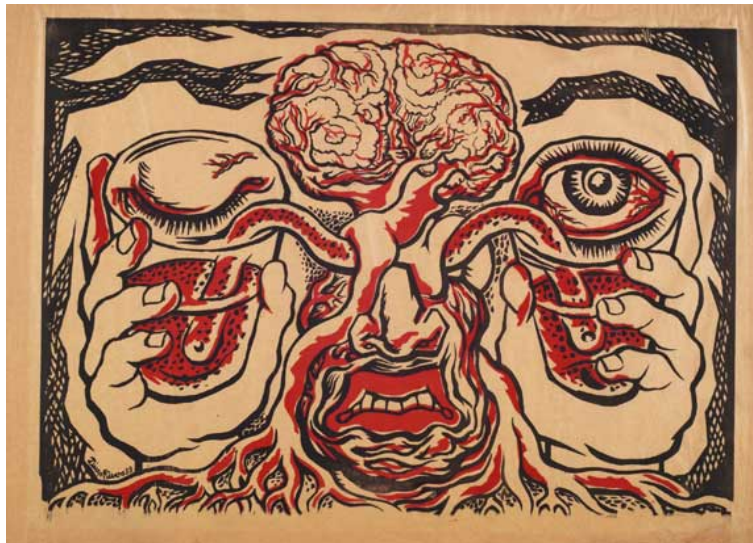
<sup>74</sup> Rafael Barajas Durán, "Retrato de un siglo", *Espejo mexicano*, p. 142.

<sup>75</sup> Irene Herner, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*, p. 47.



## CAPÍTULO 2

### VASOS COMUNICANTES<sup>76</sup>



---

<sup>76</sup> En este segundo capítulo el propósito es explorar las relaciones que guardan las obras de Frida Kahlo con otras artistas en particular con Diego Rivera, por lo que además de las ya citadas biografías sobre Frida Kahlo también ocupó textos en relación a Diego Rivera como su autobiografía *My art, my life*, así como *La fabulosa vida de Diego Rivera* de Bertram D. Wolfe, *Diego Rivera: Paraíso perdido en Rockefeller Center* de Irene Herner, así como la antología *Diego Rivera. Arte y Revolución*.



## 1. DIÁLOGOS CON FRIDA

La extensa difusión que actualmente posee la imagen de Frida Kahlo arrancó desde que la propia pintora elaborara una serie de 80 autorretratos que hoy son multireproducidos en carteles, películas y revistas; lo curioso es que en estos años se volvió casi imposible apreciar directamente alguno de los cuadros de Frida Kahlo en tanto que la mayor colección de sus obras, 25 pinturas propiedad del Museo Dolores Olmedo, estuvieron transitando desde 2007 por diversos museos internacionales.

No obstante, esta situación me permitió reflexionar sobre la posibilidad de apreciar la imagen de Frida desde otros espacios, pues además de las reproducciones de sus pinturas, los cuadros de Kahlo se han vuelto referencia e influencia para las obras de otros creadores. Para desentrañar la *Fridomanía* como un interesante fenómeno de comunicación artística, en este apartado me avoque a explorar la relación y retroalimentación que guardan las pinturas de Kahlo con las obras de otros artistas; parto de la relación que las creaciones de Frida entablaron con las producciones de su marido Diego Rivera, en particular con la pintura del muralista *Vasos comunicantes* (1938). El título de la obra refiere al concepto de André Breton de que tanto el material onírico como el artístico se fundan en las experiencias de la vida cotidiana pero cargadas de la poética de la imaginación.<sup>77</sup> Lo retomo con el fin de situar la comunicación artística en el caso de Frida Kahlo no como una mera asunción o copia de la técnica y estilo de Diego Rivera, sino que Frida se apropió de éstos con el fin de lograr una mayor introspección y re-creación plástica de sus propias vivencias al cargarlas de un mayor simbolismo.

Al hacer referencia a la pareja Rivera Kahlo se suele poner en primer plano el drama que debió sufrir Frida al ser víctima de un macho egoísta<sup>78</sup> y encontrarse indefensa por su condición enfermiza y desvalida; sin embargo, la entrada de Rivera

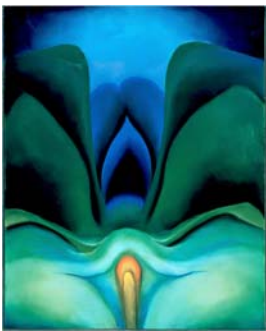
---

<sup>77</sup> En 1930 André Breton publica la obra *Vasos comunicantes* de la cual retoma el título Diego Rivera en 1938 para rendir un homenaje a Breton. Más adelante me avocó en presentar la relación del texto y la pintura.

<sup>78</sup> Luis-Martín Lozano, "Frida. Una relectura para conocer el mundo estético de la pintora", *Frida*, p. 64.

en la vida de Kahlo fue una fuerza potenciadora de su creatividad, pues tras el accidente que en 1925 laceró su cuerpo, Frida decidió recurrir a la pintura a manera de reconstruir su identidad, por lo que el encuentro con la imaginería plástica del ya encumbrado Diego Rivera, influyó directamente en las aspiraciones y deseos de Frida Kahlo por convertirse en artista.

La situación es que a principios del siglo XX, Frida Kahlo al igual que otra serie de mujeres artistas consolidaron su carrera y ampliaron sus referencias culturales al vincularse con hombres ya posicionados en el mundo del arte. Destaca el caso de Tina Modotti que pasó de ser modelo de su pareja el fotógrafo Edward Weston a realizar una importante obra fotográfica relacionada con la identidad mexicana; caso similar el de la pintora Georgia O'Keeffe cuyo arte alcanzó reconocimiento al ser expuesto en las Little Galleries of the Photo-Secession dirigidas por el fotógrafo Alfred Stieglitz quien tomó a O'Keeffe como modelo y pareja; no obstante, Stieglitz demandaba sumos cuidados debido a sus afecciones cardíacas –así como por su hipocondría– lo que alentó la estancia de O'Keeffe en Nuevo México –fuente de inspiración de muchas de sus pinturas– a modo de mantenerse alejada de su marido y encontrar un espacio propio para la creación.<sup>79</sup>



Pese a que en muchos casos las creaciones de estas mujeres tuvieron dificultades para reconocidas en su tiempo, su obra abrió nuevos caminos en la historia del arte, motivando a que fueran reconocidas las experiencias de la feminidad, por ejemplo destaca la obra de O'Keeffe –en relación con la de Frida Kahlo a quien conoció e incluso se les vinculó sexualmente<sup>80</sup>– por sus representaciones de flores del desierto como alegorías de órganos sexuales femeninos, tal es el caso de *Blue flower* (1918) donde los pétalos

---

<sup>79</sup>En situación parecida aparece Sonia Delaunay que a pesar de ser una importante pintora representante del orfismo y la primera mujer en tener una exposición en vida en el Museo del Louvre (1964), se le suele encasillar como diseñadora –por diversos trabajos que realizó en el campo textil en la década de los 20's–, mientras que la referencia a su marido Robert Delaunay es desde el papel de verdadero artista plástico. Uta Grosenick, *Mujeres artistas del siglo XX y XXI*, p. 36-39, 144-147.

<sup>80</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 171.

aluden a la forma de una vulva, el pistilo al clítoris y la corola representa la entrada vaginal; esta obra guarda relación con las naturalezas muertas de Frida Kahlo como *La Novia asustada al ver la vida abierta* (1943) una obra de tono humorístico donde una novia asustada observa desde una esquina una serie de frutas maduras con fuertes connotaciones sexuales, como la referencia de la papaya a una vulva o de los plátanos comparados con penes.



En el caso de Frida Kahlo, bastante se ha escrito sobre “los desvaríos amorosos que Rivera tuvo con otras mujeres”,<sup>81</sup> en particular con la propia hermana de Frida, sin embargo es incuestionable la influencia de Diego como marido, compañero y plataforma de exhibición para Kahlo. Diego Rivera, considerado en su época como “el artista más grande”, poseía una gran manía por la publicidad, que lo llevo a hacer que su matrimonio con Frida Kahlo se volviera parte del dominio público -aventuras, amores, batallas y separaciones-<sup>82</sup> con lo que a su vez Rivera comenzó a cargar de cierta relevancia social a su entonces desconocida joven esposa.

En su primer autorretrato de 1926 –dedicado a su entonces novio Alejandro Gómez Arias– Frida en su intento de afianzarse como pintora y de superar así el



accidente vehicular, recurrió a la tradición renacentista del autorretrato donde el artista se representa con elementos cotidianos a manera de autobiografía<sup>83</sup> y de señalamiento de su lugar en la sociedad. En la composición Frida aparece de frente vestida con un traje rojo de terciopelo, con la mirada directa y el brazo derecho que cruza frente a su cuerpo; este cuadro se ve influido directamente por

<sup>81</sup> Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 64.

<sup>82</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 12.

<sup>83</sup> Olivier Debrouse, “Sadja o vivir en Coyoacán”, *Frida Kahlo. Diario. Autorretrato íntimo*, p. 18. 19.

*Autorretrato como Ecce Homo* (1500) de Alberto Durero, quien frente a la amenaza de la peste y los innumerables conflictos sociales de su época decidió retratarse triunfante, sereno e imponente.<sup>84</sup> El abrigo café de terciopelo y lana que porta Durero, lo abrocha a la altura del pecho con la mano derecha, lo cual era una composición establecida para representar a Cristo bendiciendo; incluso los rasgos de Durero son idealizados para asemejarse a los de Jesús: los largos cabellos dorados y el rostro alargado e imperturbable.



Frida redujo la ornamentación del fondo y eligió una paleta oscura, similar al autorretrato de Durero pero sobre todo vinculada a los autorretratos de Rembrandt, a manera de que la oscuridad encuadre y resalte el rostro. Además Kahlo enalteció su imagen con un retrato en el que también predomina la influencia de otro



fundamental pintor renacentista, Sandro Botticelli. El alargamiento de su fisionomía con el que Kahlo se retrató, en particular el cuello, es semejante al recurso que el pintor italiano utilizó por ejemplo en la imagen central de *El nacimiento de Venus* (1482-1484), la cual también cruza su brazo derecho frente a su pecho. La distinción (y la pose) con que Frida se autorretrató también se

relaciona con la fría elegancia de los retratos que Agnolo Bronzino elaborara para sus mecenas los Médicis, en particular el de Eleonora de Toledo (1543) que se distingue por el vestido rojo y el desdén aristocrático de la modelo. Al ser Gómez Arias el centro emotivo de Frida, ella intentó mantener la relación desde su convalecencia por medio de cartas y del autorretrato de 1926 que se lo dedicó como “tu Botticelli”. El cuadro es testimonio de la creativa propuesta de Frida por realizar una obra que mantuviera



---

<sup>84</sup> Luis-Martín Guzmán, *op. cit.*, p. 34.

vigente el cariño de Alejandro, en tanto que éste en 1927 partió a Europa por decisión de su familia que deseaba alejarlo de Kahlo, a quien consideraban una joven insolente, que además pensaban que quedaría lisiada. “Probablemente tu me dirás que soy buten pesimista y lagrimilla, y sobre todo ahora que eres completamente optimista, después de haber visto el Elba del Rjin, todo Lucas Cranach y Durero y sobre todo el Bronzino y las catedrales [...] no sabes cómo me dio gusto que hayas conocido el maravilloso retrato de Eleonora de Toledo”<sup>85</sup>.

Cierto día de 1928 Frida Kahlo se presentó en el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) donde Diego Rivera pintaba por entonces el panel *Fraternidad*. El propósito era que Rivera evaluara algunos retratos y diera cuenta de las posibilidades de Kahlo de afianzarse como artista; al respecto el muralista comentó que *Autorretrato con traje de terciopelo* era la pintura que le parecía más original.<sup>86</sup> No obstante, a partir de 1929 ya como esposa de Diego Rivera, Frida Kahlo modificó su creación pictórica en la que es notoria la postura mexicanista que iniciaron los muralistas en los años 20. De hecho, a pesar de que Kahlo no participó del movimiento muralista ni adoptó como fórmula el historicismo didáctico que Rivera plasmó en edificios públicos –como si lo hiciera la segunda generación de muralistas<sup>87</sup>–, es imposible desligar la pintura de Frida de la búsqueda de la identidad mexicana a través de las artes plásticas. Desde su condición de mujer y lisiada, Frida demostró con sus autorretratos que la representación de la excepción y lo individual, puede revelar la diversidad y profundidad de formas que puede congregar la mexicanidad.



En *Autorretrato El tiempo vuela* (1929) Frida abandonó el estilo renacentista y la imagen aristócrata, para retratarse con colores vibrantes –rojo, verde y blanco– que Diego Rivera ya había proclamado como propios de la cultura mexicana en sus

<sup>85</sup> Carta de Frida a Alejandro Gómez Arias, 4 de junio de 1927, reproducido por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 68.

<sup>86</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 82.

<sup>87</sup> O’Gorman, Eppens, Camarena, O’Higgins y Chávez Morado.

experiencias cubistas en Europa, donde rompió con el tratamiento anticolorístico de Picasso como en el caso del célebre *Paisaje zapatista* (1915).<sup>88</sup> Además Kahlo cambió el sofisticado vestido de terciopelo por una blusa blanca de



algodón acompañada de joyería prehispánica –un collar de jade– que realzan la postura mexicanista de Frida, quien buscaba afirmar sus orígenes al retratarse e identificarse con las mujeres indígenas, en particular las tehuanas que Rivera había pintado en los vestíbulos del edificio de la SEP.

Precisamente el cambio en la vestimenta de Kahlo fue por sugerencia de Rivera, quien deseaba ver a la pintora coyoacanense vestida como las tehuanas que llamaron la atención de Diego al visitar Juchitlán a su regreso de Europa.<sup>89</sup> En la búsqueda de un arte nacionalista, la representación de la vida cotidiana y de las tradiciones del país conllevaron a que la imagen de la tehuana por la ritualidad con que portan a diario sus extraordinarios vestidos, considerados “los más bellos de América”, provocó el que su imagen se estableciera como un mito de la identidad mexicana, a través de su representación plástica por parte de artistas como el precursor del muralismo mexicano, Saturnino Herrán en cuya obra *Mujer en Tehuantepec* (1914) realizó uno de los primeros homenajes a estas mujeres al resaltar el elaborado encaje que posee el huipil blanco que utilizan.



El cambio de vestimenta le sirvió a Frida Kahlo para enmarcar la transformación que en su vida implicó la relación con Rivera. En el pequeño cuadro *Frieda Kahlo y Diego Rivera* (1930) la autora nos ofrece una visión de su cuerpo frente al de su marido que es quien

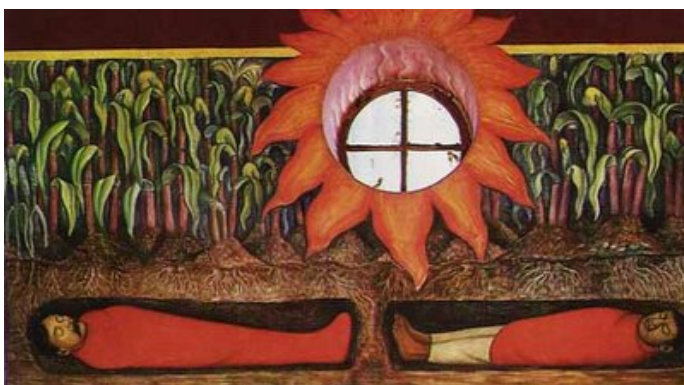
<sup>88</sup> En 1931 en Nueva York, Diego Rivera declaró que su paleta de colores hacía referencia a los utilizados por los antiguos pintores mayas del Templo de los Jaguares de Chichén Itzá. “Dos tonos de rojo; dos tonos de azul; cuatro verdes; amarillo, blanco, negro y púrpura. (J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 97).

<sup>89</sup> Irene Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 91.



domina la pintura por su gran físico en contraste con la diminuta corporeidad de Frida; asimismo Rivera está representado con paleta y pinceles, mientras que ella aparece vestida con falda y rebozo, como representación de la esposa tradicional que se deja llevar por su adorado marido. No obstante, por medio de su vestimenta, un traje regional que combina el rojo y el verde, Kahlo señaló su mexicanidad, pues a través de la subjetividad de su ropaje Kahlo expresó en diversos autorretratos su conciencia nacional.

El matrimonio con Rivera permitió a Frida extender su conocimiento del mundo más allá del barrio de Coyoacán. En el viaje a San Francisco en 1930 Kahlo conoció historias y personajes que desarrollaron su imaginación, tal es el caso del *Retrato de Luther Burbank* (1930), el cual Frida realizó al enterarse de la vida de un creador de injertos de diversas variedades de frutas, flores y vegetales que tenía la intención de incrementar la alimentación mundial. Tanto a Diego como a Frida la historia de este personaje los motivo a crear un retrato de él, con la peculiaridad de que a Frida Kahlo le llamó la atención el deseo de Burbank de ser enterrado bajo un cedro de Líbano en el terreno que rodeaba a su casa en Santa Rosa.<sup>90</sup>



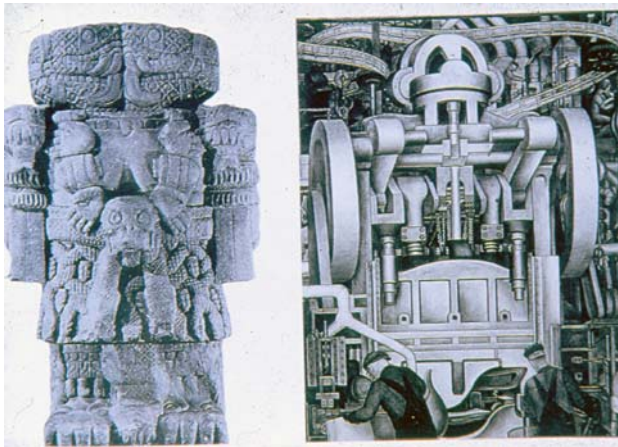
Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo en el panel *Sangre de mártires fertilizando la tierra*.<sup>91</sup> En este panel Rivera retrató a los cadáveres de Emiliano

<sup>90</sup> Martha Zamora, "Retrato de Luther Burbank", *Frida Kahlo 1907.2007*, p. 120.



Zapata y Otilio Montaña bajo la tierra mestiza que renace y florece como alegoría del renacimiento de México tras la lucha revolucionaria.

Lo destacado en la obra de Frida Kahlo, es que nunca pretendió copiar a Rivera, sino que supo apropiarse de las lecciones del muralista al combinarlas con sus propias experiencias y otras fuentes de inspiración; es muy probable que en el *Retrato de Luther Burbank*, Frida hiciera referencia a los cuadros de pintura colonial sobre las “vanitas”, representaciones de desintegración corporal postmortem, símbolo de lo efímero de la existencia –como el *Pudridero* de la Pinacoteca del Templo de la Profesa– pero que al mezclarlo con la influencia de la capilla riveriana, el sentido se transforma para pensar la vida como un ciclo, como la constante reintegración –en este caso de Burbank– a la naturaleza.



En 1931 la pareja se embarcó a Nueva York para una gran exposición de la obra de Diego Rivera en el Museo de Arte Moderno (MoMA)<sup>92</sup> y en 1932 se dirigieron a Detroit en tanto que a Rivera le habían ofrecido 10 mil dólares por pintar 100 metros cuadrados del Instituto de Artes de esa ciudad. La estancia en Estados Unidos comenzó a ser un punto de fricción entre Diego y Frida, aunque a nivel plástico nos ofrece una de las más interesantes relaciones entre creadores. En Detroit, Diego fascinado por la panacea tecnológica, actualizó la imagen de la Coatlicue, deidad mexicana representante de la vida y de la muerte, a través de un extraordinario robot que es fusión de máquina y deidad antigua, con la

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>92</sup> Fue la segunda exposición de este importante recinto, tan sólo después de la organizada a Matisse.

que Rivera plasmó su idea de unidad latinoamericana como síntesis de las culturas prehispánicas y el desarrollo norteamericano: “He sostenido que el arte en América, si llega a existir algún día, será el producto de la fusión del maravilloso arte indígena, venido de las profundidades inmemoriales del tiempo, en el centro y en el sur del Continente, y del arte del trabajador industrial del norte.”<sup>93</sup>

En contraste, Kahlo relacionó la máquina con la metalización del quirófano y de su cuerpo, a través de todos los “fierros” y mecanismos ajenos que la ciencia moderna *encaja*. En la fría y mecánica ciudad automotriz de Detroit, Frida Kahlo sufrió un aborto en 1932 del que dejó testimonio en *Henry Ford Hospital* en donde el celaje de nubes tormentosas –al estilo de *El Greco*–, las chimeneas y los edificios



fabriles sirvieron de fondo para una Frida recostada, sangrante, con el vientre abultado del cual parten “seis cintas rojas, seis venas rotas”<sup>94</sup> que conducen a una serie de objetos que simbólicamente refieren a su aborto: la máquina indica la mecanización del asunto hospitalario, el feto hace referencia al “Dieguito” que

tanto deseaba procrear, la orquídea –regalo de Rivera– le parecía una mezcla entre lo sexual y lo sentimental; el caracol alude al lento proceso y sufrimiento que le impuso el aborto; el torso nos aproxima al interior del cuerpo femenino, mientras que la pelvis rememora el accidente de 1925 que le impedía a Frida gestar.

En Estados Unidos Rivera celebró el avance del mundo industrial como fuente de las fuerzas creadoras del futuro, tal como lo plasmó en su lienzo *Maternidad Mecánica* (1933) donde dio vida a una mujer cyborg mezcla de barro y tuberías que posee al interior de su cuerpo; sin duda la obra de Rivera está hermanada pero en plena



<sup>93</sup> Diego Rivera, *Creative Art*, Nueva York, enero de 1929.

<sup>94</sup> Elena Poniatowska, “Hospital Henry Ford” en *Frida Kahlo 1907.2007*, p. 132.



contradicción con *La Columna Rota* (1944) de Kahlo, donde la artista representó de manera simbólica –a través de una columna jónica- la deteriorada condición de su columna vertebral que le obligó a utilizar un corsé de acero. El dramatismo se acentúa por la serie de clavos que atraviesan el rostro y cuerpo de la artista, en particular el clavo más grande que atraviesa su corazón por los daños emocionales que le causaba Diego; la imagen precisamente es una alegoría de los mártires cristianos.

Mientras Rivera en su deseo de seguir pintando el *american dream* continuó aceptando encargos en Estados Unidos, Frida deseaba regresar a México tanto por el aborto como por la escasez de amistades producto de su limitado inglés y su precaria salud, así como por la incomodidad que le producía el carácter de los norteamericanos: “Yo aquí en Gringolandia me paso la vida soñando en volver a México, pero para el trabajo de Diego ha sido completamente necesario quedarnos aquí”<sup>95</sup>. Las diferencias del matrimonio Rivera Kahlo frente a la estancia en Estados Unidos se expresa en las obras de cada uno de 1933, que curiosamente posee un vínculo compositivo. Diego aceptó pintar un mural en el Centro Rockefeller, un conjunto de oficinas y negocios que pretendía volverse en el centro económico de



Nueva York. En el *Hombre en la encrucijada* Diego Rivera situó al centro de la composición a un trabajador sajón

frente al desarrollo industrial que posee dos vertientes: el bélico, ambicioso y selectivo progreso capitalista frente al avance masivo, popular y global del socialismo que encabeza Lenin. La representación del líder comunista provocó que

---

<sup>95</sup> Fragmento de una carta de Frida, del 16 de noviembre de 1933 dirigida a su amiga Isabel Campos, reproducida por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 120.

Nelson Rockefeller diera órdenes de destruir el mural;<sup>96</sup> aunque amistades como Beltram Wolfe intentaron persuadir a Diego de cambiar el rostro del dirigente soviético por el de Abraham Lincon, Rivera entendió que la destrucción de su pintura la hacía aún más real pues “decenas de millones de personas fueron informadas de que el hombre más rico del país ordenó que se borrara el retrato de alguien llamado Vladimir Ilich Lenin, porque un pintor lo había representado en un fresco como el líder que guiaba a las masas oprimidas hacia un nuevo orden social fundado en la supresión de las clases, la organización de la sociedad, el amor y la paz entre los hombres, en vez de la guerra, de la desocupación, del hambre y de la degeneración del desorden capitalista”.<sup>97</sup>

En *Mi vestido cuelga aquí* (1933) Frida compartió el simbolismo y la repartición



simétrica de los elementos del mural de Rivera, con la cualidad de que su obra es una completa y abierta crítica al capitalismo a partir de sus propias vivencias en Estados Unidos; al centro sitúo un huipil de Juchitlán y una falda de tehuana como si su identidad quedara como harapos al pender del escusado de la modernidad y del trofeo dorado

portavoz de la libre competencia voraz. Los ídolos capitalistas –“representados por la belleza artificial de Mae West, por la gasolina vista como panacea del progreso”<sup>98</sup>, por la Estatua de la Libertad como manifestación hierática e inerte de la autonomía y por las chimeneas que envenenan el aire– envuelven a las masas que son conducidas a la hoguera, similar a la explosividad y al destino fatal de los vencidos de *Suicidio colectivo* que Siqueiros pintó en esa misma década.

---

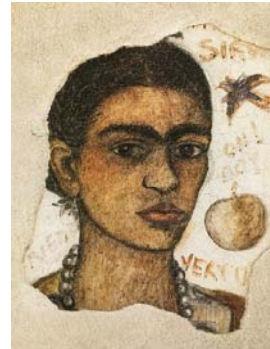
<sup>96</sup> Irene Herner, *Diego Rivera Paraíso perdido en Rockefeller Center*, p. 10-12.

<sup>97</sup> Diego Rivera, *Portrait of America*, Nueva York, 1934, p. 27.

<sup>98</sup> Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 89.



Pese a que Frida acompañó a Diego en las manifestaciones frente a la coerción artística del Centro Rockefeller e incluso intentó acercarse a la obra de su marido al realizar el *Autorretrato muy fea* en la técnica del fresco –la cual Rivera utilizaba para la pintura mural–, la ruptura entre los artistas fue inminente. Diego Rivera se sumió en un estado depresivo que sólo logró superar al flirtear en Nueva York con la joven pintora Luis Nevelson<sup>99</sup> y a su regreso a México con Cristina Kahlo, la hermana menor de Frida, que por la cercanía de edad con la pintora es como si fuera “su doble: aquella a la que más ha amado y más odiado en la infancia”.<sup>100</sup> Los siguientes años fueron de una dura soledad para Frida –que ni sus diversos amantes lograron llenar–, pero de una inmensa creatividad que la llevaron a elaborar en 1939 su obra de mayor fama, *Las dos Fridas*, la cual sería ininteligible sin la “fantástica” presencia de Diego Rivera:



Encabezado por André Breton y Guillaume Apollinaire, hacia 1916 surgió el movimiento surrealista como una propuesta artística enfocada en integrar el sueño y la vigilia; influidos por el psicoanálisis de Freud, los surrealistas ubicaron en sus obras a los sueños como expresiones del poder de la imaginación, portadores de mensajes trascendentes con una estructura propia, comúnmente desdeñada por coerciones racionalistas. A partir de 1930 el movimiento surrealista, se expandió por el mundo, al realizarse exposiciones en Bélgica, Checoslovaquia, Yugoslavia, Suiza, Italia, Isla de Tenerife, Inglaterra y Estados Unidos.<sup>101</sup>

En 1938 a través del Ministerio de Educación de Francia, André Breton llegó a México a dictar una serie de conferencias sobre poesía y pintura. Frente a las vivencias bélicas en Europa, México le pareció al escritor surrealista –como a otros tantos artistas viajeros del pasado– una tierra mágica, alucinante, única, en la cual aún era posible encontrar fuentes de inspiración frente al utilitarismo racionalista

---

<sup>99</sup> J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 122-123.

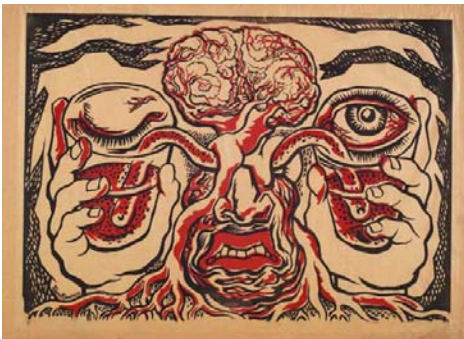
<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>101</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Surrealismo y arte fantástico de México*, p. 9-35.

que predominaba en Europa. Asimismo, al inicio de la década de los 30's, tras la aparición del 2º manifiesto surrealista, André Breton intentó vincular con mayor fuerza al movimiento artístico que encabezaba con el comunismo, por lo que se reunió en México con el líder soviético León Trotski con el que redactó el *Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente* en que alentaban las creaciones que ayudaran a la transformación del mundo, sin que éstas estuvieran coactadas por grupos políticos.<sup>102</sup> Tanto por su obra mural en que recuperaba tradiciones artísticas del pasado e invocaba al pueblo a ser conscientes de la lucha de clases, así como por algunos de sus paisajes que se tornaban en formas antropomórficas, Diego Rivera fue considerado por Breton como el ejemplo mismo del artista surrealista.<sup>103</sup>

Diego Rivera elaboró en 1938 un grabado en madera destinado a anunciar una de las conferencias que André Breton, el *papa* del surrealismo, dictó en México. La pintura titulada *Vasos comunicantes* refiere a la obra del mismo nombre que Breton elaboró en 1930 para dar cuenta de la relación entre el sueño y la vigilia, entre la imaginación y la realidad; a través de una reflexión de sus sueños, Breton refiere a la ausencia de una mujer amada de la que le es posible recuperar su presencia por medio de la afectividad evocadora del arte y los sueños.

En el caso de la obra de Rivera, la totalidad de la imagen conforma un ancho rostro, similar al de Diego, que pretende hacer referencia a la conexión entre el



mundo de la vigilia y el del sueño por medio de dos “vasos oculares”, uno abierto y el otro cerrado –uno físico y otro mental–, ligados a través de un sistema circulatorio que parece tornarse en raíces. A pesar del distanciamiento entre los artistas que culminó en 1939 cuando

Diego le comunicó a Frida su deseo de divorciarse, *Los vasos comunicantes* de Rivera

---

<sup>102</sup> Martha Zamora, *Frida el pincel de la angustia*, p. 60.

<sup>103</sup> Abdré Breton se afilió al Partido Comunista Francés en 1927 hasta 1935 en que se unió a la línea disidente del comunismo soviético, encabezada por la 4ta. Internacional organizada por León Trotski. Irene Herner, *Siqueiros del Paraíso a la Utopía* y Dawn Ades, “Rivera y el surrealismo en México 1938-1940”, *Diego Rivera, Arte y Revolución*, p. 313.



“traen a escena” las venas-cintas con que Frida se mantenía enlazada en sus pinturas a objetos y personas aunque estas ya no estuviesen presentes, tal como lo hizo con Diego en *Las dos Fridas*.<sup>104</sup> A través de este autorretrato doble, Kahlo fue capaz de expresar como la presencia de Diego le ayudó a estructurar plásticamente su identidad mestiza, de europea mexicana.

Precisamente, al llegar a tierras aztecas, fue en la obra de Frida Kahlo que André Breton encontró la unión de los opuestos, entre el mundo real y el campo de lo simbólico y lo imaginario, es decir, la aparición de la otra escena, donde lo cotidiano toma otra forma para presentarse como un espacio fantástico: “Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el surrealismo... Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna.”<sup>105</sup>

En su estadía en México André Breton encontró en la fantasía inserta tanto en el arte popular como en las creaciones de los artistas plásticos mexicanos contemporáneos formas fuera de la lógica formal, que coincidían con sus planteamiento de un arte surgido del inconsciente;<sup>106</sup> ello motivó al escritor surrealista a montar en 1939 en París la exposición *Méxique* en la que ocuparon una posición central las pinturas de Frida Kahlo. Asimismo, Breton instó al pintor surrealista de origen austriaco Wolfgang Pallen con el apoyo del poeta surrealista peruano César Moro a organizar la Exposición Internacional de Surrealismo en 1940 en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Junto a obras de Giorgio De Chirico, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, René Magritte y Pablo Picasso,<sup>107</sup> por mencionar algunos, Frida Kahlo presentó *Las dos Fridas* (1939) y *La mesa herida* (1940), dos obras monumentales, situación extraordinaria en la producción de

---

<sup>104</sup> Al visitar el museo Dolores Olmedo en septiembre de 2010, la Dra. Irene Herner percibió la conexión de los *Vasos Comunicantes* de Rivera con *Las dos Fridas* de Kahlo a partir del concepto de la unión de opuestos, que le permitió a Frida expresar su condición mestiza. Por ello la maestra Herner me sugirió esta obra para tratar el tema de la comunicación artística que entabló Kahlo con la obra de Rivera, como un fenómeno de apropiación del arte y no una mera copia de temas o estilos.

<sup>105</sup> Guillaume Apollinaire, *Las tetas de Tiresias*.

<sup>106</sup> Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 152.

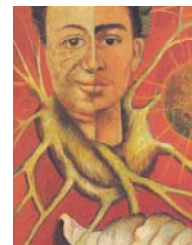
<sup>107</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 73.

Kahlo, quizá como contraposición (y alusión) a Rivera que en esos años trabajó principalmente la pintura de caballete.



En medio de un escenario tormentoso, en *Las dos Fridas* la artista alude a su separación con Diego Rivera para expresar a través de un autorretrato doble su identidad cultural mestiza; la Frida de la izquierda representa su mexicanidad al estar vestida con el huipil y la falda de tehuana que tanto gustaban a Rivera, en su mano izquierda porta un camafeo con el retrato de Diego a los cuatro años de edad, desde el cual emerge la sangre que recorre el sistema circulatorio que comparten las dos figuras que además se encuentran tomadas de la mano. La Frida de la derecha es la mujer que evoca a los años anteriores a la relación con el muralista, ya que ella refiere a su padre por el vestido “europeo” de novia que porta, el cual además es similar al que usó su madre en sus nupcias; ante el amor perdido esta Frida, con unas tijeras quirúrgicas, intenta no desangrarse, aunque el líquido vital que mancha su vestido parece pintarlo de flores rojas – similar al “color” que dio a su vida la relación con Diego Rivera. Este autorretrato doble, unión entre la Frida que sueña la reconciliación con Diego vinculada a la otra que desangra por los engaños de Rivera, es a la vez expresión de los vasos comunicantes que Frida entabló –de una manera personal- con el interés de Rivera – y de la Escuela Mexicana de Pintura- por crear un arte mexicano cuya identidad estuviese basada en el mestizaje.

Tras el reencuentro entre los pintores en 1944, a modo de celebrar su quinceavo aniversario de bodas, Frida Kahlo elaboró otro retrato doble pero en esta ocasión con la imagen de Rivera. El cuadro titulado *Diego y Frida 1929-1944* expresa el vínculo de los artistas al representarlos Kahlo no “como una pareja, sino como una misma



persona”<sup>108</sup>.



Además es en esta época en que Frida estableció la mayor y más extraordinaria relación con la obra de Diego Rivera. En 1945 por petición del Dr. Lavin, Frida pintó el cuadro *Moisés* en referencia al texto de Freud sobre el patriarca judío. La

pintora presentó un cuadro con una forma similar a la composición de Rivera en *El hombre en la encrucijada* en el que un obrero rubio dominaba el centro de la composición que se divide entre capitalismo y socialismo. En su caso Frida Kahlo presentó al centro el nacimiento de Moisés derivado del dios solar egipcio; flanquean al astro solar una serie de dioses a la altura del cielo, del lado derecho los de Oriente –Huracán, Kukulcán, Coatlicue y Tláloc– y del izquierdo los de Occidente –Amón, Zeus, Osiris, Apolo y la virgen María. Debajo aparecen héroes, transformadores de religiones, conquistadores y rebeldes, mientras que al fondo se encuentra la masa humana conformada por todas las razas, así como guerreros, pacíficos, científicos, ignorantes, alegres y tristes, sanos y enfermos.<sup>109</sup> Frente a los extensos metros que pintó Rivera, la obra de Frida destaca por la minuciosidad con que elaboró a cada uno de los personajes, es como si su *Moisés* fuese un mural en miniatura –al entender la monumentalidad como una cuestión de escala.

---

<sup>108</sup> Mike Brooks, *Frida Kahlo Fans* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlofans.com/c0460.html>. [Consulta 14 de septiembre de 2010].

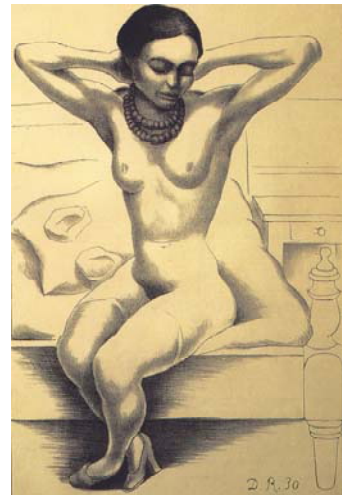
<sup>109</sup> Frida Kahlo, *Hablando de un cuadro mío*, publicado en la revista *Así* #249, agosto 1945, reproducido por Raquel Tíbol, *op. cit.*, p. 253-257.

Desde su pincel Rivera también recurrió a la imagen de Frida para expresar su admiración y la profunda relación que mantenían. Sin embargo Diego no plasmó a



Frida como manifestación de la sensualidad tropical mexicana como en el caso de otras de sus modelos-parejas, tal es el caso de la representación en la Capilla de Chapingo de su ex esposa Lupe

Marín como imagen de la mujer mestiza y frondosa, símbolo de *la Tierra fecunda*. En 1930 Diego dibujó el único desnudo que realizó de Frida; pese a la pose sensual y los bellos senos de Frida –de los que ella se sentía orgullosa– la imagen no posee la monumentalidad con que Rivera representaba la exhuberancia mexicana, de hecho muestra a Frida Kahlo cabizbaja y con la piernas cruzadas para ocultar la delgadez de su pierna derecha producto de la poliomielitis que sufrió en su infancia.

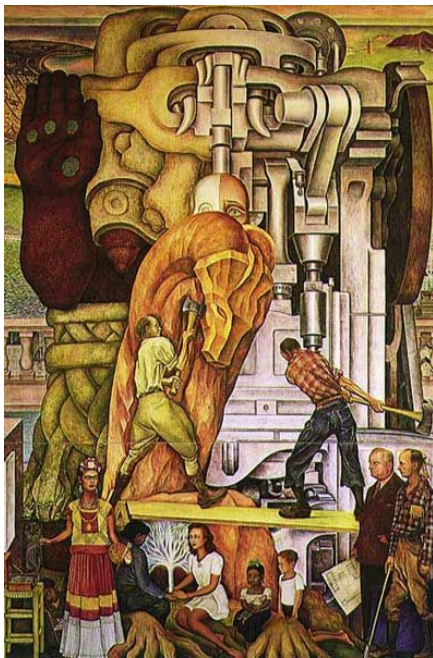


Pese a ello, Diego supo entender que la feminidad de Frida abarcaba más aristas. En el tercer piso del edificio de la SEP en el panel titulado *El arsenal*, Diego Rivera hizo un reconocimiento a la temprana filiación comunista de Kahlo que a final de los años 20 se había adherido a la Liga de Jóvenes Comunistas donde se relacionó

con la fotógrafa italiana Tina Modotti. Precisamente Rivera retrató a Frida flanqueada a la izquierda por Tina Modotti acompañada de Julio Antonio Mella –



revolucionario cubano asesinado en México–, mientras que del lado derecho aparece el muralista David Alfaro Siqueiros. Frida Kahlo aparece con una camisa adornada con la estrella roja mientras reparte armas, como si Rivera con esta imagen, como señala Raquel Tibol, plasmara la idea de “que no basta con criticar a las lacras de la burguesía dependiente, corrupta y explotadora; hay que tomar y repartir las armas de la revolución popular”.<sup>110</sup> En 1935 en los murales de *México en la historia* de Palacio Nacional, nuevamente Diego Rivera pintó en el panel *México hoy y mañana*, a Frida con la estrella comunista pero esta vez junto a su hermana Cristina como educadoras de los jóvenes mexicanos.



En 1939 para la Exposición Internacional Golden Gate en San Francisco, Diego Rivera en su planteamiento de un arte panamericano resultado de la unión entre las culturas prehispánicas y el desarrollo tecnológico norteamericano, pintó los tableros de *Unidad panamericana* en donde frente a una Coatlicue mitad estatua mitad robot, aparece a la derecha Frida ataviada con el traje tradicional de tehuana además de portar paleta y pinceles como símbolo del arte del sur en contraposición del ingeniero Dudley Carter que como imagen de un hombre culto y sofisticado, viste traje y posee planos, como representante del arte del Norte.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 25.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 84.

De nueva cuenta en Palacio Nacional, en 1945, Rivera retrató a Kahlo entre los personajes de la gran Tenochtitlan. Frida aparece con el cabello suelto, con un vestido blanco y una carga de alcatraces mientras “enseña provocativamente la belleza de sus tatuajes a los viejos sacerdotes que la miran con lascivia, mientras le ofrecen en pago brazos y piernas de seres humanos”.<sup>112</sup>



En su recuento visual de la vida cultural de México, el mural *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda* (1947), Diego Rivera pintó al centro a algunos de los



personajes principales del surgimiento de un arte de carácter mexicano: con traje y un bombín que alza para saludar, aparece el poeta cubano José Martí el cual en 1876 declaró para la *Revista Universal*: “¿Por qué no copiar en vivo nuestros mercados,

nuestros vendedores de flores, nuestros paseos en Santa Anita, nuestras fértiles chinampas, corazones perpetuamente saturados de flores? ¿Por qué no ser prácticos, olvidar estas escuelas inútiles de temas sagrados y mitológicos, y reemplazarlas por una escuela de temas mexicanos: cuadros de género?”<sup>113</sup> Junto al cubano aparece Frida Kahlo con un tocado púrpura y el círculo del *ying-yang* en su mano, representación de lo masculino y lo femenino, del binomio que formaban Rivera y Kahlo; precisamente delante de ella aparece un autorretrato de Diego

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>113</sup> José Martí en *Revista Universal* del 24 de octubre de 1876.



Rivera cuando era niño portando traje y paraguas, junto a él aparece “la más reata, amable y chistosa de nuestras amigas”<sup>114</sup> la *Catrina* que utiliza como estola una *serpiente emplumada* aunado a que es acompañada por su creador el grabador y caricaturista José Guadalupe Posada.



En 1952 Diego pintó por última vez en un mural a Frida. En el tablero transportable *Pesadilla de guerra, sueño de paz* Rivera retrató a Kahlo en silla de ruedas como recolectora de firmas para la paz, lo cual es antecedente (o quizá preludio) de la última aparición de la pintora en una manifestación pública



el 2 de julio de 1954, en contra del golpe de estado al presidente guatemalteco Jacobo Árbenz por intervención de la CIA. Frida “tránsito en su silla de ruedas, como una heroína desprendida de alguna secuencia de Eisenstein, desde la plaza de Santo domingo hasta el Zócalo”,<sup>115</sup> justamente 11 días antes de fallecer.

En 1955 al cumplirse un año de la muerte de Kahlo, Diego Rivera le dedicó un retrato póstumo, en donde la pintó sonriente, con un tocado del cual surgen –como en la obras de Frida- una serie de venas que impregnan de color la imagen, mientras que del cuello de la pintora derivan una serie de raíces que se prenden a un mapa del territorio mexicano. La relación con Diego Rivera llenó de significantes y seguridad a la vida de Frida, lo que se



<sup>114</sup> Diego Rivera, Catálogo de la exposición individual de Arturo Estrada en el salón de la Plástica Mexicana, 1935, cita reproducida por Raquel Tibol en *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 142.

<sup>115</sup> Hayden Herrera, *Frida Kahlo las pinturas*.

tradujo en que su pintura fuese un testimonio de su deseo de existir, cuando unos años antes su existencia sólo remitía a la de una mujer enferma postrada en una cama: “Jamás, en toda la vida, olvidaré tu presencia. Me acogiste destrozada y me devolviste entera”.<sup>116</sup> Por su parte Rivera encontró en Kahlo esa complicidad que requiere un artista en un mundo donde este oficio no siempre es bien valuado. Ella lo apoyó y acompañó en momentos polémicos y de gran dificultad: “expulsión del partido comunista en el año en que se casaron (1929), ruptura con Nelson Rockefeller a causa del rostro de Lenin pintado en el Rockefeller Center (1933), acercamiento a los trotskistas estadounidenses, ríspidas polémicas con los stalinistas tanto en los Estados Unidos como en México (1934-1935), ingreso a la Cuarta Internacional (1938)”.<sup>117</sup>

Diego y Frida fueron la “complementación de los extremos, la Eva menuda y el Adán gigantesco, el Romeo inconcebible y la Julieta sacrificial, el hombre con vocación de Génesis y la mujer que ya habita el Apocalipsis”.<sup>118</sup> Al fallecer Frida “el rostro de Diego, normalmente entusiasta y regordete, se hizo macilento y gris”,<sup>119</sup> la soledad abrumó tanto a Rivera que falleció tres años después de ella. A pesar de que Guadalupe y Ruth Rivera no cumplieron con la última voluntad de su padre de reunir sus cenizas con las de Kahlo, los vasos comunicantes que establecieron estos artistas a través de sus obras permanecen intactos, pues siguen siendo parte fundamental de la imaginario mexicano, por lo que esta pareja desde sus cuadros nos siguen mirando -como “el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl en el valle del Anáhuac”.<sup>120</sup>

De hecho en 2007 al celebrarse el centenario del nacimiento de Frida Kahlo también se cumplió el cincuentenario aniversario luctuoso de Diego Rivera, por lo que fue un año que permitió actualizar a la pareja de pintores, una de las más

---

<sup>116</sup> Carta de Frida Kahlo a Diego Rivera, 8 de diciembre de 1939, fecha del cumpleaños 53 de Rivera.

<sup>117</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 12.

<sup>118</sup> Carlos Monsiváis, “Frida en el país de los autorretratos”, *Frida*, p. 14.

<sup>119</sup> Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, p. 357.

<sup>120</sup> Luis Cardoza y Aragón citado en Antonio Saborit, *El Iztaccíhuatl en el valle del Anáhuac*, p. 188.

famosas en la vida cultural mexicana. En el Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la Ciudad de México se presentó “Diego Rivera y Frida Kahlo, retratos”,<sup>121</sup> asimismo en marzo se exhibió en la librería Educál de Buenavista la exposición fotográfica “Diego y Frida. Una sonrisa a mitad del camino” conformada por 50 imágenes de diversos pasajes de la vida de ambos artistas;<sup>122</sup> las fotos recogían en blanco y negro desde la infancia de ambos pintores, así como imágenes de su vida diaria, amores, amigos, casas hasta la muerte de los artistas.<sup>123</sup>



El Museo Nacional de Arquitectura presentó desde el 29 de marzo la exposición “Los espacios de Frida y Diego” donde se exhibieron los planos arquitectónicos de los hogares que habitaron la pareja de pintores, entre los que destacó la maqueta de la casa doble

de San Ángel, un edificio azul y otro rosado unidos/separados por un puente, metáfora de la relación pero también de la individualidad que guardaban los artistas frente a su vida y su obra. Diseñada por el pintor y arquitecto Juan O´Gorman, sede actual del museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, este casa fue un encargo de Rivera a modo de resolver la conflictiva convivencia que el matrimonio Rivera Kahlo mantenía con la pareja de David Alfaro Siqueiros y Blanca Luz Brum, con

---

<sup>121</sup> s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

<sup>122</sup> *Ibíd.*

<sup>123</sup> Redacción, “Exhiben fotos de Frida y Diego Rivera en el Museo del Chopo”, *El Universal*, 24 de marzo de 2007.

quien compartían el número 104 de Paseo de la Reforma.<sup>124</sup> Tras su regreso de Nueva York en 1933, Frida y Diego empezaron a habitar las construcciones, no obstante, a Kahlo por sus afecciones físicas la casa de San Ángel le parecía incómoda, además de que prefería vivir en la Casa Azul, su hogar desde su infancia y su lugar de refugio frente a las rupturas y distanciamientos con Diego, el cual ocupó la casa de San Ángel como su estudio donde pintó la mayor parte de sus obras de caballete y casi todos los bocetos para sus murales, desde el que reelaboró para el Palacio de Bellas Artes –destruido antes en el Centro Rockefeller.<sup>125</sup>

Además a partir de abril de 2007 se exhibió en la sala Octavio Paz de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria el audiovisual *¿Sucedió en San Ildelfonso?* producido por la Doctora en Sociología del Arte Irene Herner, donde se partió del contexto del surgimiento de un México moderno enfundado en un nacionalismo que artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros, Charlot, Leal y Revueltas plasmaron inicialmente en los muros del Antiguo Colegio donde se dio el primer encuentro entre Frida y Diego, mientras éste pintaba el mural *La Creación* (1922-23) en el Anfiteatro Simón Bolívar. La anécdota refiere que Frida como alumna de la Preparatoria se escabullía al Anfiteatro para ver pintar a Rivera al que le gritaba cuando su entonces esposa Guadalupe Marín se acercaba mientras el muralista se encontraba acortejando a algunas de sus modelos –retratadas en el mural.<sup>126</sup>

El 6 de julio<sup>127</sup> de 2007 se inauguró la muestra “Los tesoros de la Casa Azul, Frida y Diego” donde se exhibió al público una serie de documentos y objetos personales nunca antes vistos pertenecientes al archivo privado que permaneció oculto durante medio siglo en baúles, armarios y cajas dentro de la casona de Coyoacán;<sup>128</sup> una exposición del mismo corte fue la que se presentó en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada donde fueron mostradas notas sobre la vida y obra de Kahlo y Rivera, en una

---

<sup>124</sup> Xavier Gúzman, *Casa Estudio Diego Rivera*, p. 5 y Blanca Luz Brum, *Mi vida. Cartas de amor a Siqueiros*, p. 25.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>126</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 38-39.

<sup>127</sup> Fecha de nacimiento de Frida Kahlo.

<sup>128</sup> s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 17 de octubre de 2008].

exposición montada de marzo a mayo de 2007, titulada “Los años de Diego y Frida”.

El 20 de julio se abrió al público la muestra “El amor amoroso de una pareja dispar” en el Museo del Estanquillo con 54 piezas entre dibujos, caricaturas, grabados, maquetas, figurillas de metal y hasta una casa de muñecas referentes a la relación de Diego y Frida. Las piezas fueron elaboradas por artistas contemporáneos a los pintores y algunos creadores actuales entre los que se cuentan a Miguel Covarrubias, Rogelio Naranjo, Rafael Barajas, Teodoro Torres y Susana Navarro, cuyo fin era dar cuenta de la vigencia de la pareja de pintores tanto en la plástica nacional como en el imaginario colectivo mexicano.



## 2. LOS “HEREDEROS” DE FRIDA Y DIEGO

Para pintar *La Rosita*  
mucho trabajo costó.  
Del arte de pulquería  
la gente ya se olvidó.  
Doña Frida de Rivera,  
nuestra maestra querida,  
nos dice: Vengan muchachos,  
yo les mostraré la vida.<sup>129</sup>

La comunión artística entre Diego y Frida dio frutos más allá de la relación entre sus pinturas. En 1942 el artista Antonio Ruiz *El corcito*, inauguró la Escuela de Pintura y Escultura conocida como *La Esmeralda*<sup>130</sup> entre cuyos docentes estaban los pintores Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, María Izquierdo, Carlos Orozco Romero y Germán Cueto, por mencionar algunos. A Frida Kahlo le correspondió la cátedra de pintura, sin embargo sus problemas físicos la obligaron a impartir clases desde su Casa de Coyoacán.<sup>131</sup> Para sus alumnos los denominados *Fridos*, Fanny Rabel, Arturo



García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada, Frida no fue precisamente una maestra de arte académico sino una introductora tanto a los diversos estilos pictóricos como a las preocupaciones de orden nacional y social: “El arte pertenece al pueblo. Debe echar sus raíces más

---

<sup>129</sup> Guillermo Monroy, fragmento del corrido que escribió para la inauguración de los murales pintados en la Pulquería *La Rosita*.

<sup>130</sup> La Escuela estaba instalada en el viejo edificio situado en el número 14 de la calle de la Esmeralda.

<sup>131</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 127-129.

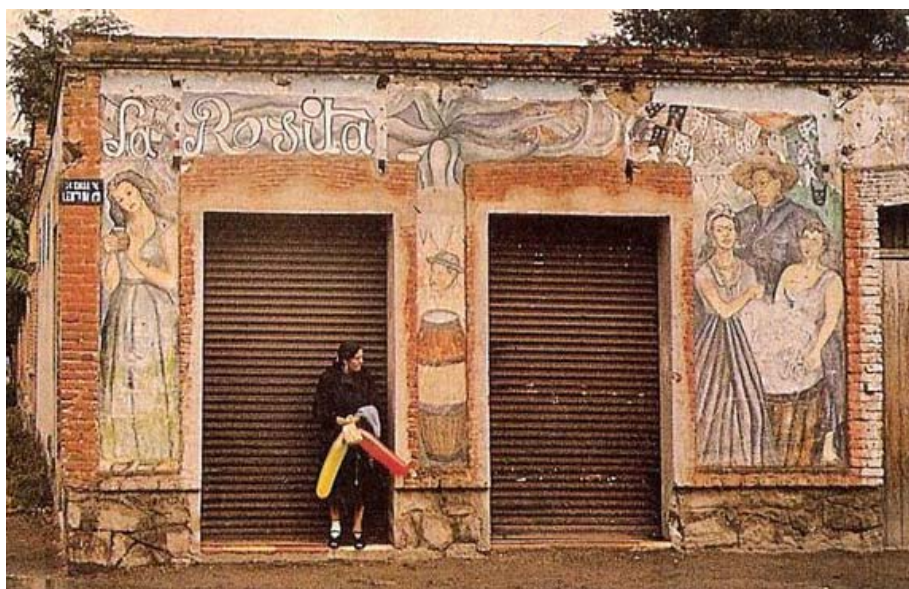


profundas en las grandes masas laboriosas. Debe ser comprendido y estimado por esa masa.”<sup>132</sup>

Este ideal de pintura tenía su representación precisamente en el trabajo de Diego Rivera, con el cual pocas veces tuvieron contacto los *Fridos*, mas los miles de kilómetros de pintura didáctica sobre la historia mexicana fueron el ejemplo a seguir por parte de los alumnos de Kahlo, quienes procuraron desarrollar un arte útil a la sociedad a través de un estilo simple y claro que enalteciera los motivos populares y permitiera su entendimiento por parte de las masas.<sup>133</sup>

Para las clases de composición monumental a Frida se le ocurrió que sus alumnos recuperaran formas olvidadas del arte mexicano como la pintura de pulquerías, la cual ya venía trabajando el discípulo de Rivera, Juan O’Gorman, que entre 1926 y 1927 pintó las paredes de 5 pulquerías.<sup>134</sup> Para el ejercicio Frida Kahlo instó a sus alumnos a pintar las paredes exteriores de la pulquería *La rosita* ubicada en Coyoacán; las composiciones en óleo retrataban escenas campesinas, formas vegetales y algunos

personajes de la vida cultural de México entre los que se incluyó a Diego Rivera y Frida Kahlo con sus habituales vestimentas, ella con falda y huipil, mientras que él



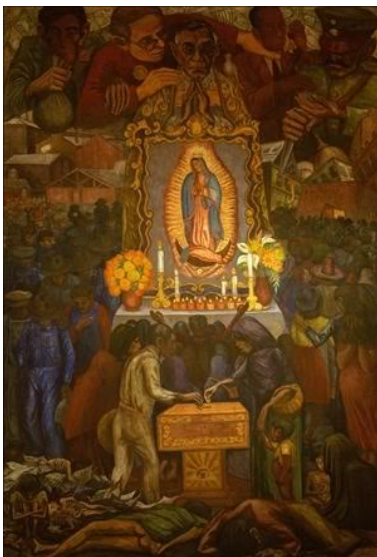
acostumbrados sombrero de jornalero y camisa de obrero.

---

<sup>132</sup> Lenin, Carta a Gogol, reproducido por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 130.

<sup>133</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 130.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 137.



Reconocidos como un grupo homogéneo, *Los Fridos* tuvieron su primera exposición el 1º de febrero de 1945. Al terminar sus estudios y obtener el título de “trabajador de las artes plásticas-artista pintor” se unieron a la liga de los Artistas Jóvenes Revolucionarios y comenzaron a realizar exposiciones en parques y mercados. En la Alameda Central organizaron la Exposición Arte Libre 20 de Noviembre para la cual pintaron en equipo el cuadro titulado *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*<sup>135</sup> en el que aparece el pueblo que deposita el diezmo mientras venera a la imagen de la Virgen de Guadalupe, sobre la cual se presentan los explotadores representados por el arzobispo que recibe los consejos del demagogo; junto a ellos se encuentra el banquero imperialista, además del militar que emprende la guerra contra un poblado.

En 1952 a Frida le pareció indicado renovar la decoración de los muros de *La Rosita* por lo que recurrió al equipo de trabajo que ayudaba a Rivera con los relieves para el estadio de Ciudad Universitaria; entre los ayudantes de Diego se encontraban dos de los *Fridos*: Arturo García Bustos y Arturo Estrada. Para el mural titulado *Amamos la paz y el mundo de cabeza por la belleza* se recurrió a la técnica del fresco y se hicieron retratos de María Félix sentada en una nube, Diego Rivera bebiendo pulque, así como las efigies de los poetas Salvador Novo, Pita Amor y Carlos Pellicer. En otra de las paredes Arturo García Bustos pintó a Frida con el director, productor, guionista y actor ruso Arcady Boytler quien llegó a México en los años 30 y filmó importantes películas como *La mujer del puerto* (1933) y

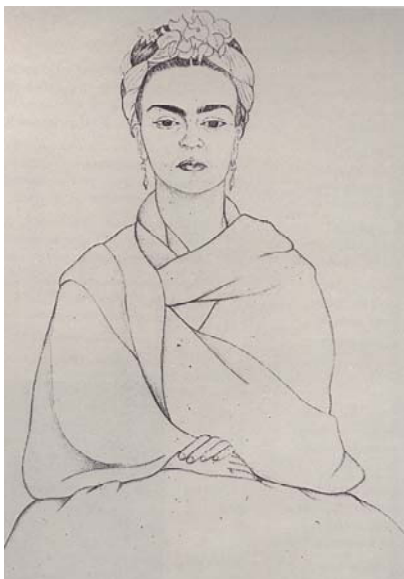


---

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 134.

*Águila o sol* (1937). Boytler apodado el *Gallo ruso* fue amigo de muchas personalidades del mundo artístico entre los que se cuenta a Frida Kahlo quien realizó para él la obra *El venado herido* (1946).

Guillermo Monroy recuerda que al presentarse Kahlo por primera vez ante los *Fridos* les señaló: “Bueno chamacos, vamos a trabajar; yo seré dizque su maestra; no soy tal. Solamente quiero ser su amiga. Nunca he sido maestra de pintura, ni creo que



lo seré jamás pues siempre estoy aprendiendo”;<sup>136</sup> posteriormente Frida les preguntó con que ejercicio deseaban comenzar sus clases de pintura, los alumnos seducidos por la fama y la vestimenta de la pintora le pidieron que posara para ellos. A través de los años los *Fridos* recuperaron la imagen de Kahlo, como Fanny Rabel<sup>137</sup> que realizó un dibujo donde sintetizó algunos de los elementos principales del atuendo de Frida, su rebozo, su tocado con flores, sus largos collares, sin olvidar sus marcadas cejas.

Al fallecer la artista, Arturo Estrada realizó el *Retrato de Frida Kahlo muerta* para su primera exposición individual del Salón de la Plástica Mexicana en junio de 1955. La pintura catalogada por Rivera como una “obra maestra del discípulo que la amó y fue amado”<sup>138</sup> presenta a Frida rodeada de flores silvestres como una especie de bella durmiente, una Ofelia<sup>139</sup> rodeada por la naturaleza en su lecho de muerte.



---

<sup>136</sup> Declaración de Guillermo Monroy a Martha Zamora para el libro *Frida, el pincel de la angustia*, p. 80.

<sup>137</sup> Este cuadro estuvo atribuido en diferentes textos tanto a Diego Rivera como Arturo Estrada, hasta su aclaración por parte de la propia Fanny Rabel en el catálogo *Frida maestra. Un reencuentro con los Fridos*.

<sup>138</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 142.

<sup>139</sup> Ofelia, personaje de Shakespeare, es una joven mujer que cayó en el río Avon y murió en él. En la pintura del prerrafaelista John Everett Millais, Ofelia aparece sumergida en el río rodeada de flores.





Por su parte, Arturo García Bustos que llegó a convertirse en Director de la Escuela de *La Esmeralda*, ha creado una importante obra litográfica además de continuar con el trabajo mural. En 1989 García Bustos realizó en la estación del metro Universidad bajo la técnica de acrílico sobre yute el

mural *La Universidad en el umbral del siglo XXI*, donde presentó el pasado y futuro de la educación en México, el cual tiene como eje rector a la Universidad Nacional Autónoma de México representada al centro por el águila y el cóndor emblema de esta casa de estudios; asimismo se incluyen los retratos de los rectores Manuel Gómez Morín, Nabor Carrillo, Ignacio Chávez y Javier Barros Sierra.

El mural comienza con la imagen de la escuela prehispánica, el Calmécac y continúa con imágenes de literatos mexicanos como Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón y Justo Sierra; también se incluyen las figuras de pintores como Diego Rivera o José Clemente Orozco e inevitablemente el alumno retrató a su maestra, Frida Kahlo con vestido blanco y rebozo púrpura.



No obstante quizá ha sido la esposa de García Bustos quien haya establecido un mayor vínculo con las composiciones de Frida. Estudiante de *La Esmeralda*, la guatemalteca Rina Lazo comenzó a trabajar a los 17 años como ayudante de Diego Rivera cuando el muralista elaboraba en el Hotel del Prado *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda* (1947), posteriormente Lazo también colaboró con el maestro en los murales del Cárcamo de Río Lerma, del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria y del Hospital de la Raza. Rivera llegó a considerar a Lazo como “su mano derecha” por lo que la invitó a convivir en su vida diaria y por tanto conoció a Frida en una comida en la Casa Azul. Desde una exposición de la Escuela Mexicana de



Pintura en el Palacio de Bellas Artes en 1942, Rina Lazo quedó impactada por la obra de Frida,<sup>140</sup> además de que su relación con el *Frido* García Bustos la hizo relacionarse más con Kahlo. En algunos de sus cuadros Lazo presenta corazones ensangrentados como lo es el caso de su *Autorretrato* (1969) donde aparece con su “alma” expuesta, además de que hace referencia a su feminidad a través del ciclo lunar. Aunque Rina Lazo mencionó que “cuando lo pinté no estaba yo pensando en que iba a hacer un cuadro como los de Frida ni nada por el estilo, sino que estaba en el contexto romántico de esa época”,<sup>141</sup> es indudable los vasos comunicantes que estableció Lazo al poblar su imaginación con obras de Kahlo como *Las dos Fridas* (1939).



En el centenario del natalicio de Kahlo los *Fridos* ocuparon un papel protagónico al participar en diversas conferencias relacionadas con su maestra, además de que su obra fue expuesta: El mural *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan* (1945) que había causado controversia e incluso fue dañado, se restauró en 2007 para 62 años después de su creación se exhibiese en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo; el 6 de julio en el Centro Cultural Benemérito de las Américas se inauguró una muestra colectiva conformada por 64 obras de 56 artistas pertenecientes al Salón de la Plástica Mexicana de la que fue miembro fundador Frida Kahlo. Entre los artistas participantes estuvieron Fany Rabel, Arturo Estrada, Arturo García Bustos y Guillermo Monroy que posteriormente presentaron a partir del 15 de julio (hasta septiembre) en la delegación Azcapotzalco una exposición de 52 obras en el Museo de Arte Regional en el marco del IV Festival Cultural Internacional 2007 y como homenaje a su maestra a la cual también mantienen vigente a partir de su obra.

---

<sup>140</sup> Rina Lazo, “Diego y Frida vistos por Rina Lazo” en *Debates de América*. Dirección URL: <http://www.arteamerica.cu/14/debates/rinalazo.htm&sa>. [Consulta 8 de diciembre de 2009].

<sup>141</sup> *Ibíd.*

### 3. FRIDA EN LA MIRA

Frida Kahlo fue inmortalizada en las más variadas poses y actitudes. Consiente del poder de sugestión del medio fotográfico, la artista lo utilizó para definir su imagen pública y forjar así su propia leyenda. Desde su juventud hasta el día de su muerte, “Kahlo se mostró ante las cámaras tal y como se representa en sus lienzos: mujer, amante, indígena, convaleciente, artista y revolucionaria”,<sup>142</sup> no obstante, a diferencia de la mujer desgarrada que ubicamos a partir de sus pinturas, como modelo de fotografía Frida intentó reverenciarse a sí misma al mostrar toda su hermosura,



como cuando su torso desnudo fue fotografiado por el galerista Julien Levy



en 1938 en Nueva York; además la pintora procuró esconder sus defectos al ocultar su pierna derecha afectada por la polio detrás de largos vestidos e intentaba aparecer con la boca cerrada por los problemas dentales que le aquejaban.<sup>143</sup>

Se hacía llamar la gran ocultadora, puesto que Kahlo se consideraba una maestra del engaño al dejar ver en las fotografías sólo aquello que quería mostrar;<sup>144</sup> por ello “podría” considerarse a la Frida fotográfica diametralmente opuesta a la Frida pictórica, ya que ante la cámara se asienta una mujer calculadora, aparentemente opuesta a la fantasía irreverente y trágica de sus lienzos.<sup>145</sup> Sin embargo, esto no es del todo correcto ya que través de la fotografía, por su condición de huella, es posible

---

<sup>142</sup> s/a, “La enigmática personalidad de Frida Kahlo, a través de los retratos de 53 prestigiosos fotógrafos coetáneos”, Ayuntamiento de las Palmas, Prensa [en línea], 12 de mayo de 2006, Dirección URL: <http://www.promocionlaspalmas.com/prensa>, [consulta 16 de septiembre de 2008].

<sup>143</sup> José Antonio Rodríguez, “Frida fotográfica”, *Pasión por Frida*, p. 84.

<sup>144</sup> Declaración de Elena Navarro comisaria de la exposición *Frida Kahlo, la gran ocultadora* [en línea] 6 de abril de 2006, Dirección URL: <http://www.cannarias.com/foros>, [consulta 18 de septiembre de 2008].

<sup>145</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 85.



recorrer una historia alterna a la construcción que Frida realizó de su identidad a través de su pintura. Si bien las fotografías que retratan a Kahlo no son reproducciones de sus obras, algunas de ellas se realizaron para ser registro del momento de elaboración de las pinturas, pero sobre todo, varias de las fotografías que le tomaron a Kahlo están en plena comunicación con sus lienzos, en particular con sus autorretratos ya que ambas expresiones plásticas participan de la reconstrucción creativa que Frida hizo de momentos importantes de su vida.



Por medio de las fotografías es posible recorrer desde la sonrisa inocente de Frida quien se siente captada en la infancia por la cámara de su padre el fotógrafo Guillermo Kahlo, a la joven que en las fotos familiares muestra su rebeldía a través de la vestimenta masculina con la que busca su propio lugar en el mundo, hasta la mujer que en plena madurez de



su identidad se deja admirar por la cámara de los fotógrafos mexicanos Manuel y Lola Álvarez Bravo,



el húngaro Nickolas Muray, la francesa Gisèle Freund, los artistas norteamericanos Emmy Lou Packard, Edward Weston e Imogen Cunningham, así como el México-alemán Juan Guzmán, la suiza Lucienne Bloch y el reconocido fotógrafo colombiano Leo Matiz, que través de su lente vieron en Frida a un personaje que podía perpetuarse como leyenda.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 84.

Guillermo Kahlo uno de los fotógrafos decimonónicos más importantes en México se convirtió en la mayor influencia en la infancia de Frida, ya que ella lo acompañó en diversas campañas fotográficas, además de asistirlo en los ataques epilépticos que sufría.<sup>147</sup> Desde los retratos fotográficos que le realizó su padre en su infancia, Frida comenzó a adquirir conciencia de su imagen como



modelo, además de vincular su identidad con las imágenes e ideales de Guillermo Kahlo, como cuando Frida materializó simbólicamente el deseo de su progenitor de tener un varón al retratarse con ropa masculina; no obstante, la principal influencia de Guillermo Kahlo es perceptible en las formas de composición de los propios retratos de su hija.



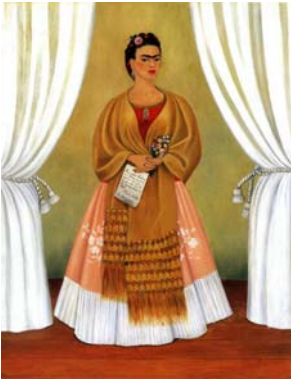
Para ocultar sus problemas físicos Frida utilizó los atuendos retratados por la fotografía decimonónica en especial la moda victoriana la cual fue utilizada durante el Porfiriato como norma de civilidad; implicaba largas faldas, mangas completas y cuellos altos, de hecho *Autorretrato con vestido de terciopelo* (1926) posee un antecedente en una fotografía que Guillermo Kahlo le tomó a su hija

con un vestido y medias que precisamente le cubren todo el cuerpo; el recurso del ropaje victoriano Frida Kahlo lo apropió para representar el vestido de novia de una de *Las dos Fridas* (1939), así como en el vestido rosado con guantes que porta en *Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932).



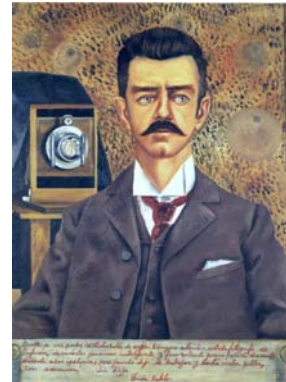
---

<sup>147</sup> Martha Zamora, *Frida, el pincel de la angustia*, p. 11.



Los estudios fotográficos del siglo XIX acostumbraban enmarcar a los retratados con escenografías que incluían columnas, escaleras, fuentes y sobre todo cortinas como las que usa Frida en *Autorretrato dedicado a León Trotski* (1937), además el hieratismo, como modelo de comportamiento, con el que los fotógrafos fijaban la clase social de los que podían retratarse,<sup>148</sup> Frida Kahlo lo recuperó en

sus autorretratos, pero sobre todo en el cuadro *Retrato de mi padre* (1951) el cual además elaboró en tonos marrones en alusión a los colores sepias de las fotografías antiguas e incluyó una cámara para fijar la profesión de su padre además de ser reconocimiento al hecho de que él le haya enseñado a “usar una cámara, revelar fotografías, así como retocarlas y colorearlas”.<sup>149</sup> De hecho la pintura de Kahlo esta basada en un autorretrato que Guillermo Kahlo se tomó para que sus hijas “de cuando en cuando recuérdense del cariño que siempre les ha tenido su padre”.<sup>150</sup>



“En México, el primer retratista de gran significación en el medio intelectual y artístico es el norteamericano Edward Weston,”<sup>151</sup> quien se vinculó con Diego –y su pintura– en 1923 y posteriormente se encontró con el matrimonio Rivera Kahlo en San Francisco en 1930; ahí elaboró una fotografía de la pareja que por la propia descripción de Weston parece remitirnos al retrato que en ese mismo año Frida elaborara de su imagen junto a Rivera: “Es chiquita, una muñequita junto a Diego, pero sólo en cuanto al tamaño, porque es fuerte y bastante



<sup>148</sup> Carlos Monsiváis, “Soy porque me parezco”, *Espejo Mexicano*, p. 182-183.

<sup>149</sup> Mike Brooks, *Frida Kahlo Fans* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlofans.com/c0460.html>. [Consulta 15 de septiembre de 2010].

<sup>150</sup> Inscripción colocada en la fotografía que Guillermo Kahlo obsequió a sus hijas en 1926.

<sup>151</sup> Carlos Monsiváis, “Soy porque me parezco”, *Espejo Mexicano*, p. 200.



hermosa”.<sup>152</sup>



Otro fotógrafo que capturó la imagen de personalidades del mundo cultural fue Manuel Álvarez Bravo; a través de su lente se percibe el cambio en los retratos modernos pues abandonó la rigidez de la foto de estudio y optó por transmitir un ánimo tranquilo de los individuos, cercano a la melancolía, con el fin de alejarse de las imágenes idílicas y aproximarse así a gestos más sinceros.<sup>153</sup> En 1936, Álvarez Bravo fotografió a una Frida

dubitativa junto a uno de sus vestidos que cuelga de un tendedero; imagen inevitable de relacionar con el detalle



central del cuadro de 1933 de Kahlo *Ahí cuelga mi vestido*, pero sobre todo con *Recuerdo* (1937) otro de las pinturas donde Frida simbolizó el cómo le rompió el corazón el engaño de Rivera con su hermana Cristina Kahlo; la imagen representa a Frida en medio



de su ropa que cuelga, por un lado la que portaba de niña y por el otro el vestido de tehuana que adoptó a raíz de su matrimonio con Diego.



Lola Álvarez Bravo, primera esposa de Manuel, procuró captar el carácter y personalidad de sus retratados, por lo que uno de sus mejores ensayos retratísticos fue el que elaboró de Frida Kahlo al destacar tanto los rasgos físicos como psicológicos de la pintora. Lola Álvarez Bravo resaltó el elaborado vestuario tradicional con el que Kahlo marcó su individualidad y que a la vez

lo presentó como un clásico mexicano. La fotógrafa desatacó los rasgos fotogénicos del rostro de Frida



<sup>152</sup> Edward Weston, *Daybooks*, Nueva York, 1961, vol. II, p. 198.

<sup>153</sup> Carlos Monsiváis, “Soy porque me parezco”, *Espejo Mexicano*, p. 202.

pero además capturó la belleza mediatizada que se desprende de Kahlo al mirar su imagen desdoblada en el espejo, tal como los impresionantes autorretratos dobles de la propia Frida donde se revelan la diversidad de elementos que conformaban su identidad más allá de su pura apariencia.<sup>154</sup>



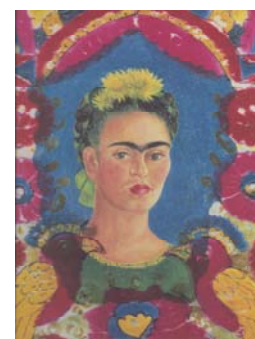
La fotógrafa francesa Gisèle Freund es reconocida por sus retratos de escritores y artistas como Virginia Woolf, James Joyce, André Malraux o Henry Matisse,<sup>155</sup> así como por su trabajo teórico sobre la imagen plasmado principalmente en su texto *La fotografía como documento social*. Freund intentaba capturar el mundo personal del retratado como en la serie fotográfica que le realizó a Frida en 1951, en donde en imágenes como *En el jardín de la casa Azul de Coyoacán* nos permite adentrarnos al ambiente cotidiano de Kahlo como era la convivencia con su venado Granizo, temática recurrente de Frida que solía retratarse con sus vestidos regionales y acompañada de sus mascotas como en



*Perro [Xolo]itzcuintli conmigo* (1938).



El mayor acervo fotográfico de Frida corresponde a la cámara de Nickolas Muray quien en los años 30 se convirtió en amante, fotógrafo y confidente de Frida Kahlo.<sup>156</sup> Los idolátricos retratos en color de Kahlo tomados por Muray poseen un poder cromático que hacen destacar los trajes regionales que portaba



<sup>154</sup> Además de *Las 2 Fridas* (1939) Kahlo realizó otro autorretrato doble en *Árbol de la esperanza mantente firme* (1945), aunado a que en obras como *Recuerdo* (9135) o *Lo que el agua me ha dado* (1938) su identidad se disgrega en diversos elementos.

<sup>155</sup> Carlos Monsiváis, "Soy porque me parezco", *Espejo Mexicano*, p. 200.

<sup>156</sup>



la artista, su joyería intrincada, así como sus cuidadoso maquillaje y fantásticos tocados. Estas fotografías están emparentadas con la paleta vibrante de los artistas posrevolucionarios mexicanos como María Izquierdo y Frida Kahlo, en particular con el *Autorretrato con marco* (1938) de Frida que fue pintado sobre vidrio por lo cual resaltan aún más los colores.



La pintora, fotógrafa y escultora Lucienne Bloch fue asistente de Diego Rivera en los murales de Detroit (1932) y Nueva York (1933).<sup>157</sup> En ese tiempo Bloch forjó una gran amistad con Frida Kahlo, ya que fue fundamental su apoyo en el aborto que Frida sufrió en 1932 en Detroit, además de que en ese mismo año Bloch acompañó a Kahlo cuando tuvo que viajar a México debido a que falleció su madre.<sup>158</sup> A pesar de las dolencias de la pintora mexicana, la cámara de Lucienne en 1933 captó a una joven sonriente, coqueta y sobre todo exótica mujer mexicana impensable en el ambiente norteamericano,<sup>159</sup> muy similar a

la propia imagen que Frida plasmó de sí en su *Autorretrato con collar* (1933) donde exalta su identidad mexicana por medio de un collar prehispánico de cuentas de jade; de hecho el autorretrato aparece detrás de Frida en una de las fotos que le tomó Bloch.

---

<sup>157</sup> Hayden Herrera, *op cit.*, p. 117, 141-144.

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 125, 127, 135.

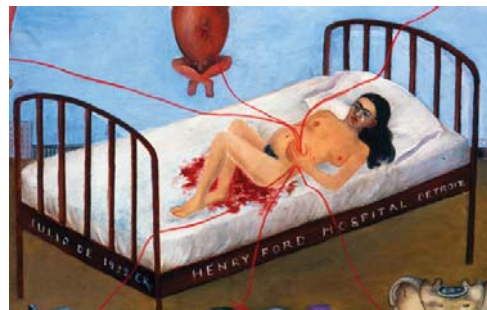
<sup>159</sup> José Antonio Rodríguez, *op cit.*, p. 92.



Otro alemán que al igual que el padre de Frida decidió radicar en tierra azteca e incluso se naturalizó como mexicano fue Juan Guzmán, el cual captó con su lente la biodiversidad de México, así como el ambiente cultural del país. Cuando en los años treinta se dio el ascenso del nazismo

en Alemania, el entonces Hans Gutmann Guster partió a España como fotoperiodista del bando republicano en la guerra civil, además de castellanizar su nombre como Juan Guzmán. Tras salir de un campo de concentración Guzmán viajó a México en 1940 donde realizó fotografías para revistas, encargos gubernamentales y retratos principalmente del ambiente artístico mexicano, ya que captó con su cámara a pintores como José Clemente Orozco, Diego Rivera o al Dr. Atl.<sup>160</sup> La postración del

cuerpo de Frida representada en pinturas como *Henry Ford Hospital* (1932) es posible de comparar con la serie de fotografías que realizó el maestro Juan Guzmán a Kahlo cuando fue internada en 1950 en el Hospital Inglés; también es posible de relacionar la imagen



recostada de Frida de sus pinturas tanto con el retrato que realizó Lola Álvarez Bravo del cadáver de Frida Kahlo el día de su muerte el 13 de julio de 1954, así como con las fotografías del funeral de la pintora en el Palacio de Bellas Artes realizadas

por los hermanos Mayo, una agencia de fotoperiodistas españoles exiliados en México también por la guerra civil en la península ibérica.



<sup>160</sup> Maricela González Cruz Manjarrez, *Juan Guzmán una visión de la modernidad*, p. 9-25.

Por sus capacidades de reproducción las fotografías de Frida han difundido ampliamente la vida de Kahlo, no obstante, también nos han alejado de la admiración de su obra plástica, pues conforme creció la fascinación por Frida, su trascendencia empezó a sustentarse más en lo extraordinario de su vida, depositado principalmente en las fotografías tomadas a la pintora. El 21 de septiembre de 1977, a 23 años de la muerte de Frida, el gobierno mexicano le rindió un homenaje en el Palacio de Bellas Artes a través de una retrospectiva de su obra, no obstante, la celebración pareció girar más alrededor de su personalidad exótica que de su creación artística, ya que a sus cuadros se les restó importancia ante las enormes fotografías ampliadas y colgadas de los techos relatoras de algunos incidentes que Kahlo enfrentó.<sup>161</sup> Sin embargo, cuando se conocen las pinturas de Frida Kahlo es posible –como lo he intentado presentar– encontrar un vínculo comunicativo con las fotografías que le tomaron a la pintora, con lo que ambas expresiones plásticas adquieren mayor dimensión simbólica al comprobar que cuando uno se refiere a Frida Kahlo es imposible desligar vida y arte.

Otro problema que aquejó a las fotografías de Kahlo fue su carácter de obra de arte más que de documento, lo que en un tiempo las volvió inaccesibles. A finales de 1991 la galería Juan Bun de Los Ángeles presentó la exposición fotográfica *Frida*, donde “las fotografías que Guillermo Kahlo tomó de su hija iban de los 1,000 a los 35,000 dólares, las fotografías de Lucienne Bloch andaban entre los 1,000 y 12,500; las de Fritz Henle entre 1,250 y 2,500; las de Manuel Álvarez Bravo en 4,500; las de Emily Packard, entre 1,500 y 2,000; las de Lola Álvarez Bravo, 1,750”<sup>162</sup> y las de Gisèle Freund entre 3,000 y 4,000 dólares. Con el paso del tiempo aumentaron las posibilidades de reproducción y con ello las facilidades para la adquisición de las fotografías, lo que permitió un mayor conocimiento e identificación con la imagen Frida Kahlo por parte de más individuos; sin embargo, la misma facilidad de obtener las fotos las sitúa en la controvertible posición del recuerdo romántico de turista, que al momento de hacerse de él nos da la sensación de poseer algo valioso de la artista, pero que posteriormente por su

---

<sup>161</sup> Hayden Herrera, *Frida Kahlo. Una biografía*, p. 13.

<sup>162</sup> José Antonio Rodríguez, *op cit.*, p. 94.

sencillez pierde importancia en nuestra cotidianeidad, con lo que se termina por olvidar la expresión artística de las imágenes de Frida, pues se deja de valorar tanto el trabajo de cada fotógrafo como la relación que guarda con la obra plástica de Frida Kahlo.

A pesar de esto, la obra de Frida sigue siendo motivo de inspiración para fotógrafos contemporáneos y un medio para revalorar las imágenes realizadas con las cámaras del pasado. En 2007 otra exposición relacionada con el centenario de Frida Kahlo fue la organizada en el Museo Nacional de San Carlos donde se presentó al público la muestra “Guillermo Kahlo. De oficio fotógrafo”, integrada por 41 fotografías<sup>163</sup> realizadas por el padre de Frida de imágenes arquitectónicas tanto civil como religiosa, además de juegos geométricos y retratos.<sup>164</sup>

El centenario del natalicio de Frida también se conmemoró en el marco del XXXIII



Festival del Centro Histórico con la muestra “Frida, el encanto enigmático de Leo Matiz”, exhibición que se presentó en la estación del metro Pino Suárez compuesta de veintiún imágenes de uno de los mejores fotógrafos a nivel mundial, el colombiano Leo Matiz<sup>165</sup> que capturó la figura de la diseñadora italiana Ángela Pintaldi ataviada como Frida, con el propósito de revivir momentos de la pintora que habitó en la Casa Azul, lugar donde precisamente Matiz la retrató en los años 40.

---

<sup>163</sup> 21 procedentes de la Fototeca Nacional y 20 del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

<sup>164</sup> s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

<sup>165</sup> En 1941 Matiz llegó a México y comenzó a colaborar para la revista “Así”, además de presentar sus fotografías en el Palacio de Bellas. En 1947 trabajó con David Alfaro Siqueiros en el mural Cuauhtémoc y realizó reportajes para las revistas *Life* y *Norte* como corresponsal en Suramérica. También fue enviado de la ONU para cubrir el conflicto árabe-israelí y en 1958 trabajó como reportero gráfico de la revista venezolana “Momento” y cubrió junto a Gabriel García Márquez la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez. Posteriormente fue reconocido como uno de los 10 mejores fotógrafos del mundo. [Alejandra Matiz, *Leo Matiz* (en línea). Dirección URL: <http://www.leomatiz.org/biograf.html>. [Consulta 12 de marzo de 2011].

Como parte de su proyecto de instalación “estados desnudos”, es decir su serie de



fotografías masivas de cuerpos desnudos, el artista norteamericano Spencer Tunick visitó la Ciudad de México para romper su propio record al lograr juntar el 6 de mayo de 2007 en la Plaza de la Constitución (Zócalo) a cerca de 20.000 participantes, de los cuales eligió a 105 mujeres de cabello negro y largo, a quienes

posteriormente se les hizo trenzas y se les pintó las cejas pobladas, para rendir homenaje a Frida a través de una serie fotográfica en la Casa Azul.<sup>166</sup>

En agosto en el centro de exposiciones del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México se expuso “El Baño de Frida” una serie fotográfica de 22 imágenes de la artista Graciela Iturbide que fue ayudante de Manuel Álvarez Bravo y realizó su primera exposición individual en Juchitlán, la tierra de las tehuanas. Iturbide elaboró sus fotografías a partir de objetos personales de Frida dispuestos en la



tina, las repisas y los muros de la Casa Azul,<sup>167</sup> con el fin de revelar simbólicamente la intimidad de la vida Kahlo, como en la fotografía de una prótesis con una calceta y un zapato de Frida dispuestos en una bañera, que se vincula con la composición de la obra de Frida *Lo que el agua me ha dado* (1938) en donde se perciben sus pies en una tina junto a diversos elementos que refieren a su identidad

<sup>166</sup> Daniela Falini, “Updated news”, *Frida Kahlo & contemporary thoughts* [en línea] Julio 2007, Dirección URL: <http://www.fridakahlo.it/>, [consulta 15 de junio de 2008]

<sup>167</sup> Isabel Leñero, “Homenaje a Frida Kahlo y Diego Rivera”, *Proceso* #1590 15 de abril de 2007 y s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 17 de octubre de 2008].



como el retrato de sus padres, su vestido de tehuana o un rascacielos en relación a su estancia en Estados Unidos.

Por medio de conocer el lazo comunicativo que Frida Kahlo entabló con Diego Rivera al apropiarse de elementos de la obra del muralista, pero sin copiarlos, fue que pude entender el proceso similar que a su vez entablaron con la obra de Frida tanto sus alumnos los *Fridos*, como los fotógrafos que la retrataron, ya que ambos produjeron obras influidas por la pintura de Kahlo, pero sin ser un pastiche, una mera imitación de ésta. De ahí que haya podido comprender como el fenómeno de la comunicación artística es un proceso donde confluyen las influencias y apropiaciones de la obra de otros creadores, por lo que a la vez pude reconocer la flexibilidad en la interpretación de las imágenes, ya que la investigación documental de un artista como Frida Kahlo nos invita a rescatar, descubrir y reevaluar los diversos momentos y las complejas relaciones –los vasos comunicantes– que estableció esta pintora, los cuales apropió y expresó creativamente en sus obras.



## CAPÍTULO 3

### ESPEJOS POÉTICOS<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> En este capítulo hago una revisión tanto de los autorretratos de Frida Kahlo como de las autorrepresentaciones de otros autores que las obras de Frida inspiraron; para ello me he apoyado en los principales análisis iconográficos de las pinturas de Frida como las antologías *Frida Kahlo 1907.2007*, *Frida Kahlo* (2005), *Frida* (2007), así como *Frida Kahlo las pinturas* de Hayden Herrera y *Frida Kahlo la pintora y el mito de Teresa del Conde*.

## 1. LOS MOTIVOS ESTÉTICOS DE LOS AUTORRETRATOS DE FRIDA KAHLO

“Ahí les dejo mi retrato  
pa’ que me tengan presente  
todos los días y las noches  
que de ustedes yo me ausente”.<sup>169</sup>

El accidente en tranvía que Frida Kahlo sufrió a los 18 años dejó fuertes secuelas en su columna vertebral que la obligaron a soportar a lo largo de su vida más de 30 operaciones y largos periodos de convalecencia,<sup>170</sup> no obstante, la sensación de desintegración corporal que le dejó el percance, provocó que a temprana edad Frida Kahlo reflexionara por medio del autorretrato sobre los múltiples fragmentos que componían su identidad mestiza. De las 220 piezas que aproximadamente conforman el trabajo plástico de Frida, 80 son autorretratos,<sup>171</sup> ya que la obra autorreferencial de esta artista mexicana es una exploración de los recuerdos de su vida por medio del símbolo del doble. Lo que Frida elaboró fue una reinención de su identidad mediante un reacomodo refinado de las “piezas de su existencia”, como un rompecabezas que se va resolviendo y rearmando, cada vez, en el lienzo.

Al situar los autorretratos de Frida Kahlo como una huella de sus actos, no por ello deben ser tomados como un espejo fiel, ya que cada uno de los autorretratos de Kahlo se refieren a diferentes momentos y condiciones de su vida, además de que representan la manera creativa de cómo Frida expresó plásticamente tanto sus condiciones de salud como la exploración de su feminidad vinculada a su relación con Diego Rivera a la que se entrelazan las posturas políticas que compartían. Por tanto este capítulo tiene por intención el presentar el trabajo pictórico de Kahlo como la construcción estética de un rompecabezas identitario, ya que cada cuadro representa un momento preciso de la reflexión y representación pictórica que Frida

---

<sup>169</sup> Frida Kahlo, fragmento de los versos que entrega a Lina y Arcady Boytler junto con el cuadro *El venado herido* (también conocido como *La venadita*). 3 de mayo de 1946.

<sup>170</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 17-22.

<sup>171</sup> Nadia Ugalde, “Frida Kahlo, la metamorfosis de la imagen”, *Frida Kahlo*, p. 18, 20.

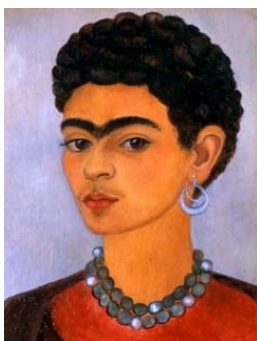
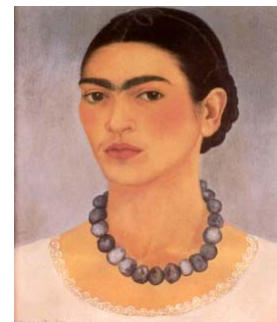
hizo de su vida, apoyada en el uso de diversas referencias culturales de valor simbólico.

Los autorretratos de Frida Kahlo más que una postura narcisista, resultan un relato artístico de las diversas formas en que Frida percibió y cargó con variadas significaciones sus vivencias. En uno de sus primeros autorretratos de 1922, al pintarse con ropa de colegiala y libro en mano, Frida dejó constancia de su ingreso en ese año a la Escuela Nacional Preparatoria; ella era una de las únicas 35 mujeres que cursaban



allí el bachillerato.<sup>172</sup> En su *Autorretrato* de 1930 Frida se retrató con el cabello arreglado y con maquillaje en los pómulos y labios; resalta su belleza juvenil a los 23 años, además de que el cuadro deja constancia de su matrimonio – artístico– con Diego Rivera, lo cual se percibe en la forma de pintar los aretes de manufactura indígena y en la blusa campesina color azul añil, principal tinte de los murales mayas de Bonampak.

En su *Autorretrato con collar* de 1933 Kahlo hizo referencia a su estancia en Estados Unidos, al marcar su diferencia respecto a las mujeres anglosajonas, al retratar su piel morena enmarcada por un bello collar prehispánico de cuentas de jade, además de resaltar, por primera vez en sus cuadros, la sombra



de su bigote, el cual las mujeres de la cultura occidental acostumbran eliminar como parámetro de belleza. En algunas representaciones a partir de la segunda mitad de los años treinta, como *Autorretrato con pelo rizado* (1935), Frida se retrató con el cabello corto como parte de la

<sup>172</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 14.

simbología que marca su ruptura con Diego Rivera, tras la relación de éste con Cristina Kahlo. La cabellera larga de Frida era una de las características que más le admiraba Rivera.



Tras su segundo aborto en 1932,<sup>173</sup> Frida comenzó a retratarse con sus mascotas como hijos sustitutos. En 1943 Kahlo aceptó el puesto de profesora en la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmerada*, en donde tuvo como alumnos a los llamados *Fridos*: Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada, cuatro pintores que se mantuvieron cercanos a Frida Kahlo a lo largo de su vida. En *Autorretrato con monos*, del mismo 1943, es posible identificar a sus discípulos con los cuatro monos que la rodean en este cuadro.

En uno de los últimos autorretratos de su diario, Frida Kahlo dejó constancia de los fuertes dolores que le aquejaban al final de su vida. Se dibujó desnuda con once flechas que apuntan a su cuerpo, además de retratarse con una pierna postiza en lugar de la que le amputaron, aunado a que es un recuerdo de la poliomielitis de su infancia por la que le apodaban “Frida pata de palo”.<sup>174</sup> Las flechas representan una identificación con mártires cristianos como San Sebastián, a lo que se suma, que la medicina moderna planteó a través de esta imagen, que Frida Kahlo en realidad sufría de fibromialgia, una forma



de reumatismo como resultado de su accidente, lo que le causaba gran fatiga y dolores en 11 zonas del cuerpo, en el cuello, en los muslos y en los brazos, que

---

<sup>173</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 19.

<sup>174</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 28.



corresponden tanto a los sitios como al número de flechas del autorretrato de Frida.<sup>175</sup>

### 1.1 La realidad no es cómo la pintan

Frida Kahlo generó un estilo pictórico en el que sus vivencias como mujer y sus afecciones personales ocuparon un lugar central, de ahí la indisoluble compaginación de su historia de vida con sus autorretratos, como expresiones de las elaboraciones artísticas de sus experiencias personales.



Como artista Frida Kahlo no se limitó con imitar o reproducir de manera exacta la realidad que vivió, de ahí que gran parte del mito de Frida se sustente en la excepcional integración de arte y vida, del cuadro como expresión de la capacidad de construirse a sí misma a través de sus lienzos como es el caso de *Autorretrato dibujando* (1937) en donde de manera simultánea Frida se retrata y reelabora así su apariencia: “me pinto y luego existo”<sup>176</sup>.

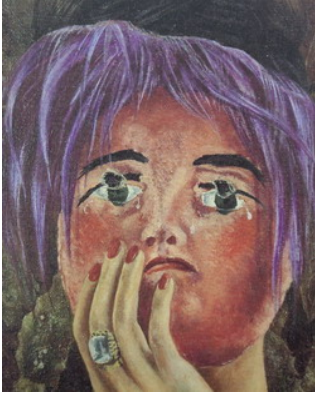
Por tanto, en la obra de esta pintora es difícil deslindar la documentación plástica de la imaginación creadora o dissociar a “la mujer autora” del “personaje extraordinario de sus composiciones”.<sup>177</sup> Los autorretratos de Kahlo participan de la modernidad del siglo XX en la forma de entender, mirar y representar al cuerpo humano; por encima del compromiso con el modelo, el artista intenta representar la personalidad del individuo como un ente complejo, construido a partir del entretrejo de diversos intereses, códigos, normas y rituales que conforman un yo compuesto por varias facetas. Aunque los distintos autorretratos de Frida parezcan

---

<sup>175</sup> Fátima Fernández Christlieb, “Fibromialgia: Investigar para que todos entiendan”, *Nexos* 365, mayo 2008, basada en el trabajo del Dr. Manuel Martínez Lavín que escribió sobre este caso en la investigación colectiva: “*Fibromyalgia in Frida Kahlo’s Life and Art*”, *Arthritis Rheum*, num.43, 2000.

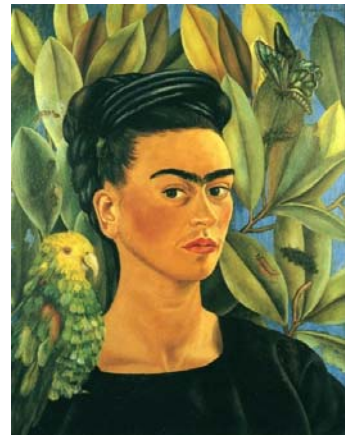
<sup>176</sup> Carlos Monsiváis, “De todas las Fridas Posibles”, *Frida Kahlo. Un Homenaje*, p. 17.

<sup>177</sup> Araceli Rico, *Frida fantasía de un cuerpo herido*, p. 112.



bastante similares y carentes de emoción, los elementos rodean y se enlazan con su rostro revelan su estado de ánimo y su personalidad. En el caso de *Máscara* (1945) en que el rostro de Kahlo permanece oculto detrás de una careta, el sentimiento de aflicción de la artista se ubica en esta obra en las hojas secas y las lágrimas de sus ojos que se perciben detrás de los orificios de la máscara.

En sus autorretratos Frida asumió ciertos postulados de la pintura del expresionismo alemán, así como del movimiento “Neue Sachlichkeit” (Nueva Objetividad)<sup>178</sup> cuyo cometido era ir más allá de la pura apariencia y revelar el verdadero estado anímico del retratado.<sup>179</sup> En *Autorretrato con bonito* (1941) más allá de la vegetación que la rodea, Frida Kahlo dejó a un lado la joyería y los atuendos regionales aunado a que se retrató de negro y con marcadas ojeras de luto, pues su padre acababa de fallecer al igual que su mascota el loro Bonito, al que dibujó sobre su hombro para expresar la tristeza que le causaban sus pérdidas.<sup>180</sup>



La representación de sus afecciones le permitió a Frida Kahlo encontrar cierta estabilidad y superación ante sus padecimientos, pues como señala Carlos Gorriarán, el abordar el drama de la construcción de la identidad desde un ángulo estético contribuye a desactivar el potencial trágico de la vida.<sup>181</sup> En *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946)

<sup>178</sup> La Nueva Objetividad fue impulsada por pintores como Georg Grosz (1893-1959), Conrad Felixmüller (1897-1977) y Otto Dix (1861-1969).

<sup>179</sup> Luis Martín Lozano, *op. cit.*, p. 52.

<sup>180</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 258.

<sup>181</sup> Carlos Martínez Corriarán, *Los orígenes estéticos de las identidades modernas*, p. 10. Texto perteneciente a la antología del Manual *La investigación documental. Periodismo Universitario*.

a pesar de representarse por un lado recostada con la columna vertebral al descubierto, en alegoría a una operación fallida que le realizaron en Nueva York, la pintora mantiene la confianza a través de la otra Frida representada que se ha despojado del corsé y enarbola una bandera con el título de la obra, árbol de la esperanza mantente firme, frase que la artista retomó de la canción popular *Cielito lindo*, que entre otras de sus estrofas menciona para mitigar el dolor (de una despedida): *canta y no llores*.

En el siglo XIX en la búsqueda de consolidar una identidad nacional se afianzó el retrato en México a través del costumbrismo, estilo pictórico que ahondaba en los personajes y hábitos del pueblo como modelos del imaginario mexicano. Resalta la obra del maestro popular jalisciense José María Estrada, un excelente fisonomista que en *Retrato de dama con traje verde* presentó tras el collar, el fino pañuelo y el ropaje que engalana a la modelo, un dibujo sencillo y sintetizado de una dama, ello con el fin de representar a la burguesía tapatía, elegante pero más auténtica que la entonces europeizada sociedad de la Ciudad de México.



Por otra parte, Hermenegildo Bustos un indígena cuyo oficio en un principio fue el de nevero, se reveló como uno de los grandes maestros del retrato en México; en *Retrato de una mujer* presentó los orígenes populares del



personaje a través de su humilde vestido rojo, su chal negro y la carencia de adornos, que provocan que la composición se centre en los ojos negros de la mujer que sufren de cierto estrabismo; esta precisión en la pintura de Bustos implica la expresión de dignidad de sus personajes a través de la veracidad de sus facciones. Los retratos de personas de la provincia de José María Estrada y la representación fiel de las clases populares por parte de Bustos, le permitió a artistas como Diego Rivera y Frida

Kahlo entender algo fundamental, que en el retrato se revela que todos los seres

humanos somos seres con características excepcionales; en *Autorretrato con vestido rojo y dorado* (1941) Frida enmarcó su rostro entre un colorido huipil y un elaborado tocado con la intención de resaltar sus facciones: su piel morena, sus cejas unidas, el bozo de su bigote, así como su mirada profunda, elementos que refieren a su particular belleza mexicana.



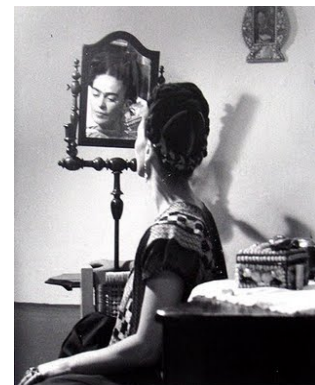
Tras el accidente de 1925, Matilde Calderón le instaló a su hija un espejo en el cielo de su cama que terminó por ser su confidente en su larga convalecencia y el



motivo principal de sus autorretratos: “me pinto a mi misma porque estoy a menudo sola, y porque soy la persona a la que mejor conozco”.<sup>182</sup> Esta situación permite comprender los cuadros de Frida Kahlo como espejos de su vida, pero no por presentarse como un reflejo verista y general de su imagen, sino que sus “espejos poéticos” son representaciones de la ausencia de un modelo

único, proyecciones de la diversidad de formas en que Kahlo reconstruyó creativamente su identidad al enfrentarse constantemente a su imagen.

El mirar su figura a través de los espejos y en sus propios cuadros, le permitió a Frida confrontar la pena y la angustia que le produjeron a su feminidad las heridas derivadas de los engaños de Rivera y del accidente que le impidió procrear. Aunque fue precisamente desde su coquetería femenina, que Frida a partir de la imagen del espejo asoció el cuidado de su figura con la construcción de su identidad; involucró el arreglo de su imagen con la reconstrucción de su cuerpo y sus emociones.



---

<sup>182</sup> Frida Kahlo, reproducido por Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 71.

## 1.2 El espejo como ventana al mundo

Los que viven en sociedad  
han aprendido a mirarse en los espejos,  
tal como los ven sus amigos.<sup>183</sup>

Es bastante simplista creer que la imagen que se percibe en un espejo nos devuelve un reflejo fiel de nuestra persona; en primera instancia la mediación del espejo involucra la aparición de parcialidades derivadas de las leyes de la óptica como la cantidad de luz o la pureza del objeto refractor, pero es sobre todo los parámetros que adoptamos de los individuos con los que nos vamos vinculando desde niños, los que van forjando la imagen –y los ideales– que percibimos como propios al mirarnos en el espejo.

La relación con la otredad es fundamental en el desarrollo identitario, dada que la imagen que conformamos de nosotros se elabora a partir de la percepción e influencia que tienen aquellos con los que nos vinculamos. Por ende, aunque la obra de Frida Kahlo se manifieste principalmente en autorretratos, no sólo habla de ella, pues de hecho gran parte sus autorretratos fueron elaborados como obsequios y manifestaciones del arraigo que Kahlo mantenía con personas cercanas a su vida; a pesar de que “la palabra ‘yo’ retumba y sacude todas sus telas”,<sup>184</sup> las pinturas de Frida constatan la inexistencia de una personalidad unitaria, pues la conformación de la identidad es expresión de las redes que “tejemos” con la sociedad.

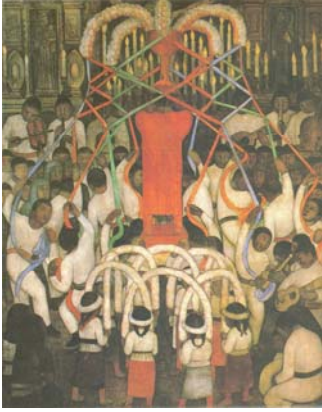
El símbolo del listón en los autorretratos de Frida nos permite percibir lo fundamental que fue en la construcción de su identidad el “lazo” que estableció con Rivera, él es el eje fundamental de la red identitaria de Frida, así como de gran parte de su fertilidad creativa; Diego es el personaje central a partir del cual giran las acciones y los demás individuos de la vida de Kahlo, cual si fuera una especie de *Danza de los listones* como la que el propio muralista retratará en 1923 en la SEP, un

---

<sup>183</sup> Jean Paul Sartre, *La náusea*, p. 30.

<sup>184</sup> Araceli Rico, *op. cit.*, p. 154.





baile que forma un tejido policromo y de formas exuberantes a partir de una serie de listones que diversos individuos giran alrededor de la persona que funge –como Diego– cual símbolo de la fecundidad. Al distanciarse de Rivera, Frida intentó mantener el equilibrio emocional al sujetarse a nuevas relaciones que sin embargo, sólo realizaron el papel nuclear del muralista en su entramado identitario. Kahlo comenzó a llamar la atención de Diego al

mantener romances con personajes ligados al ambiente cultural mexicano como el pintor Ignacio Aguirre o el escultor Isamu Noguchi, el cual Rivera alejó de Frida a punta de pistola;<sup>185</sup> sin embargo, quizá la relación que revela más el recelo que guardaba Frida, fue la que estableció con León Trotski, al que Diego Rivera admiraba como la personificación del ideal revolucionario, el elegido por Lenin para dirigir a las masas y continuar la lucha proletaria bajo los principios marxistas,<sup>186</sup> tal como lo pintara Rivera en el mural de *El hombre en la encrucijada* (1934).



Sin embargo, tras la muerte de Lenin, José Stalin se hizo del poder en la Unión Soviética y en 1929 expulsó a León Trotski quien fuera el líder del ejército rojo que encabezó la Revolución Rusa de 1917. Mientras Trotski pensaba en la internacionalización del comunismo para conformar una revolución mundial, Stalin utilizó la 3<sup>era</sup> Internacional para centralizar el desarrollo mundial del comunismo a partir de la URSS, para así apuntalar su propio liderazgo. La figura de Trotski era incomoda para Stalin que intentó deshacerse de él a través de diversos atentados perpetrados por la policía secreta soviética (GPU).<sup>187</sup> Tras recibir asilo en Turquía, Francia y Noruega, Trotski llegó a México en 1937 gracias a la intervención de Diego

---

<sup>185</sup> J. M. G. Le Clézio, *Diego y Frida*, p. 135.

<sup>186</sup> *Ibíd.*, p. 141.

<sup>187</sup> *Ibíd.*, p. 140.

Rivera y Anita Brenner quienes solicitaron al presidente Lázaro Cárdenas recibir al líder soviético.<sup>188</sup>

En representación de Rivera que se encontraba enfermo, Frida Kahlo acompañada de miembros del partido trotskista americano y autoridades del puerto de Tampico salió en una lancha para recibir el barco de vapor en el que viajaban León Trotski y su esposa Natalia Sedova.<sup>189</sup> La pareja rusa se instaló en la Casa Azul, ya que Rivera y



Kahlo habitaban por entonces en la casa de San Ángel; aunque Frida se mantuvo aislada de las discusiones políticas de Trotski –en torno a su expulsión de Rusia y a la biografía que elaboraba de Lenin–, esto no fue impedimento para que Kahlo estuviera en contacto con el líder ruso, de hecho entablaron una relación en inglés en que la pintora utilizaba “cordialmente” la palabra *love* para dirigirse a Leon Trotski, mientras que él le deslizaba cartas a través de los libros que le prestaba, además de concertar citas clandestinas con Frida en el hogar de su hermana Cristina Kahlo.<sup>190</sup> Al dar cuenta de la relación, Natalia Sedova se alejó por un tiempo de su esposo, hasta que en aparente común acuerdo León Trotski y Frida Kahlo decidieron poner fin a la relación<sup>191</sup>: “Tú continúas, por así decirlo (¡que difícil escribirlo!) rivalizando, luchando ... ¿Con quién? Ella no es nada para mí”.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 57.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>190</sup> Declaraciones hechas por Jean van Heijenoort, secretario de Trotski, a Martha Zamora que las publicó en *Frida, el pincel de la angustia*, p. 59.

<sup>191</sup> “Elle Wolfe cree que Frida, y no Trotsky, fue quien puso fin a la relación” (Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 182).

<sup>192</sup> Carta de León Trotski a Natalia Sedova, 20 de julio de 1938, reproducida por Martha Zamora, *Frida, el pincel de la angustia*, p. 59.

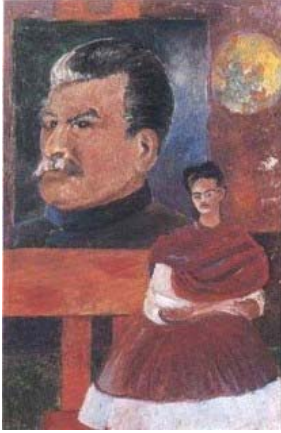


Concluida la relación, Frida Kahlo cómo para poner “el dedo en la llaga”, elaboró un autorretrato con la dedicatoria: "Para León Trotsky, con todo mi amor, le dedico este cuadro el 7 de noviembre de 1937. Frida Kahlo en San Angel, México"; la fecha, como el motivo del cuadro, corresponden al cumpleaños número 61 de Trotski, así como al vigésimo aniversario de la revolución rusa; el autorretrato de Frida posee su habitual composición mexicanista expresada en el vestido y el rebozo que porta, pero ante el poco aprecio de Trotski por las manifestaciones coloristas y sintetizadas de las creaciones de corte popular, Kahlo delineó la imagen al recurrir a un dibujo que denota un marcado estilo académico, además de que suavizó la pintura al utilizar colores como el rosa y el blanco, sin olvidar la elegancia de la figura de Frida enmarcada por las flores tanto las que posee su vestido, así como las que porta en su mano y las que adornan el tocado de su cabello; a ello se suma el par de cortinas drapeadas que flanquean a la pintora a modo de realzar la distinción del cuadro, como si la pintora apareciera en medio de una escena teatral.

Diferencias políticas provocaron el distanciamiento entre Rivera y Trotski; la imaginación del muralista, así como su arbitrariedad fueron vistas por Trotski como problemáticas para el desempeño correcto de un militante comunista, por lo que instaba al pintor a sólo participar como simpatizante;<sup>193</sup> ante ello en 1940 Rivera rompió definitivamente con Trotski al apoyar la candidatura presidencial de Francisco Mújica, al cual antes había criticado como representante de la burguesía; además es probable que Diego diera cuenta de la relación de Kahlo con el líder soviético, lo cual también pudo motivar a que exactamente en 1940, Diego Rivera le pidiera el divorcio a Frida; también cabe la posibilidad de que Rivera decidiera separarse de Kahlo con el fin de no involucrarla en las investigaciones del primer atentado contra Trotski –mayo de 1940– del que se acusó al muralista de estar

---

<sup>193</sup> León Trotski, *El caso Diego Rivera. Carta al Comité Panamericano*. 22 de marzo de 1939.



inmerso<sup>194</sup> y por lo cual huyó a San Francisco. El 20 de agosto León Trotski fue asesinado por el comunista catalán Ramón Mercader, ante esto Frida fue interrogada por la policía mexicana, no obstante, ella se mantuvo leal a Diego y con el tiempo llegó a expresarse despectivamente de Trotski como un viejo cobarde que se negaba a salir;<sup>195</sup> incluso al final de su vida, Kahlo elaboró un autorretrato donde la figura de Stalin la acompaña como la representación de un santo, del verdadero líder revolucionario.

Entre las actividades que realizó Trotski en México estuvo su encuentro con André Breton para redactar el Manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* en donde se exhortaba la libertad creativa de los artistas; fue precisamente en el despacho del líder soviético que el escritor francés tendría su primer acercamiento con la obra de Frida a través del mencionado *Autorretrato dedicado a León Trotsky*, el cual llamó su atención por la aparición de la pintora en medio de un espacio teatral, surgiendo a través de un par de “cortinas mentales”.<sup>196</sup> Durante su estancia en México en 1938, André Breton y su esposa la pintora Jacqueline Lamba acompañaron a Diego Rivera y Frida Kahlo en los festejos del día de la Independencia; al llegar a San Juan de Letrán ambas parejas se encaminaron hacia el Zócalo, no obstante, el tumulto de gente, así como el ruido de los cohetes perturbaron al escritor francés que pensó estar en medio de una trifulca armada, ante lo cual huyó con Rivera detrás de él intentando alcanzarlo. Para entonces las dos pintoras ya habían desaparecido e inútilmente sus parejas esperaron su regreso; al día siguiente Frida se comunicó desde Cuernavaca para informarles que se había llevado a “descansar” a Jacqueline; al parecer la relación entre estas mujeres fue más allá de trabar una amistad, pues además del disgusto de Diego,

---

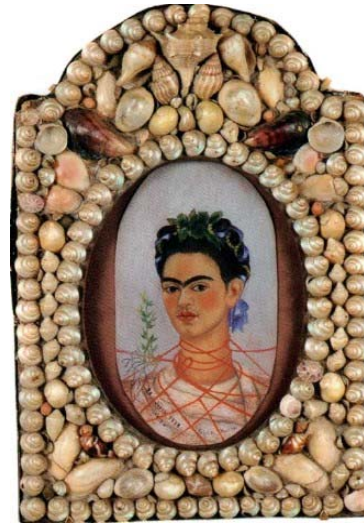
<sup>194</sup> Se acusaba a Rivera de que en el primer atentado contra Trotski la camioneta utilizada era de Diego Rivera. Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 249.

<sup>195</sup> “Debido a que Frida conocía al asesino desde París y lo invitaba a la casa de Coyoacán a cenar, se sospechó de ella. La policía la arrestó e interrogó durante doce horas.” (Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 250).

<sup>196</sup> André Breton reproducido por Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 184.

como rememora el profesor en Historia del Arte Adolfo Menéndez, Bretón enfureció por el incidente y terminó por abandonar México “porque este país había resultado aún más surrealista de lo que había pensado”.<sup>197</sup>

Frida obsequió a Lamba un *Autorretrato* (1938) donde parece sugerir la falta de comprensión a la relación que mantenían, pues por primera vez en sus autorretratos los listones-venas, con los que liga a sus personas más cercanas, parecen asfixiarla. Además del hermoso marco decorado con caracoles, referencia prehispánica a la sexualidad, la pintura cuenta con un mensaje cifrado que realza el carácter reservado del vínculo que mantenían las artistas.



En 1939 Frida viajó a Francia para la exposición de sus obras en una muestra sobre México organizada por André Breton; junto a Jacqueline recorrió las calles de París y encontró en el *mercado de pulgas* una muñeca vestida para contraer



matrimonio, la cual Frida incluyó como personaje principal de su obra de abierto carácter sexual *La novia asustada al ver la vida abierta* (1943) donde los frutos se tornan en órganos sexuales que impresionan a la virginal novia; al retirarse de tierras galas, Kahlo dejó constancia de su cercanía y afecto por Jacqueline Lamba al despedirse en una carta –que transcribió en su diario:

“No te he olvidado las noches son largas y difíciles. El agua. El barco y el muelle y la ida, que te fue haciendo tan chica, desde mis ojos, encarcelados en aquella ventana redonda, que tú mirabas para guardarme en tu corazón. Todo eso está intacto. Después vinieron los días, nuevos de ti. Hoy quisiera que mi sol te tocara”<sup>198</sup>. En la misma misiva Kahlo le expresó a Lamba que su relación se mantenía intacta a través de su muñeca, su hija-feminidad compartida, no obstante también le fue sincera en

---

<sup>197</sup> Entrevista de Martha Zamora a Adolfo Menéndez, publicada en *Frida, el pincel de la angustia*, p. 44.

<sup>198</sup> Frida Kahlo, *Diario*, p. 11.



cuanto a su inevitable regreso a México, pues aquí la esperaba Diego, el centro de su existencia: “Te digo que tu niña es mi niña, los personajes títeres arreglados en su gran cuarto de vidrio son de las dos [...] Los caracoles y la muñeca-novia, es tuya también -es decir, eres tú. Su vestido, es el mismo que no quiso quitarse el día de la boda con nadie, cuando la encontramos casi dormida en el piso sucio de la calle [...] Pero el color de tu piel, de tus ojos y tu pelo cambia con el viento de México. Tú también sabes que todo lo que mis ojos ven y que toco conmigo misma, desde todas las distancias, es Diego.<sup>199</sup>

En 1938 Frida Kahlo presentó su primera exposición individual en la galería neoyorkina de Julien Levy; a pesar de la magnitud del evento, Diego decidió no acompañar a Frida con el pretexto de que ésta pudiera crecer individualmente como artista.<sup>200</sup> A diferencia de la incomodad que le produjo su primer viaje a Estados Unidos, en esta instancia Frida encontró el espacio necesario para olvidar por un momento los conflictos con Rivera; Kahlo se rodeó de la compañía de personajes como la pintora Georgia O’Keefe o el actor Edward G. Robinson quien por cierto le compró cuatro cuadros; sin embargo, Frida Kahlo se relacionó fundamentalmente con el fotógrafo húngaro-norteamericano Nickolas Muray, un hombre atlético, campeón de esgrima, así como fotógrafo de celebridades para revistas como *Harper’s Bazaar*, *Vanity Fair* y *Vogue*.<sup>201</sup> Kahlo ya lo había conocido en 1933 por intervención del artista mexicano Miguel Covarrubias quien por entonces también laboraba para revistas como *Vanity Fair* realizando retratos del medio cultural estadounidense.<sup>202</sup> Desde entonces Kahlo y Muray comenzaron a mantener un romance que alcanzó su clímax con el viaje de Frida Kahlo en 1938.

La relación que entablaron por casi 10 años fue una fuente de gran creatividad para ambos artistas, en particular Muray realizó una hermosa serie de fotografías a color de la figura de Frida, que reúnen un archivo de más de mil retratos de la

---

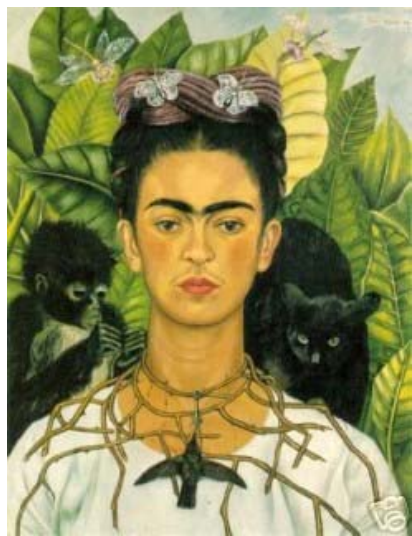
<sup>199</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>200</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 42.

<sup>201</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 195-201.

<sup>202</sup> s/a, “Miguel Covarrubias”, *Arte Moderno de México Colección Andrés Blaisten*, p. 392.

pintora; resalta la imagen de Kahlo en una terraza neoyorquina con su atuendo de tehuana, que impacta por el contraste que forman su huipil naranja y su falda azul, con el fondo compuesto por los fríos y monocromáticos rascacielos. A pesar de mantener un romance de casi una década, Frida no accedió a casarse con Murray, por lo que el fotógrafo decidió contraer nupcias con otra mujer a sabiendas de que Kahlo nunca dejaría a Diego: “sólo llenaba requisitos de un sustituto temporal [...] Siempre lo sentí así. Tus lágrimas me lo dijeron cuando oíste su voz.”<sup>203</sup>



A pesar del reencuentro con Rivera, Kahlo le obsequia a Murray una de sus pinturas donde se conjugan gran parte de los elementos que distinguen su obra, en especial su composición a partir de elementos referentes a la dualidad. En *Autorretrato con collar de espinas* (1940) Frida se representó rodeada de animales que se contraponen, al centro aparece un colibrí muerto, símbolo de la fortuna amorosa, que es amenazado por un gato negro –la mala suerte– que está a punto de abalanzársele. Al lado derecho de Kahlo aparece un mono, representación cristiana del diablo, el cual teje un collar de espinas que hacen a sangrar a Frida; en contraste aparecen una serie de mariposas, símbolos de la resurrección, que rondan a la artista a la altura de su tocado púrpura.

Por encima de la difícil relación que Kahlo y Rivera mantuvieron a partir de 1935, que derivó en su divorcio en 1940, Diego Rivera alejado en San Francisco del asesinato de Trotski y del ambiente cultural mexicano, pintó dentro de los tableros

---

<sup>203</sup> Carta de Nickolas Murray a Frida Kahlo, mayo de 1939.

de *El arte en acción* a una Frida que parece no sólo expresar la unión del arte del norte con el sur, sino también el anhelo de Diego de reunirse con ella. En 1940 Kahlo consulta al Dr. Leo Eloesser en San Francisco, pues a partir de esa fecha Frida comenzó a sufrir el incremento de dolores en su columna vertebral, además de que desarrolló una infección de hongos en su mano derecha. Eloesser quien trató a Frida desde su primera estancia en Estados Unidos en 1931, entabló una relación que fue más allá de sólo ser un médico para Kahlo, pues a pesar del poco afecto que Frida Kahlo manifestaba por los norteamericanos, al Dr. Eloesser lo consideraba como su “único amigo del otro lado”, con el que por años mantuvo correspondencia. Cuando el médico recibió a su amiga en 1940, no sólo se percató de su salud maltrecha, sino que también percibió la depresión en que la había sumergido su ruptura con Diego Rivera. Eloesser intervino al buscar a Diego y comunicarle el daño que le provocaba a la pintora la separación;<sup>204</sup> la mediación del doctor fue fundamental para las segundas nupcias entre los pintores. En agradecimiento a la cura física y emocional Frida le obsequió a Eloesser uno de sus más bellos autorretratos en el que se representó con la corona de espinas cristiana atada a su cuello, referencia simbólica a las heridas provocadas por Rivera y a su maltrecho cuerpo accidentado. En medio de un cielo tormentoso la pintora se retrató incólume, con la mirada diáfana y con un hermoso tocado de diversas flores como expresión de su resistencia creativa frente a la adversidad, así como de la mejoría que la consulta médica y el apoyo moral del doctor le habían ofrecido, como lo constata la cartela que aparece en la parte inferior del cuadro: “Pinté mi retrato en el año de 1940 para el Doctor Leo Eloesser, mi médico y mi mejor amigo. Con todo mi cariño. Frida Kahlo”.



---

<sup>204</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 254.

Ya en el *Retrato de Dr. Leo Eloesser* que Frida realizó en 1931, la artista dejó constancia del íntimo papel que fungió el médico en su vida; colocó a Eloesser junto a una mesa donde reposa un barco como referencia al gusto del doctor por navegar en la bahía de San Francisco; Frida tituló al navío como “*Los tres amigos*” en alegoría a la relación que guardaba Eloesser con la pareja Rivera Kahlo. El retrato mezcla de ingenuidad y



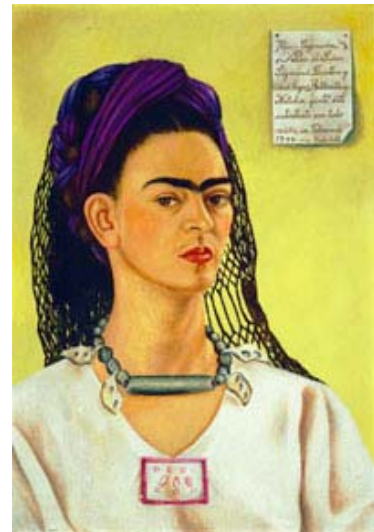
penetración psicológica muestra al médico con un traje negro relativo a su situación como profesionalista, pero que a la vez parece venirle grande por la sencillez casi infantil de sus gestos y su cuerpo, emblema de la humildad que caracterizaba a



Eloesser y por lo cual Frida le guardaba tanta confianza. La construcción de este retrato posee gran similitud con la obra *Retrato de Don Antonio Villaseñor Torres* (1858) de José María Estrada en donde la vestimenta del representado nos refiere a su posición social, mientras que la ingenuidad de su rostro es relativo al carácter

modesto del personaje.

En 1939 el ingeniero Sigmund Firestone llegó a México por un viaje de negocios; en su estancia visitó a Diego Rivera y Frida Kahlo a los cuales les pidió el encargo de realizar un autorretrato de cada uno para así recordar su compañía por siempre. El problema fue que se interpuso el divorcio de los artistas por lo que no se coordinaron para la entrega de las pinturas. Mientras Diego viajó a San Francisco para pintar el mural *Unidad Panamericana* para la Exposición



Internacional del Golden Gate, Frida terminó su autorretrato en febrero de 1940 donde se representó con camisa de manta, un collar de piezas de jade y huesos, además de un extraño arreglo en su cabellera donde combinó un tocado prehispánico con la mantilla española en alusión a la identidad mestiza no sólo suya sino de la combinación indígena-peninsular de México.

A pesar del distanciamiento con Rivera, Frida siguió atendiendo algunos de sus negocios, así como su correspondencia. En las misivas que estableció con Firestone se llegó al acuerdo de un pago de 500 dólares por ambos cuadros, empero, ante el atraso de Diego en la elaboración de su autorretrato, aunado a los gastos médicos que Kahlo debía solventar por cuenta propia, la pintora se vio en la necesidad de pedir un adelanto al ingeniero: “Sigy, me gustaría pedirte un favor. No sé si es mucho problema para ti? ¿Podrías enviarme un adelanto de cien dólares por mi pintura, los necesito porque estoy mal, y te prometo que en cuanto me vaya a San Francisco haré que Diego te envíe su autorretrato.”<sup>205</sup> En la misma carta Frida le anunció que al terminar Rivera su pintura, la unión de los autorretratos en el hogar de Firestone representaría el reencuentro como pareja de los pintores: “estaremos juntos de nuevo en tu pared, como símbolo de nuestra nueva boda. Me siento muy feliz y orgullosa porque a ti te gusta mi retrato, no es bonito, pero lo hice con un gran placer para ti.”<sup>206</sup>



Sin embargo, Rivera tardó un año más en terminar la obra; en 1941 la escultora Frances Rich elaboraba un busto del muralista durante la estancia de éste en Santa Bárbara; la madre de Frances, la actriz Irene Rich quedó cautivada por el autorretrato que Diego realizaba para Firestone, por lo que le insistió en que deseaba comprarlo; el pintor accedió y añadió a su representación una hoja entre sus manos con la inscripción: “Pinté mi retrato para la bella y famosa artista Irene Rich y fue en la ciudad de Santa Bárbara de la California del Sur durante el mes de Enero del año de 1941. Diego Rivera”. El artista plástico elaboró una segunda versión bastante similar al autorretratarse con el



---

<sup>205</sup> Frida Kahlo carta a Sigmund Firestone, 1940, reproducida por Raquel Tibol, *Escrituras Frida Kahlo*, p. 386-388.

<sup>206</sup> *Ibíd.*



mismo saco café, camisa roja y lentes hexagonales, con la diferencia de que se representó de frente, en un espacio tridimensional y con la hoja aún más inclinada que en la primera versión y con la nueva dedicatoria de “para mi querido amigo Sigmund Firestone. Diego Rivera, Enero 1, 1941”.

Es a partir de estos años que Frida y Diego se dedicaron a pintar retratos de personajes adinerados de la Ciudad de México con el propósito de financiar los costos de la construcción del museo de piezas prehispánicas de Diego, el Anahuacalli, además de solventar los gastos médicos de Kahlo.<sup>207</sup> Rivera realizó retratos de la actrices Dolores del Río, María Félix, Silvia Pinal, así como de sus principales coleccionistas como la señora Dolores Olmedo; los encargos al muralista implicaron retratar la belleza de estas mujeres envueltas en un ambiente tropical para lo cual las representó con elementos que el propio Rivera ya había plasmado en sus murales como característicos de la mexicanidad, como era el uso de rebozos, huipiles y ropa de manta, imágenes muy cercanas a la vestimenta que precisamente Frida utilizaba y con la cual se autorretrataba; de hecho a la señora Dolores Olmedo que llegó a reunir 145 obras de Diego Rivera, el maestro la retrató en 1955 ataviada como tehuana con un vestido negro adornado con flores y largos olanes blancos.



La pareja de Jacques y Natasha Gelman fueron otros importantes coleccionistas de arte moderno mexicano. Jacques Gelman productor de las películas del cómico mexicano Cantinflas, comenzó en 1941 junto a su esposa Natalia a reunir una importante colección de 85 obras de arte vinculadas a las vanguardias europeas del siglo XX, que reunían pinturas de artistas como Matisse, Picasso, Miró, Dalí, Giacometti y Mondrian. Asimismo los Gelman se dieron a la tarea de adquirir obras de artistas mexicanos como Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo y Kahlo, los cuales en

---

<sup>207</sup> J. M. G. Le Clézio, *Diego y Frida*, p. 161.



la década de los cuarenta ya poseían reconocimiento en el ámbito internacional.<sup>208</sup> Esta colección de pinturas mexicanas comenzó con el encargo en 1943 de un retrato de Natasha Gelman elaborado por Diego Rivera. En la obra aparece la rubia mujer de Jacques Gelman portando un traje blanco a la usanza de los

vestidos que Coco Chanel impusiera como moda en Hollywood. El retrato es representación de una mujer extranjera vinculada con el ambiente cultural mexicano; Gelman aparece recostada como diosa en un sillón detrás del cual se muestran dos ramos de alcatraces que imitan la posición de la retratada, además de ser flores que Rivera enarbolaba como propias de la flora mexicana.

Meses después, se encargó otro retrato de Natasha Gelman, pero ahora a Frida Kahlo, que a diferencia de la sensualidad representada por Rivera, vinculó la imagen de Gelman de mujer de farándula con las personalidades de la cultura banal estadounidense que tanto le molestaron a Frida en sus viajes a San Francisco. En el retrato Natasha Gelman aparece con un suntuoso abrigo de piel y un elaborado peinado de bucles, que en la parte de



enfrente, como señala el coleccionista Juan Rafael Coronel Rivera, parecen simular maliciosamente un par de cuernos.<sup>209</sup> Asimismo, la mirada de Natasha parece introspectiva a diferencia de los autorretratos de Frida donde sus ojos miran frontalmente al espectador. Estos aspectos nos permiten distinguir los intensos autorretratos de Kahlo de las

---

<sup>208</sup> Anthony White, *Frida Kahlo, Diego Rivera and mexican modernismo*, p. 20-23.

<sup>209</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, "Retrato de Natasha Gelman", *Frida Kahlo 1907.2007*. p. 241.

representaciones de sus mecenas<sup>210</sup> que suelen ser frías y sin mayores significaciones que la posición elevada del retratado derivado de las vestimentas que porta.

Entre estas obras realizadas explícitamente por encargo,<sup>211</sup> Frida realizó el retrato de otro de sus principales coleccionistas el ingeniero agrónomo Eduardo Morillo Safa que llegó a reunir más de 30 obras de la artista, la mayoría de ellas pasarían a formar la principal colección de pinturas de Kahlo, hoy día propiedad de la fundación Dolores Olmedo. En 1944, Morillo Safa encargó a la artista coyoacanense el pintar a seis miembros de su familia: su esposa, su madre, su hijo, sus dos hijas y él mismo. En el retrato del ingeniero Eduardo Morillo nuevamente se destaca la sencillez y austeridad frente al



retratado, sin embargo, no sucede lo mismo con la imagen de la madre del ingeniero, obra que la propia pintora consideraba entre sus favoritas; en el *Retrato de Doña Rosita Morillo* la artista representó a detalle la vejez de la señora a través del cabello canoso, las comisuras caídas, las ojeras marcadas, la mirada afligida e incluso la vegetación del fondo posee colores otoñales. No obstante, doña Rosita se presenta estoica ante el paso de los años, una especie de vieja sabia que se mantiene impassible “tejiendo” con el fin de poder

hilarse con las generaciones futuras.

Aunque sus mecenas fueron capaces de apreciar la singularidad de la obra de Kahlo, ella en cambio, se identificó más con la calidez humana de personajes como el

---

<sup>210</sup> El matrimonio Gelman llegó a reunir 11 obras de Kahlo, la segunda colección más grande la artista –entre los que destacan *Autorretrato con vestido rojo y dorado* y *Autorretrato con trenza*, ambos de 1941.

<sup>211</sup> Otro de los retratos que realizó fue el de Marucha Lavín esposa del ingeniero José Domingo Lavín el cual a partir del texto *Moisés y la religión monoteísta* de Freud le encargó a Frida una pintura relativa al tema. El retrato de Marucha Lavín es inusual en la producción de Kahlo por su forma oval.

Dr. Eloesser o Rosita Morillo, de ahí la detallada expresión de los rasgos psicológicos de estos personajes antes de situarlos por su posición económica. De este tipo de identificación con sus modelos, Frida ya había dejado otra constancia en su viaje a San Francisco al inicio de la década de los treinta; allí se relacionó con el escultor Clifford Wight, jefe de ayudantes de Diego Rivera, a cuya esposa le hizo un retrato. A pesar del detalle puesto en la joyería, el peinado y los objetos dispuestos, el *Retrato de Jean Wight* (1931) denota cierta lejanía y frialdad



frente a la modelo, lo que alude a la incomodidad que le producían a Frida la frivolidad de los personajes del medio cultural norteamericano, además Jean Wight aparece como una mujer inexpresiva que refiere a la opinión que Kahlo guardaba de ella: “Jean no tiene nada más que idioteces en la cabeza”.<sup>212</sup> Este cuadro contrasta con otro elaborado también en 1931, *Retrato de Eva Frederick*, la cual es una persona que hasta la fecha no se tiene mayor información de ella más que el hecho de que nació en Nueva York como lo señala la inscripción elaborada por Frida. A pesar del desconocimiento del quehacer social de la modelo, el retrato que elaboró Kahlo la presentó como una persona de gran vitalidad; por una parte la imagen carece de elementos ajenos a Frederick, lo que centra la mirada en ella, aunado a que el color naranja del fondo realza su tez bronceada, así como las características de sus rasgos raciales, en especial sus labios carnosos y su nariz ancha. Por la entereza con que mostró a Frederick, es notable la identificación de Frida con su modelo dada la

---

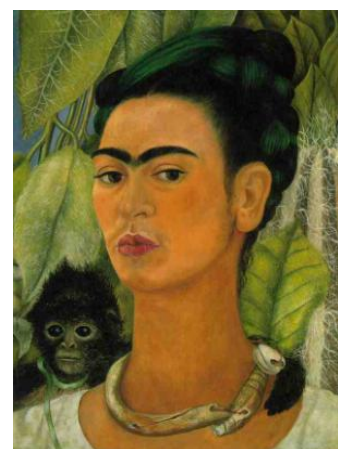
<sup>212</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 271.



fortaleza con que ambas tenían que enfrentar su condición de minoría racial en Estados Unidos, además de que Kahlo reforzó la conexión con Eva al retratarla con un collar prehispánico de cuentas de jade con el que precisamente Frida solía retratarse para mostrar su raíces mexicanas. La afinidad que por medio de su pintura estableció Frida Kahlo con Eva Frederick constata que en lo más profundo – como señalaba Oscar Wilde– que “todo retrato pintado con emoción es un retrato del artista”, pues al igual que con sus autorretratos, Frida a través de sus lienzos se reveló a sí misma y a la vez mostró como su identidad fue una construcción en función de su relación con los seres con que se compenetró.



En 1937 Frida Kahlo realizó la obra *Fulang-Chang y yo*; el retrato hace referencia a la composición de la iconografía cristiana de la Madonna que carga al niño Jesús, con la diferencia de que Kahlo suplió su incapacidad para procrear con la compañía de su mascota el mono Fulang-Chang. El vínculo maternal con su hijo sustituto se refuerza con el listón que parte del peinado de Frida y que recorre por su cuello hasta unirse al brazo derecho del mono. Este cuadro lo presentó Frida Kahlo en su primera exposición individual en Nueva York, en donde llamó la atención de A. Coger Goodyear por entonces presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), sin embargo Kahlo se ofreció a realizarle una pintura similar (*Autorretrato con mono, 1938*) dado que *Fulang-Chang y yo* era un obsequio especial que Frida había realizado para su amiga Mary Sklar, hermana del historiador de arte Meyer Schapiro.<sup>213</sup> Lo interesante del regalo es que Frida Kahlo lo acompañó de un espejo con el



<sup>213</sup> Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 143.





mismo marco de la pintura, con el fin de que fueran colgados contiguos y así ambas amigas se pudieran ver siempre juntas. Esta anécdota es interesante, ya que actualmente el MoMA – poseedor del cuadro– expone reunidos los dos objetos, puesto que la presencia del espejo es

una clara invitación de Kahlo a entrar a su mundo, con lo que ahora el espectador puede verse a través de la obra de Frida, en otras palabras puede ser visto por ella. El proverbio de Antonio Machado, “el ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve”<sup>214</sup>, permite entender perfectamente la experiencia estética frente a éste y los demás autorretratos de Frida, pues sólo cuando el cuadro es capaz de mirar a nuestra condición humana es posible ENCONTRARNOS con él, ya que no basta con sólo poseer conocimiento de las características generales de la pintora y su obra. Mientras más herméticos son los vínculos de una creación artística con la sociedad en que se produce, se reducen sus capacidades de empatía con el público, la situación con la obra de Kahlo es que comienza por ser fundamentalmente la imagen de un ser humano que por medio de sus obras recreó de manera fantástica sus vivencias para poder ser miradas y reconocidas por otros; la figura que proyectan tanto el espejo como el autorretrato no refiere específicamente a un yo, sino que es la construcción de una imagen, de un otro, con el que incluso es posible identificarse. El vínculo del público con la imagen de Frida Kahlo parte de entender que cada uno de sus autorretratos expresan de manera creativa el rol que ocuparon en la construcción de su identidad las diversas personas con las que se relacionó, por lo que el espectador al mirar un autorretrato de Frida puede encontrar una “forma distinta” de expresar su propia identidad y a la vez mantener vigente la imagen de Kahlo al relacionarse con los símbolos empleados por la pintora.

---

<sup>214</sup> Antonio Machado, estrofa del poema *Proverbios y Cantares*.

## 2. Retratos colectivos

Una mirada no dice nada  
y al mismo tiempo lo dice todo  
como la “lluvia” sobre tu cara  
o el viejo mapa del algún tesoro<sup>215</sup>

En las variaciones entre los autorretratos de Frida Kahlo es posible percibir la diversidad de relaciones (simbólicas) que conformaron su entramado identitario. Los autorretratos de Frida Kahlo se expresan como monólogos corales al agrupar en torno a su imagen sus diferentes intereses y afectos, los cuales no siempre fueron compatibles. La aparición de la imagen desdoblada en *Las dos Fridas* (1939) exalta la condición fragmentada de su identidad a través de la representación del uno y el otro irreductibles e inseparables, la tehuana que inamovible sostiene tanto el anhelo por Diego, así como la mano que le extiende la novia europea para recordarle que el amor de Rivera no “les” pertenece por completo.



norteamericana.

Precisamente, la representación de la dualidad le permitió a Frida Kahlo expresar el carácter mestizo de su identidad como un entrecruce complejo de contrarios. En *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) presentó las raíces que la mantenían unida a la flora y a las ruinas ancestrales de su país natal, frente a los cables y los tubos industriales y hospitalarios que la conectaban a la geografía

<sup>215</sup> Carlos Varela, estrofa de la canción *Una palabra*, 2005.

Para Frida Kahlo la pintura era una prolongación de su propia imagen, por lo que



incluso no era necesario que retratara su rostro para poder expresar los diversos elementos que conformaban su identidad. *Lo que el agua me ha dado* (1939) es una proyección de sus vivencias en su bañera, la cual se torna en un espejo poético de su imagen, una especie de divagar mental al tener el cuerpo en el agua, sobre el cual se despliega todo un mundo acuático donde aparecen de manera detallada plantas, cadáveres y otros personajes a los que Frida retrató en otros cuadros; por ejemplo para señalar sus orígenes recuperó la representación de sus padres del cuadro *Mis abuelos,*

*mis padres y yo* (1936), asimismo para rememorar sus difíciles experiencias en Estados Unidos utilizó elementos de *Mi vestido cuelga allí* (1933) como el propio ropaje de Kahlo vació además de un rascacielos en llamas. También aparece la referencia a su identidad mestiza a través de dos mujeres desnudas, que como en *Las dos Fridas* (1939), refieren al desdoblamiento de Kahlo entre la mujer europea y la indígena mexicana.<sup>216</sup> Los personajes y objetos de la pintura se ven unidos a partir de un hilo (listón) que surge del tapón de la bañera hasta atarse al cuello de una mujer maltrecha que yace en el agua, la cual a pesar de no ser idéntica a Frida, es posible de relacionarla con la pintora por el enlace que posee con las demás representaciones del cuadro.

---

<sup>216</sup> La imagen de las mujeres desnudas, una recostada en el regazo de otra, también ha sido interpretada como una manifestación de su orientación bisexual.

Sus uniones y desencuentros con Rivera, Kahlo los plasmó en cuadros como *Diego y Frida 1929-1944* en donde para su quinceavo aniversario de bodas elaboró un retrato doble, representación de su nexo con Diego Rivera como expresión del concepto filosófico que concibe a la dualidad como un elemento preexistente en todo (ying-yang), amalgama de las fuerzas fundamentales opuestas y complementarias, como el sol y la luna presentes en el cuadro o como los rostros de los artistas unidos por las raíces y a la vez divididos entre la sonrisa de Diego y la seriedad de Frida.



Su autorepresentación le permitió a Frida Kahlo perpetuar su imagen y así confrontar a través de sus diversos autorretratos las transformaciones que sufría su figura y la diversidad de formas que tomaba su identidad. En su diario Kahlo realizó un retrato triple a partir de una serie de imágenes que se funden como una secuencia de los cambios en el rostro de Frida con el paso del tiempo; desde un juvenil rostro azulado, se pasa a la frontal y dura mirada de una mujer madura que ya no oculta el bozo de su bigote hasta finalizar con un rojizo rostro en que las arrugas de los párpados muestra la mirada cansada, de una mujer sobrepuesta al dolor y a los hospitales.

El desdoblamiento de la imagen de Frida se remite a su infancia –como relató en su diario– cuando creó la relación con una amiga imaginaria para alcanzar la libertad que le impedían sus imposibilidades físicas debido a la polio que le afectó una de sus piernas; a esta anécdota de su niñez Frida adjudicó el “ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS =Recuerdo= Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña ... de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que



entonces era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana echaba "baho". Y con un dedo dibujaba una "puerta" ..... Por esa "puerta" salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia, atravesaba todo el llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba PINZON ... Por la O de PINZON entraba y bajaba INTEMPESTIVAMENTE al interior de la tierra, donde "mi amiga imaginaria" me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero si se que era alegre - se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella



bailaba, mis problemas secretos. Cuáles? No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas... Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. Cuándo? Por cuánto tiempo había estado con "ella"? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años ... Yo era feliz. Desdibujaba la "puerta" con la mano y

"desaparecía". Corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa, y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía. Asombrada de estar Sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo, se aviva y se acrecenta más y más dentro de mi mundo." <sup>217</sup>

En *Perro ixquintli y yo* (1938) Kahlo se retrató maternal frente a su pequeña mascota y a la vez se mostró con desenfado ante las reglas sociales al empuñar un

---

<sup>217</sup> Frida Kahlo, *Diario*, p. 82-85.



cigarrillo de marihuana.<sup>218</sup> Esta convivencia de elementos contrarios en los autorretratos de Frida ha motivado a que su imagen sea actualizada por grupos discriminados que buscan ser aceptados por la sociedad y que por tanto han intentado identificarse con la sobredeterminación y creatividad de la artista para enfrentar condiciones que aparentemente impedían su ascenso como una pintora reconocida: su condición de mujer en un medio dominado por hombres, su ascendencia mexicana frente al circuito del arte vinculado a ciudades como Roma, París y Nueva York, sus problemas físicos que le impedían trabajar de manera constante, así como la sombra monumental de Diego Rivera.



Al enfrentar el dilema de construir una identidad como integración de diversos fragmentos, la obra de Frida se convirtió inicialmente para los artistas chicanos en un principio de coherencia para sobrellevar el hecho de que en la constitución de la personalidad participan elementos aparentemente irreconciliables, como era para ellos la combinación de lo anglosajón con lo mexicano. Con el fin de presentar la afinidad de su identidad dicotómica con la de Kahlo, el artista chicano Marcos Raya



intentó situarse desde *Los ojos de Frida* al realizar un retrato de la artista visto desde las órbitas oculares del rostro de Kahlo; mientras el ojo izquierdo presenta imágenes masculinas, la figura de Diego, retratos de Lenin y el Che Guevara, además de una figura precolombina de un niño, por otra parte las imágenes del ojo derecho corresponden a lo femenino representado por el brazo de Frida

frente a dos autorretratos, uno donde ella aparece acompañada de unos de sus monos y otro donde exhibe su corsé decorado con un feto además de una hoz y un martillo

---

<sup>218</sup> "Kahlo sostenga, en el dedo índice de su mano izquierda una pitillera que ultraja su dignidad aristocrática con un cigarro de marihuana" (Luis Carlos Emerich, "Perro [Xolo]itzcuintli conmigo", *Frida Kahlo 1907.2007*, p. 192).

como referencia comunista. El situarse desde la visión de la pintora, le sirvió a Raya como una especie de máscara para expresar su propia subjetividad como un artista norteamericano de raíces mexicanas.



Al tomar como referencia la composición de *Las dos Fridas* (1939), la artista chicana Ester Hernández elaboró el cuadro *Frida y yo* (1986) donde aparecen ambas artistas sentadas sobre una gran sandía como referencia a la identidad mexicana que comparten y

en particular a las naturalezas muertas de Frida como *Viva la vida* (1954) y al hecho de que Hernández es hija de granjeros. El rostro de Kahlo aparece como una máscara que oculta una calavera, la cual es un elemento recurrente en la obra de Kahlo y de buena parte de la cultura mexicana como es el caso de la Catrina de José Guadalupe Posada o de la festividad del día de muertos, tradición a la que refiere constantemente en sus obras Ester Hernández.<sup>219</sup> El otro cuerpo femenino corresponde a una máscara de la muerte detrás de la cual se oculta la presencia de Hernández, como referencia a la falta de derechos que sufren los chicanos como es el caso de que la gente que recolecta las cosechas y está expuesta al uso indiscriminado de fertilizantes que con el tiempo –representado por el reloj de arena– afectan su salud, conduciéndolos a la muerte.



---

<sup>219</sup> Ester Hernández [en línea] Dirección URL: <http://www.esterhernandez.com/eh-about.html> [Consulta 11 de noviembre de 2011].

Lo interesante de la comunicación artística que establecieron en un principio los artistas chicanos con la obra de Frida Kahlo fue el hecho de que no copiaron meramente sus pinturas, sino que se dejaron mirar por los autorretratos de Frida y así vincularon su subjetividad con la de ella. Por ejemplo, Bárbara Carrasco muralista y miniaturista chicana elaboró una serie titulada *Ojos de Frida*, un trabajo en pequeño formato basado en las dualidades étnicas de ambas artistas, ya que las dos pintoras compartían un origen alemán (en el caso de Frida su padre y en el de Carrasco su bisabuelo materno).<sup>220</sup> La relación de Carrasco con Kahlo se intensificó más en 1994 cuando a la artista chicana le diagnosticaron un linfoma por el cual tuvo que ser sometida al año siguiente a “un doloroso trasplante de médula”,<sup>221</sup> el cual conectó el pincel de Carrasco con la obra de Frida *La columna rota* (1944), relativa también a una operación en la columna vertebral. Bajo la forma de un tríptico, en el lado derecho aparece una reproducción de *La columna rota* que contrasta con una imagen similar en el lado izquierdo donde es Carrasco quien muestra su columna expuesta. Al centro



aparece de espaldas una mujer que combina el color castaño del cabello de Carrasco con el tipo de trenza con que Frida recogía su cabello, aunque por el título de la obra, *Frida,*

*tú y yo*, la imagen central parece remitirnos a las alteraciones físicas que cualquier ser vivo puede enfrentar; detrás de la figura de en medio se sitúan en un pedestal unas tijeras que aluden al “corte” clínico que ambas artistas sufrieron.

Al representar tanto sus abortos como sus conflictos con Rivera, la obra de Frida se volvió en un parámetro para las composiciones de otras mujeres. De artistas

<sup>220</sup> Ramón Favela, “La imagen de Frida Kahlo en la plástica chicana”, *Pasión por Frida*, p. 148.

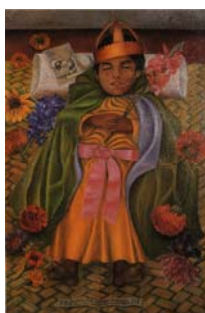
<sup>221</sup> Sybil Venegas, “Brush with life” en *Ms. Magazine* [en línea] abril 2008. Dirección URL: <http://www.msmagazine.com/spring2008/carrascoAll.asp>. [consulta 17 de marzo de 2010].

norteamericanas de origen sajón, puede parecer difícil encontrar una conexión directa con el trabajo de Frida Kahlo, sin embargo, a partir de la década de los ochenta, las creadoras estadounidenses admiraron de la pintora mexicana su capacidad subversiva para expresar sus vivencias como mujer frente a una sociedad machista; sin hacer una referencia directa a la imagen de Frida, algunas artistas norteamericanas lograron apropiarse de elementos de la obra de Kahlo.



Tras un curso de acuarela y un encuentro con la obra de Frida Kahlo, Ellen Berman dio cuenta de la posibilidad de pintar su propia historia, principalmente sobre la muerte de su hija Sarah. En su autorretrato *Henry Ford Hospital* (1932) Frida expresó el sentir por la pérdida de su hijo a través de vincular por medio de sus características venas-listones, elementos referentes a su aborto como la máquina que expresa la fría mecanización de los

asuntos médicos o el feto que alude al nonato. Por su parte, Ellen Berman en *Sarah and the Illustrated Insults* (1984) presentó un retrato de su hija en relación a los padecimientos que derivaron en su fallecimiento apenas siendo una joven; Berman mostró el cabello de Sarah desordenado dado los asientos<sup>222</sup> que sufría, junto a otros elementos que flotan alrededor de la muchacha, un escalpelo para relatar la cirugía ocular que le habían



practicado, un collar de píldoras a las cuales estaba “atada” de por vida, así como inyecciones o una quemadura de un café derramado.<sup>223</sup> Dado que Sarah falleció a los 17 años, este cuadro de Ellen Berman también se relaciona con las composiciones de Frida que retratan niños muertos, como es el caso de *El difuntito Dimas Rosas a los tres*

<sup>222</sup> Actividad eléctrica de alto voltaje que ataca de manera repentina al cerebro además de afectar las sensaciones de una persona.

<sup>223</sup> Hayden Herrera, “Frida Kahlo’s Legacy. The poetics of self” (2007), *Frida*, p. 71.



*años de edad* (1937);<sup>224</sup> los retratos de “angelitos fallecidos” es un género pictórico que se remonta al siglo XVI y que tuvo gran auge en la época de la Colonia, pues más allá de lo trágico de la muerte del infante, al niño se le retrataba con ropas propias de un santo, a modo de connotarlo como un intercesor con el mundo divino.<sup>225</sup> Tanto Berman como Kahlo –principalmente en la representación de sus abortos- se apropiaron de estas imágenes de niños muertos a modo de catarsis, para calmar los sentimientos tumultuosos ante sus pérdidas.<sup>226</sup>



Por su parte, la escultora Lesley Dill reinterpreto algunos elementos del trabajo de Frida Kahlo, como su *Autorretrato con el pelo corto* (1940) al cual Dill en el grabado *Seated woman* añadió flores y hojas sobre la cabeza rapada de la pintora para transformar así el sentido de perdida (ya que Kahlo lo elaboró tras su divorcio) por el de fecundidad. Dill también realizó una escultura *Homage to Frida Kahlo* (1999) donde elaboró con alambre un vestido victoriano, como el de la novia de *Las dos Fridas* (1940) el cual por estar suspendido también recuerda al cuadro *Allí cuelga mi vestido* (1933) de Kahlo. La serie de esculturas en forma de vestidos que elabora Dill posee entre otros de sus elementos de composición la presencia de palabras que en *Homage to Frida Kahlo* se muestran



cayendo al suelo; esa referencia explora el papel del lenguaje en la ocultación o revelación de la personalidad. De hecho el papel del lenguaje como elemento de construcción de la identidad lo utilizó Dill en 1996 en *A thought went up my mind today* (Un pensamiento vino a mi mente hoy) para hacer referencia a como detrás de la cultura somos entes vacíos; para la composición de esta obra donde aparece una mujer con la espalda desgarrada,

<sup>224</sup> Hayden Herrera, “Frida Kahlo’s Legacy. The poetics of self”, *Frida*, p. 71.

<sup>225</sup> Juan Rafael Coronel, “Frida Kahlo. La selva de sus vestidos, los judas de sus venas”, *Frida*, p. 114.

<sup>226</sup> Hayden Herrera, “Frida Kahlo’s Legacy. The poetics of self”, *Frida*, p. 71.



Leslie Dill se apoyó en *La columna rota* (1944) de Frida Kahlo en donde la pintora muestra la fragilidad interna de su cuerpo.

Pese a que los cuadros de Frida Kahlo actualmente cuelgan de las paredes de algunos de los museos más importantes del mundo, su reconocimiento, como en el caso de otras mujeres artistas, se ve influido por la exaltación de su biografía dada su condición femenina y de accidentada; la cuestión es que esto tiende a situar en un segundo plano la obra de Frida Kahlo, pues el centro de atracción terminan por ser las condiciones extraordinarias de la vida de la artista y no la manera creativa en que recreó sus experiencias a través de la pintura. Ante la discriminación a la calidad del arte de manufactura femenina, apareció en las décadas de 1980 y 1990 el colectivo “Guerrilla Girls” que enfundadas en minifaldas, medias de rejillas, tacones altos y máscaras de gorila hicieron burla de un sistema que las discriminaba por el género que poseían.<sup>227</sup>

“Guerrilla Girls” era un grupo de artistas plásticas, escritoras y directoras de cine anónimas que en sus apariciones en público utilizaban el nombre de artistas fallecidas como Frida Kahlo.<sup>228</sup> En sus primeros trabajos crearon carteles publicitarios, anuncios para autobuses y desplegados para revistas donde informaban de la condición minoritaria de las artistas dentro de los museos; tal es el caso de la obra de 1989 *Do*



*women have to be naked to get into Met. Museum?* (¿La mujer tiene que estar desnuda para entrar al Museo Metropolitano?) donde hicieron referencia a que menos del 3% de los artistas

son mujeres en las secciones de Arte Moderno, pero el 83% de los desnudos son femeninos. En el cartel aparece *La gran odalisca* (1814) del pintor francés Jean

---

<sup>227</sup> Utta Grosenick, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, p. 72.

<sup>228</sup> *Ibíd.*, p. 72.

Auguste Dominique Ingres, mas el rostro de la mujer está cubierto por una máscara de simio inspirada en King Kong, la cual las Guerrilla Girls la utilizaron para convertir la imagen de virilidad masculina del simio hollywoodense en símbolo del enemigo femenino que aterroriza al público con sus antimachistas caracterizaciones, las cuales tenían como precedente a Marlene Dietrich disfrazada de gorila en película *La Venus rubia*, la cual causó el pánico de los espectadores en los años 30.<sup>229</sup>

A través de un retorno a la figuración en la estética nacional, el movimiento pictórico de los años 80 denominado Neomexicanismo reparó en la reflexión de la personalidad de cada autor a través de cuestionar una serie de símbolos que se asociaban como inmutables de la identidad mexicana; con cierta ironía trataron temas como la diferencia de género frente al machismo y el catolicismo imperantes en la cultura mexicana, y dado que Frida Kahlo había trabajado estos temas en la búsqueda de expresar una identidad original, la influencia de Kahlo se hizo patente en artistas como Julio Galán, Rocío Maldonado, Dulce María Núñez, pero sobre todo Nahum Zenil, quien de manera casi obsesiva recurrió al autorretrato, semejante a Frida, para materializar sus experiencias, sobre todo de un hombre gay en una sociedad conservadora como la mexicana; tal es el caso del cuadro *Retrato de boda* (1983) donde todos los personajes poseen el rostro de Zenil tanto

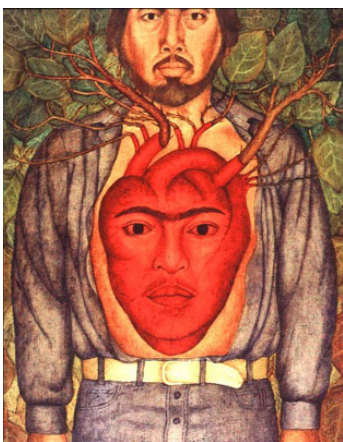


hombres como mujeres, de hecho la pareja nupcial es la unión de dos hombres, uno de ellos travestido de novia. Además de desdoblar su imagen en diversos personajes como referencia a *Las dos Fridas* (1939)– Zenil retomó otros elementos iconográficos de la obra de Kahlo como es el cuerpo fragmentado o la representación de heridas, pero fundamentalmente utilizó la imagen del *Corazón* extraído para situarse en la posición del mártir que es incomprendido en

<sup>229</sup> *Ibíd.*, p. 74-75.

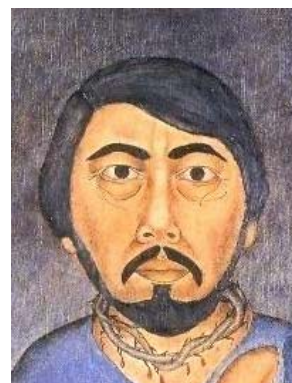
su lucha por una sociedad más tolerante en donde los homosexuales no tengan que ocultar sus afectos.

A Frida le tocó participar de la transformación de México tras el proceso revolucionario donde se postularon una serie de reformas sociales en favor de los marginados, entre los que se incluían a las mujeres; aunque la retórica de los políticos no se tradujo en cambios reales, desde su ingreso como una de las únicas 35 jóvenes inscritas en la Preparatoria Nacional, Frida Kahlo participó del espíritu femenino que exigía un cambio de actitud frente a las costumbres (familiares) que por ejemplo, desde la época de Sor Juana, limitaban el acceso y menospreciaban lo oportuno de los estudios de una mujer. Además la rebeldía de Kahlo quedó manifiesta en el sentido lúdico con el que se definía como mujer: pelada, móndriga, jija de la chifosca, mula, apestosa, infame,<sup>230</sup> carente de límites.



Esta actitud de rebeldía de Kahlo frente a las convenciones motivó a Nahum Zenil a realizar una serie de homenajes a Frida en los que retomó la imagen de la artista como un motor de su lucha y su arte, tal es el caso de *Frida en mi corazón* (1991) donde se representó el propio Nahum, al igual que *Las dos Fridas* (1939), con su corazón visible, pero con la diferencia de que el órgano vital de Zenil es un retrato de Kahlo que se enraíza a su cuerpo.

Asimismo, Zenil participó al igual que Frida Kahlo de la imaginería católica, al retratarse con la corona de espinas o con el cuerpo perforado con clavos o flechas, con la diferencia de que el martirio de Frida es metáfora de sus impedimentos físicos, mientras que en Zenil es expresión de la dificultad de ser homosexual en una sociedad católica.<sup>231</sup> Zenil vincula su subjetividad con las manifestaciones creativas de Frida, al apropiarse del



---

<sup>230</sup> Frida Kahlo carta a Ella Wolfe, 11 de julio de 1934, reproducida por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 124.

<sup>231</sup> Hayden Herrera, "Frida Kahlo's Legacy. The poetics of self", *Frida*, p. 59.

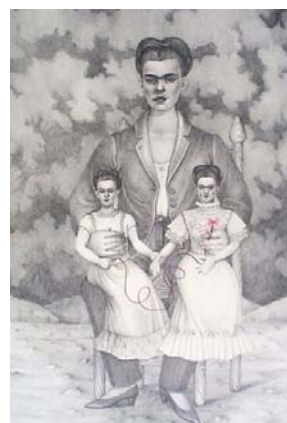
autorretrato como medio para expresarse como el personaje central de un mundo que lo aprisiona.

El carácter autobiográfico de las obras de Frida ha sido una fuente de inspiración para la pintora y escultora Lucía Maya; la exploración del cuerpo y la psicología femenina está presente desde las primeras series de obras de Lucía Maya [*La casa de las muñecas* (1979) y *Sueños y ombligos* (1981)] que poseen una conexión con pinturas de Kahlo como *Yo y mi muñeca* (1937) por la utilización que hacen ambas artistas de muñecas en conexión con la maternidad, así como por la representación del cuerpo femenino fragmentado, metáfora de la identidad de la mujer dividida entre las asignaciones tradicionales y los derechos alcanzados en el siglo XX. Para finales de la década de los ochenta, Lucía Maya realizó su serie *Diálogos con Frida* donde elaboró retratos múltiples en los cuales combinó su rostro con el de Kahlo en situaciones que



básicamente recuerdan a *Las dos Fridas* (1939); por su condición de mujer, sumado a la importancia que asigna a que su signo zodiacal sea Géminis (el doble), Lucía Maya en *Las Tres Fridas* (1985) se autorrepresenta en dos ocasiones flanqueando a una imagen de Kahlo, aunque en realidad parece que las

tres figuras remiten a una misma persona, por el hecho de que este grupo de mujeres comparten tanto las cejas pobladas características de Frida, como elementos de la iconografía de la pintora coyoacanense como raíces, el collar de espinas o la vegetación entretejida. Lucía Maya exploró la diversidad de formas que toma tanto la figura de Frida Kahlo como su propia identidad, por medio de la reinterpretación de obras de Frida como es el caso de otro retrato triple donde Maya fusionó su imagen con tres formas en las que Kahlo se autorretrató, la tehuana y la novia victoriana de *Las dos Fridas*, sentadas sobre las piernas del cuerpo varonil de *Autorretrato*





con cabello corto.



Los trabajos de Lucía Maya hasta sus producciones de comienzos de este siglo se han caracterizado por presentar ambientes enigmáticos, en los que la artista en algunos casos continuó explorando las posibilidades de los retratos dobles, como la presencia de unas siamesas que en

*Dualidad* (1989) aparecen unidas tanto por la cabeza como por el tronco, o de manera similar en *Temporales internos* (2004) donde Maya pintó a una pareja que a pesar de poseer rasgos y expresiones distintas, dan la sensación de estar unidos al tener enredados los cabellos y estar bastante próximos entre sí por cubrirse mutuamente con una manta dado los desastres que produce un ambiente tormentoso como a los que Frida también recurrió para el fondo de algunos trabajos como *La columna rota*.



La artista Rocío Maldonado en trabajos como *Tocador* (1987) expresa un vínculo con obras de Frida Kahlo como *Yo y mi muñeca* (1937) por la manera en que ambas pintoras relacionan los juguetes con una ficticia maternidad. Maldonado intervino un mueble del diseñador Jorge Soto, al poner el cuerpo de una muñeca alrededor del



espejo de un tocador, el cual además tapió para que no fuera posible reflejarse en él. La presencia de este falso espejo radica en que sí se pudiera mirarse en él, se estaría simulando estar dentro del cuerpo de la muñeca y por tanto ser el producto de su falsa e irónica maternidad. Además Rocío Maldonado en pinturas como



*Retrato de Raúl* (1988) incluyó objetos del folclore mexicano como el trompo o un juguete de un caballito como el que Kahlo retrató con gran realismo en uno de sus acuarelas de 1928, *Caballito*



*mexicano*. Asimismo el *Retrato de Raúl* también rememora a los trabajos de la pintora coyoacanense dada la inclusión por parte de Maldonado de un corazón extraído. Rocío Maldonado en *Sin título* representó frente a un florero los



miembros quebrados de una mujer tal como lo hiciese Frida Kahlo en *El círculo* en 1954, año en que le amputaron una pierna; incluso Maldonado vertió pintura sobre algunos marcos de sus pinturas como lo hiciera Kahlo en *Unos cuantos piquetitos* (1935). No obstante, Rocío Maldonado considera que la influencia de Frida es

simple coincidencia. A pesar de admirar a Kahlo desde sus estudios en *La Esmeralda*, Maldonado refiere que

elementos como los corazones extraídos, ella los retomó de pinturas italianas del siglo



XIII y no exactamente de la pintora mexicana;<sup>232</sup> pese a ello, la exploración temática del yo de Frida Kahlo dio pie a que el grupo de jóvenes neomexicanistas, del que participó Rocío Maldonado, explorara su identidad en la época de los años ochenta donde el concepto de nacionalidad comenzó a enfrentarse al proceso globalizador, por lo que cobró gran importancia la agrupación de elementos de diverso origen en la conformación de la identidad de una persona.



Por su parte, Dulce María Núñez visitó en su infancia el Museo Casa Azul donde admiró los juguetes, los elementos de la cocina y las pinturas de Frida Kahlo, con lo que se hizo consciente de lo extraordinario de la creación artística de Kahlo al combinar en su obra diversas expresiones populares mexicanas. Influida por la idea del reciclaje, Núñez en sus obras yuxtapone imágenes de la iconografía del arte popular con algunas de las culturas precolombinas y del arte moderno,<sup>233</sup> para presentar la experiencia artística como una combinación inesperada en la que se actualizan constantemente las imágenes. En el cuadro *Homenaje a Frida* (1991), Dulce María Núñez mezcló la imagen de un fotografía tomada Kahlo donde posa de manera heroica, junto con el cuadro de la propia Frida, *Mi nana y yo* (1937) en donde una indígena con una máscara teotihuacana amamanta a la artista de rostro adulto; la obra de Núñez recupera el desdoblamiento que hacía Frida de su figura como en *Las dos Fridas*, con la diferencia de reunir imágenes de Kahlo de distintos cuadros, con el fin de situar la imagen de Frida Kahlo como una fuente inagotable de inspiración y significaciones.

De la generación de pintores neomexicanistas es José Luis Romo quien tanto en obra como en vida se encuentra ligado de manera más profunda con Kahlo; hijo de

---

<sup>232</sup> Hayden Herrera, "Frida Kahlo's Legacy. The poetics of self", *Frida*, p. 62.

<sup>233</sup> Rolando Romero, *Feminism, nation and myth: La Malinche*, p. 146.

una indígena de origen otomí, aprendió de esta cultura el arte del bordado, no obstante, su deseo de viajar a la Ciudad de México lo orilló a una serie de carencias hasta que se convirtió en ayudante y estudiante del artista Gunther Gerzso, con quien compartió la admiración por Frida Kahlo dada sus capacidades para enfrentar con el arte sus padecimientos.<sup>234</sup>

Un accidente automovilístico selló la identificación de Romo con Kahlo; tras cincuenta y cinco fracturas entre las costillas, los brazos y las piernas, sumado a seis operaciones, José Luis Romo comenzó a pintar lo que llamó “alegorías del accidente”, una serie de pinturas en las que se relacionó con los autorretratos que Frida comenzó a pintar de forma constante tras el accidente de autobús que sufrió en su juventud.<sup>235</sup>



El cuadro *Pesadilla amarga* (1985) de Romo guarda gran relación con la obra de Frida Kahlo *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946) pues en dichas composiciones ambos pintores se desdoblan en dos imágenes, entre el cuerpo atormentado por el dolor y la figura de artista que es capaz de

levantarse de su postración por medio del poder del arte. Por una parte el cuerpo de Frida aparece sobre una camilla con una incisión en la espalda relativa a una fallida operación de columna, en su caso, el cuerpo de José Luis Romo yace sobre una mesa de disección lleno de cicatrices y con una pierna desmembrada desde la cual corre un chorro de sangre; a estas figuras se contraponen la imagen de Frida que mantiene la esperanza al pintarse con un hermoso vestido rojo con olanes blancos, además de haberse despojado del corsé, a su vez José Luis Romo a pesar de



---

<sup>234</sup> s/a, Artspawn [en línea] Dirección URL:[http://www.artspawn.com/artists/Jose\\_Luis\\_Romo/](http://www.artspawn.com/artists/Jose_Luis_Romo/) [Consulta 28 de marzo de 2011].

<sup>235</sup> Hayden Herrera, “Frida Kahlo’s Legacy. The poetics of self”, *Frida*, p. 63.



retratarse al centro de su obra con las piernas enyesadas y con lágrimas en la cara, sostiene firmemente sus muletas además de rodearse de elementos relativos al arte como sus pinceles, un caballete y un cuadro al fondo, donde aparece su mano pintando.

Los autorretratos de Kahlo en la primera mitad del siglo XX exploraron la representación de la identidad femenina como la conjunción de diversos elementos, algunos ligados a la reproducción como frutos, animales o muñecos y otros en referencia a los derechos alcanzados por las mujeres en la



modernidad como la imagen de Frida con un cigarrillo en la mano –*Mi muñeca y yo* (1937). De manera similar a Kahlo, la pintora Georgina Quintana, en su obra de los años ochenta, desarrolló un mundo ruinoso formado por raíces, flores, paraguas, escarabajos y aviones como *Paisaje sobre su paisaje* (1987) que terminan por presentarse como la unión de “segmentos



de una autobiografía”. En el óleo *Vestido con Corazón Germinado* (1987) Georgina Quintana elaboró un espacio caótico en el que se entremezclan una diversidad de

juguetes como un arco o una serie de caballos, que por la presencia de un aeroplano se asemeja al autorretrato de Frida *El tiempo vuela* (1929) donde la pintora incluyó el transporte aéreo, así como un reloj como símbolos de la



modernidad en contraste con su ropaje que alude a las tradiciones mexicanas. Por otra parte, la representación de Quintana de un corazón extraído además de la aparición de un vestido vacío, parece hacer referencia también a la pintura de Kahlo *Recuerdo o El corazón* (1937) donde estas



imágenes aluden a su rompimiento con Rivera.



Entre las imágenes que la plástica retrató como figuras míticas del renacimiento cultural posrevolucionario, la imagen de la tehuana se tornó a través de los pinceles de Saturnino Herrán, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma y Raúl Anguiano, en el símbolo nacionalista de la sensualidad y la autonomía cultural, mas fue en la construcción que Frida Kahlo hizo de su identidad en torno a las mujeres del istmo de Tehuantepec, que la tehuana actualizó su calidad mítica, cual emblema de la mexicanidad, al encontrar un rostro que la personificara en la época de la cultura de masas y el anonimato. Artistas de su época, encontraron en la apropiación de la tehuana de Frida Kahlo una representación genuina de la mexicanidad; el pintor Roberto Montenegro, cuya obra está ligada a representaciones simbólicas de la mexicanidad, retrató a Frida Kahlo como una sacerdotisa de la estatuaria prehispánica, mientras que la pintora Rosa Rolanda representó a Kahlo en *Niña con muñeca* (1943)



como un juguete con figura de tehuana que enlaza a la chiquilla con sus tradiciones. La composición de Rolanda está basada en la representación de la pureza mexicana que Diego Rivera transmitía a partir de niños que portan objetos considerados populares por su carácter tradicional y artesanal, no obstante, la proliferación y éxito de estas obras entre los coleccionistas (extranjeros) trasfiguró el sentido de los objetos representados por el maestro Rivera al entenderlos como populares por el hecho de difundirse masivamente cual elementos “típicos” de lo mexicano. De ahí que la obra de Rosa Rolanda al situar con cierta clarividencia la figura de Frida como un juguete, nos remite a la Fridomanía, en tanto popularización de la imagen de Frida Kahlo. Por una parte, con la difusión de la imagen de Frida en diversos objetos se abre la posibilidad de acercarnos a la figura de la pintora y poder encontrar en su obra elementos referentes a la identidad mexicana como producto de un mestizaje de diversas referencias culturales, lo cual permite que el público y muy en especial los



artistas, establezcan un proceso de comunicación de su propia identidad con la obra de Frida; sin embargo, está por otra parte la cuestión de que al estar basada la fama de Frida Kahlo en su amplia difusión en productos comerciales –como un juguete- se le convierta en un estereotipo de lo mexicano, un elemento vacío con el que no es posible relacionarse dada la carencia de elementos para interpretarla.

Precisamente dentro de la crítica neomexicanista a los elementos petrificados como nacionales, el artista Julio Galán recuperó la imagen de la tehuana para realizar una reflexión sobre esta figura central de la plástica mexicana. Estudiante de arquitectura, partícipe del círculo de trabajo de Andy Warhol y considerado el *enfant terrible* del arte mexicano,<sup>236</sup> Julio Galán hizo uso de adornos tradicionales y de imágenes católicas al igual que Frida Kahlo con la diferencia que el sentido de lo nacional en la artista posee un abierto carácter identificatorio, ya que en la vestimenta de tehuana Kahlo se relacionó con sus orígenes –sus abuelo materno era de ascendencia indígena– además de poder revalorar su condición como mujer, en tanto que en el Istmo de Tehuantepec predominaba la forma matriarcal; en el caso de Galán el uso de emblemas de la identidad mexicana es desde una posición más crítica, de hecho en *Tehuana en el Istmo de Tehuantepec* (1987), parece que Galán evoca a Frida a partir de una metonimia, es decir, que a través de la pura presencia del vestido de tehuana se puede traer a la memoria la imagen de Frida Kahlo, sin embargo, la ausencia del rostro parece también hacer referencia a que la imagen de la tehuana es aún posible de apropiarse aunque tenga a una gran exponente como Frida Kahlo. Es como si cualquiera pudiera ser la tehuana del cuadro.



---

<sup>236</sup> Saúl Ordoñez, *Arte plástico* [en línea]. 4 de agosto de 2008, Dirección URL: <http://www.x7.com.mx/modules/news2/article.php?storyid=515>. [Consulta 26 de abril de 2009].

De hecho, la representación de la tehuana que realizó Galán es similar a algunos de sus autorretratos. Mientras la joven Frida se vistió como hombre para afirmar sus capacidades intelectuales frente a una sociedad machista, por su parte Galán recurrió al vestido femenino para exponer abiertamente su homosexualidad; por ejemplo, en el *Retrato de Elizabeth* (2000) el artista presentó un autorretrato doble, similar a los de



Kahlo, en donde frente a un telón, como el que utilizaban los fotógrafos decimonónicos, representó a una mujer que por el título del cuadro parece aludir a la madre del artista, sin embargo los rasgos y la cara empolvada de la retratada son similares al cuadro que aparece al fondo de la composición con el rostro de Julio

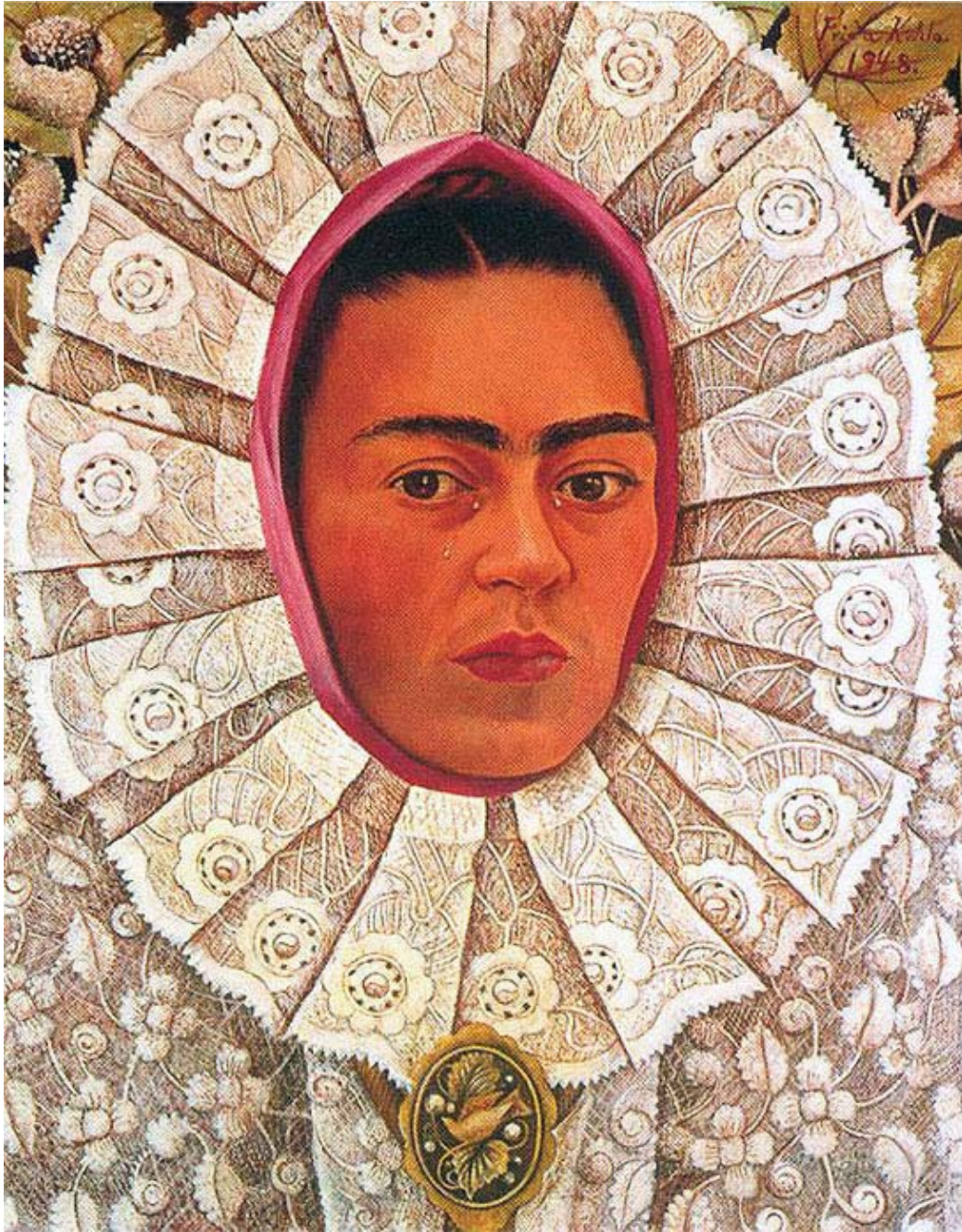
Galán; además es posible inferir que la mano derecha con traje de charro que sostiene el telón es igualmente una representación de Galán. Es como si el pintor desglosara su personalidad entre el artista representado por el cuadro, su identidad mexicana vista en el charro y su homosexualidad bajo la identificación con la madre.

Tanto Frida como Galán son artistas vivenciales, por lo que su vida y obra son inseparables. Ambos recurrieron al arte popular y la imagería católica para expresar su identidad, primordialmente ligada a la diversidad de formas que culturalmente ha tomado lo “mexicano”. Por medio de los espejos poéticos que Frida creó con sus autorrepresentaciones



como en sus proyecciones en los autorretratos de otros artistas, es posible entender cómo el arte es fundamentalmente una expresión identitaria: a través de sus obras los artistas se autoafirman como pertenecientes o vinculados a ciertas manifestaciones y personajes, de ahí que la obra autorreferencial de Kahlo se haya manifestado como un espejo en donde pudieron cargar y reafirmar su identidad, muchas veces marginada, artistas tanto chicanos, como mujeres y/o homosexuales.





## CAPÍTULO 4

### TRASCENDENCIA ARTÍSTICA<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> En este capítulo mi interés radica en presentar como la figura de Frida Kahlo ha trascendido pero no necesariamente por su arte, ya que su apariencia como su feminidad han sido temas que han aumentado su popularidad, no obstante, lo interesante de estos conceptos es revisarlos a partir de sus pinturas, pues tanto lo popular, como el autorretrato y la reproducción son elementos claves de su obra y su difusión.

## 1. VESTIDA PARA LA ETERNIDAD

“Vestirme es la manera de prepararme para el viaje al cielo”<sup>238</sup>



El rostro moreno claro de Frida Kahlo es enmarcado por un elaborado atuendo femenino que expresa la importancia que la pintora asignaba al cuidado y representación de su imagen. El autorretrato ha sido un medio con el que los artistas han enfrentado el olvido y el anonimato, principalmente con la masificación de la sociedad en el siglo XX, que conllevó a que no sólo en el ámbito del arte cobrara gran importancia el papel del individuo creador y la imagen que por medio de sus obras generaba de sí; el autorretrato como una manera creativa para poder resaltar características de su personalidad y a la vez perpetuar su figura, ya que sólo en el arte –como señalaba Freud– es posible que el hombre aun sea capaz de encontrar una satisfacción –por medio de la iusión artística– que provoque efectos afectivos.<sup>239</sup> Con este autorretrato Frida dignificó su particular feminidad, pues aunque se asomen el bozo de su bigote y sus cejas encrespadas, son de hecho sus diferencias frente al estereotipo occidental de mujer blanca y refinada, lo que hace que su imagen se destaque al plantear la diversidad de formas de verse, entenderse y vivir como mujer.

Durante los años 30, Frida Kahlo viajó a las ciudades norteamericanas de Detroit, San Francisco y Nueva York, en donde por sugerencia de Diego Rivera, a la par de una deformidad física en su pierna derecha, así como por las bajas temperaturas, Kahlo vistió atuendos regionales mexicanos, los cuales generaron gran atención por sus decorados al grado de que –como señaló la propia pintora– algunas *gringachas* intentaron imitarla disfrazándose de “mexicanas”, aunque a su consideración tan sólo parecían “nabos”.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Frida Kahlo.

<sup>239</sup> Sigmund Freud, *Obras Completas*, “Tótem y Tabú”, p. 1804. Texto perteneciente a la antología del Manual *La investigación documental. Periodismo Universitario*.

<sup>240</sup> Frida Kahlo, carta a Isabel Campos, 16 de noviembre de 1933, reproducida por Raquel Tibol, *Escrituras Frida Kahlo*, p. 120.

En la actualidad la imagen de los latinoamericanos en Hollywood –el mayor escaparate mundial– pasó de ocupar papeles secundarios como empleados de limpieza o narcotraficantes, a protagonizar filmes como el caso de Gael García, Diego Luna, Jenifer López y Salma Hayek; esta última, una joven veracruzana que tras actuar en cintas estadounidenses en el papel de “chica de pueblo enamorada” o de bailarina exótica, luchó durante varios años (en particular contra *Madonna* y Jenifer López) por caracterizar en cine a Frida Kahlo. En 2002 Hayek protagonizó el film de Julie Taymor, *Frida*, en donde la actriz recuperó principalmente la imagen de la pintora capaz de perpetuar y refinar su belleza a través de sus autorretratos. En imágenes de la película que recrean cuadros de Frida como *Autorretrato con mono* se percibe a través de Hayek, a una mujer sensual, orgullosa de exhibir sus encantos “mexicanos”.



La imagen que Salma Hayek presentó de Frida en la pantalla fue la de una mujer que pese a provenir de un país “marginal” poseía una vida excepcional que a través de sus obras la hizo destacarse, que por encima de sus rasgos “latinos” por medio de sus autorretratos podía destacar su belleza exótica y cautivar al mundo. A raíz de este film que se presentó en el Festival Cinematográfico de Venecia, Salma Hayek fue nominada a mejor actriz en los premios *Oscar* del 2000 y poco después contrajo nupcias con uno de los hombres más ricos del planeta, François-Henri Pinault, presidente del grupo PPR (Pinault-Printemps-Redoute), propietario de marcas como Gucci, Yves Saint-Laurent, Balenciaga y Puma, además de ser uno de los mayores coleccionistas de arte contemporáneo.

En el caso de las identidades modernas, como señala Carlos Gorriarán, es prudente referirse a las creaciones de cierto material simbólico que es apropiado como mito e ideología colectiva,<sup>241</sup> apunto esto ya que la situación con Frida Kahlo es que realizó una reflexión y construcción de su identidad a partir de una serie de autorretratos que han perpetuado su excepcional figura como uno de los personajes más vigentes y seductores de nuestro tiempo, sin embargo, la difusión de su imagen ha implicado para nuestra época, en que la construcción

---

<sup>241</sup> Carlos Martínez Gorriarán, *Los orígenes estéticos de las identidades modernas*, p. 9.



de la identidad pasa por el uso de gimnasios, cosméticos y cirugías plásticas, que la obra de Frida se entienda sólo como la construcción de un look para “mejorar” o hacer más llamativa su imagen, olvidando así las demás significaciones presentes en su obra.

Se termina por designar la imagen de Frida como emblema de la “belleza mexicana” cuando en realidad su obra fundada en el carácter mestizo de su identidad, realza la diversidad de formas (y regiones) que caracterizan a la mexicanidad y a lo femenino. De hecho Frida Kahlo quien utilizó los ropajes de once diferentes etnias de México y Guatemala como de los mazatecas, zapotecas, otomís, nahuas, purepechas o mames,<sup>242</sup> participó con ello de una reelaboración más diversa de la imagen de la mujer mexicana, en tanto que en el imaginario social, la china poblana había sido utilizada por el discurso nacionalista – particularmente en el Maximato– como la figura representativa de la feminidad mexicana: “Tanto el charro como la china y el mismo jarabe, tenían una larga trayectoria en el territorio mexicano. Pero fue precisamente en las décadas de los veinte y treinta cuando se ratificaron como estereotipos clásicos de la tierra del águila y la serpiente. El Bajío, o si se quiere Occidente, identificado por el charro; y el Oriente, representado por la china poblana; se unían al son del jarabe, un género bailable que podía aparecer en muchas regiones del país”.<sup>243</sup>

La imagen de la china poblana se convirtió en cita literaria y pictórica, además de aparecer en comerciales e ilustraciones nacionalistas, sin olvidar que artistas renombradas como Virginia Fábregas o Delia Magaña portaron el atuendo de china poblana, el cual fue utilizado como representación de una mujer tímida que “muerde” el rebozo y se hace pasar por víctima agraciada –entre cierto coqueteo e indiferencia fingida- ante los excesos de su charro.<sup>244</sup>

De ahí la interesante reformulación de la imagen femenina nacional de la que participó Frida, en particular a través de la figura de la tehuana como imagen de una mujer autosuficiente. Si bien fue la pintora jalisciense María Izquierdo quien

---

<sup>242</sup> Ángel Trejo, “El ropero de Frida”, *El Sol de Cuernavaca*, 27 de agosto de 2007.

<sup>243</sup> Ricardo Pérez Montfort. “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937”, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, p. 125.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 125 y 126.

primero recurrió a los atuendos regionales e influenció en su uso a otras mujeres del ámbito cultural como Lupe Marín, Dolores Olmedo, María Asúnsolo y Lola Álvarez Bravo, fue Frida Kahlo quien se apropió de los vestuarios mexicanos para dar forma e identidad a su imagen que popularizó en las ciudades norteamericanas y en el París de los 40's, cuando la modista, afiliada al surrealismo, Elsa Schiaparelli fascinada por el vestuario de Frida Kahlo creó en su honor "la robe Madame Rivera" (el vestido señora Rivera).<sup>245</sup>

Sin embargo, con la difusión masiva que ha alcanzado la figura de Frida Kahlo ahora son los elementos presentes en su obra los que se propagan como "típicos" de México. La apropiación que la pintora realizó de la imagen de la tehuana corre el peligro, como en el caso de la china poblana, de ser utilizada como estereotipo de un país considerado como exótico y primitivo, sin reparar en las características de este atuendo y su apropiación por parte de Frida Kahlo, quien enfatizó el carácter mestizo de su identidad mexicana al mezclar en sus vestidos "elementos tanto indígenas (huaraches, rebozo), como españoles (mantilla de seda, botas, faldas de olanes) o europeos en general"<sup>246</sup> (como los vestidos victorianos).

A partir de la década de los noventa, la imagen de Kahlo fue utilizada por modistos internacionales con el fin de dar un aire "mexicano" a sus colecciones, aunque en la mayoría de los casos sólo se recuperaban los elementos más superficiales o llamativos de la imagen de la pintora, es decir, se hacía referencia a ella como una imagen de apariencia vana que es objeto de culto, en otras palabras, un ícono de masas. A finales de 1997, para su colección primavera-verano el diseñador Jean Paul Gaultier recuperó la imagen de Frida a partir de una "colección poblada de faldas



<sup>245</sup> Marjorie Ross, "El traje, primera piel", *La Nación.com* [en línea] 8 de julio de 2007 Dirección URL: <http://www.nacion.com/ancora/2007/julio/08/estaedicion1154641.html>, [consulta 1 de mayo de 2009].

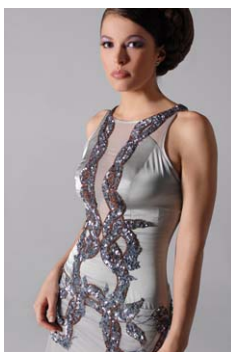
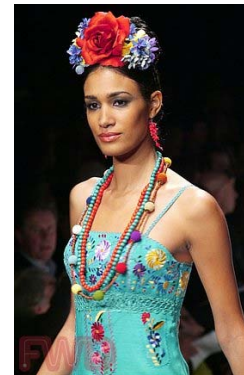
<sup>246</sup> Laura R. Carro, Frida Kahlo vive: México indígena y mestizo de Tehuantepec [en línea], Dirección URL: [http://www.solatino.org/cms/front\\_content.php?idcat=15&idart=76](http://www.solatino.org/cms/front_content.php?idcat=15&idart=76), [consulta: 6 de diciembre de 2008].

largas, en algunos casos voluminosas como si tuvieran crinolinas, a las que tiñó de negro o alternó con colores intensos y preferidos de la pintora. Para que la imagen de las modelos en el desfile se asemejara a Frida, el diseñador francés recurrió a un maquillaje de cejas espesas y a peinados<sup>247</sup> ornamentados con flores, como los de los tocados utilizados por Kahlo.



utilizaron un sombrero en forma de paleta y pincel.

El 26 de octubre de 2006, en la semana de la moda de Los Ángeles, la modista Sue Wong presentó su línea de Primavera “New Romantics”, donde intentó inspirarse en la cultura mexicana por medio de la imagen de Kahlo, en particular los tocados de flores y los colores intensos de sus vestidos.



A su vez, la diseñadora puertorriqueña Gina Velasco presentó a mediados de octubre de 2007 su colección “Bolero Breve” para la cual señaló haberse inspirado en Frida Kahlo. En el desfile mostró un traje blanco con incrustaciones de piedra que intentaban simular (al revés) la trenza que Kahlo portara en obras como *Autorretrato con trenza* (1941).

---

<sup>247</sup> Mónica Vallejos, “La moda Frida recorre el planeta”, *Correo* [en línea] 22 de julio de 2007 Dirección URL: <http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=33633>, [consulta 1 de mayo de 2009].

<sup>248</sup> Marjorie Ross, *op. cit.*



Por su parte el diseñador mexicano Armando Mafud realizó una colección inspirada en Frida Kahlo que presentó en febrero de 2008 en el Trade Dallas Market. Los vestidos bordados a mano poseían imágenes copiadas de los autorretratos de Frida, así como a elementos característicos de su obra como los corazones extraídos o la exuberante vegetación.

En 2010 la revista Vogue en su versión para Alemania presentó en su sección de fotografías inspiradas en personajes “extraordinarios” una serie de fotos realizadas por el diseñador Karl Lagerfeld de la casa Chanel con referencia a Frida Kahlo. La modelo seleccionada fue Claudia Schiffer perfecta representación del estereotipo sajón: rubia, delgada y alta; a pesar del cuidado de las imágenes, así como la presencia del tocado de flores y las cejas unidas con se caracterizó a Schiffer, ella sólo daba una **apariencia** supuestamente mexicana al estar “lookeada” como Frida, mas se encontraba lejana de una verdadera apropiación de la imagen de Kahlo al no hacer una referencia concreta de las significaciones y prácticas particulares de las vestimentas que la pintora utilizaba.



En el *Autorretrato con medallón* (1948), Kahlo no sólo destacó la belleza de su feminidad, sino también el potencial creativo de las mujeres. El hermoso vestido blanco con un fino bordado de flores con el que se retrató Frida, proviene de la región del Istmo de Tehuantepec la cual se caracteriza por un sistema matriarcal, además de que la zona es reconocida por la calidad de sus telas y la producción de cochinilla para entintar, precisamente los vestidos –como el de Frida– que las mujeres de esa zona realizan. Además, el retrato de Kahlo no sólo es un homenaje a las mujeres de Tehuantepec, ya que históricamente se habían desplazado, reprimido u olvidado las capacidades de

expresión artística de casi todas las mujeres; por ejemplo, durante mucho tiempo actividades de gran destreza como la costura o la cocina fueron relegadas a un segundo nivel, mientras que las mujeres que pretendían ser escritoras sufrían la discriminación de las editoriales, al grado de que algunas debieron de utilizar pseudónimos masculinos para abrirse paso. Incluso hoy existe una notable cantidad de pintoras cuyas obras se exhiben en los museos más importantes del mundo, y sin embargo, sus nombres no forman parte de los autores de referencia “básica”.<sup>249</sup>

El caso de Frida Kahlo entra perfectamente en esta dinámica ya que durante mucho tiempo sólo fue considerada como la esposa del pintor Diego Rivera, sin embargo, el propio Rivera entendía que la obra de Frida expresaba “los sentimientos, las funciones y la potencia creativa de la mujer”<sup>250</sup> al igual que Sor Juana Inés de la Cruz, quien durante el virreinato abogó por la igualdad de los sexos y por el derecho de la mujer a adquirir



conocimientos, situación por la que ingresó a la orden de las Jerónimas, donde le era permitido estudiar, escribir y celebrar tertulias.<sup>251</sup> De hecho este autorretrato de Frida guarda gran relación con la imagen que pintores novohispanos como Miguel Cabrera nos legaron de Juana de Asbaje: rodeada de libros, ataviada con el atuendo blanco y negro de las monjas jerónimas, además



de portar un largo rosario y la representación de la anunciación en un gran medallón que era parte de los hábitos de las órdenes religiosas y que precisamente fue recuperado por Frida en su autorretrato, donde se pintó con un pequeño medallón dorado decorado con la imagen

---

<sup>249</sup> Irene Zoe Alameda, “Frida Kahlo: La frente y el perfil”, *Arte y Parte*, nº 57, junio-julio 2005

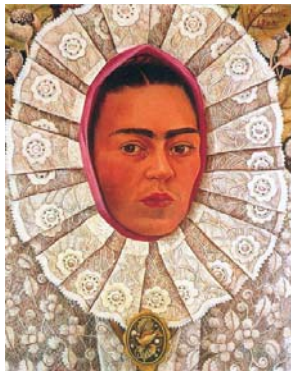
<sup>250</sup> Diego Rivera, declaración a Raquel Tibol, Santiago de Chile, 1952, reproducido por Raquel Tibol en *Frida Kahlo una vida abierta*.

<sup>251</sup> Alejandro Soriano Vallès, *Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz* [en línea] Dirección URL: <http://sorjuanaines.homestead.com/biografia.html>. [Consulta 1 de enero de 2011].



de un lirio amarillo, símbolo cristiano empleado para las vírgenes.<sup>252</sup>

En 1666, al padre Núñez de Miranda, confesor del virrey de Mancera en cuya corte se encontraba Sor Juana, le llamó la atención el deseo de la joven escritora de no casarse, por lo que le propuso entrar a una orden religiosa. Este tipo de



decisiones es propio de las llamas “monjas coronadas”, es decir, aquellas novicias que desde el siglo XVII ingresaban a los conventos de la Nueva España y eran retratadas con adornos, medallones y joyas a modo de simbolizar su boda indisoluble con Dios. La representación que hizo de sí Frida, está vinculada con el simbolismo de estas monjas, ya que precisamente el atuendo blanco que Kahlo porta es el vestido de novia de las tehuanas, por lo que es su modo de ataviarse como monja coronada,<sup>253</sup> de

engalanarse para la eternidad, pues como ella señaló: “ahí les dejo mi retrato pa’ que me tengan presente todos los días”<sup>254</sup>.

A lo largo de su vida Frida Kahlo debió soportar una treintena de operaciones quirúrgicas, por lo que recurrió al autorretrato a modo de generarse “otra” forma de vida. Por tanto podría considerarse este autorretrato con vestido de tehuana como propio de una hagiografía<sup>255</sup>, ya que Frida recuperó el sentido religioso del retrato como “representación de un personaje divino o poderoso a quien se le atribuyen fuerzas sobrenaturales y posee el halo del carisma”<sup>256</sup>; justamente Kahlo realizó una apropiación de las imágenes sacras como el caso de



<sup>252</sup> Nadia Ugalde, *Frida Kahlo la metamorfosis de la imagen*, p. 126.

<sup>253</sup> La Dra. Irene Herner fue quien me recomendó ver la imagen de Frida Kahlo como una apropiación de la sacralidad en la vestimenta de las monjas coronadas.

<sup>254</sup> Frida Kahlo, fragmento de los versos que entrega a Lina y Arcady Boytler junto con el cuadro *El venado herido* (también conocido como *La venadita*), 3 de mayo de 1946.

<sup>255</sup> Biografía de un santo.

<sup>256</sup> Enrique Florescano, “Imagen e Historia”, *Imagen de México*, p. 14.

las representaciones de vírgenes que los españoles utilizaron para evangelizar a los indígenas y marcar a México como una “tierra protegida por la divinidad, patria devota, asiento de la Iglesia indiana y baluarte de la cristiandad”<sup>257</sup>. Estas imágenes, como la de los murales del siglo XVI del Convento de Tlayacapan, Morelos, se caracterizan por presentar al santo hierático, mirando de frente a los feligreses –vigilándolos– aunado a que su rostro se encuentra enmarcado por una aureola dorada similar a la forma del tocado de Frida en su autorretrato con atuendo de tehuana.

De hecho este halo sagrado, nos hace remitirnos a las características del vestido de tehuana, ya que en el Istmo la temperatura es bastante cálida por lo que parece poco comprensible el uso de atuendos tan recargados como el que porta Frida. La explicación tiene su fundamento en el mestizaje, ya que la introducción de las imágenes de vírgenes terminó por sincretizarse con la costumbre textil de la zona.

Este punto nos conecta con otra referencia al autorretrato de Kahlo, pues precisamente una virgen, Guadalupe –en cuya representación su rostro también aparece enmarcado, en su caso por una serie de rayos celestiales– al paso de las épocas se estableció como símbolo de lo propiamente mexicano, mestizo, ya que en ella los principios católicos vertidos por los españoles se fundían con el color de la piel morena de los indígenas y con su centro de veneración en el Tepeyac, antiguo adoratorio prehispánico. La virgen de Guadalupe fue “el símbolo que unificó las aspiraciones de la identidad de los contrastados sectores de la población”.<sup>258</sup> De hecho fueron los intelectuales criollos, principalmente los religiosos como Sor Juana Inés de la Cruz, quienes recuperaron el mundo indígena como un eje central de su identidad definida como mestiza al conjuntar lo católico con lo prehispánico.



---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 33.

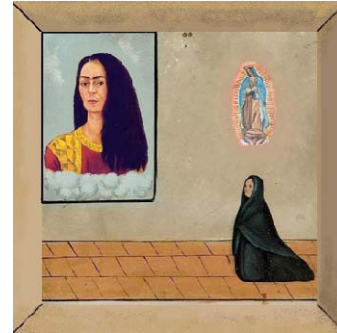
En su caso, Frida Kahlo ha sido recuperada como una actualización de la virgen morena, ya que además de que Frida poseía una identidad mestiza al provenir de una madre mexicana y un padre alemán, en su pintura se conjuntan elementos de la tradición con los de la modernidad –como en Guadalupe se conjunta lo español y lo indígena. Frente a la diversidad de imágenes que actualmente difunden los medios de comunicación masiva, la construcción de la identidad se establece en función de las formas que mejor (o más espectacularmente) representen los intereses “individuales” de las personas. Un movimiento como el muralismo enfundado en expresar el ideal de una identidad colectiva compartida a través de los eventos, tradiciones y formas plásticas que han surgido en este país, actualmente parece encontrarse en la dificultad de dialogar con el deseo de desarrollar una identidad personal, moderna y llamativa. Lo interesante es que el discurso visual de Frida Kahlo planteado alrededor de la manera creativa en que presentó su imagen, su individualidad extraordinaria, tiene su base en el reconocimiento y apropiación que Kahlo hizo de los símbolos con que históricamente se ha expresado y representado lo mexicano, lo femenino y lo artístico. En el *Autorretrato con medallón* se concilian el sincretismo (textil) de la región de Tehuantepec, con la pintura novohispana de las monjas coronadas en combinación con la tradición renacentista del autorretrato y con características de la pintura de las vanguardias como la representación de mujeres fuera del canon grecolatino, tal como lo hiciese Paul Gauguin con sus imágenes de chicas tahitianas como el cuadro *Vahine no te tiare* (1891). Es decir, que los autorretratos de Frida como expresión individual termina por revelar que toda identidad es compartida, producto de las relaciones sociales que establecemos.



obstante, las posibilidades de recreación creativa de los actos cotidianos por parte del arte, develaron la condición sagrada, ritual, que poseen las experiencias

humanas. Frida Kahlo asimiló sus dificultades existenciales –como el trasplante de médula fallido de 1948 que quizá la motivo a retratarse con lágrimas– como una especie de “estigma” que envolvía a su obra plástica, es decir, que Kahlo se representó como una especie de virgen del dolor que realizó con su pintura, el milagro de seguir existiendo –por siempre.

La vivencia de lo sagrado permite entender y estructurar las experiencias personales.<sup>259</sup> La expresión ritual que Frida realizó de sus anhelos y problemáticas –accidentes, discriminación, maternidad, relación de pareja– que son comunes a



buna parte de los espectadores, es lo que dota de una identificación colectiva a la obra de Kahlo. El público puede descubrirse a través de la obra de Frida Kahlo, pues a partir de ésta puede vivenciar su humanidad de una manera estética, cargar con nuevas significaciones su personalidad y vincularse con expresiones del pasado que dan raíces a su identidad.

El problema con la difusión masiva de la imagen de Frida es que no se hacen explícitos los símbolos que contiene su obra, por lo que como mencioné anteriormente, se le reduce a un ícono de masas, un signo que de manera arbitraria refiere a lo mexicano, cuando la obra de Kahlo en realidad da cuenta de la diversidad de formas que puede adquirir este concepto. Desde la década de los 80’s, políticos y empresas mexicanas como *Televisa*, *Sauza* y *Cuervo* interesados en presentar en el ámbito internacional un país moderno y a la vez turístico por sus tradiciones, comenzaron a patrocinar exposiciones de arte mexicano en las cuales Frida Kahlo ocupó un papel protagónico;<sup>260</sup> así comenzó a elevarse el interés popular por la pintora, la llamada *Fridomanía*, aunque en la mayoría de los casos la admiración carecía del conocimiento suficiente para poder apropiarse y actualizar adecuadamente la figura de Frida Kahlo. De ahí la necesidad de realizar un trabajo que procure esclarecer y presentar la diversidad de símbolos que contiene la pintura de Frida, para así poder vincularnos emocional e intelectualmente con ella, y no únicamente con su apariencia.

---

<sup>259</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 14.

<sup>260</sup> Irene Herner, “La toma de Nueva York”, *Revista Nexos* #156, diciembre 1990, p. 6.

## 2. PUEBLO ERES Y EN CARTEL TE CONVERTIRÁS

Aunque su pintura no se extienda sobre las grandes superficies de nuestros murales, por su contenido en intensidad y profundidad, más que el equivalente de nuestra cantidad y calidad, Frida Kahlo es el más grande los pintores mexicanos y su obra está llamada a multiplicarse con la reproducción.<sup>261</sup>

En 2004 para festejar el cincuentenario aniversario luctuoso de Frida Kahlo se le rindieron homenajes en el Palacio de Bellas Artes y en el Museo Dolores Olmedo, además de que buena parte de las obras de la pintora retornaron a su “hogar”, el Museo Frida Kahlo, *Casa Azul*, donde los cuadros entraron en comunicación con las fuentes de inspiración cotidiana de Frida.<sup>262</sup> Los festejos se extendieron al plano internacional al ser presentado el trabajo de Kahlo en el Museo Della Permanente de Milán (2004) y en el Museo Nacional Británico de Arte Moderno (2005) conocido como *Tate Modern* –el tercer museo más visitado en el mundo- en el cual se organizó una gran retrospectiva de la artista mexicana, la primera dedicada a un creador latinoamericano, en tanto se consideró a Frida Kahlo como uno de los artistas más significativos del siglo XX.<sup>263</sup>

En 2007, para el centenario del natalicio de Kahlo, los festejos se acrecentaron. En México se inauguró la “macroexposición” *Frida Kahlo 1907-2007 Homenaje Nacional* en el Palacio de Bellas Artes; el recinto albergó a más de 400 mil personas en dos meses,<sup>264</sup> durante los cuales se exhibieron 354 piezas entre cartas, pinturas, dibujos y fotografías de la pintora, además de conferencias, mesas redondas y talleres que procuraron ofrecer una visión poliédrica de la figura de Frida Kahlo. La expectación por la exposición aumentó

---

<sup>261</sup> Declaración de Diego Rivera hecha a Raquel Tibol (Santiago de Chile, 1953) para la publicación “Conversaciones chilenas. Con el gran mejicano Diego Rivera”, periódico *La Prensa*, Buenos Aires, Argentina, 24 de mayo de 1953, reproducida en *Frida Kahlo una vida abierta*.

<sup>262</sup> Como su colección de exvotos, sus muñecos de papier mache (Judas) y sus libros de pintura.

<sup>263</sup> “Frida Kahlo has become one of the most celebrated artists of the twentieth century” (Vicente Tolodí (Director del TATe Modern, “Foreword”, *Frida*, catálogo de la exposición en el Tate Modern, 2005).

<sup>264</sup> s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].



cuando la crítica de arte Raquel Tibol señaló que los cuadros *Retrato de Alejandro Gómez Arias* y *Cabeza de Isolda* no eran de la autoría de Kahlo.<sup>265</sup> Parte de la misma exposición se trasladó posteriormente al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) para presentar a Frida Kahlo como un personaje de múltiples facetas justamente en el marco del Forum Universal de las Culturas 2007 cuya intención era fomentar el diálogo entre ciudadanos de orígenes y creencias distintas.<sup>266</sup>

El problema de la fama y actualización de la imagen de Frida Kahlo es que corre el peligro de que conforme pasan las épocas, se comience a desvincular al personaje de Frida de los diversos elementos presentes en su pintura. Al mantenerse vigente la figura de Frida Kahlo corre el peligro de una decodificación aberrante,<sup>267</sup> es decir, que al difundirse la imagen de Frida de manera masiva, entra en contacto con los diversos códigos culturales que poseen los espectadores, lo que conduce a una interpretación distinta, más amplia o simplemente lejana de lo que Frida pretendía con sus pinturas; tal es el caso de “otro” de los homenajes que en 2007 se presentaron en torno al nacimiento de Frida: En Latinoamérica comenzó a transmitirse a través del canal de cable Nickelodeon, la serie de dibujos animados “El tigre, las aventuras de Manny Rivera” donde –a título de sus realizadores Jorge Gutiérrez y Sandra Equihua- se hacía un reconocimiento a la pareja de artistas Rivera-Kahlo, que si bien no aparecen directamente en la serie, el personaje principal posee el apellido del muralista y su mejor amiga se llama Frida”<sup>268</sup> ... El ostentar a Kahlo como la imagen de un artista prototipo, debido a la amplia difusión que ha alcanzado, pero sin ahondar en las diversas significaciones de su trabajo, únicamente oscurece el sentido de su ahora tan aclamada popularidad.

---

<sup>265</sup> Eduardo Pérez Roque, “Frida: Falsificaciones, copias y fraudes...”, *Diario de Xalapa*, 8 de julio de 2007.

<sup>266</sup> La exposición duró del 31 de agosto al 30 de septiembre con una asistencia de más de 100 mil personas (s/a, Frida, Fórum Universal de las Culturas Monterrey 2007 [en línea] Dirección URL: <http://www.monterreyforum2007.org/>, [consulta 6 de febrero de 2008]).

<sup>267</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente*, p. 164.

<sup>268</sup> Declaración de Jorge Gutiérrez y Sandra Equihua para EFE, “Frida Kahlo y Diego Rivera llegarán a Latinoamérica en dibujos animados” en *Hoy mujer* [en línea] Dirección URL: <http://www.hoymujer.com/famosos/el-cotilleo/Frida,Kahlo,Diego,Rivera,37779,08,2007.html> [consulta 6 de octubre de 2008].

Un problema central es la amplitud de formas en las que se sustenta la popularidad de un personaje, que como Frida Kahlo, ha trascendido por “variados horizontes culturales”<sup>269</sup> y se mantiene como una imagen de referencia colectiva. El término popular, como serie de tradiciones que conforma la identidad de un grupo de personas,<sup>270</sup> encuentra resonancia en la pintura de Frida Kahlo en su interés por las creaciones del “pueblo” mexicano, como es la inclusión en sus pinturas de una extensa gama de objetos artesanales pertenecientes a festividades mexicanas, como son juguetes de feria, piñatas, muñecas, máscaras, figuras en terracota, muebles de madera y trajes regionales, basta con citar el cuadro *Cuatro habitantes de la ciudad de México* (1938) en donde Kahlo pintó a una niña -con traje de tehuana- en compañía de un Judas,<sup>271</sup> un ídolo precolombino, un esqueleto de arcilla y un hombre de paja.



Desde el siglo XVIII, se intentó diferenciar al arte, como búsqueda de la belleza, de lo popular materializado en las artesanías “como fuente de un placer meramente sensorial y utilitario”,<sup>272</sup> destinado a entretener al “pueblo”. Sin embargo, la producción artística de finales del siglo XIX comenzó a desechar el eurocentrismo basado en los cánones de belleza grecolatinos e incitó el uso de técnicas y visiones de pueblos lejanos; el pintor Paul Gauguin viajó a Oceanía donde se vio influido por el entorno tropical, mientras que Pablo Picasso retomó la composición facetada de las esculturas negras de la cultura africana. Por su parte, los artistas mexicanos tras el periodo revolucionario, en su intento por generar un concepto de arte nacional emparentado al proyecto de consolidación política del país, buscaron el origen de lo mexicano principalmente en lo

<sup>269</sup> María Teresa Franco, “Presentación”, *Frida 1907.2007*, p. 18.

<sup>270</sup> Araceli Rico, *op. cit.*, p. 53.

<sup>271</sup> Figura artesanal de cartón que en las festividades católicas de semana santa, es quemada al simbolizar la figura del demonio.

<sup>272</sup> Larry Shiner, *La invención del arte*, p. 200.

indígena, basados en la dimensión mítica de los nativos americanos, al relacionarlos con los valores de la autenticidad, la pureza y la comunalidad.<sup>273</sup>

Frida Kahlo se vio envuelta por la admiración de Diego Rivera hacia las piezas arqueológicas de diversas culturas de Mesoamérica, de las cuales llegó a coleccionar 59,400<sup>274</sup> que hoy es posible admirar en el Museo Anahuacalli. Esta relación con el “México antiguo” derivó en que Frida Kahlo haya estudiado y hecho uso de formas propias del arte prehispánico, tal es el caso de *Autorretrato en la Frontera entre México y los Estados Unidos* (1932) donde se aprecian dos figuras precolombinas, restos de una pirámide y un collar de coral y piezas de jade de manufactura indígena que porta Kahlo.



Los pueblos precolombinos desarrollaron el culto a seres híbridos como el caso de la “serpiente-emplumada” (Quetzalcóatl) o el de la simbiosis de cráneos, humanidad y serpientes de la Coatlicue; esta combinación de entes en las culturas prehispánicas, encuentra su sentido en “la lucha de contrarios que, según su sentir, regía el universo: luz/obscuridad, femenino/masculino, día/noche, vida/muerte”.<sup>275</sup> Influida por la cosmovisión prehispánica, el enfrentamiento de opuestos es un elemento relevante en la producción de Frida Kahlo, en particular la contraposición de Sol y Luna que plasmó en varios cuadros como es el caso de *El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl* (1949), donde además se contraponen los



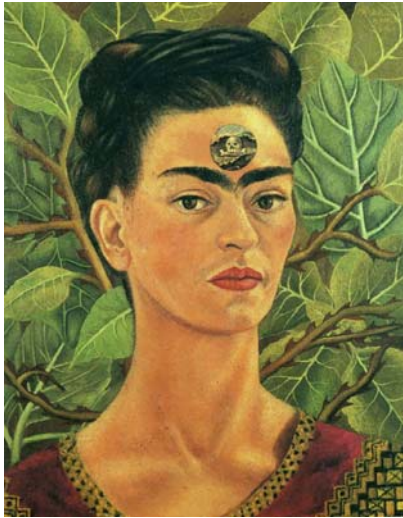
<sup>273</sup> Karen Cordero, “La puesta en Escena del Arte Popular en México: cuatro actos de un drama moderno y posmoderno” en *Arteamerica* [en línea] Dirección URL: <http://www.arteamerica.cu/13/dossier/karen.htm> [consulta 26 de abril de 2010].

<sup>274</sup> Martha Zamora, *op. cit.*, p. 68.

<sup>275</sup> Araceli Rico, *op. cit.*, p. 118.

símbolos del día y la noche, así como de la feminidad y masculinidad, a través de los retratos de Kahlo y Rivera.

Asimismo, los autorretratos de Frida Kahlo como perpetuación de su imagen, ponen en realce la representación de personajes como forma de trascender a la



muerte; esto es similar a la concepción prehispánica, donde por encima de una postura trágica, la muerte implicaba un concepto filosófico de *ceremonia* de continuación de la vida. Frida se pintó en repetidas ocasiones con la figura de la muerte para resaltar su salud debilitada y su inminente mortalidad, pero a la vez, con sus pinturas logró que tanto la muerte como la propia artista permanezcan de alguna forma “vivas”, como es el caso de *Pensando en la muerte* (1943). La plástica mexicana se

caracteriza por tratar abiertamente y como algo natural, cotidiano, el tema de la muerte, en particular las catrinas de José Guadalupe Posada le conceden un espacio y aprecio (estético) al papel de la mortandad, contrario al criterio eurocéntrico que la recupera como un suceso trágico o abominable.<sup>276</sup>

Los artistas del México posrevolucionario relacionaron la integración de los valores estéticos de diversos grupos sociales en un concepto de arte nacional nacido del mestizaje. De ahí que la producción artística de Frida Kahlo se encuentra bajo el condicionamiento de lo popular, no sólo por recuperar elementos indígenas sino también por haberse apropiado de tradiciones del periodo colonial, pues fue precisamente en la etapa posterior a la conquista donde se agudizó la noción de pueblo como una clase social baja (mestizos, indígenas, negros) incapaz de acceder al poder (criollos y peninsulares).<sup>277</sup> Lo popular en el arte de Frida Kahlo no sólo



<sup>276</sup> Rafael Barajas, “¿Cómo ser mexicano en el siglo XIX” *Espejo Mexicano*, p. 169.

<sup>277</sup> Juan Coronel, “Frida Kahlo: la selva de sus vestidos, los judas de sus venas”, *Frida*, p. 38.

se hizo patente, ni se limitó exclusivamente, a la representación de objetos y elementos considerados parte de la tradición, sino que lo popular tuvo una repercusión en la obra de Frida en lo conceptual y compositivamente en la forma, la temática y los soportes que utilizó, como es el caso de su apropiación de los de exvotos: “En México hay una pintura poco conocida, humilde en sus dimensiones físicas y pretensiones de contenido. Son pequeñas láminas de metal o de madera sobre las que se ha pintado el milagro con que algún santo, virgen o dios favorece a una o varias personas.”<sup>278</sup>

Rivera, quien consideraba a los exvotos como “la expresión pictórica más genuina en la base del pueblo mexicano”, reunió junto con Frida una colección de exvotos, de entre los que la pintora retocó uno en 1940 y le hizo notaciones sobre el percance de autobús que sufrió a sus 18 años, donde



se fracturó la espina dorsal, se aplastó la pelvis y se rompió un pie;<sup>279</sup> en la imagen Frida aparece debajo de un tranvía frente a la aparición de la Virgen Dolorosa –representación del sufrimiento de la virgen María frente a la crucifixión de Cristo– que es a quien agradecen los padres de Kahlo por haber salvado a su hija, como constata la cartela de la parte inferior del cuadro.

En *Mi nacimiento* (1932) Frida Kahlo recuperó la composición del exvoto con la aparición nuevamente de la Virgen Dolorosa, símbolo de angustia, para tratar un tema escasamente representado entre las imágenes de la cultura occidental, el cuerpo femenino en el momento del parto.<sup>280</sup> La obra de Kahlo exalta las

<sup>278</sup> Declaración de Diego Rivera hecha a Raquel Tibol (Santiago de Chile, 1953) para la publicación “Conversaciones chilenas. Con el gran mejicano Diego Rivera”, periódico *La Prensa*, Buenos Aires, Argentina, 24 de mayo de 1953.

<sup>279</sup> Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, p. 12.

<sup>280</sup> Irene Herner, “My Birth” en *The blue house: The World of Frida Kahlo*, p. 67.



complicaciones de la maternidad con la representación simbólica del sufrimiento que conlleva el parto a través del cuadro de la Virgen Dolorosa, que más que realizar un milagro, es testigo con sus lágrimas del mortificante suceso; de hecho Kahlo alude a la



manifestación de la dualidad al presentar el lado mortuorio del nacimiento, el rostro de la parturienta está cubierto por una sabana blanca tal como la costumbre hospitalaria hace con los muertos -la madre de la artista falleció mientras elaboraba este cuadro-, además de que la criatura que cae en el charco de sangre más que nacer parece estar muerta -referencia al aborto que Frida sufrió ese año en Estados Unidos.

Es así como podemos observar que en la obra de Frida, “el exvoto sirve no para inspirar compasión, sino para adquirir fuerza (...) para sobrevivir a la calamidad”<sup>281</sup>, pues precisamente su accidente fue el suceso al que ella atribuyó el detonante de su actividad pictórica como forma de superación del incidente.

Las secuelas físicas y emocionales del accidente obligaron a Frida a encontrar un medio por el cual reinventarse, resurgir a la vida y fue precisamente a través de la reconstrucción pictórica de su imagen que encontró la manera de cargar de significantes a su existencia desgarrada. La



sinceridad y humildad compositiva con que Frida expresó sus conflictos -como

<sup>281</sup> Araceli Rico, *op. cit.*, p. 70.

en su dibujo sobre su accidente (1926)- es similar a la falta de pretensiones del modesto pintor de exvotos y es a la vez, lo que dota a su obra de una gran eficacia simbólica,<sup>282</sup> es decir, que se manifiesta como una estructura en la que es posible reconocer parte de nuestras propias experiencias como seres humanos y que por tanto nos vinculan con diversos individuos bajo una mirada en particular, en el caso de la admiración por Frida Kahlo, la sobredeterminación que por medio del arte encontró Frida para enfrentar poéticamente situaciones que se consideran adversas.

Cabe apuntar que “no es la tragedia la que preside la obra de Frida. Esto ha sido muy mal entendido por mucha gente. La tiniebla de su dolor físico sólo es el fondo aterciopelado”<sup>283</sup> sobre el que se desarrollaron los símbolos que pueblan sus cuadros. De ahí la importancia no sólo de apreciar de Kahlo el puro valor de enfrentarse a sus vicisitudes, sino que lo admirable de su obra radica más, en cómo presentó plásticamente sus problemas dotándolos de un simbolismo que supera la mera anécdota trágica. Por ejemplo, en 1932 Frida sufre un segundo aborto en la fría ciudad de Detroit, en la cual se sentía sola ya que Rivera pasaba



la mayor parte de su tiempo en la pintura de unos paneles para el Instituto de Artes de esa ciudad; para relatar la experiencia del aborto Frida recurrió a los elementos compositivos del exvoto: dibujo sencillo, en dimensiones pequeñas (30.5x38cm.), elaborado sobre metal

(estaño), además de que el tema alude a un evento trágico e incluso cuenta con una inscripción explicativa presente en su cama. Lo innovador es que en vez de la

<sup>282</sup> Claude Lévi-Strauss, “La eficacia simbólica” en *Antropología estructural*, p. 151-162. Este texto sirve de referencia para entender que la aprehensión de la realidad sólo es posible a través de la compleja trama de símbolos que ofrece la cultura. Texto perteneciente a la antología del Manual *La investigación documental. Periodismo Universitario*.

<sup>283</sup> Declaración de Diego Rivera hecha a Raquel Tibol (Santiago de Chile, 1953) para la publicación “Conversaciones chilenas. Con el gran mejicano Diego Rivera”, periódico *La Prensa*, Buenos Aires, Argentina, 24 de mayo de 1953.

aparición de un santo, destaca la presencia del Hospital Henry Ford al fondo, en el cual le “salvaron” la vida -aunque no a su hijo.

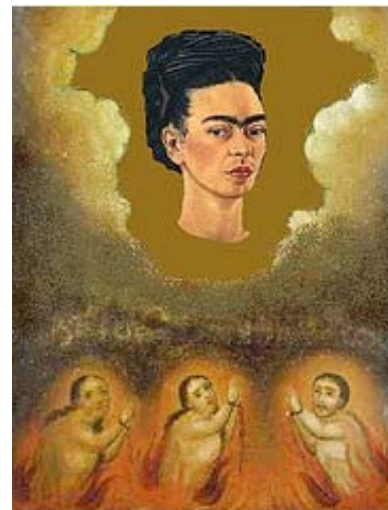
En la obra de Frida Kahlo es posible reconocer no sólo una gran entereza sino



una admirable creatividad para poder enfrentar los cuestionamientos de la vida, lo que corrobora lo innovador de su propuesta artística al demostrar que su uso por ejemplo del exvoto es una metáfora del propio milagro que implicaba el que se mantuviera viva mas allá de sus afecciones, tal es el caso del

*Autorretrato con el retrato del Dr. Farill* de 1951 donde Frida Kahlo pintó, simbólicamente con su “corazón”, un retrato para el Dr. Juan Farill el cual la operó de la columna en siete ocasiones tan sólo en ese año de 1951; este es el motivo por el que Frida se pintó en silla de ruedas junto al retrato del médico en el caballete, como si este fuese la representación de un santo de un exvoto.

La expresión plástica de sus dolencias le sirvió a Kahlo como una especie de ceremonia mágica a manera de curación, una situación de catarsis –de purificación– al enfrentar con creatividad la enfermedad, el dolor y el sufrimiento. Es de ahí que la obra de Frida Kahlo sea vista por otros artistas como un símbolo de que la tragedia puede ser un principio de resurrección,<sup>284</sup> una especie de virgen dolorosa, tal como suele representarla Armando Moncada, un artista digital que recuperó la imagen de Frida para situarla como un personaje religioso. En *Purgatorium* (2007) Moncada presentó en medio de llamas, a tres ánimas sufrientes que rezan a una aparición de Frida Kahlo



<sup>284</sup> Carlos Monsiváis, “Frida en el país de los autorretratos”, *Frida*, p. 14.

surgida de entre nubarrones. Asimismo, Moncada también ha elaborado imágenes de nichos religiosos en donde Frida Kahlo aparece como una imagen celestial; en uno de ellos la pintora se encuentra rodeada por estrellas y flanqueada por representaciones mestizas –dado el color de su piel– de los arcángeles Gabriel (que porta una azucena) y Miguel (que coge una espada), así como de un querubín



dorado en la parte superior y un corazón alado debajo, símbolo del amor libre, pero que también puede hacer alusión tanto al sagrado corazón cristiano –figuración del amor divino– como a las variadas representaciones que Frida realizó de su corazón desgarrado por los engaños de Rivera, como en *Recuerdo* (1937) o *Las dos Fridas* (1939).

La elaboración de altares dedicados a personajes como Dolores del Río y Frida Kahlo fue una propuesta artística iniciada en 1975 por la artista chicana Amalia Mesa-Bains que a través de estos objetos buscaba la promoción y la legitimidad de la cultura chicana femenina.<sup>285</sup> Para los hogares católicos, el altar de la casa es un “espacio sagrado” constituido por imágenes de santos rodeados de flores, fotografías familiares y recuerdos; en su obra Amalia Mesa expresó su rascuachismo –yuxtaposición de elementos mexicanos y norteamericanos– al combinar en sus altares banderas y juguetes mexicanas con objetos industriales norteamericanos como son los *lipsticks*. En el altar que erigió para Frida Kahlo, “glorificó su fuerza” femenina al utilizar un retrato engalanador de la pintora –a diferencia de sus autorretratos dolientes– a manera de admirar su participación en la ruptura de las barreras raciales en cuanto a la definición de la belleza.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Taylor Lockett, “Amalia Mesa-Bains’s Domesticana” dentro del curso *Chicana Art and Artists* (CAA), prof. Judy Baca, 4 de diciembre de 2008 en *The Social and Public Art Resource Center* (SPARC) [en línea]. Dirección URL: [http://sparcmurals.org/ucla/index.php?option=com\\_content&task=view&id=321&Itemid=74](http://sparcmurals.org/ucla/index.php?option=com_content&task=view&id=321&Itemid=74) [consulta 6 de abril de 2010].

<sup>286</sup> *Ibid.*



Esta admiración de Frida como un ícono secular ha conllevado a que actualmente estos altares se reproduzcan y comercialicen popularmente como



forma de adoración y recuerdo de la artista, como es el caso del altar de madera reciclada producido por la empresa *Minimart* que cuenta con una reproducción del *Autorretrato con collar de espinas* (1940) acompañado por figuras presentes en otros cuadros de Frida como son un ave, un caracol y una flor. No obstante, la admiración por Frida llegó a tal grado que un grupo de individuos encabezados por una actriz neoyorquina que se hace llamar Kimberly fundaron la religión titulada como Kahloismo, basada en individuos que no temen ser ellos mismos, poseedores de aptitudes artísticas y que cuentan con un pequeño altar

dedicado a Frida, en el que se le rinde culto en días como su nacimiento (7 de julio). El problema de ello es el fanatismo en que se supedita este movimiento, pues erigen a Frida como el “único Dios verdadero”,<sup>287</sup> sin ahondar verdaderamente en las características de su obra, aunque por otra parte estos altares industriales ponen de realce que la experiencia estética puede darse tanto en el acercamiento a obras de arte como en objetos producidos con una finalidad extraestética como lo son los productos técnicos, industriales o usuales de la vida cotidiana.<sup>288</sup>

## 2.1 “Mexican Curious”

La inclusión de las obras de arte primitivo y de las expresiones populares al rango de “alta cultura”,<sup>289</sup> derivó en que el gusto por lo popular en los países extranjeros estuviese motivado por el folclore que encontraban en las naciones

---

<sup>287</sup> s/a, “Lo extremo: KAHLOISMO, una religión”. *Centenario Frida Kahlo. Fridomanía* [en línea]. Dirección URL: <http://centenariofridakahlo.blogspot.com/2007/07/lo-extremo-kahloismo-una-religin.html>, [consulta 6 de mayo de 2008]

<sup>288</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 16.

<sup>289</sup> Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 96.



menos desarrolladas; el exotismo de la otredad no industrializada generó un proceso de comercialización internacional de las creaciones “populares” como método de promoción turística y de fomentar una imagen, como en el caso de México, de un país moderno atento a su patrimonio cultural.<sup>290</sup> No obstante, en la difusión masiva de la cultura mexicana predominó la promoción de lo antiguo en función de sus posibilidades de exhibición y tipificación como exótico, pues en la mayoría de los casos no se hicieron evidentes las significaciones y recursos tanto prehispánicos como coloniales que los objetos poseían, encasillándolo todo en *souvenir mexican curious*, “simplemente vestido a la mexicana”.<sup>291</sup>

Por ejemplo, la revaloración de la pintura popular colonial implicó su transición histórica de ser imágenes de expresión popular principalmente en el siglo XIX a convertirse en artículos resignificados por intelectuales y artistas - como Frida Kahlo- a principios del siglo XX, hasta su transformación en paradigma de lo mexicano para el mercado de turistas y coleccionistas de arte. A partir de la década de los veinte comenzaron a llegar ingresos extranjeros al país exaltando el *arte mexicano* como aparente antítesis de la cultural comercial del primer mundo. Los europeos y los norteamericanos desdeñosos de cualquier cosa que se hiciera por dinero procuraron adquirir lo que definieron como auténtico, es decir lo que ha sido hecho en un estilo antiguo heredado para servir a un fin tradicionalmente establecido;<sup>292</sup> ello se tradujo en un mercado especializado de arte mexicano con revistas bilingües como el *Mexican Folkways*, tiendas de souvenirs en el Distrito Federal como el Tlaquepaque Art Store, la Sonora News Company o la Weston’s Art Shop especializadas en arte popular, y exposiciones de arte mexicano en Estados Unidos como *Twenty Centuries of Mexican Art* en el MOMA de Nueva York en 1934 -coordinada por el pintor Roberto Montenegro.<sup>293</sup>

Sin embargo, el coleccionismo especializado en “arte popular” implicó una paradoja desde un punto de vista conceptual. Creaciones originales de pueblos

---

<sup>290</sup> Karen Cordero Reiman, *op. cit.*, p. 78.

<sup>291</sup> Irene Herner, “Mexican curious”, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. Texto perteneciente a la antología del Manual *La investigación documental. Periodismo Universitario*.

<sup>292</sup> Larry Shiner, *op. cit.*, p. 368.

<sup>293</sup> Karen Cordero Reiman, *op. cit.*, p. 78.

del pasado que no pretendieron ser *arte* sino que fueron realizadas como objetos funcionales o ceremoniales, son ahora consideradas como *auténtico arte tribal*, mientras que las reproducciones que pretenden ser *arte* en nuestro sentido, hechas para la contemplación y adquiridas principalmente por su aspecto, comenzaron a ser reducidas al estatus de artesanía por ser cosas que se hacían para vender a los forasteros, despreciadas así por turísticas o falsas.<sup>294</sup>

Además el auge por lo popular presentó una transformación con el desarrollo de los medios de comunicación y producción masiva tras la segunda mitad del siglo XX, que provocó que objetos serializados al ser difundidos continuamente y presentados de manera seductora, se volvieran también manifestaciones “populares”, tan solo por el hecho de ubicarse entre el acervo cultural de una amplio espectro de consumidores. Esto ha provocado que dentro de lo popular además de creaciones antiguas también se acoja a los productos nacidos de las condiciones industriales, es decir, la cultura de masas.

## 2.2 Frida Masiva

Al arrancar la década de los noventas, gracias a las capacidades de exhibición (alcance e influencia) de los medios de comunicación, aumentó la fascinación norteamericana por los ídolos de la cultura de masas, lo que permitió el surgimiento de la Fridomanía como un “espacio de idolatría por la artista” a partir de objetos cotidianos que poseían su imagen.<sup>295</sup> En Nueva York estéticas copiaron los peinados de Kahlo mientras su imagen se imprimió en paradas de camiones, pósters, botones, máscaras, playeras,<sup>296</sup> agendas, sweaters, juguetes y hasta en un barniz de uñas<sup>297</sup>.

Así, desde la década de los 90’s el análisis de la *Fridomanía* fijo su atención en la explotación comercial de la imagen de Frida como un fenómeno “cooltural”, es

---

<sup>294</sup> Larry Shiner, *op. cit.*, 368.

<sup>295</sup> Elí Bartra, “Frida Kahlo en el siglo XXI”, *Frida Kahlo. Un Homenaje*, p. 35.

<sup>296</sup> Principalmente en el mercado al aire libre de la esquina de Broadway y la calle 4 Oeste.

<sup>297</sup> Tiendas de Manhattan como “Little Rickie’s en el corazón de East Village dedicaron parte de su estantería para ofrecer artículos con la imagen de Frida (Edward J. Sullivan, “Frida Kahlo en Nueva York”, *Pasión por Frida*, p. 58).

decir, el aprovechamiento de la fama de la artista para producir mercancías con su imagen en objetos que no eran considerados obras de arte. Se comenzó a plantear que estos productos sólo vulgarizaban el patrimonio artístico legado por Frida Kahlo.<sup>298</sup>

Tras una estancia en Madrid, María de Anda se percató de los alcances de la Fridomanía, por lo que convenció a su abuela Isolda Pineda Kahlo<sup>299</sup> de escribir sus memorias<sup>300</sup>; este interés de la familia Kahlo por la herencia de su pariente artista, a la apostre conllevó a la corporativización de la Fridomanía: En 2002 la compañía *Styloptic* con la intención de usar la firma de Frida en sus cristales intentó un acercamiento con Isolda Pineda Kahlo, quien hasta entonces desconocía que por ser la pariente en vida más cercana de Frida era poseedora de los derechos sobre la imagen, nombre y firma de la pintora. Ante ello, Isolda Pinedo se asesoró legalmente para impedir la venta de productos que a su juicio denigraban a su tía, como el caso contra *Godven Internacional* que sacó a la venta un perfume cuyo estuche poseía la reproducción de un óleo y la firma de Frida, además de que esta empresa ya tenía en proyecto vender ropa, cosméticos y objetos decorativos alusivos a Kahlo. No obstante, Pinedo Kahlo ganó el fallo con lo que dejó en claro que los derechos sobre la imagen y firma de Frida Kahlo eran de su propiedad, mientras que los permisos de la obra de la pintora estaban a cargo del Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo del Banco de México.<sup>301</sup>

En la conmemoración del 50 aniversario luctuoso de Kahlo, el 13 de julio de 2004, Isolda Pinedo Kahlo presentó el libro *Frida íntima* un texto a partir de sus recuerdos como aquel donde señaló que Diego Rivera en realidad hizo firmar con engaños a Frida un documento que lo acreditó como su albacea despojando así a Cristina Kahlo (madre de Isolda) del legado histórico y personal de su hermana; a pesar de comentarios como éste, el gran escándalo lo provocó el hecho de que

---

<sup>298</sup> Declaración de Raquel Tibol en Anasella Acosta, *op. cit.*

<sup>299</sup> Sobrina de Frida Kahlo.

<sup>300</sup> Laura Castellanos, "Frida Kahlo Corporation", *Gatopardo*, no. 79, p. 82.

<sup>301</sup> En 1955 Diego Rivera (además de realizar un dibujo en homenaje póstumo a Frida) redactó una carta con el fin de que se conformara un fideicomiso con el Banco de México, con objeto de traspasar su legado al pueblo de México, entre ello las reproducciones, copias y ediciones en general de la obra de Rivera y Kahlo, así como *La Casa Azul* de Frida. (Blanca Garduño Pulido, "Fideicomiso Rivera: Olmedo, "chicasuperpoderosa", *Proceso* # 1345, 10 de agosto de 2002 y Carlos Phillips Olmedo, *Frida Kahlo. Un Homenaje*, 2004).

en el evento se promovió la venta de lentes y joyería, ya que el público asistente se incomodó ante la pretensión de lucrar con uno de las figuras más queridas de México. En el acto la escritora Elena Poniatowska le espetó a Pinedo Kahlo que “de un objeto de culto Frida pasa a ser mercancía”.<sup>302</sup>

Pese al mal inicio empresarial de Isolda Pinedo, en enero de 2005 fue creada la *Frida Kahlo Corporation* a través de la asociación de Pinedo Kahlo y el empresario Carlos Dorado distribuidor de firmas de alta costura en América Latina. Con ello Isolda Pinedo trasladó sus derechos sucesorios sobre la imagen, nombre y firma de Frida para convertirla en marca registrada de la cual Dorado posee el 51% de las acciones además del “know-how”<sup>303</sup> mercadotécnico y la presidencia de la compañía, que comparte con su esposa Gabriela Pizzorni y con Mara Romero Pinedo.<sup>304</sup>

Aunque para Dorado como empresario el interés por Frida radica en su alto nivel mercadológico por su “fácil” nombre y su vida extraordinaria, Isolda Pinedo Kahlo argumenta que la conversión de su familiar en marca registrada responde al hecho de proceder legalmente contra productos de mala calidad surgidos de la Fridomanía, con el fin de autorizar únicamente artículos realmente inspirados en la vida y arte de Frida Kahlo, puesto que a nivel monetario Pinedo comenta que sólo recibe a cambio del 2 al 5% de las regalías.

De ahí procede la ambivalencia de los objetos de la *Frida Kahlo Corporation*, pues si bien algunos remiten a la “estética” que generó Kahlo, en otros casos la imagen de la artista es readaptada en objetos de consumo carentes de relación con la obra de Frida. Por tanto lo que caracteriza a la obra de Frida Kahlo al convertirla en mercancía es el peligro de abstraer sus verdaderas cualidades al sopesar únicamente el valor de cambio al que responden, en tanto que los objetos de la *Frida Kahlo Corporation* por su carácter comercial exigen “sencillez,

---

<sup>302</sup> Publicado en Laura Castellanos, *op. cit.*, p. 80.

<sup>303</sup> Expresión inglesa que significa “saber cómo” o saber hacer, a partir de la experiencia e investigación que permite a una empresa o persona desarrollar ciertas actividades.

<sup>304</sup> Pues su madre Isolda Pinedo Kahlo al tener 78 años no posee cargo alguno, mas su opinión tiene peso resolutivo.

claridad y falta de complejidad con el fin de asegurar una fácil<sup>305</sup> difusión para así atraer la atención del consumidor.

De esto, que la crítica a la Fridomanía se sitúe en el hecho de que los productos en torno a Frida si bien han logrado la difusión masiva de la imagen de la pintora no necesariamente han conseguido el entendimiento colectivo, la comunicación, de su obra, en tanto que hoy, al carecer la recepción de la obra de arte de la contemplación antigua, es aprehendida más por *acostumbramiento*, pues frente a un público ansioso por cubrir su personalidad con objetos significativos se muestra un sistema económico ambicioso y administrado bajo la idea de la venta por medio de la exhibición continua y espectacular de sus objetos.

Sin embargo, antes de encasillar las mercancías con la imagen de Frida en un status de inadecuadas, es prudente reconocer que el traslado de la imagen de Frida a los productos de la cultura de masas, termina por remitirnos a los ritos que cada época posee para compartir símbolos colectivos. Si bien la comercialización de la imagen de Frida Kahlo responde a su “emblematización” como producto rentable, no es posible olvidar que la difusión masiva de la imagen de Frida se sustenta en la influencia ideológica y creativa que la obra de la artista ha marcado para diversas épocas sobre cuestiones de arte, raza, género o sexualidad.

La asignación de papel preponderante de la estructura económica en la explicación de los fenómenos sociales, ha conllevado a una reducción de las variables que intervienen en la definición de los procesos.<sup>306</sup> Sin duda, lo serializado e industrial de los productos de la cultura de masas, nos obliga a pensar en la rentabilidad económica que obtienen los distribuidores de la imagen de Frida, pero también es necesario reflexionar sobre la experiencia del usuario en el mundo contemporáneo, donde la información puede llegar de cualquier lado, en cualquier objeto, a casi cualquier persona.

---

<sup>305</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 212.

<sup>306</sup> Ya que el conjunto de relaciones que componen a la sociedad es una estructura compleja compuesta tanto por los niveles económico, político como el ideológico, los cuales no se corresponden de manera directa ni son reducibles uno a otro, es decir, que la ideología de un grupo no corresponde obligadamente a la estructura de sus relaciones socioeconómicas (Stuart Hall, “Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas”, *Estudios culturales y comunicación*, p. 27, 28, 33).



Por tanto, es importante entender que cada época construye su identidad a partir de las estructuras culturales que posee, lo que sin duda nos obliga a reconocer las condiciones en que los medios actuales se apropian de la imagen de Frida y no estar únicamente añorando la pureza de la contemplación artística del pasado donde el ámbito económico aparentemente no estaba “tan” involucrado.

Por ende, es necesario poner a luz el proceso de reinención de la imagen de Frida a través del tiempo, desde la personal reconstrucción tras su accidente hasta su entrada a la sociedad del espectáculo como ídolo de masas –con una empresa dedicada al uso de su imagen. Ello con el fin de que su utilización actual no termine por ser un mero ardid publicitario o un souvenir *mexican curious*,<sup>307</sup> sino el triunfo creativo de una vida excepcional<sup>308</sup> merecedora de ser admirada, pero sobre todo de ser reconocida por su obra plástica<sup>309</sup>.

El mundo del consumo es criticado por ser un ámbito donde a los productos por encima del valor de uso, se les inserta segundos significados falsos o connotaciones con alusiones mágicas.<sup>310</sup> Lo interesante en el caso de la utilización de la imagen de Frida, es que ésta ya posee diversas significaciones, por lo que no es necesario inventarle nada ajeno; al contrario, lo importante radica en que las imágenes de Frida no pierdan su autenticidad por el hecho de ser trasladadas a objetos de consumo masivo, sino demostrar que es posible mantener las cuestiones estéticas y sociales que les son inherentes a todos los objetos que participen de la reproducción y apropiación de la imagen de Kahlo.

El peligro de no traer a luz la historia cultural depositada en la imagen de Frida es el eliminar las infinitas capacidades de Kahlo como un elemento simbólico capaz de reinventarse al estar cargada de diversas significaciones. Olvidar los diversos elementos que de la tradición guardan los cuadros de Frida, sería reducir la obra de esta pintora a un simple signo arbitrario, que aunque

---

<sup>307</sup> J. M. Pérez Tornero, *La seducción de la opulencia.*, p. 35.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>309</sup> Axel Honneth, *Reificación*, p. 23.

<sup>310</sup> J. M. Pérez Tornero, *op. cit.*, p. 16.

remita a la figura de Kahlo, no posea una conexión profunda con ella<sup>311</sup> y que con ello provoque que se expanda el uso superficial de la imagen de Frida al grado de terminar por alejarse completamente del ser humano que existió bajo el nombre de Frida Kahlo, al generar nuevos hábitos de consumo de la figura de la pintora pero desligados de su planteamiento estético. Incluso es latente el problema de que se llegue a la indiferencia o el hastío de Frida por obra de su saturación vana en la opinión pública.

La única forma de que la gente supere la fetichización de los productos,<sup>312</sup> su adoración superflua, implica el reconocimiento de lo humano en el mundo de los objetos. Es necesario reflexionar sobre la manera en que la fabricación industrial ha alejado al consumidor del cómo y del por qué están elaboradas las cosas; se asiste a una “simulación desvirtuada de la experiencia original”<sup>313</sup> al presenciar un objeto que reproduzca un cuadro de Frida y no entender los elementos que concurren en su elaboración. Es búsqueda y exigencia del consumidor-espectador contemporáneo, hacerse cercano a las significaciones que en la época de Frida sólo eran de acceso para la élite del arte y que actualmente se han rearticulado y democratizado con la difusión masiva de la imagen de Kahlo.

La *Fridomanía* termina por ser un fenómeno que nos permite comprender las incesantes modificaciones en las axiologías sociales,<sup>314</sup> pues lo artístico, lo revolucionario, lo mexicano, lo femenino, ya no designan los mismos rasgos que para Frida Kahlo y el entorno en que primariamente surgió y se expuso su obra. Sin embargo, ella misma recuperó y actualizó imágenes del pasado, por lo que la figura de esta pintora así como sus significaciones son actualizadas “bajo los valores y problemáticas contemporáneas”.<sup>315</sup>

De ahí la necesidad de recuperar tanto las perspectivas que siguen surgiendo alrededor de la imagen de Frida Kahlo, así como el respeto del valor original con

---

<sup>311</sup> Como un semáforo rojo indica un alto, aunque no tengamos claro por qué.

<sup>312</sup> J. M. Pérez Tornero, *op. cit.*, p. 35.

<sup>313</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>314</sup> *Ibíd.*, p. 38.

<sup>315</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 113.

que elaboró su obra.<sup>316</sup> El fin es no caer ni en una escasa correspondencia con lo creado por Frida, pero tampoco en un revisionismo controlador del verdadero sentido de la imagen de Kahlo. Es necesario recuperar el contexto y las características artísticas que Frida vivió para entonces poder entender las interpretaciones que con el devenir del tiempo han surgido. Estar al tanto de quien retoma a Kahlo, en que medio la resignifica y con que materiales lo hace<sup>317</sup>, nos permite comprender el alcance y la repercusión de la “canonización laica”<sup>318</sup> que hoy posee Frida Kahlo.

Se vuelve necesario hacer explícito el valor intrínseco de la imagen de Kahlo y no sólo denunciar su distribución en objetos comerciales. El fenómeno de la *Fridomanía* existe y por tanto en una sociedad plural es necesario hacerle un análisis en todos sus aspectos, pues frente a la postura de considerar vulgarización a la difusión actual de Frida, se presenta el hecho de que los objetos con su imagen, a pesar de todo se venden y por tanto se acrecienta su popularidad.

La *Fridomanía* es un culto y una empresa,<sup>319</sup> un rito y un negocio, es el producto de una sociedad de la información que busca difundir la vida de personajes como Frida capaces de manifestar una dimensión artística como resistencia a las tragedias humanas<sup>320</sup> y con ello, ser un medio de identificación y ejemplaridad.

El consumo por encima de ser una actividad orientada únicamente al mercado, debe entenderse también como una forma de solucionar el problema de la distancia y el desconocimiento de la imagen de Frida. El consumo carga con el cometido de atraer a las masas a la cultura, ya que sin duda es la fuente principal de información actualmente. Consumir en cierta forma permite el sueño incesante del público de acceder a la cultura y así multiplicar las aptitudes

---

<sup>316</sup> Gérard Gennete, *La obra del arte*, p. 289.

<sup>317</sup> Pepe Baeza, “Esbozo de modelo de lectura de fotos de prensa para no iniciados” en *Por una función crítica de las fotografías de prensa*, p. 158.

<sup>318</sup> Carlos Monsiváis, “Frida Kahlo `Que el ciervo vulnerado / por el otero asoma” en *México en el arte*, p. 65.

<sup>319</sup> Carlos Monsiváis, “Frida Kahlo”, Proceso # 1598, 17 de junio de 2007, p. 59.

<sup>320</sup> *Ibíd.*, p. 59.

humanas. El problema ahora es saber qué y cómo consumimos y nos relacionamos con Frida Kahlo, al menos esta es mi experiencia:

### 2.2.1 Frida en playeras

Una de las “piezas cotidianas” donde mayormente se ha instalado la imagen de Frida –tanto la que creó como de las fotografías en las que posó–, son las playeras, una prenda de algodón cómoda que desde la segunda mitad del siglo XX se ha vuelto en un “un símbolo del modo de vida occidental que se ha extendido mundialmente”.<sup>321</sup>

Si el museo puede considerarse como el lugar en el que “dejamos morir el arte”<sup>322</sup> al fijarlo a un solo sitio, sin duda este proceso se le contrapone el retirar a la obra no sólo del taller del artista sino también de su soporte original, al trasladar la imagen de Frida a un sostén móvil, por medio de la reproducción de sus autorretratos en playeras.

No obstante hay que considerar que el museo como recinto de exposición es el que sugiere que objetos de diversas características sean considerados como artísticos, por lo que si bien las playeras permiten un gran acceso, hacen que la imagen de Frida se confunda entre otras miles que no necesariamente son apreciadas desde un punto de vista estético (similar). Al ser la playera una prenda de vestir de uso cotidiano, posee un carácter festivo y desenfadado que conlleva a que normalmente las camisetas suelen llevar serigrafías o impresiones en vinilo con texto o dibujos publicitarios y/o chistosos.

Pese a ello, si bien el museo se presenta como el lugar donde es posible encontrar la diversidad de la producción artística, en el caso de las playeras con las imágenes de Kahlo, estas prendas permiten que gente con gustos afines se encuentren sin tener que reunirse en un lugar en particular, con lo que se sienten partícipes de un fenómeno cultural compartido. Asimismo, estas prendas de

---

<sup>321</sup> s/a “Camiseta” Wikipedia [en línea] Dirección URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Camiseta>, [consulta 25 de abril de 2009].

<sup>322</sup> Theodoro Adorno, *Prismas*, p. 84.

vestir participan de la “reanimación mnemónica”<sup>323</sup> de Frida Kahlo en ambientes populares ajenos a los espacios ortodoxos de promoción del arte, ya que al ajustarse a la corporeidad de cada ser humano, las playeras con la obra de Frida se trasladan por diversos lugares, que de otra manera permanecería estática la imagen de la pintora en el museo.

Sin embargo, este cambio de soporte (el hecho de que alguien porte la obra) si bien no transforma completamente el sentido de la imagen de Frida, si acentúa



ciertos rasgos relacionados con su poseedor (difiere el hecho de que sea una mujer, un estudiante, un activista político, un inmigrante o cualquier combinación entre estos), ya que la articulación de la totalidad de lo pasado se dificulta en objetos personales que erradican el contexto original realzando “fragmentos” de la obra para propósitos actuales y

subjetivos.<sup>324</sup> Se termina por tipificar ciertas características como lo plenamente artístico de Kahlo en olvido de otros elementos importantes de su obra.

Otra característica es que la serie de playeras que son usadas por el comprador en su vida cotidiana se vuelven en extensión de su persona y no en objetos para su contemplación, en tanto quien porta una prenda no ve la imagen que posee, sino que la aprecian con quienes convive, con lo que la obra ve reducido su carácter distintivo de objeto de contemplación, pero a la vez, es partícipe de la construcción de la identidad personal, fenómeno tan importante en nuestro tiempo dada la cantidad de gente que existe directamente proporcional a su necesidad individual de distinguirse. Ello nos conduce a retomar a Frida como un modelo frente a ciertas condiciones de vida, sin embargo también puede conllevar a que adoptemos tan sólo una imagen de la artista en pos de renovar nuestra personalidad, sin saber a profundidad sobre la vida y creación de Frida Kahlo.

---

<sup>323</sup> Es decir, su recuperación y traducción a otros códigos.

<sup>324</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 81.



## 2.2.2 Frida Tequila

En septiembre de 2005 la *Frida Kahlo Corporation* lanzó al mercado norteamericano el tequila *Frida Kahlo*, 100% agave, de fabricación artesanal, elaborado en Jesús María Jalisco a donde viajaron Carlos Dorado e Isolda Pinedo Kahlo, para que ella eligiera el tequila que “evocara al que tomaba su tía”.



La imagen que ilustra la botella es la de una fotografía de Kahlo con mirada distante, cara lavada, trenza de estambre y aretes en oro oaxaqueño que dota al tequila de una relación con Kahlo, aunque la bebida y su sabor en realidad poco traducen de la pintura de Frida. No obstante, hoy las masas ya no buscan en el arte, la contemplación sacra que permitían las pinturas, sino una experiencia cercana, personal y fugaz (sin compromisos) que ofrecen los objetos de consumo popular, ya que la apertura de la obra a su improvisación en otros objetos es vista como repetición inventiva y no únicamente como profanación del sentido original.

Sin embargo, aunque objetos como el tequila de Frida puedan ser un intermediario que a la postre coadyuven a un interés profundo por la artista y su obra, es necesario resaltar la verdadera conexión que posee con Kahlo y no falsear la historia como en el restaurante londinense *Elk Bar* donde se anuncia el tequila “que Frida utilizaba para crear sus obras”, cuando en realidad el consumo de esta bebida alcohólica refiere más a los últimos años de vida de la pintora cuando ingería tequila (y whisky) como paliativo frente a los dolores producto de las diversas operaciones a las que se sometió. Ahora equivocadamente se expone un mayor vínculo entre las bebidas alcohólicas y las creaciones de Frida Kahlo, ejemplo de ello es la edición especial que la cerveza bohemia presenta con una imagen de Frida.



### 2.2.3 Frida Converse

Diseñado para los jugadores de baloncesto en la década de los 60's, los zapatos deportivos *Converse All Star*, comenzaron a ser utilizados en los años ochenta por los grupos de jóvenes denominados "alternativos" que optaron por una vestimenta desenfadada alejada de lo establecido; con el tiempo el confort y versatilidad que ofrecían los *Converse* provocó su adopción por parte de la cultura skate y posteriormente por parte del movimiento hip hop. Esta expansión entre diversos consumidores terminó por hacer de los *Converse* al final del segundo milenio un artículo intemporal de la cultura de masas, lo que motivó el aumento en sus diseños con la colaboración de artistas plásticos que dieron un toque vanguardista a los tenis haciéndolos un producto que marca tendencias en el mercado del calzado y por lo tanto apto para quien se preocupa por estar a la moda.<sup>481</sup>

Con motivo del centenario de la marca, en 2008 *Converse* decidió rendirle "un homenaje a Frida al lanzar tres modelos el primero basado en una de sus obras



más famosas *Las dos Fridas*, el segundo formado por un collage en blanco y negro de fotos de la artista y el último con un fondo azul en el que destaca un fragmento de otro de sus cuadros"<sup>482</sup>, además de su firma. Estos productos

permiten la difusión de tres facetas de la vida de Kahlo: su obra plástica más conocida, su imagen como modelo fotográfica y su caligrafía de influencia japonesa plasmada en su diario y en la firma de sus obras.

No obstante, igual que las playeras y otros productos promocionales los tenis se ven influidos por la personalidad del consumidor tanto en la combinación con otras prendas, así como en el cuidado que recibe el calzado, lo que genera lecturas individuales de la imagen de la pintora. Además se puede alegar que al colocar a Frida en unos tenis "se tira al suelo" la contemplación de su obra, al no

ser un elemento visible de la vestimenta, aunque también es de tomar en cuenta que el calzado se ha vuelto en uno de los principales artículos definidores de la personalidad.

#### 2.2.4 Frida muñeca

Se realizó a partir de la imagen de Frida Kahlo una muñeca elaborada en vinyl porcelanizado, con una altura de 55 cm y un traje de algodón negro con aplicaciones rojas y amarillas inspirado en una fotografía que Nickolas Muray le tomó a Kahlo en Nueva York en 1939.<sup>325</sup>



La muñeca que estuvo bajo la supervisión de Mara Pinedo Kahlo sobrina nieta de la artista, fue fabricada en forma artesanal bajo un molde del escultor José Guadalupe Barios quien conoció a la pintora, por lo que Cristina Dorsett, titular de la empresa de muñecas Eny, encargada de la fabricación de la muñeca de Frida, considera que en realidad no sea trata de un juguete “sino una obra de arte, una pieza de colección”.<sup>326</sup>

Su surgimiento ha sido justificado por el gusto que poseía Frida hacia las muñecas, según Mara Romero Pinedo Kahlo, además de ser un producto de una industria mexicana que constituye una fuente de trabajo para connacionales, en especial, mano de obra femenina (peinadoras, costureras, zapateras).<sup>327</sup>

No obstante, el conocimiento de la obra de la artista a través de la muñeca no es de divulgación masiva debido a su alto precio, dado que tiene un costo de 2 mil 700 pesos aproximadamente; es por ello que a la muñeca de Frida irremediamente se le ha comparado con el juguete objeto de culto (fetiche) de los ideales femeninos, *Barbie*, la cual ha marcado durante varias décadas estereotipos sobre la belleza que terminan por tipificar y difundir un ideal de mujer a miles de niñas que aparentemente sólo ven en ella un objeto de diversión.

---

<sup>325</sup> Blanca González Rosas, “La muñeca Frida Kahlo”, *Proceso* # 1527, 5 de febrero de 2006, p. 83.

<sup>326</sup> *Ibíd.*

<sup>327</sup> *Ibíd.*

La cuestión nuevamente radica en la forma en que nos enfrentamos al objeto, pues si bien puede considerarse como un fetiche impositivo de la imagen femenina, a la vez es un producto artístico en tanto creación humana, pero sobre todo es un documento escultórico de la imagen de una mujer que trasladó la figura femenina indígena (mestiza) al siglo XX caracterizado por la industrialización y la vida citadina.

### 2.2.5 Frida corsé

La *Frida Kahlo Corporation* presentó la edición de 500 corsés de punto de cruz y cristales de "Swarovski"<sup>479</sup> que son "réplica" de los corsés de yeso que la pintora debió usar tras el accidente vial que sufrió en su adolescencia. Aunque el decorado de los corsés con piedras semipreciosas pretenda exaltar el ingenio con que Frida



pintaba sus propio corsés, también es de considerar que su venta tan solo como prenda de vestir poco toma en cuenta el sufrimiento e incomodidad que estos objetos producían a Kahlo, pues "para colocárselos había que colgarla de un grueso cable pendiente de una viga en la habitación de la casa".<sup>328</sup>

### 2.2.6 Frida en textos<sup>329</sup>

A partir del posicionamiento de la imagen de Frida en objetos considerados como mercancía y no como "arte" comenzaron a surgir escritos que procuraron analizar el fenómeno de la difusión de la obra de Frida, por ejemplo en 1992 Carlos Monsiváis presentó su texto "De todas las Fridas Posibles" donde afirmó que "ante una foto de Frida, aun el espectador medianamente informado sabe a qué atenerse: aquí está la dueña o la habitante de una vida turbulenta marcada por el dolor, el genio artístico, la pertenencia a una gran época mítica de la

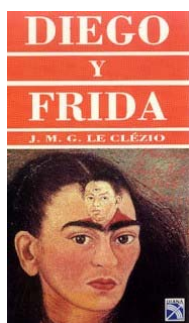
---

<sup>328</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 140.

<sup>329</sup> En este apartado me avoco a los textos que aparecieron a partir de la década de los 90's en que la imagen de Kahlo se difundió en diversos objetos de la cultura de masas.

cultura”.<sup>330</sup> En este mismo año, dentro de las actividades de la Feria del Libro de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNAM, apareció el texto *Frida Kahlo. La pintora y el mito* de la Dra. Teresa Del Conde, el cual fue el primero en recuperar el tránsito de la obra de Frida en diversos lugares y objetos posterior a su fallecimiento. En septiembre de 1993, la historiadora del arte Karen Cordero publicó un artículo en el diario *La Jornada* titulado “Frida vive a pesar del fenómeno mercantil”.<sup>331</sup>

Aunado a estas publicaciones surgieron escritos que abordaron el análisis de la obra de Frida, principalmente para el público extranjero como el volumen de lujo ilustrado *The World of Frida Kahlo*, publicación de 1993 con textos introductorios a cargo de la Dra. Irene Herner, Christopher Vitali y Erika Billeter, además de fotografías de la Casa Azul realizadas por la artista Mariana Yampolsky<sup>332</sup> o *Frida Kahlo in Mexico* de Robin Richmond publicado en 1994 el



cual contó con una historia clínica hecha literatura por Rafael Vázquez Bayod.<sup>333</sup> De igual forma abundaron los escritos en relación a la biografía de la pintora como en 1993, *Diego y Frida* de J.M.G. Le Clézio (Premio Nóbel de literatura 2008) que retrató la relación de la pareja legendaria en el contexto de la primera mitad del siglo XX o en 1999 *Escrituras. Frida Kahlo* de Raquel Tibol que permitió conocer la personalidad de Kahlo a través de sus propios escritos.<sup>334</sup>

A la vez continuó la publicación de textos que analizaron el trabajo de Frida como en el año 2000 el lujoso libro de arte *Frida* prologado por Carlos Monsiváis y con estudios de Luis-Martín Lozano, Antonio Saborit y Diego Rivera; sin embargo fueron los escritos sobre la vida de la pintora los que proliferaron, principalmente novelas, como la de Bárbara Mujica *Mi hermana Frida* obra de ficción supuestamente narrada por Cristina Kahlo<sup>335</sup> la cual fue presentada en

---

<sup>330</sup> Carlos Monsiváis, “De todas las Fridas Posibles” en *Pasión por Frida*, p. 76.

<sup>331</sup> Teresa del Conde, *Frida Kahlo, la pintora y el mito*, p. 17.

<sup>332</sup> *Ibíd.*, p. 18.

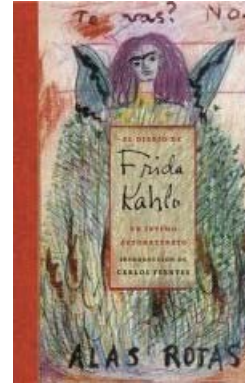
<sup>333</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>334</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>335</sup> *Hermana de la pintora.*



2001 o *Tu eres azul cobalto* la primera novela de Pablo Martín Carbajal que apareció en abril de 2006 y cuya historia gira en torno a la vida de Frida Kahlo en un entrelace de ficción y realidad a partir de una familia que cambia su cotidianeidad al conocer la biografía y la pintura de la artista.<sup>336</sup> Además apareció en el mercado una copia del facsímile del hasta entonces inaccesible diario de Frida Kahlo que cubre los últimos 10 años de la



vida de la artista a través de textos, esbozos, ilustraciones y retratos conformados como una pieza artística que para su venta se le incluyeron comentarios explicativos, traducciones en inglés, una introducción de Carlos Fuentes y un ensayo de Sarah M. Lowe, que dan un total 296 páginas, 338 ilustraciones y 167 placas a todo color.<sup>337</sup>

Además aparecieron otros textos que intentaron revisar y analizar otras



facetas de la pintora como el libro *El ropero de Frida* que apareció en julio de 2007 como un análisis del vestuario de la artista realizado por la experta en textiles Marta Turok; el 12 de agosto se presentó *Mi Doctor Querido*<sup>338</sup>, una compilación bilingüe de las cartas que Frida intercambió con su amigo el Doctor Leo Eloesser entre 1932 hasta 1951 y que permanecieron ocultas durante 50 años.<sup>339</sup> Por su parte, la Dra. Teresa del Conde y Magali Tercero,

presentaron *Frida Kahlo. Una mirada crítica* texto compuesto por 2 ensayos que abordan un análisis sobre el diario de la pintora, publicaciones en torno a ella e incluso un análisis psicológico de Frida propuesto por del Conde, además de la referencia y comparación de las pinturas de Kahlo como *La columna rota* en

<sup>336</sup> s/a, "Noticias", *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

<sup>337</sup> Mike Brooks, "Libros", *Frida Kahlo fans* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlofans.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

<sup>338</sup> El título responde a que Kahlo siempre comenzaba sus cartas a Eloesser con la frase "Mi doctor querido".

<sup>339</sup> Daniela Falini, "Updated news", *Frida Kahlo & contemporary thoughts* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlo.it/>, [consulta 20 de mayo de 2008].

relación a los personajes cyborgs del mundo de la ciencia ficción; además el texto *Frida Kahlo. Una mirada crítica* incluía dibujos de la imagen de Kahlo realizados por importantes caricaturistas como Efrém, *El Fisgón*, Helguera, Hernández y Nerilicón. Titulado *Frida de Frida* se presentó como arte-objeto, un lujoso texto empastado en tela, con los bordes de las páginas en dorado, una caja protectora que reproduce un bordado de los vestidos de la artista y que recoge el análisis de Rosa Casanova, Dina Comisarenco, Teresa del Conde y María Teresa Pomar a través de 320 páginas.<sup>340</sup>



Luis-Martín Lozano presentó su libro *El círculo de los afectos* fruto de la investigación de los recientes hallazgos en la *Casa Azul*, un archivo de 22 mil 105 documentos en los que se encontraron 387 fotografías, 3,874 revistas y publicaciones, 170 libros, 102 dibujos y 270 objetos personales de ambos pintores, así como 168 vestidos, 11 corsés, medicinas y juguetes de Frida.<sup>341</sup> En la publicación destacan las hasta entonces desconocidas fotografías de Frida que le realizaron los importantes artistas plásticos Henry Cartier Bresson –padre del fotorreportaje- y Dora Maar –pareja y fotógrafa de Picasso durante la creación del *Guernica* (1937), además de una fotografía donde aparece Matilde Calderón, madre de Frida, vestida como tehuana, lo podría indicar que no sólo Diego Rivera fue la influencia para que Kahlo adoptara traje regionales. En febrero de 2008 el Banco de México presentó un libro sobre la *Casa Azul* del barrio de Coyoacán que fuese la morada principal de Frida Kahlo; el texto que relata la historia de la casa de Frida y su vínculo con el contexto de Coyoacán cuenta con escritos de Carlos Monsiváis, Marta Turok y el fotógrafo Pablo Ortiz.

La multiplicación de libros referentes a Frida Kahlo pone en evidencia otra manifestación indirecta de su obra: las reproducciones de sus pinturas en textos. Con el desarrollo en las técnicas de impresión, en el caso de las artes visuales, se

---

<sup>340</sup> s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

<sup>341</sup> s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 19 de octubre de 2008].

abarató relativamente las reproducciones con lo que el “arte” se volvió accesible a los individuos de las clases trabajadoras,<sup>342</sup> pero a la par trajo consigo una desvalorización del tiempo y esfuerzo que conlleva la producción artística.

Las posibilidades de la reproducción mecánica que permite la posesión masiva de la obra de Frida Kahlo, aunque no constituye una garantía de un entendimiento preciso, da la oportunidad de un examen atento, lo cual se dificulta ante el cuadro original en su frecuentación atropellada por el barullo de una exposición (como en el centenario del natalicio de la pintora en julio de 2007) o simplemente inhibida por una emoción demasiado intensa al presenciar la obra por primera vez. Asimismo, la apreciación de algunas obras de la pintora sólo es posible a través de manifestaciones indirectas, ya que su obra general se encuentra dispersa, incluso varios de sus trabajos se localizan en colecciones particulares que son casi imposibles de apreciar; por otra parte, las reproducciones han permitido que obras de la artista no tan valoradas o famosas se enfrenten en un pie de igualdad con creaciones más reconocidas como *Las dos Fridas* (1939), en tanto que la reproducción masiva de las obras de arte permite centrifugar las imágenes minimizando cualquier orden jerárquico.<sup>343</sup>

Por ende, las reproducciones nos permiten reunir la obra de Frida para un estudio de su estilo, evolución y características como artista que se dificultaría con los originales al intentar reunirlos en una retrospectiva, en tanto que su obra se encuentra repartida entre el Museo Dolores Olmedo, el Museo de Arte Moderno, el Centro Cultural Muros de Cuernavaca y el Museo de Arte de Tlaxcala, además de el extranjero, en el Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA), en la Universidad de California, en el Museo de Arte de Phoenix, en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) y en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), sin olvidar a los coleccionistas particulares.

De hecho, la confrontación de las obras originales ubicadas en distintos lugares exige un proceso mental de recuerdo, mientras que el fotograbado en un

---

<sup>342</sup> Larry Shiner, *La invención del arte*, p. 276.

<sup>343</sup> Antonio M. Battro, *Del museo Imaginario de Malraux al museo virtual* [en línea], 13-18 de septiembre de 1999, Dirección URL: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>, [consulta 16 de julio de 2008].

libro permite enfrentar de manera física en un mismo tiempo y espacio obras disímiles.<sup>344</sup> No obstante, en el caso de los libros acerca de Frida Kahlo, incluso los estrictamente pictóricos, se cae en la tendencia de que al reseñar sus obras a partir de su biografía se termina por realizar resúmenes de su vida basados en factores emocionales que poco aportan al análisis iconográfico.<sup>345</sup>

Por otra parte, las reproducciones en textos aunque nunca “substituirán” al original permiten observaciones que no se habrían hecho delante de él<sup>346</sup> como es el caso de lo que hoy se llama “detalle” en los libros de arte, es decir, un fragmento elegido y después aumentado (al menos respecto de la escala original), que aunque modificada sus dimensiones, ya que la mayoría de los cuadros de Kahlo son de 30 por 38 cm.,<sup>347</sup> permite apreciar cualidades como la pincelada o realzar pequeños detalles o facetas del artista que se pierden en la percepción del conjunto; el detalle nos invita a descubrir y a exhibir como novedad aquello que estaba implícito en la obra pero oculto al ojo desnudo”.<sup>348</sup>

Empero, “uno de los principales problemas de las reproducciones es el efecto del cambio de escala”<sup>459</sup>, pues en la publicación en libros o carteles se pierde la noción del tamaño verdadero de las obras, además de que en las reducciones, ciertos elementos se vuelven imperceptibles. Por otra parte se encuentra la “constancia perceptiva”, es decir, que la claridad y los colores percibidos se ven modificados con el cambio de tamaño y material de la reproducción.<sup>349</sup>

### 2.2.7 Frida Virtual

En Internet existen diversas páginas que cuenta con un catálogo electrónico de la obra pictórica de Frida Kahlo, tan sólo la búsqueda en Google ofrece



<sup>344</sup> *Ibíd.*

<sup>345</sup> Irene Zoe Alameda, “Frida Kahlo: La frente y el perfil”, *Arte y Parte* # 57, junio-julio 2005.

<sup>346</sup> Gérard Gennete, *La obra del arte*, p. 16.

<sup>347</sup> Con excepciones como *Las dos Fridas* (1939).

<sup>348</sup> Antonio M. Battro, *Del museo Imaginario de Malraux al museo virtual* [en línea], 13-18 de septiembre de 1999, Dirección URL: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>, [consulta 16 de julio de 2008].

<sup>349</sup> *Ibíd.*

1,870,000 registros, mientras que el portal de videos youtube.com arroja 3,130 resultados.<sup>350</sup> Algo fundamental del archivo virtual es que permite recuperar la imagen de Frida con gran fidelidad respecto de sus cuadros, además de ofrecer otras formas de apreciación de las obras, pues “en la computadora se pueden desplegar las obras expuestas, acercarnos a una en particular, ampliar el detalle, y si fuera preciso guardar esa imagen y hacer una copia en papel”.<sup>351</sup>

**Frida Kahlo**

**Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón**, mejor conocida como **Frida Kahlo** (Coyoacán, 6 de julio de 1907 – ibidem, 13 de julio de 1954), fue una destacada pintora mexicana.

**Contenido** [ocultar]

- 1 Trayectoria
  - 1.1 Primeros años
  - 1.2 Carrera como pintora
  - 1.3 Vida personal, matrimonio.
  - 1.4 Últimos años y muerte
- 2 Obra
- 3 En el cine
- 4 Centenario de su nacimiento
  - 4.1 La Casa Azul
- 5 Véase también
- 6 Referencias
- 7 Bibliografía
- 8 Enlaces externos

**Trayectoria** [editar]

**Primeros años** [editar]

Frida fue la tercera hija de Guillermo Kahlo (Wilhelm Kahlo), fotógrafo de origen germano-húngaro, de religión judía,<sup>[cita requerida]</sup> con su segunda esposa, la mexicana Matilde Calderón, de ascendencia española.<sup>[cita requerida]</sup> Sus dos hermanas mayores fueron Matilde y Adriana; después de ellas nació el único hijo varón de la familia, el cual sobrevivió apenas unos días. Cuando Frida tenía apenas once meses, en junio de

**Frida Kahlo**



**Nacimiento** 6 de julio de 1907   Coyoacán, Ciudad de México

**Fallecimiento** 13 de julio de 1954 (47 años)   Coyoacán   México

**Nacionalidad** Mexicana   México

**Educación** Autodidacta

Además la importancia de la digitalización de la imagen radica en que cada vez más la función de resguardo y difusión del arte se transfiere al archivo electrónico, por ejemplo en una enciclopedia “en línea” como *Wikipedia* se tiene

acceso a una biografía básica de Kahlo, algunas pinturas, una lista de sus obras, filmografía sobre ella y una reseña de la exposición del centenario de su natalicio.<sup>352</sup>

Con los claros impedimentos económicos que implica poseer o utilizar una computadora y el acceso a Internet, el archivo electrónico permite la presencia inmediata y global de las imágenes<sup>353</sup> de Frida Kahlo, lo que posibilita una distribución a domicilio del patrimonio artístico<sup>354</sup>, que independiza al público de los recintos de exposiciones.<sup>355</sup> De hecho son los admiradores de Frida con servicio de Internet quienes han elaborado una de las páginas más completas

<sup>350</sup> Consulta 12 de enero de 2011.

<sup>351</sup> Antonio M. Battro, *Del museo Imaginario de Malraux al museo virtual* [en línea], 13-18 de septiembre de 1999, Dirección URL: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>, [consulta 16 de julio de 2008].

<sup>352</sup> Ma. Luisa Álvarez de Toledo, *Frida Kahlo, una vez más mi selección de sitios y enlaces* [en línea] 5 de noviembre de 2007, Dirección URL: <http://blogs.infolatam.com/>, [consulta 22 de diciembre de 2008].

<sup>353</sup> Héctor Villarreal, “Las imágenes en el nuevo orden tecnocultural”, *Replicante*, #14, vol. 4, invierno-primavera, p. 115.

<sup>354</sup> Paul Valéry, *La conquista de la ubicuidad*, p. 131.

<sup>355</sup> Antonio M. Battro, *Del museo Imaginario de Malraux al museo virtual* [en línea], 13-18 de septiembre de 1999, Dirección URL: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>, [consulta 16 de julio de 2008] .



sobre la artista, *FridaKahlofans*, la cual cuenta tanto con una biografía breve como una completa sobre Kahlo, lista cronológica de sus obras y acceso a reproducciones digitales de dibujos, bosquejos y acuarelas, un estudio sobre las influencias en sus creaciones, galería de fotos, libros y películas alrededor de la artista, así como una historia sobre las ventas de sus cuadros.<sup>356</sup>



Un aspecto elemental de Internet es que se presenta como una oportunidad para generar espacios democráticos, al dar voz sobre un tema a los más diversos grupos con el fin de superar barreras como los prejuicios o las censuras.<sup>357</sup> Incluso las posibilidades de acceso a la obra crecen a un más con los dispositivos maquínicos o gadgets (como el *iphone*), los cuales además del acceso a Internet, permiten la adquisición y almacenamiento de imágenes (y sonidos) operados individualmente desde cualquier sitio.<sup>358</sup>

Por otra parte, las páginas de internet como [www.arts-history.mx](http://www.arts-history.mx) o [www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com), dedicados al estudio de la historia del arte, nos dan acceso a la comparación de la obra de Frida con trabajos de artista con un estilo o contenidos similares, en tanto que el archivo electrónico permite elaborar una gran colección mundial de arte. Asimismo existen páginas de Internet que poseen recursos técnicos que permiten un acercamiento inusual al mundo del arte, ejemplo de ello es la página *Frida Kahlo Corporation* cuyo diseño de alta calidad se sustenta en la aplicación de *flash player*, un reproductor multimedia que permite la utilización conjunta de música, video-clips, cine, fotografías y texto. Pese a ello, en esta página tan sólo se contentan con poner en la red apenas algo más que un folleto y unas cuantas reproducciones de la obra de Frida, y aunque muestran hechos contemporáneos de la *Fridomanía* no hay un estudio a profundidad de la pintora, sino que esta página web se encuentra dirigida sobre todo a mostrar los productos que venden (tequila, muñeca, libro, cerveza), con lo

<sup>356</sup> Ma. Luisa Álvarez de Toledo, *op. cit.*

<sup>357</sup> Héctor Villarreal, *op. cit.*

<sup>358</sup> *Ibíd.*

que páginas de Internet como ésta aceleran la cosificación del arte utilizando sus posibilidades de concentración pública masiva únicamente para comercializar la imagen de la artista, como también es el caso en allposters.com donde hay 17 posibilidades de carteles que varían entre los 8 y los 34 pesos o como en *cafepress.com* donde se presentan 485 diseños ya sea en camisetas, bolsas, toallas o pañuelos, con precios entre los 2 y 17 pesos.<sup>359</sup>

Frida Kahlo®  
CORPORATION



Cada vez más los museos se inclinan por la incorporación de las tiendas virtuales (el Museo Dolores Olmedo tiene una en desarrollo) aunque ninguno de los que cuentan con trabajo de Frida Kahlo han iniciado el proyecto de reproducir en formato digital, accesible por Internet, la totalidad de sus *colecciones*; no obstante, el Museo Frida Kahlo

ya cuenta con la posibilidad de realizar un recorrido virtual por el que fuese el hogar de la artista. Cabe aclarar que el recorrer un sitio en la web no es una acción significativamente contraria a caminar por un museo, pues en realidad es una expansión particular de éste, con funciones específicas para la apreciación artística y la investigación histórica,<sup>360</sup> como es el contar con un mayor tiempo de percepción y acercamiento de las obras.



---

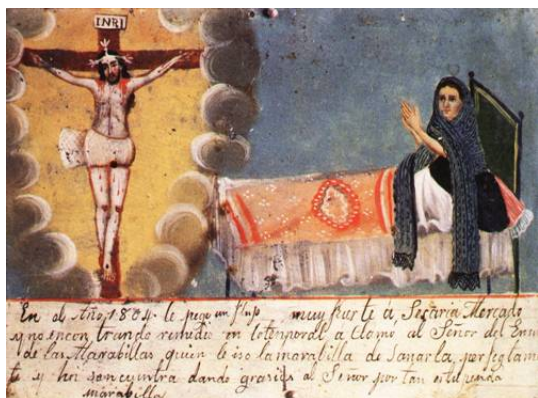
<sup>359</sup> Ma. Luisa Álvarez de Toledo, *op. cit.*

<sup>360</sup> *Ibid.*

### 3. ARTE Y REPRODUCCIÓN

La cama es el inicio y el fin de todos los actos importantes de nuestra vida porque en ella nacemos, soñamos, hacemos el amor, concebimos a los hijos, nos enfrentamos, buscamos el consuelo de la almohada [...] y nuestro deseo final es morir en nuestra cama<sup>361</sup>

La representación del cuerpo femenino desnudo y recostado ha sido utilizado en la historia del arte como símbolo de la sensualidad, pues desde el Renacimiento, la figura desnuda de la diosa romana Venus, relacionada con el amor y la belleza, fue empleada por los pintores como representación de las formas ideales del cuerpo



femenino, no obstante en las creaciones populares surgidas en el Virreinato existen otras imágenes de cuerpos postrados que refieren a enfermos en espera del auxilio de un santo. Estas dos formas de composición centrada en una figura recostada, fueron apropiadas por Frida Kahlo para su autorrepresentación

desnuda y recostada, pero afectada por enfermedades y por los intentos fallidos de procrear; imágenes hasta entonces inusitadas en la historia del arte.

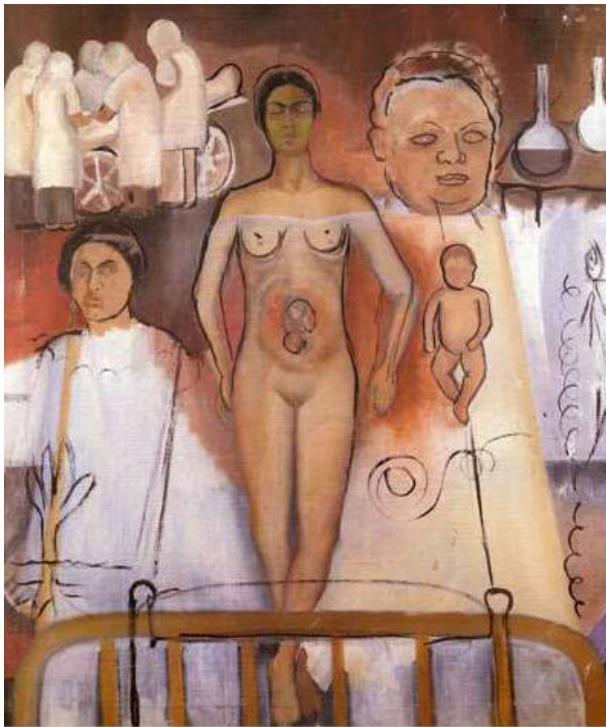
Tras una larga convalecencia que Frida debió soportar en su juventud, la noticia de su primer embarazo de Diego Rivera en 1930,<sup>362</sup> le confirmó su capacidad de levantarse de la postración y de poder enfrentar el acecho de la muerte, al ser capaz de albergar vida dentro de su cuerpo maltrecho. Sin embargo, el accidente que sufrió a los 18 años dejó una malformación en su pelvis que impidió el embarazo. El luto por el nonato, como la sensación de poseer una vida maldita, infligió una gran aflicción en Kahlo que la llevó a dejar por un tiempo la pintura. No obstante, el viaje

<sup>361</sup> Elena Poniatowska, "Hospital Henry Ford", *Frida Kahlo 1907.2007*, p. 135.

<sup>362</sup> Hayden Herrera, *FRIDA: Una biografía de Frida Kahlo*, p. 98.

en otoño de 1930 a Estados Unidos fue un aliciente para la pintora, pues la posibilidad de conocer el extranjero, así como el tomar distancia de sus problemas fue una oportunidad que le concedían los murales encargados a Diego Rivera para la torre del Pacific Stock Exchange de San Francisco.<sup>363</sup>

Aunque Rivera se consideraba un buen padre para los hijos que procreó con Lupe Marín, Guadalupe y Ruth, él prefería no tener más vástagos; el aborto de Frida se sumaba a la pérdida por meningitis del único hijo varón que Diego Rivera procreó en Europa con la pintora rusa Angelina Beloff –y la complicada historia de la hija no reconocida que el pintor concibió con la artista Marievna Vorobieva-Stebelska.<sup>364</sup>



A pesar de la reticencia de Diego y de los problemas con su cuerpo, Frida Kahlo volvió a quedar embarazada en Detroit en 1932; en un primer momento intentó interrumpir la gestación al beber aceite de ricino, sin embargo, un médico norteamericano –el Dr. Pratt- la convenció de que podía dar a luz a través de una intervención quirúrgica.<sup>365</sup> Esta noticia entusiasmó a Kahlo y la motivó a elaborar el cuadro *Frida y la operación cesárea* (1932) en donde dibujó su cuerpo recostado con el

vientre abierto que permite observar al feto que se encuentra en su interior. La referencia a la operación se sitúa en la esquina superior derecha del cuadro donde aparece una cuadrilla de médicos que intervienen a la pintora.

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>364</sup> J. M. G. Lé Clezio, *op. cit.*, p. 36.

<sup>365</sup> Frida Kahlo, carta al Doctor Leo Eloesser, 26 de mayo de 1932, reproducida por Raquel Tibol, *Escrituras Frida Kahlo*, p. 103-106.



El cuerpo de Frida aparece rodeado –simbólicamente– de algunos de sus familiares. Junto al rostro de Kahlo se sitúa la cabeza de Diego Rivera y en medio de ellos el cuerpo del bebé que nacería de la relación entre los pintores. También cercana a Frida se encuentra la imagen de su madre como referencia a la continuidad del ciclo de la vida, en tanto la presencia de las tres generaciones que conforman Matilde Calderón, Frida Kahlo (Calderón) y el recién nacido. Por desgracia la pintora sufrió un segundo aborto que provocó que dejara este cuadro inacabado y dirigiera sus fuerzas creativas a otra pintura en relación al fatídico incidente.

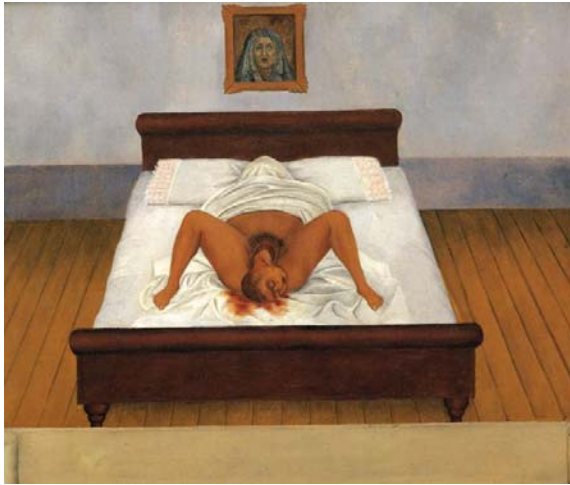


En *Henry Ford Hospital* (1932) la artista representó la pérdida de su hijo a través de su cuerpo postrado en una cama hospitalaria; es un desnudo deserotizado por las lágrimas y la sangre que escurren del cuerpo de Kahlo. Al igual que en *Frida y la operación cesárea* la pintora aparece rodeada, pero ahora por elementos referentes al aborto, que se encuentran atados a ella a través de una serie de venas, en especial la representación de un feto, pero que ahora alude al hijo que no pudo nacer.

Aunque no es posible hablar de una pintura propiamente femenina –cómo si las mujeres pintaran de un modo diferente– la obra de Frida se centra en la expresión de sus vivencias desde su feminidad. Frente a su incapacidad para procrear, Kahlo afirmó su aptitud creadora a través de la pintura, además de que sus obras dan



cuenta de que el cuerpo de la mujer no sólo es objeto de admiración estética –o anclaje publicitario–, sino un espacio de problemáticas complejas.



A partir de su segundo aborto, Frida centró sus pinturas en la representación de su propia imagen y “empezó a trabajar en una serie de obras maestras que no tenían precedente en la historia del arte –pinturas que exaltaban las virtudes femeninas para resistir la verdad, la crueldad y



el sufrimiento”.<sup>366</sup> En *Mi nacimiento* (1932) Frida trabajó un tema no explorado en la pintura occidental, la representación del cuerpo femenino en el momento del parto;<sup>367</sup> para representar la dificultad del hecho de dar a luz, Kahlo se apropió de la escultura de la diosa mexicana de la tierra, Tlazoltéotl, figura precolombina vinculada con la fecundidad, que se caracteriza por representar a una mujer en cucullas al instante del alumbramiento pues entre sus piernas es posible ver la cabeza del recién nacido, al igual que en la pintura de Kahlo.



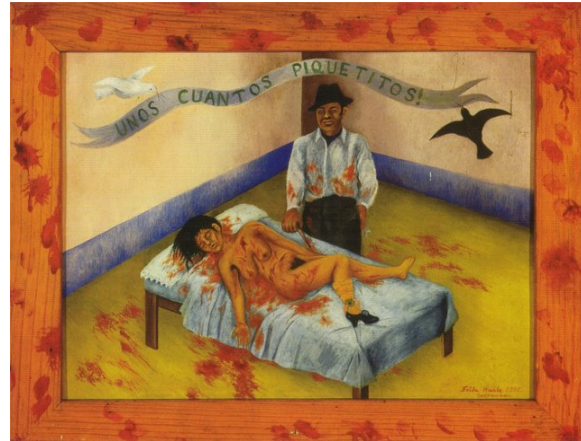
Para presentar el sufrimiento que conlleva el parto, Frida utilizó además el rostro de la Virgen Dolorosa para simbolizar, que como Cristo, la pintora desde su nacimiento estaba expuesta a la muerte, de hecho, el rostro de la recién nacida es el de una Frida adulta aparentemente muerta, pues este cuadro elaborado en 1932 también refiere al aborto que sufrió Kahlo en Estados Unidos. El rostro de la mujer que da luz está cubierto, puesto que la madre de la artista

<sup>366</sup> Diego Rivera, “La voluntad de vivir”, *Siempre!*, # 95, 11 de diciembre de 1963.

<sup>367</sup> Irene Herner, “My Birth” en *The blue house: The World of Frida Kahlo*, p. 67.

falleció mientras elaboraba esta pintura.

El engaño de Diego Rivera con Cristina Kahlo motivó a que Frida representara nuevamente su cuerpo ensangrentado sobre una cama, para exponer su feminidad una vez más truncada. La alegoría *Unos cuantos piquetitos!* refiere a las puñaladas que Rivera acometió contra la sensualidad y la confianza de Frida, cómo si no ella fuera suficiente mujer para Diego.



Al igual que en su juventud, Kahlo pasó los últimos años de su vida postrada en una cama dado el desgaste que sufría su cuerpo, sin embargo, la posibilidad de morir en cualquier momento más allá



de ser un motivo de depresión, pasó a formar parte de su universo pictórico, pues en México por encima de temer a la muerte se le representa como una calavera que convive con nosotros. En *El sueño* (1940) Frida Kahlo se representó dormida en su lecho con dos cojines sobre los que descansa su cabeza, igual número de almohadas que utiliza el esqueleto que se encuentra recostado en el dosel de la cama. Aunque el título del cuadro –y el hecho de que el catre se eleve entre nubes– alude a un espacio onírico, en realidad Frida tenía una cama de cuatro postes con un esqueleto de papier-mache encima de ella; Rivera lo llamaba el “amante” de Kahlo aunque para la pintora tan sólo era un recordatorio de su mortalidad, lo que se acentúa en la pintura por los cohetes que el muñeco tiene



enredados y que dan la sensación de que podrían explotar en cualquier instante. En el cobertor aparece una enredadera que rodea a Frida, como alusión a sus raíces mexicanas.<sup>368</sup> El contraste, entre la muerte que atenta vigila a Frida y por otro lado la vegetación que cubre su cuerpo, hace de este cuadro una imagen con un sentido de dualidad entre la vida y la defunción, pero también refiere a la manera especial que poseemos los mexicanos no sólo de enfrentamos a la muerte sino que hasta somos capaces de celebrarla y convivir –incluso dormir– con ella.

El cuerpo de Frida deteriorado por los problemas en su columna como por su excesiva ingesta de alcohol para mitigar el dolor, provocaron que el doctor Eloesser



le recetara una dieta especial. El cuadro *Sin esperanza* (1945) constata lo repugnante que debió ser para ella la alimentación forzada, ni siquiera la calavera de azúcar parece hacerla más apetecible, de hecho la inscripción que lleva ésta con el nombre de Diego parece aludir a que además de la dieta,

Frida tenía que tragarse los engaños de Rivera; Kahlo solía burlarse de las parejas de Diego asignándoles apodos como la gallina, el cerdo o el pavo, figuras que precisamente aparecen entre los alimentos que Frida ingiere a través del **embudo**, palabra que también es usada para referirse a un engaño, a un embuste.<sup>369</sup>

El artefacto de madera que sostiene el embudo es similar al que Guillermo Kahlo construyó para que su hija apoyara sus lienzos tras el accidente de su juventud, de ahí que su presencia refiera a larga discapacidad que aquejaba a Frida desde joven y que la aprisionó a estar recostada durante gran parte de su vida, de hecho para poder presentarse a su primera exposición individual en México en 1953, debió ser llevada con todo y cama.

---

<sup>368</sup> Como lo hiciera en el cuadro *Raíces* de 1943.

<sup>369</sup> Helga Prignitz-Poda, "Sin esperanza", *Frida 1907.2007*, p. 297.



### 3.1 Maternidad pictórica

“Nada me pareció más normal que pintar lo que no se había cumplido”<sup>370</sup>

La imagen cristiana de la *Madonna* con el niño Jesús como representación de una concepción de carácter divino, terminó por establecerse como un referente iconográfico sobre lo materno; lo cierto es que existen diversas composiciones de la Virgen y Cristo que refieren a formas particulares de la maternidad, tal es el caso de las *Virgenes de la leche* en donde aparece María amamantando al crío, como la *Madonna Litta* (1490-91) atribuida a Leonardo da Vinci,<sup>371</sup> en donde



la madre de Jesús aparece de perfil con un manto azul y el pelo recogido en un velo de gasa, mientras el bebé cubre el pecho para mantener el pudor de la escena. Por el contrario, “Frida es el único ejemplo en la historia del arte, de alguien que se



desgarró el seno y el corazón para decir la verdad biológica de lo que siente en ellos”<sup>372</sup>; en *Mi nana y yo* (1937) Kahlo actualizó la imagen de la *Madonna* al poner en el lugar de su progenitora a una nodriza indígena como la que en realidad la amamantó, ya que Matilde Calderón fue incapaz de hacerlo dado que Cristina Kahlo

<sup>370</sup> Frida Kahlo, reproducido por Carlos Monsiváis en “Frida en el país de los autorretratos”, p. 17.

<sup>371</sup> Algunos críticos como Carlo Pedretti y David A. Brown consideran que el cuadro en realidad fue ejecutado por Boltraffio, alumno de da Vinci, dada la extraña postura del niño.

<sup>372</sup> Diego Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, Secretaría de Educación Pública. Tomo I, #2, octubre 1943, p. 89.

nació justo once meses después de su hermana Frida. Al no recordar las facciones de su nana, Frida Kahlo la pintó con la cara cubierta por una máscara funeraria teotihuacana, por lo que más que abrazarla, parece que la nana la entrega como una ofrenda para sacrificio. En el seno desgarrado de la criandera se perciben sus glándulas como racimos de los que gotea leche con la que la pintora se alimenta, igual que la lluvia que fecunda la vegetación que sirve de fondo. El cuadro de Kahlo expresa las raíces mexicanas que la sostienen, así como la lejanía que desde niña mantuvo con la maternidad.



Tras su tercer aborto (1934)<sup>373</sup> Frida se apropió de la composición de la Virgen y el niño con la diferencia de que por su incapacidad para tener hijos, los sustituyó por descendientes ficticios como en *Yo y mi muñeca* (1937) obra que también hace referencia a las pinturas novohispanas de las monjas coronadas, pues éstas solían ser retratadas con un muñeco



metáfora del niño Jesús y de las monjas en alusión a la Virgen María, como es el caso de la pintura de la Madre Antonia de la Purificación. En el cuadro de Frida Kahlo en un entorno rústico ligado a tradiciones mexicanas –por la cama de palma y el conjunto de falda y huipil en tonos verde, blanco y rojo– aparece Frida posando como una madre junto a su hija irreal; aunque el cuadro refiere al condicionamiento que tienen las mujeres frente a la concepción desde el papel maternal que establecen en la infancia con sus muñecas, también denota la personalidad de Frida contraria a las prescripciones de su época, pues además de que Kahlo no centra su atención en la muñeca sino en el espectador, el cigarrillo que sostiene en su mano derecha apunta al hecho que desde la década de los 30’s las

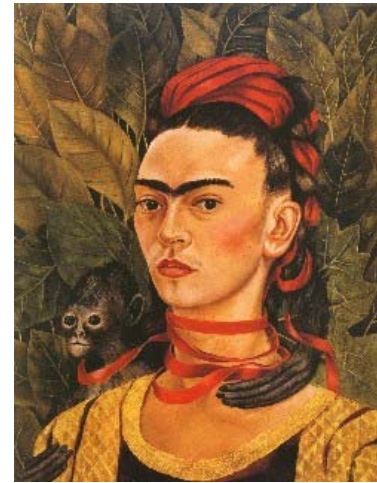
---

<sup>373</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo una vida abierta*, p. 19.



mujeres en México utilizaron el acto de fumar para cuestionar los papeles asignados a su género, así como para afirmar sus capacidades intelectuales; aunado a ello, el consumo de tabaco también se asocia a la imagen de artista bohemio fuera de las prescripciones del mundo burgués.<sup>374</sup>

En otras obras Frida Kahlo volvió a la imagen de la madre con el niño pero incorpora en el papel de sus hijos a sus mascotas el ciervo Granizo, sus perros Xólotl, Capulina y Kostic, pero sobre todo a su mono araña Fulang Chang; éstas imágenes se volvieron frecuentes tras su divorcio de Rivera en 1939, pues en sus mascotas Frida encontró consuelo y compañía, como es el caso del cuadro *Autorretrato con mono* de 1940 en donde Frida aparece literalmente unida a su



mascota por un listón rojo similar a los lazos de sangre que establece en cuadros como *Hospital Henry Ford*. Aunque el mono abraza a Kahlo, ella nuevamente mira al espectador sin expresar ningún sentimiento maternal.



En 1949 Frida Kahlo pintó *El abrazo de amor del Universo, mi Tierra (México), Diego, Yo y el Señor Xólotl*. En la parte central de la composición aparece el cuerpo de Diego en los brazos de Frida nuevamente en alusión a la *Madonna* que carga al niño; de hecho esta imagen junto a textos del diario de la pintora como “en todo momento, él es mi niño, mi niño nacido a cada momento” han motivado a que los biógrafos de Frida Kahlo consideren que tras el reencuentro de los artistas en el que acordaron no volver a tener relaciones sexuales, Frida tomó una posición más maternal que de pareja con respecto a Diego;

---

<sup>374</sup> Adriana Zavala, “Autorretrato con cama [Yo y mi muñeca]”, *Frida Kahlo 1907.2007*, p. 175.

no obstante, la (re)elaboración pictórica que hizo Kahlo de sus vivencias siempre estuvo cargada de una simbología más profunda; considero que por encima de la relación maternal que se observa, en su conjunto lo que el cuadro revela es el encuentro de opuestos inseparables. Por una parte el Universo aparece como un ser dividido entre el día y la noche, el sol y la luna, mientras que a la imagen de la diosa de la tierra y la fecundidad Cihuacóatl, de cuyo cuerpo nacen árboles y cactáceas, se le contrapone la presencia del perro Xólotl cuyo nombre refiere al dios que ayudaba



a los fallecidos en su tránsito al Mictlán, la tierra de los muertos. En el caso de Frida, ella transformó la postración de su cuerpo maltrecho en el hieratismo de una escultura de una sacerdotisa prehispánica, es un eco de la imagen de la diosa de la tierra, una especie de nodriza indígena (como la india Antonia que crió a Diego en su infancia<sup>375</sup>); mientras que a Rivera, Kahlo lo pintó en su regazo con cuerpo de infante como la imagen de un eterno niño, precisamente para destacar el carácter insolente, el apetito insaciable y el amor por el deleite que caracterizaban al muralista –de ahí que también lo presente como un

Prometeo que descubre y “juega” con fuego entre sus manos–, además Frida distinguió la imaginación fecunda de Diego al representarlo con un tercer ojo; lo cierto es que cuando Kahlo elaboró su cuadro *Moisés* (1945) en relación al patriarca judío, dispuso una imagen muy similar a las facciones de Diego Rivera para la representación del niño “que fue sacado de las aguas”. A través del tercer ojo del crío, Frida destacó en su pintura el



<sup>375</sup> J. M. G. Lé Clezio, *op. cit.*, p. 24.

nacimiento singular de Moisés como parte de las cualidades de “todos los que según la leyenda tuvieron ese principio, transformándose después en personajes importantes guías de sus pueblos, es decir, héroes (más abusados que los demás por eso le puse el tercer ojo avisor)”.<sup>376</sup> La imagen de Diego con el ojo pineal lo señala como un indiciado a ser un transformador social, mientras que su cuerpo



de niño lo precisa como un ser que se nutre (que mama) la tradición, pues mientras Moisés la obtiene del dios solar egipcio, Rivera la adquiere de la sangre de la madre tierra mexicana que surge desde el pecho de Frida. La infancia de Diego es símbolo del renacimiento cultural mexicano similar a las imágenes de infantes indígenas que el propio muralista pintara como expresiones de pureza de la renovación del país, tal es el caso en la Universidad de Chapingo del *niño con frutas* que aparece recargado sobre una planta de maíz, gramínea originaria de México. De ahí que en *El abrazo de amor de el Universo, mi Tierra (México), Diego, Yo y el Señor Xólotl*, la relación entre los pintores refiera a la unión entre Frida como representación de la deidad de la fertilidad, es decir una diosa madre, y Diego como símbolo de la renovación del país; por ende el cuadro no es tan sólo una mera representación de una madre y su hijo, sino una alegoría de la unión del México antiguo con el nacido de la revolución.

La apropiación que realizó Frida Kahlo de la imagen de la maternidad por medio de sus cuadros, le reveló su fecundidad creativa como forma de afirmar su feminidad; incluso en la proliferación selvática que sirve de fondo a sus autorretratos,



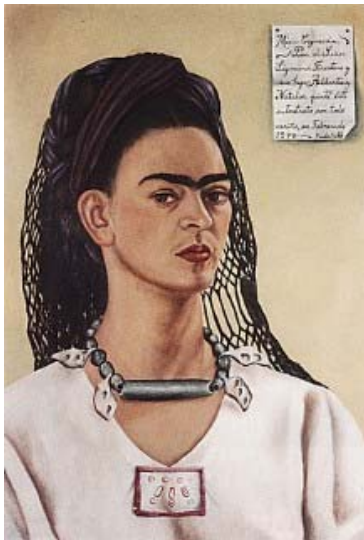
Kahlo denota que la maternidad que no obtuvo a través de su cuerpo se dio por medio de sus cuadros, lo cual es visible en pinturas como *Autorretrato con mono* (1938) donde una cortina de hojas gigantes impulsa el retrato de Frida



<sup>376</sup> Frida Kahlo, *Hablando de un cuadro mío*, reproducido por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 257.



hacia delante; este tipo de composición Kahlo lo asumió de Alfredo Ramos Martínez –fundador de la Escuela al Aire Libre de Pintura en Santa Anita– que fue uno de los pioneros “en el redescubrimiento de las tradiciones del país”<sup>377</sup> y en la formulación de una pintura mexicana, ejemplo de ello es su óleo *Mancacoyota* (1930) donde aparece una mujer de tez bronceína con unas cactáceas que sirven de telón para expresar la herencia indígena de la modelo.



También la sofisticación de sus trajes es un símbolo de proliferación en la obra de Frida Kahlo; la diversidad y minuciosidad de los encajes, los holanes y los listones que ata a su cabello, como en *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone* (1940), denota la importancia de la vestimenta para Kahlo como elemento que refiere a la abundancia; la representación del cuerpo cubierto de artículos ostentosos surgió en el Antiguo Egipto para representar a los difuntos que habían tenido una vida importante y que deseaban perpetuar una imagen suntuosa que les permitiera tener una vida opulenta en

“el otro mundo”.<sup>378</sup> En las tumbas resaltan las imágenes de las esposas de los faraones o de los altos funcionarios por portar diademas con incrustaciones, pendientes ceremoniales, brazaletes y guirnaldas en filigrana de oro y piedras semipreciosas; de hecho la forma larga y oscura de las cejas de las mujeres del antiguo Egipto, así como el color bronceíneo de su cuerpo – a diferencia del tono café oscuro con que se representaba a los varones– es muy similar a los propios autorretratos de Frida Kahlo.



<sup>377</sup> Adriana Zavala, *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*.

<sup>378</sup> Lionel Casson, *Egipto Antiguo*, p. 75-76.

### 3.2 Historiografía femenina

El trabajo plástico de Frida Kahlo marcó una ruptura con la representación de la imagen femenina dictada por los hombres, al introducir las sensaciones y problemáticas que aquejan a las mujeres. Por tanto, los primeros estudios sobre la vida y arte de Frida fueron realizados precisamente por mujeres como la profesora en Estudios de Género, Gloria Orenstein, que en 1973 escribió un artículo para el *Feminist Art Journal* titulado “Frida Kahlo: Painting for Miracles” en el cual resaltó el hecho de que Frida “se dirigió íntima, directa y visceralmente a todas las mujeres y fue la primera artista mujer que dio forma estética al drama de su existencia biológica”;<sup>379</sup> por el hecho de incorporar a la historia del arte las problemáticas de la feminidad es que Orenstein resaltaba la necesidad de resucitar “la imagen de Frida Kahlo como la más importante artista de nuestro tiempo”.<sup>380</sup> Asimismo en 1974 para la revista *Artes Visuales*, la Historiadora de Arte, Teresa del Conde realizó un texto sobre el diario de Frida, además de publicar en 1976, “año internacional de la mujer”, una biografía corta de la pintora, la primera en aparecer.<sup>381</sup>

En mayo del mismo 1976 apareció el artículo *Frida Kahlo. Her Life, Her Art* de Hayden Herrera en la revista *Art Forum*<sup>382</sup> mientras que en 1977 se publicó *Frida Kahlo. Crónica, testimonios y aproximaciones* de Raquel Tibol,<sup>383</sup> además del artículo de Shifra Goldman, “El intenso realismo de Frida Kahlo” en la revista chicana *Chismearte* de Los Ángeles, aunado a que en Nuevo México, el artículo ilustrado “Frida Kahlo: Artist and Woman of Modern Mexico” de Elizabeth Harold Hinds fue publicado por *De Colores*.<sup>384</sup>

---

<sup>379</sup> Traducción de Martha Zamora quien publicó esta parte del texto de Orenstein en su libro *Frida el pincel de la angustia*, p. 116.

<sup>380</sup> *Ibíd.*

<sup>381</sup> La cual fue coordinada por la Secretaría de la Presidencia de la República y el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

<sup>382</sup> Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 11, 12 y Blanca Garduño, *op. cit.*, p. 27.

<sup>383</sup> Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 14.

<sup>384</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 148.



En 1983<sup>385</sup> aparecieron las consagradas biografías *Frida Kahlo: una vida abierta* de Raquel Tibol conformada por los archivos médicos, cartas, el diario de Frida Kahlo, así como por la entrevista a manera de autobiografía que Tibol realizó a Kahlo en 1952, y *FRIDA: a biography of Frida Kahlo* de Hayden Herrera (versión corta de su tesis doctoral) basada en la investigación biográfica, las cartas de Frida y el análisis de sus pinturas, que terminó por convertirse en la referencia más confiable y consultada sobre la vida de Kahlo. En 1987 Araceli Rico publicó *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido* un análisis centrado en la significación del cuerpo en la obra de Frida basado en las ideas de Jean Baudrillard, Michel Foucault y Roland Barthes,<sup>386</sup> así como en la comparación del sufrimiento en la obra de Kahlo con el “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud. En el mismo año, Martha Zamora escribió, diseñó y publicó el connotado libro *Frida, el pincel de la angustia*,<sup>387</sup> un texto donde recapituló la vida de la pintora, datos sobre sus cuadros, así como eventos posteriores a la muerte de Frida, además de una extensa hemerografía y bibliografía en relación a la pintora.

En 1985, pese a que en Francia la fascinación por Frida no era amplia, la editorial Presse de la Renaissance publicó la biografía novelada *Frida Kahlo. Autorretrato de una mujer* escrita por la mexicana Rauda Jamis que tras investigar sobre Diego Rivera decidió adentrarse en la vida de su esposa. Para 1988 la editorial Neue Kritik en Frankfurt, publicó *Frida Kahlo: das Gesamtwerk (su obra completa)*, catálogo con textos introductorios de Helga Prignitz y Andrea Kettenmann.<sup>388</sup>

En 1992, dentro de las actividades de la Feria del Libro de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNAM, apareció el texto *Frida Kahlo. La pintora y el mito* de

---

<sup>385</sup> En el mismo año el artista chicano Rupert García escribió un estudio sobre la pintora mexicana titulado *Frida Kahlo: una bibliografía y biográficos introducción*.

<sup>386</sup> Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 15.

<sup>387</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>388</sup> Y otro de Salomon Grinberg, cuyo escrito fue seriamente criticado en la Revista Proceso (#649) por Raquel Tibol al acusar al psiquiatra mexicano de haber “convertido a Frida en motivo de una idolatría apasionada y peligrosamente deformante”.

Teresa Del Conde, el cual fue el primero en recuperar el tránsito de la obra y la imagen de Frida en diversos lugares y objetos posterior a su fallecimiento.

La expresión plástica de Frida de su condición femenina permitió a esta serie de escritoras –la mayoría de ellas ahora consagradas- resaltar los cambios en el comportamiento sociocultural de las mujeres con respecto al papel subordinado y pasivo que se les había asignado en el sistema socioeconómico,<sup>389</sup> que decretaba que las damas sólo buscaban el amor y el hogar.<sup>390</sup> La investigación que estas mujeres realizaron sobre Frida hizo más evidente la actitud femenina de demostrar su capacidad de llevar una vida laboral más allá de las actividades domésticas, en tanto que la representación alegórica que de su imagen realizó Frida Kahlo, es una dialéctica entre la mujer-esposa y la creadora ansiosa de experiencias diversas,<sup>391</sup> como lo manifiesta el propio cuadro de la pintora *Autorretrato con perro Itzcuintli* (1938) donde su actitud de madre con respecto a su mascota se contrapone a su faceta como mujer liberal que empuña un cigarro, algo fuera de la común para esa época, con lo cual conviven en esta pintura tanto la tradición como perpetuación de la maternidad, paralelamente a una apariencia de modernidad y cambio en el cigarro que empuña.<sup>392</sup> Las diferentes facetas de Kahlo expresan como la feminidad no está circunscrita a una condición genital o de preferencias sexuales sino que es una construcción cultural que durante mucho tiempo fue constituida desde la visión varonil, de ahí la importancia de Kahlo al dar voz –e imagen– a algunas experiencias que comparte con otras mujeres.



---

<sup>389</sup> Margaret Gallagher, "La mujer y las industrias culturales", *Industrias culturales el futuro de la cultura en juego*, p. 96.

<sup>390</sup> Sue Sharpe, "The role of the nuclear family in the oppression of Women", *New Edinburgh Review*, verano de 1972.

<sup>391</sup> Carlos Monsiváis, "Frida en el país de los autorretratos", *Frida*, p. 13.

<sup>392</sup> Michèle Mattelart, "Reflections on Modernity: a war of Redding women's magazines", *Two worlds* 178/1979, p. 5-13.

### 3.3 Proliferación pictórica



La obra de Frida Kahlo se volvió en una referencia para la fecundidad creativa de otras mujeres artistas, por ejemplo, en los años 70 la figura de Kahlo fue un elemento configurante para los propios miembros marginados de la causa chicana, es decir, las mujeres artistas. La interrogación incesante de Kahlo acerca de su personalidad ligada a su mexicanidad y a la superación de los principios patriarcales del mundo del arte, fue inspiración para artistas como Yreina Cervántez, una acuarelista chicana que elaboró en 1978 un autorretrato titulado *Homenaje a Frida* en

un momento en que en la Universidad de California no existían cursos sobre historia del arte mexicano y únicamente contaban con el texto *Contemporary Mexican Artists* de Agustín Chávez y el recién publicado (1977) artículo de Hayden Herrera sobre Frida Kahlo en Ms. Magazine.<sup>393</sup> El autorretrato de Cervántez además de poseer la imagen de Kahlo, se encuentra también emparentado con el trabajo de Frida por la proliferación de vegetación, en particular alcatraces, que se mezclan con animales que rodean a la artista –como en sus autorretratos– entre los que destacan una mariposa, un jaguar y un sapo antropomorfizado con el rostro de Diego Rivera, además de que en el vientre de Frida se ven 2 fetos, similar a la composición *Frida y la operación cesárea* (1932).



---

<sup>393</sup> Ramón Favela, "La imagen de Frida Kahlo en la plástica chicana", *Pasión por Frida*, p. 146.

Otra artista de origen méxico-norteamericano que guarda relación con Kahlo es Judy Chicago por su manera de presentar la complejidad de la maternidad. Considerada como pionera del arte feminista en Estados



Unidos, Judy Chicago además de cuestionarse la dominación patriarcal, emprende en su obra una reflexión sobre el papel del cuerpo femenino en el espacio de la creación; en la serie *Birth Project* (1985), en particular la obra *Birth Tear* realizó una representación de la maternidad como proceso fisiológico doloroso exento de características ideales, literalmente un desgarró, similar a la crudeza de la representación de Kahlo en *Mi nacimiento* (1932).



En *Daydream* (2001), Sarah McEneaney se presentó recostada en un sofá rojo contra una pared amarilla donde aparecen un serie de cuadros pintados por mujeres a las que admira; además de obras de Georgia O'Keeffe, Sue Core y Alacia Neel, se encuentra *La Columna Rota* (1944) de Frida Kahlo en la que la artista se mostró para McEneaney como una víctima heroica, pues a pesar de sus sufrimientos tuvo la fuerza para seguir viviendo.<sup>394</sup>

De hecho, McEneaney en un proceso de autoexaminación, relató al igual que Kahlo a través de sus pinturas las vicisitudes de su vida, como el bañarse, pagar impuestos o pasear a su perro, pero sobre todo rememoró la violación que sufrió, la

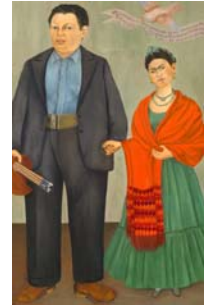
---

<sup>394</sup> Hayden Herrera, "Frida Kahlo's Legacy. The poetics of self", *Frida*, p. 74.





cual manifestó plásticamente en *June 15, 1998 I* (1999) donde el violador es representado por una amplia sombra que cubre el cuerpo de McEneaney, la cual intenta protegerse al juntar sus brazos frente a su pecho;<sup>395</sup> por el contraste de los cuerpos esta obra es similar a la de Frida, cuya aparente debilidad femenina es visible de una



forma peculiar en *Frieda Kahlo y Diego Rivera* (1931) donde la composición se presenta “dominada” por el inmensidad física del muralista, sin embargo la pequeñez de la corporeidad de Kahlo es signo de distinción frente a su marido y de su fortaleza capaz de controlar al gran artista al colocar su diminuta mano sobre él.<sup>396</sup>



La serie de obras de McEneaney sobre su percance, a la usanza de Frida, le sirvió como proceso catártico, como forma de exorcismo, método al que recurrió nuevamente en 2006 para superar su tratamiento contra el cáncer de mama –y la caída de cabello que le provocó la quimioterapia– como en *Alopecia*



(2006) o *Recent History* (2006) donde se retrató con su cabello cortado similar a *Autorretrato con pelo corto* (1940) de Kahlo, en el cual la pintora mexicana al separarse de Rivera se despojó de la cabellera que a él tanto le agradaba.

Esta condición trágica de McEneaney no sólo la liga a Frida sino a toda la fatalidad aparentemente inherente a varias artistas americanas, como “Alfonsina Storni, la poeta suicida, Violeta Parra, la chilena que le cantó al amor y después (...) abrazó la muerte o Dolores Mora, la escultora argentina quien terminó en la locura y

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>396</sup> Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 64.

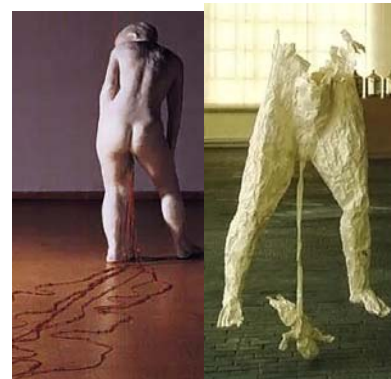


el abandono”.<sup>397</sup> Son estas historias trágicas resultado de la marginalización ¡al otro modo de vivir, el de la mujer!, que provocó que desde la época colonial por ejemplo Sor Juana Inés de la Cruz se vistiese de hombre y se recluyera en un convento para poder aventurarse en el descubrimiento de su ser por medio del arte; en nuestra época es Frida Kahlo –una nueva monja coronada- quien se apropió del arte para expresar la urgencia de considerar las condiciones marginales en que viven gran parte de las mujeres como la propia McEneaney, quien hizo de la representación de su cuerpo –al igual que Frida– una imagen defectuosa y dañada a modo de elevar un grito –creativo– en el silencio construido alrededor de las discriminaciones y problemáticas particulares que viven las mujeres.<sup>398</sup>

Por su parte, las esculturas de Kiki Smith aparentemente no guardan relación con la pintura de Kahlo, sin embargo, los paralelos son a nivel de contenido, en particular la utilización del cuerpo por parte de las dos artistas. Nacida en el seno de una familia artística, Smith similar a Frida, ayudaba a su padre en la construcción de maquetas de papel para sus esculturas. La muerte de su progenitor –Tony Smith– dirigió la obra de Kiki hacia los temas de la resurrección, la reanimación y la regeneración, como *Hand in jar* (1983), donde una mano de látex metida en una pecera da vida posteriormente a un grupo de algas –lo que la pone en consonancia con el trabajo de Frida Kahlo sobre Luther Burbank, donde el cadáver del botánico permite el surgimiento de un árbol. Además Kiki Smith se interesó por el trabajo de Frida por su uso del cuerpo a modo de soporte de significantes como el dolor y el desamparo; tras el fallecimiento de su hermana, las esculturas de Smith utilizaban el cuerpo como un



lugar de expulsión de fluidos como sangre –*Untitled* (1993)–, semen, leche e incluso un feto abortado como en *Untitled* (1989)



<sup>397</sup> Araceli Rico, *op. cit.*, p. 156.

<sup>398</sup> Elizabeth Bakewell, “El legado de Frida Kahlo: Toma de conciencia del cuerpo político”, *Pasión por Frida*, p. 170.

emparentado con *Mi nacimiento* (1932) de Kahlo.<sup>399</sup>



Asimismo, la representación pictórica que Frida Kahlo hizo de sus laceraciones como un “festín de sangre”,<sup>400</sup> que no detiene su flujo en *Las dos Fridas* (1939) o que salpica el marco del cuadro como en *El suicidio de Dorothy Hale* (1938-39) o en *Unos cuantos piquetitos!* (1935) da cuenta de cómo el dolor y la catástrofe también son imágenes propias del mundo del arte.<sup>401</sup> Por la serie de clavos incrustados en su cuerpo en *La columna rota* (1944), por las flechas en *La Venadita* (1946) o por *Autorretrato con mono* (1938) donde éste último hace sangrar a Frida jalando un collar de espinas, la obra de Kahlo se emparenta con los mártires de la iconografía cristiana,<sup>402</sup> pues la representación sangrante que hace Frida de su cuerpo es similar a las heridas y mutilaciones sumamente crueles que



padecen los mártires y que pese a todo parecen

tornarse en gozo para ellos; seres excesivos y excitantes en su unión mística con Dios, como cuando un ángel atraviesa con una flecha de oro el corazón de Santa Teresa de Jesús la cual se estremece entre dolor y placer, tal como la representa la escultura en mármol realizada por Gian Lorenzo Bernini entre los años de 1647 y 1651.

<sup>399</sup> Hayden Herrera, *op. cit.* (2007), p. 76, 77.

<sup>400</sup> Araceli Rico, *Frida Kahlo, op. cit.*, p. 78.

<sup>401</sup> De hecho el *Suicidio de Dorothy Hale* fue un encargo de Clare Boothe Luce para que la familia de la actriz Hale la pudiera recordar, no obstante la forma en que lo representó Kahlo le pareció inadecuada a Boothe quien lo donó anónimamente al Museo de Arte de Phoenix, donde hoy en día es una de sus piezas principales.

<sup>402</sup> *Ibíd.*, p.40.



Es así que la obra de Frida se volvió en referencia para artistas, en particular mujeres, que con su obra exploraron los límites de su cuerpo y de su feminidad; por ejemplo, en los años 70's artistas del performance – como Marina Abramovic en *Rhythm* (1973)– se sometían deliberadamente al dolor físico al practicar insiciones en su piel. Por su parte, la performer y fotógrafa *Valie Export* recurría a representaciones provocativas de su cuerpo para así criticar los límites impuestos a la presentación de lo femenino; para satirizar la imagen de la mujer como un objeto carnal que se exhibe en las películas, *Valie Export* realizó el performance *Aktionshose: Genitalpanik (Pantalones de acción: Pánico genital)* (1969-1980) en el cual se paseaba entre las filas de un cine porno con la costura de la entrepierna descosida y sosteniendo una metralleta, lo cual provocó que los espectadores abandonaran la sala; mientras la imagen de *feme fatale* dominante es recurrente entre las fantasías presentadas por el cine porno, la exposición real de *Export* de sus genitales, así como la presencia del arma provocaron la conmoción de los asistentes al ser una representación no establecida socialmente como “apropiada” de la feminidad en espacios públicos.



De manera similar la fotógrafa Cindy Sherman se ha cuestionado sobre los papeles femeninos culturalmente establecidos y difundidos por los mass media. En sus *History Portraits* se apropia de representaciones femeninas de la historia del arte pero presentándolas con un carácter sexual explícito, tal y como lo hace en *Untitled* (1989) donde una *Madonna* que carga a un niño, a pesar de estar vestida de virgen exhibe uno de sus senos que se asemeja a

un implante. De manera progresiva fue ganando terreno en la obra fotográfica de Sherman lo grotesco e incluso lo repugnante en referencia a la crítica sobre el trato y exhibición de las mujeres como en su serie de *Sex Pictures* en donde presentó cuerpos de muñecas desmembrados o desnudos femeninos de cuerpos ancianos como en *Untitled* (1992).<sup>403</sup>



A su vez, el fotógrafo Yasumasa Morimura se ha apropiado de obras maestras de la cultura occidental imbuyéndolas de un aire oriental al recrearlas con su rostro japonés como una forma de parodiar a los íconos estéticos dominantes. En julio de 2001 reinterpretó y rindió tributo a algunos cuadros de Frida Kahlo a partir de 50 fotografías, trabajos de video y otras formas multimedia en la exposición “Morimura self-portraits: an inner dialogue with Frida Kahlo”.

Morimura reutilizó los autorretratos de la artista plástica para generarse una máscara que explorara las difusas fronteras entre el ser y el parecer, al referir a la identidad como una construcción basada en las diversas referencias culturales que apropiamos. Así, Morimura se caracterizó con elementos de las obras de Frida como el collar de espinas, mas cargó sus representaciones de cierta ironía al utilizar objetos ajenos a Kahlo como un rebozo adornado con la insignia de la marca Louis Vuitton o el recrear las cejas de Frida con un bigote falso al revés colocado sobre su frente. Además la personificación de Morimura como mujer, como parte de su

---

<sup>403</sup> Uta Grosenick, “Cindy Sherman”, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, p. 170-173.



propuesta artística, explora el papel de la feminidad como una construcción social – que incluye el travestismo– y no únicamente como una designación genital de la naturaleza.

Ha sido principalmente la cantante *Madonna*, la llamada *reina del pop*, quien ha dado un fuerte impulso a la fama de Frida Kahlo. Su relación con la pintora comienza por establecerse al ser una cantante que se revela a las formas tradicionalmente asignadas a las mujeres a través de su sugerente vestuario –sostén con formas de conos, liguero a la vista y medias de encaje– así como por sus canciones que cuestionan el papel de la feminidad como en *Like a virgin* –en donde una chica cuenta la historia de una mala relación y su intento por comenzar una nueva como si fue la primera vez, como si fuera virgen– y *Material girl* –la cual fue interpretada por el público como la expresión de una mujer calculadora y manipuladora. Hasta la fecha la cantante se ha vuelto poseedora de 3 cuadros de Frida Kahlo entre los que destaca *Mi nacimiento* (1932) que representa el propio nacimiento de Frida y que guarda una profunda conexión con dos hechos del año de su elaboración, la muerte de la madre de la pintora y la pérdida de un hijo en el hospital Henry Ford de Detroit; estas situaciones son probablemente lo que motivo a Madonna a adquirir el cuadro, en tanto que creció precisamente en Detroit, además de que perdió a su madre en su niñez.<sup>404</sup> Asimismo la cantante se puso en contacto con los familiares de Frida para elaborar una película sobre la pintora e incluso se cree que *Madonna* realizó la compra en 2006 del cuadro *Raíces* con el que Frida Kahlo se convirtió en la mujer artista latinoamericana mejor cotizada en el mercado.



---

<sup>404</sup> Laura Castellanos, “Frida Kahlo Corporation” en *Gatopardo*, # 79, p. 84.



### 3.4 Reproducción Manual y/o Falsificación

La creciente popularidad de la imagen de Frida la ha vuelto vulnerable a un fenómeno controversial de la reproducción de sus obras, la falsificación. Después del narcotráfico, el negocio de las falsificaciones es una de las actividades ilegales más redituables, en tanto que el tráfico de objetos artísticos registra una gran vulnerabilidad de la propiedad intelectual por la cantidad de obras reportadas como falsas y por las altas cotizaciones que llegan a tener las piezas en el mercado regular.<sup>405</sup>

Desde la época romana circularon objetos de plata de estilo egipcio fabricados en realidad por mercaderes fenicios que explotaron el gusto por el exotismo que producía el norte de África, no obstante se considera que fue en el Renacimiento cuando el trabajo de artistas como Tiziano (considerado el pintor favorito del Papa Pablo III) alcanzó récord de precios, que provocó que la antañá actividad de copiar como aprendizaje, pasara a ser una forma de negocio, al grado de que en el siglo XIX los paisajes del pintor francés Corot alcanzaron tal popularidad que su falsificación pasó a ser una pequeña industria artesanal.<sup>406</sup>

Actualmente entre las falsificaciones más populares se encuentran las obras de Dalí, Van Gogh, Miró y Picasso, grupo al que se suman los mexicanos Siqueiros y Kahlo. En el caso de Frida, la crítica de arte Raquel Tibol ya había señalado en 1982 y en 1989 obras falsificadas atribuidas a la pintora.<sup>407</sup> La primera nos remonta a la exposición “Esplendores de 30 Siglos” – presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco), después de estar en Nueva York, San Antonio y Los Ángeles–; en la muestra Tibol encontró como falsos un cuadro de Siqueiros y otro de Kahlo titulado *Dualidad de mi existir*, una obra que representaba

---

<sup>405</sup> Bajo estimaciones de la Interpol el tráfico de objetos artísticos mueve más de 13 millones de dólares anuales, al grado de que la Oficina Central de Tráfico de Bienes Culturales estima que 30% de las obras de arte de los grandes museos podrían ser “falsas” (Sanjuana Martínez, “Gran Negocio”, *Proceso* # 1480, 13 de marzo de 2005, p. 64).

<sup>406</sup> Silvia Georgina Estrada, “En México falsifican obras de arte” [en línea] 10 de agosto de 2008, Dirección URL: [www.vanguardia.com/diario/noticia/arte](http://www.vanguardia.com/diario/noticia/arte) [consulta 12 de octubre de 2008] y Sanjuana Martínez, “Gran Negocio”, *Proceso* # 1480, 13 de marzo de 2005, p. 64.

<sup>407</sup> Eduardo Pérez Roque, “Frida: Falsificaciones, copias y fraudes...”, *Diario de Xalapa*, 8 de julio de 2007.

a un venado de dos cabezas, una de Diego Rivera y otra de Frida Kahlo. El dictamen de Tibol posteriormente fue confirmado por una comisión creada por el INBA encabezada por el químico Javier Vázquez Negrete<sup>408</sup> para determinar la legitimidad de las obras.<sup>409</sup>



Para 1989, Raquel Tibol identificó otra supuesta obra falsa atribuida a Frida Kahlo, la naturaleza muerta *Que bonito es la vida, cuando nos da sus riquezas* fechada en 1943, la cual a pesar de no tener la manufactura de otras obras de ese año,<sup>410</sup> la



galería Arvil la defendió como auténtica.<sup>411</sup> En 2007 en la exposición “Frida Kahlo 1907-2007 Homenaje Nacional” nuevamente Raquel Tibol indicó sobre la incorrecta atribución a Frida de los cuadros *Retrato de Alejandro*

*Gómez Arias* y *Cabeza de Isolda*, a lo cual Américo Sánchez del comité curatorial

respondió que la selección de obras respondió a un carácter técnico, académico e histórico<sup>412</sup>, por lo que las autoridades del INBA decidieron no retirar de la exhibición las dos obras. En diciembre de 2007 tras un análisis químico realizado por Javier Vázquez Negrete a la pintura *Retrato de Alejandro Gómez Arias* se confirmó que era de la autoría de la pintora mexicana, ya que “el pigmento blanco empleado en *El retrato*



<sup>408</sup> Javier Vázquez Negrete es profesor de Química Aplicada a la Restauración en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH, además de que Vázquez ha realizado estudios de obras de pintores como José María Velasco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

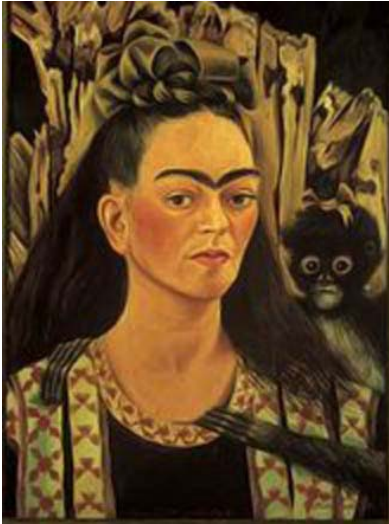
<sup>409</sup> Judith Amador Tello y Sanjuana Martínez, “El FBI tras falsos de Siqueiros”, *Proceso* # 1480, 13 de marzo de 2005, p. 63.

<sup>410</sup> En 1943 Frida Kahlo compuso importantes obras como *Diego en Mi Pensamiento*, *Flor de la Vida*, *Raíces* y *La Novia Asustada al ver la Vida Abierta*.

<sup>411</sup> Judith Amador, “Insiste Tibol en el análisis científico de los *Fridas*”, *Proceso* # 1600, 1 de julio 2007, p. 70.

<sup>412</sup> Eduardo Pérez Roque, “Frida: Falsificaciones, copias y fraudes...”, *Diario de Xalapa*, 8 de julio de 2007.

de Alejandro Gómez Arias, está compuesto por blanco de plomo, que dejó de utilizarse a principios de los años 30 del siglo XX, así que la fecha coincide con la que se atribuye a la manufactura del cuadro: 1928”<sup>413</sup>, además de que la pieza “encaja perfectamente dentro de la pincelada, la estilística, el periodo, los tonos, el color y los intereses que Frida tenía en esos momentos”.<sup>414</sup>



En otro caso, expertos como Teresa del Conde, Ricardo Pérez Escamila y Martha Zamora, señalaron que el conocido *Autorretrato con chango* de 1945 podría ser un falso. El cuadro es propiedad del Club de Industriales de México que lo adquirió con un certificado de autenticidad, empero, si se es capaz de falsificar una pintura, es aún más sencillo inventarse una cédula de autenticidad.<sup>415</sup> El problema de esta obra es que al parecer es un mal pastiche, es decir que retoma elementos de la obra de Frida Kahlo pero de manera burda, pues como señala el experto en obras de arte, Rafael Matos, a quien le han dado a autenticar una gran cantidad de obras pintadas supuestamente por Frida, se “ha llegado al grado de falsificar piezas sin ni siquiera conocer al artista *incluso* un día me enseñaron un autorretrato de la artista donde estaba vestida como una santa, ¡así de absurda puede ser la situación!”.<sup>416</sup> “Encontrar en el mercado de arte una obra auténtica de un buen pintor mexicano – sobre todo fallecido- es como hallar una perla”.<sup>417</sup>

---

<sup>413</sup> Miguel Ángel Ceballos, “El retrato sí fue pintado por Frida Kahlo”, *El Universal*, 7 de diciembre de 2007.

<sup>414</sup> Declaración de Juan Coronel Rivera, uno de los curadores de la exposición de Frida Kahlo 1907-2007 Homenaje Nacional en Miguel Ángel Ceballos, “El retrato sí fue pintado por Frida Kahlo”, *El Universal*, 7 de diciembre de 2007.

<sup>415</sup> Mariano Planells, *Conmoción en México: este Frida Kahlo puede ser falso* [en línea], 21 de febrero de 2007, <http://marianoplanells.blogspot.com/>, [consulta 5 de octubre de 2008]

<sup>416</sup> Declaración de Rafael Matos para Alida Piñón Rojas, “Frida Kahlo, artista muy copiada por falsificadores” [en línea], 11 de enero de 2005, EFE, Dirección URL: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/>, [consulta 6 de octubre de 2008].

<sup>417</sup> Rafael Matos en Gerardo Ochoa, “Elogio y condena del falsificador”, *Artes de México #28 La Falsificación y sus espejos*, 1995, p. 54.

En marzo de 2009 aparecieron en Michoacán cinco nuevos cuadros adjudicados a Kahlo,<sup>418</sup> que aparentemente obsequió la artista a una familia de Guanajuato por la ayuda que le ofrecieron ante una crisis depresiva que tuvo en marzo de 1940; no obstante, Carlos Phillips Olmedo (por entonces) director del Museo Carrillo Gil, la Dra. Teresa del Conde así como la directora de la colección del Museo Dolores Olmedo Josefina García calificaron de falsas esas obras, al señalar que existen más de 400 falsos de Frida circulando en el mercado del arte.<sup>419</sup>



Nuevamente en 2009, los anticuarios Carlos Noyola y Leticia Fernández aseguraban poseer 1,200 piezas pertenecientes a Frida Kahlo que incluían pinturas, dibujos, cartas, diarios, boletos de lotería, facturas de hotel y blusas que fueron reproducidos para ser publicados en el libro *Finding Frida Kahlo*. No obstante, un

grupo de especialistas -entre los que se cuentan a la galerista Mary-Anne Martin, a Hilda Trujillo directora adjunta de los museos Anahuacalli y Frida Kahlo, así como a las



historiadores de arte Teresa del Conde, Hayden

Herrera e Irene Herner- han declarado que los objetos son falsos: "Los autores han fabricado las cartas, los poemas, dibujos y recetas usando la biografía de Frida y sus misivas publicadas como referencia. Los dibujos están muy mal hechos; la escritura es infantil, el contenido,

<sup>418</sup> Entre los cuadros presentados se encontraba el desaparecido "La mesa herida" (1940) que Frida Kahlo donó al Museo del Arte Occidental Moderno de Moscú, pero que actualmente se desconoce su paradero.

<sup>419</sup> s/a (EFE), "Más de 400 cuadros de Frida en el mercado de arte", *El Universal* [en línea] 1 de abril de 2009, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/588111.html>, [consulta 25 de abril de 2009].

burdo. La anatomía de los dibujos parece sacada de un manual de instrucciones para carniceros. Las pinturas son pastiches, composiciones basadas en obras publicadas."<sup>420</sup>

Rafael Matos poseedor de una casa de subasta desde hace más de 20 años, tiempo en el que aproximadamente ha encontrado más de 2,500 piezas falsificadas de diversas técnicas y artistas, considera que el 70 por ciento de las obras falsificadas en México encuentran compradores.<sup>421</sup> Matos ha clasificado a las falsificaciones “como se hacía durante la Colonia con las razas, en castas: el falso *albarazado*: nació virgen y se manchó, no era falso, lo hicieron; en el *tente en el aire* hay mano del maestro pero también del alumno; el *salta pa’tras*: firma auténtica, obra falsa; el *ahí te estas*: signatura falsa, cuadro auténtico; el *no te entiendo*: dudoso puede que sí, puede que no; el *chamizo* nació falso y tiene todos los trucos, pero le falta la intencionalidad de engañar”.<sup>422</sup>

Este conocimiento constata que el también economista, Rafael Matos, cuente con uno de los registros más meticulosos en el que ha cuantificado como falsas 1036 piezas que ha recibido para “Opinión de Autenticación” desde el 1º de agosto de 2000 hasta el 18 de diciembre de 2006; en su listado es posible apreciar el alto rango de falsificación de autores como el *Dr. Atl* y Diego Rivera de los que ha encontrado 127 y 123 piezas fraudulentas respectivamente, mientras que Frida Kahlo se encuentra en un rango medio con 21 obras imitadas.<sup>423</sup>

Si bien el listado de Matos es particular, permite generar un patrón de la existencia y demanda de autores falsificados, además de que pone de realce la necesidad de que el INBA genere catálogos razonados de los artistas declarados

---

<sup>420</sup> Mary-Anne Martin en Isabel Lafont, “Frida, ¿inérita o falsa?”, *El País*, Enero 2010.

<sup>421</sup> Alida Piñón Rojas, “Frida Kahlo, artista muy copiada por falsificadores” [en línea], 11 de enero de 2005, EFE, Dirección URL: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/>, [consulta 6 de octubre de 2008].

<sup>422</sup> Gerardo Ochoa, “Elogio y condena del falsificador”, *Artes de México* #28 *La Falsificación y sus espejos*, p. 54.

<sup>423</sup> Blanca González Rosas, “El mercado negro del arte”, *Proceso* # 1577, 21 de enero de 2007, p. 79.



Monumento Artístico,<sup>424</sup> es decir, de los bienes muebles que revisten un valor artístico relevante y por lo tanto gozan de una protección jurídica especial. En este rango, se encuentra la obra de José María Velasco, Gerardo Murillo (*Dr. Atl*), José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Saturnino Herrán y María Izquierdo.

Estos autores poseen una notoria cantidad de falsificaciones, por lo que la figura legal de Monumento Artístico instaurada en 1943 debería de analizarse ya que impide la libre circulación de las piezas, en tanto que éstas no pueden venderse en el extranjero, lo que indirectamente promueve la falsificación para apaciguar la demanda internacional.<sup>425</sup>

Ello es un ejemplo de la simbiosis entre la demanda y las lagunas legales que incitan la expansión del mercado negro, ya que si bien existen tres aspectos para controlar la autenticidad de las obras, estos son inoperantes: primero el **registro de comerciantes**, que por lo mismo no incluye a todos; segundo la **certificación de autenticidad** que se enfrenta al hecho de que artistas, galeristas y herederos no cuenten con registros completos de los cuerpos de obra aunado a que desde 1998, por disposición del entonces director del INBA Gerardo Estrada, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) tiene prohibido otorgar certificados de autenticidad de cualquier obra y autor; y por último la **vigilancia**, la cual es insatisfactoria dado que la Ley Federal del Derecho de Autor carece de una redacción concreta sobre las atribuciones morales y los procedimientos para enfrentar falsificaciones.<sup>426</sup>

Aún se carece de un servicio confiable, regular y legítimo que ofrezca un conocimiento profundo de las dimensiones artísticas de cada autor, pese a la

---

<sup>424</sup> La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, promulgada en 1972, reformada en 1974 y 1986, señala en su artículo 45 que el INBA es el encargado de los monumentos artísticos tipificados en el artículo 33 de la misma ley (Blanca González Rosas, "El mercado negro del arte", *Proceso* n° 1577, 21 de enero de 2007, p. 79).

<sup>425</sup> Blanca González Rosas, "El mercado negro del arte", *Proceso* # 1577, 21 de enero de 2007, p. 79.

<sup>426</sup> *Ibíd.*, p. 79.

existencia de la Academia de Peritos en Obras de Arte y Calígrafos fundada en agosto de 2001 en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Frente al problema, Carlos Blas Galindo director del Cenidiap, ha manifestado su preocupación por la carencia en México de una instancia oficial que expida dictámenes de autenticidad o falsedad de una obra de arte, problemática en la que coinciden diversos especialistas como Raquel Tíbol, Ricardo Pérez Escamilla y Rafael Matos, para quienes también es necesaria la existencia de un organismo colegiado que prevea, atienda y asesore con base en el conocimiento y una rigurosa ética, asuntos relacionados con el diagnóstico de autentificaciones, ya que el hecho de que los herederos posean los derechos autorales, no les faculta ni legal ni moralmente para certificar obras, pues para ello hay especialistas en disciplinas para verificar obras de arte y así ir cerrando canales por los cuales se pueda filtrar una falsificación; incluso el artista Julio Carrasco Bretón considera que debería ser la Procuraduría General de la República la que tuviera un laboratorio donde se analizara la autenticidad de las creaciones artísticas, como lo hacen la Interpol o el FBI que poseen una sección especializada en la investigación de estafa de obras de arte.<sup>427</sup>

De hecho, la Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas (Somaap) ha pugnando porque la falsificación sea tipificada como un delito, al igual que en Europa donde la justicia es severa con esta forma de crimen, en tanto que en los casos de tráfico de obras falsas hechos públicos se ha castigado no solamente al marchante, sino también al que “autentifica” la obra y al que la compra.<sup>428</sup>

Pese a estas medidas de seguridad, prolifera la falsificación de certificados espurios “suscritos por personalidades públicas del mundo del arte,

---

<sup>427</sup> Judith Amador Tello, “Adriana Siqueiros no teme a la investigación”, *Proceso* # 1480, 13 de marzo de 2005, p. 60 y Blanca González Rosas, El mercado negro del arte, *Proceso* # 1577, 21 de enero de 2007, p. 79.

<sup>428</sup> Judith Amador Tello y Sanjuana Martínez, “El FBI tras falsos de Siqueiros”, *Proceso* # 1480, 13 de marzo de 2005 y Judith Amador Tello, “Adriana Siqueiros no teme a la investigación”, *Proceso* # 1480, 13 de marzo de 2005, p. 62, 63.

mayoritariamente no oficiales, pero influyentes en el mercado”,<sup>429</sup> que traen a la postre el hecho de que los coleccionistas afectados reclamen discreción a cambio de que con el tiempo, el olvido les permita colocar su falso en el mercado y recuperar su gasto;<sup>430</sup> asimismo, se han presentado casos como el de la afamada casa de subasta Christie’s donde Yasuo Goto obtuvo por 37 millones de euros el cuadro de *Los girasoles* atribuidos a Van Gogh que en realidad parece haber sido realizado por Schuffenecker<sup>431</sup>; de igual forma la casa de subastas más antigua del mundo, Sotheby’s, admitió en 1999 haber vendido obras de arte falsas en Londres.<sup>432</sup> Esta creciente circulación de falsificaciones que dañan el mercado artístico provoca una reflexión sobre la irrefutable demanda de “copias manuales” que debería recuperarse a favor del comercio legal.<sup>433</sup>

En esencia, la falsificación posee un carácter artístico que se sustenta por el conocimiento de técnicas, la identificación de materiales, de estilo y evolución del creador original, así como del movimiento del mercado del arte (sobre todo el negro) en cuanto a una corriente o escuela, sin olvidar el mantenimiento de la obra y su degeneración química para que parezca antigua;<sup>434</sup> ello demuestra que las falsificaciones no son realizadas por inexpertos, de hecho se argumenta que en diversos casos son los propios alumnos de los artistas quienes se han dedicado a realizar sus falsificaciones,<sup>435</sup> lo que los convierte quizá con su anonimato y soledad, en artistas modelo al rechazar el culto a la personalidad, además de cuestionar la

---

<sup>429</sup> Gerardo Ochoa, “Elogio y condena del falsificador”, *Artes de México* #28 *La Falsificación y sus espejos*, 1995, p. 57.

<sup>430</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>431</sup> Émile Schuffenecker fue un artista posimpresionista al igual que Van Gogh, sin embargo actualmente el mundo del arte sospecha de la falsificación de Schuffenecker de la obra de artistas como holandés Van Gogh.

<sup>432</sup> Sanjuana Martínez, “Gran Negocio”, *Proceso* n° 1480, 13 de marzo de 2005, p. 64.

<sup>433</sup> Blanca González Rosas, “El mercado negro del arte”, *Proceso* # 1577, 21 de enero de 2007, p. 79.

<sup>434</sup> Gerardo Ochoa, *op. cit.*, p. 52.

<sup>435</sup> Declaración de Karen Cordero Reiman, académica del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana en Silvia Georgina Estrada, *En México falsifican obras de arte* [en línea], 10 de agosto de 2008, [www.vanguardia.com/diario](http://www.vanguardia.com/diario), [consulta 26 de noviembre de 2008].

naturaleza irrepetible del acto creador al herir, tal vez, la vanidad del artista remedado.<sup>436</sup>

No obstante, a pesar de poseer la destreza de su oficio, el falsificador carece de la extraña joya que es la idea, un asunto profundamente creativo; largo camino es el forjar una forma y contenido que entienda y sea entendido el público, en tanto que una creación genuina es capaz de recuperar creativamente preocupaciones y aspiraciones de una sociedad, a diferencia del que decide retomar lo ya considerado valioso, aunque este ligado a otra persona.<sup>437</sup>

Cabe recordar que en su manufactura la copia no posee *a priori* un propósito de engaño, sino que éste nace del uso que se le da a la obra, en tanto que lo que sustenta la ilegalidad de las copias manuales, lo que las convierte en falsificaciones, es el ser una obra de arte ejecutada con la intención de hacerla pasar como creación original de una mano diferente,<sup>421</sup> para así generar una importante fuente de ingresos al explotar el deseo de posesión del hombre y la corrupción (que tanto abunda en este país), que quizá son los verdaderos culpables.<sup>438</sup> Las copias manuales por tanto no son en sí un delito, siempre que se logre demostrar que no hubo dolo, fraude o la intención de obtener una ganancia corrupta con ellas.<sup>439</sup>

En su origen las copias de obras de arte fueron un elemento de la educación artística muy frecuente en el siglo XIX considerado como un aspecto básico de la formación académica;<sup>440</sup> actualmente existen coleccionistas de falsificadores-artistas contemporáneos altamente cotizados, a la par de personajes con obras de arte que al residir en diversas localidades ordenan la elaboración de copias para el

---

<sup>436</sup> Gerardo Ochoa, *op. cit.*, p. 54.

<sup>437</sup> José Sol Rosales, "La mano del mono", *Artes de México* #28 *La Falsificación y sus espejos*, 1995, p. 62, 63.

<sup>438</sup> Gerardo Ochoa, *op. cit.*, p. 52.

<sup>439</sup> Judith Amador Tello, "Adriana Siqueiros no teme a la investigación", *Proceso* n° 1480, 13 de marzo de 2005, p. 62, 63.

<sup>440</sup> Silvia Georgina Estrada, *En México falsifican obras de arte* [en línea], 10 de agosto de 2008, [www.vanguardia.com/diario](http://www.vanguardia.com/diario), [consulta 26 de noviembre de 2008].

disfrute continuo; incluso, ciertas instituciones para proteger el original muestran públicamente una reproducción manual en sus museos.<sup>441</sup>

Además la piratería de productos seriados de altos precios como cosméticos, vestimenta, música y películas, nos ha llevado a la reflexión y convivencia con las “copias” de objetos -los denominados clones- como parte del consumo cotidiano<sup>442</sup> y de la democratización de la cultura; por ende, la dialéctica entre copia manual y falsificación debe conllevar más atención, pues sin duda la imitación es la forma más fidedigna de acercarnos a la obra en ausencia del original -sobre todo cuando somos nosotros mismos quienes intentamos realizar un esbozo para dar cuenta de la dificultad y creatividad con que Frida plasmó sus cuadros.



---

<sup>441</sup> Eduardo Pérez Roque, “Frida: Falsificaciones, copias y fraudes...”, Diario de Xalapa [en línea], 8 de julio de 2007, consulta [26 de noviembre de 2008].

<sup>442</sup> *Ibíd.*



## LA FORTUNA CRITICADA (CONCLUSIONES)

En la vida mexicana el mito existe como un freno del tiempo.

Un pueblo que ha ejercido poca libertad colectiva e individual, no es casual que persevere en los mitos a lo largo de su historia [...]

El mexicano lleva a cabo la aprehensión de la realidad por vía de la imagen, por la inmersión en el elemento sagrado.<sup>443</sup>

Considerada entre las pintoras más importantes en la Historia del Arte, Frida Kahlo ha alcanzado tal fama que su imagen es una de las más identificadas, reproducidas, difundidas y apropiadas de los últimos 50 años. De ahí que haya resultado significativo realizar un compendio de los diversos textos e imágenes que se han producido alrededor de la figura de esta artista mexicana.

Lo oportuno de recuperar y ensamblar todo este material radica en poder observar en su conjunto las diversas interpretaciones y utilizaciones que se han hecho de la obra de Frida Kahlo, pues como señaló el maestro Justino Fernández, el problema al que se enfrenta el arte con el paso del tiempo es que el recuerdo se convierte en mayor medida olvido;<sup>444</sup> por ello, la importancia de que nuevas generaciones procuremos (re)conocer y recuperar las diversas significaciones presentes en la obra de Frida Kahlo, con el fin de no tener una visión estereotipada de esta artista, sino poder recuperarla como un modelo con el que es posible identificarse e inspirarse al comprender que su obra es expresión y protagonista de la identidad cultural mexicana. Esto se vuelve trascendente dado que en nuestra época, dada a los espectáculos, al ocuparse de la imagen de Frida Kahlo se descontextualiza su pintura y sólo suele hacerse referencia a lo llamativo o excéntrico de su vida para presentarla como una “figura célebre” –un ícono-, lo que

---

<sup>443</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Lo mexicano en el arte mexicano”, *Imagen de México*, p. 51-52.

<sup>444</sup> Justino Fernández, Introducción de *Estética del Arte Mexicano*, p. 7.

termina por convertirla en un cascarrón vacío, en un ejemplo de qué tan artificioso puede ser el éxito –si éste no tiene un soporte.

Lo significativo es que la atracción por Frida Kahlo se sustenta en su obra pictórica, que sin duda es el mayor referente que poseemos de ella, ya que son precisamente sus pinturas y dibujos, expresiones que de una manera creativa nos vinculan, nos comunican sus características extraordinarias –el haber sido mujer artista, enferma accidentada, mestiza tercermundista, esposa del gran pintor Diego Rivera– sin que estas referencias sean meras anécdotas. Es interesante comprobar como los autorretratos de Frida Kahlo continúan siendo fuente de inspiración para las obras de artistas contemporáneos, además de demostrar que la comunicación artística no implica copiar o conocer la apariencia de Kahlo, sino que conlleva la apropiación de sus formas plásticas para dar base, *raíces*, a nuevas creaciones.



En el extranjero la artista rusa Marina Pospekhova -que desde 2002 trabaja en la creación de obras inspiradas en imágenes de Frida Kahlo- presentó para el centenario del natalicio de la artista mexicana la exposición pictórica "¡Viva la vida!", inaugurada el 7 de julio de 2007 en el Museo de Bellas Artes de Yoshkar-Ola;<sup>445</sup> a partir del concepto del retrato doble, Pospekhova exploró la identificación con Frida por parte de personajes como Salma Hayek o la propia Pospekhova, además de reflexionar sobre la propia conexión/proximidad entre cada uno de los autorretratos que Frida elaboró. Asimismo, en Cartagena en la sala de exposiciones *La Naval Galería*, la pintora española Ángela Acedo expuso "A Frida (1907-2007)", muestra en torno a la figura de Kahlo que contó con una decena de óleos entre ellos uno del volcán Popocatepetl que lanzaba humo con el rostro de Kahlo, un retrato de Frida con unos pendientes en forma de Chile,



---

<sup>445</sup> Ciudad de Rusia. Ivan Zempsov, "El centenario de Frida en Rusia: Exposición de Marina Pospekhova", *Centenario FRIDA KAHLO. FRIDOMANÍA* [en línea] Dirección URL: <http://centenariofridakahlo.blogspot.com/2007/08/inspirada-por-frida-exposicion-en-rusia.html>.

una silla de ruedas con un penacho de pinceles, así como un guerrero águila con el rostro de Rivera.<sup>446</sup>

A través de fotografías, pinturas, dibujos, instalaciones, impresiones, esculturas y obras conceptuales, el grupo *Soap del Corazón* –colectivo de artistas latinoamericanos radicados una parte en Minnesota y otros en Sao Paulo– interpretó y explotó el universo visual de Frida Kahlo, tanto la obra de la artista como su fama y comercialización actual. Desde el 1 de diciembre de 2007 en la



galería Art Jones en Australia se presentó la exhibición “Nuestra Frida” donde fueron expuestos trabajos como los retratos de Frida tanto en lona como en chaquetas de smoking elaborados por el artista Satyarthi, el cual exploró la singularidad y reconversión en diversos objetos de la imagen de Frida Kahlo; además se expuso una ofrenda alusiva a Frida que conectaba a un sitio de Internet del activista y pintor noruego-mexicano Douglas Padilla –fundador del colectivo *Soap del corazón*–, así como una serie de fotos que reparaban en el concepto de lo mestizo en la identidad y en las pinturas de Kahlo; en las fotografías aparece el norteamericano sajón James Grafsgaard ataviado como mujer, envuelto en un paliacate con estampados “mexicanos” y la artista mexicana Patricia Mendoza vestida como hombre con un traje parisino –cruzado, de seis botones.<sup>447</sup>



La apropiación y difusión actual de la imagen de Frida Kahlo sin duda contribuye a divulgar su creación pictórica, sin embargo, no debe de olvidarse que la producción y apreciación del arte se encuentran vinculados a las condiciones sociales existentes, es decir, que lo cuestionable en nuestra sociedad de consumo es presentar –y vender- todo lo referente a Kahlo (y de otros artistas reconocidos)

---

<sup>446</sup> D. Ortiz, “La artista cartagenera Ángela Acedo rinde homenaje a Frida Kahlo en una exposición”, *Diario El Faro*, 31 de octubre de 2007.

<sup>447</sup> Daniela Falini, “Updated news”, *Frida Kahlo & contemporary thoughts* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlo.it/>, [consulta 20 de mayo de 2008] y s/n “Nuestra Frida”, *mnartists.org* [en línea] Dirección URL: <http://www.mnartists.org/event.do?rid=168935>, [consulta 10 de junio de 2009].

como una “marca”<sup>69</sup> que a los consumidores les proporciona la garantía de recibir algo valioso sin la necesidad de poseer presupuestos culturales;<sup>448</sup> así el consumo actual de la imagen de Kahlo poco termina que ver con el conocimiento de su obra, sino con un mecanismo de coacción social sobre los valores que los individuos han de consumir para imbuirse de prestigio.<sup>449</sup>

Por tanto la vulgarización de la artista y su obra plástica se encuentra determinada sobre todo por el olvido y la indiferencia frente a la creación humana que sus pinturas sustentan, pues más que productos, las obras de arte de Frida Kahlo son “sujetos de comunicación”<sup>80</sup> de los anhelos, problemáticas, influencias y creatividad con que esta artista enfrentó y recreó artísticamente su identidad, en otras palabras, los autorretratos de Kahlo son expresiones artísticas de su “esencia humana en un objeto concreto-sensible”<sup>81</sup>. Por ende, al volverse accesibles las imágenes de los cuadros de Frida a través de objetos comerciales, es de suma importancia el reconocimiento de la diversidad de conceptos y formas que albergan las pinturas de esta artista, pues la percepción de una obra de arte sin duda produce un goce a nuestros sentidos, pero también debe ser un ejercicio de reflexión para nuestro pensamiento; ser capaces de “pensar el pensamiento”<sup>450</sup> estético de Kahlo, para así poder estructurar nuestra percepción sobre sus obras, a la par de entender la fortuna crítica<sup>451</sup> de Frida Kahlo, es decir, el gran reconocimiento que recibe en la actualidad, a pesar de haber fallecido hace más de 50 años.

Es así que la vulgarización del arte responde más al tipo de comportamiento y acercamiento de los espectadores hacia los objetos que poseen la imagen de Frida. Por ejemplo, el desarrollo de la popularidad de Frida ha conllevado a una serie de reconocimientos superficiales de este personaje: En la edición 2006 de la Revista *Time* de las 100 personas más influyentes del mundo, la única presencia mexicana

---

<sup>448</sup> Jurgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 194.

<sup>449</sup> Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, p. 2-4.

<sup>450</sup> Irene Herner, concepto fundamental en sus clases de Teoría de la Imagen.

<sup>451</sup> La fortuna crítica refiere a las variaciones que en el tiempo recibe la apreciación de la obra de una artista al grado de encumbrarlo muchos años después, usualmente tras haber fallecido. (Nicos Hadjinicolaou, “La Fortuna Crítica y su suerte en la historia del arte”, *La producción artística frente a sus significados*, p. 18-22).

fue la de la pareja Rivera-Kahlo, considerada como una de las 5 parejas históricas de mayor poder, pese a no hacer un verdadero reconocimiento a su legado artístico. Asimismo, en 2002 el servicio nacional de correo de Estados Unidos realizó 55 millones de estampillas con uno de los autorretratos de Frida Kahlo, a manera de convertirla en la 1<sup>era</sup> mujer latinoamericana que forma parte de las estampillas norteamericanas –aunque nunca se mencionó que la obra reproducida justamente la elaboró la artista en la Unión Americana. Por su parte, el Banco de México en su renovación de figuras en los billetes de circulación nacional, decidió incluir una serie de autorretratos de Frida Kahlo y Diego Rivera, con el fin de incluir personajes del ámbito cultural, no obstante se omitió mencionar que las obras elegidas eran parte de un proyecto conjunto que los artistas elaboraron.<sup>452</sup> A su vez, el grupo de música pop *Cold play* tras visitar el Museo Frida Kahlo decidió titular una de sus producciones al igual que una naturaleza muerta de Frida, *Viva la vida*, sin embargo la imagen que ilustra el disco corresponde a la *Libertad guiando al pueblo* del pintor francés Eugène Delacroix, con lo que se oscurece el pretendido homenaje a Kahlo.

Sin duda la imagen de Frida Kahlo goza de la popularidad que la difusión masiva extiende sobre un personaje considerado como un “representante” de México, las mujeres y/o el arte, no obstante, el brillo de la fama tiende a deslumbrarnos al mostrar las puras apariencias, es decir, lo más superficial de la imagen de Frida. Al realizar una investigación documental sobre la *Fridomanía* me fue posible entender la imagen de Kahlo más allá de un souvenir, sino como un producto refinado del tejido social, precisamente como una obra de arte, capaz de expresar y representar símbolos que refieren a una identidad compartida. De la fascinación por las playeras, fotos o libros de Frida Kahlo, el verdadero interés por su obra me permitió comprender como sus autorretratos están elaborados alrededor de la construcción de su identidad en diálogo con su conocimiento y apropiación de la herencia cultural mexicana; por ende, las pinturas de Frida, con el paso del tiempo, terminan por volverse no sólo la imagen que poseemos de esta artista, sino también una memoria visual que nos recuerda la amplia tradición cultural que poseemos.

---

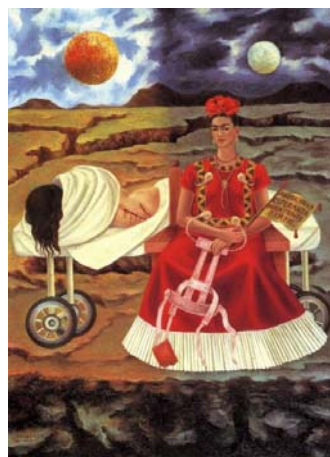
<sup>452</sup> Ver Capítulo 3, Espejos poéticos, p. 96 y 97.



## ANEXO HISTORIAS DE LAS VENTAS

En los últimos años los cuadros de Frida Kahlo se han cotizado entre las obras de arte mejor pagadas en las subastas internacionales, no obstante, esta fascinación por Frida da cuenta de cómo en nuestra época consumista se termina por rendir culto a valores artificiales, pues las obras de arte se presentan más como talismanes por la fama de la artista, pero vaciados de la amplitud de significaciones que poseen; se tiende restringir la imagen de Frida Kahlo a una forma que “marca” diferencia, pero no tanto por la satisfacción que produce mirarla, sino por el deseo de reconocerse como poseedor de un objeto suntuoso.<sup>453</sup>

La galerista Mary-Anne Martin es uno de los personajes que se ha dedicado a la promoción del arte latinoamericano, en particular el de Frida Kahlo, con el fin de que éste sea valorado en su justa dimensión por el mercado artístico. Martin quien laboró en la casa de subastas Sotheby's, mientras fungía como directora del departamento de pinturas<sup>454</sup> comenzó a interesarse por lienzos de Diego Rivera, Rufino Tamayo, Roberto Matta y Carlos Mérida, lo que la llevó a organizar la primera subasta de arte mexicano en abril de 1977;<sup>455</sup> allí se presentó *Árbol de la esperanza, mantente firme* (1946) de la entonces más conocida como esposa de Diego Rivera, Frida Kahlo; el cuadro fue presentado con un precio mínimo de venta de \$20,000 dólares, el cual sin embargo no alcanzó, por lo que fue vendido por \$19,000 dólares.<sup>456</sup>



---

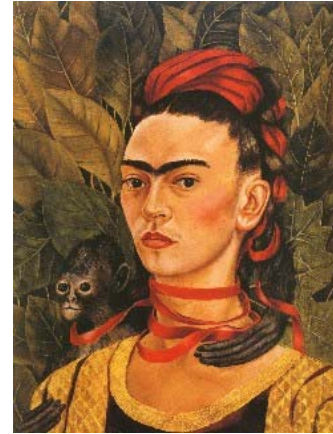
<sup>453</sup> Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, p. 87-96.

<sup>454</sup> Alejandra Villasmil, “El mercado del arte latinoamericano”, *Revista Arte al día* #114 [en línea] mayo de 2006 Dirección URL: [www.artedialonline.com/layout/set/print/Revistas/114\\_Mayo\\_2006/](http://www.artedialonline.com/layout/set/print/Revistas/114_Mayo_2006/), consulta [22 de marzo de 2007].

<sup>455</sup> Fey Berman, “Mary-Anne Martin y el Arte Latinoamericano”, *Letras Libres* [en línea], febrero de 2008, Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12694>, [consulta 4 de diciembre de 2008].

<sup>456</sup> Mike Brooks, “Historia de las ventas de los cuadros de Kahlo”, *Frida Kahlo fans* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlofans.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

En esa época comenzaron a darse varias retrospectivas de la obra de Frida, pues entre 1978 y 1979 su trabajo viajó a seis museos estadounidenses. Para 1979, Mary-Anne Martin presentó la primera subasta de arte latinoamericano en Sotheby's, la cual a pesar de atraer el interés casi únicamente de clientes latinoamericanos presentó un alza de precios, ya que se presentaron ventas que excedieron el millón de dólares. La obra de Kahlo *Autorretrato con mono* (1940) fue subastado por \$44,000 dólares.<sup>457</sup>



En la década de los años ochenta Martin fundó el departamento latinoamericano en Sotheby's y estableció dos ventas anuales, por su parte Christie's la otra gran casa de subastas observó el fenómeno y decidió calcarlo,<sup>458</sup> con lo que el mercado elevó el interés y las cotizaciones por el arte latinoamericano.<sup>459</sup> Ante ello, *Autorretrato con*



*mono* (1940) de Kahlo regresó a finales de los ochenta al mercado y fue vendido a la cantante *Madonna* por \$1,000,000 dólares;<sup>460</sup> nuevamente en Sotheby's se subastó en 1988 el cuadro de Frida *Retrato de Cristina, mi hermana* (1928) por \$198,000 dólares y en 1989 la misma casa de subasta puso en puja *Dos desnudos en un bosque*

(1939) perteneciente también a Frida Kahlo; pese a la oferta de *Madonna*, el cuadro lo obtuvo por 506 mil dólares Mary-Anne Martin, para entonces propietaria de una galería de arte en Nueva York, precisamente especializada en expresiones estéticas latinoamericanas.



---

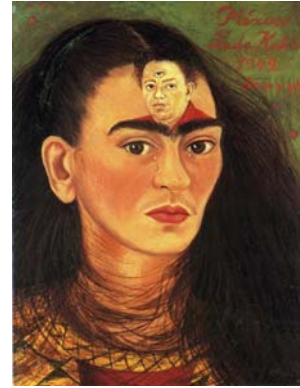
<sup>457</sup> *Ibíd.*

<sup>458</sup> Fey Berman, *op. cit.*

<sup>459</sup> Lelia Driben, "La fridomanía y la historia", *Letras libres* [en línea], septiembre 2001, Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6973>, [consulta 4 de diciembre de 2008].

<sup>460</sup> Fey Berman, *op. cit.*

Durante la década de los 90's continuaron en Estados Unidos las subastas de arte latinoamericano que incluyeron obras de Frida Kahlo, las cuales alcanzaron un impresionante aumento en precios; en mayo de 1990 se subastó en Sotheby's el cuadro *Diego y yo* (1949) por 1 millón, 430 mil dólares, con lo que se convirtió en ese momento en la artista latinoamericana mejor cotizada. De igual forma aumentaron



los espacios curatoriales y las exposiciones dedicadas al arte latinoamericano en los museos de Estados Unidos, como en octubre del 90, cuando se presentaron en “La Gran Manzana” las exposiciones *México: esplendor de treinta siglos* en el Museo Metropolitano y *La mujer en México* en la Academia Nacional de Diseño, en donde se mostraron 8 y 11 pinturas de Frida respectivamente.<sup>461</sup>



Para la subasta de arte latinoamericano de 1991 en Christie's, la obra de Frida Kahlo *Autorretrato con pelo suelto* (1947) alcanzó un nuevo récord al venderse en 1 millón 650 mil dólares.<sup>462</sup> Asimismo en 1992 se subastó por 935 mil dólares en Christie's el cuadro de Frida *Recuerdo (mi corazón)* (1937),<sup>463</sup> mientras que en mayo de



1995, pese a la devaluación del peso y la crisis económica en México, en *Sotheby's* se subastó *Autorretrato con mono y perico* (1942) de Kahlo por 3 millones, 192 mil quinientos dólares;<sup>464</sup>

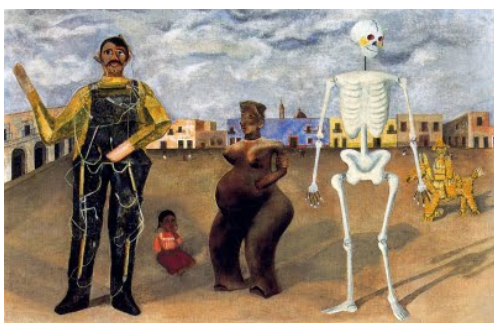
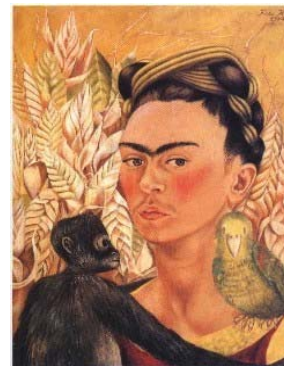
<sup>461</sup> A estas muestras acudieron jóvenes con chamarras de cuero pintadas con la imagen de Frida (Edward J. Sullivan, “Frida Kahlo en Nueva York”, *Pasión por Frida*, p. 46, 48).

<sup>462</sup> Mike Brooks, “Historia de las ventas de los cuadros de Kahlo”, *Frida Kahlo fans* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlofans.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008]

<sup>463</sup> Carlos Puig, “La subasta de Christie's en Nueva York”, *Proceso* # 759, 18 de mayo de 1991.

<sup>464</sup> Mike Brooks, “Historia de las ventas de los cuadros de Kahlo”, *Frida Kahlo fans* [en línea] Dirección URL: <http://www.fridakahlofans.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

En 1996, Eduardo Costantini dueño del Museo Malba en Buenos Aires – institución que posee una colección permanente de más de 400 obras de arte latinoamericano de 160 artistas proveniente de Argentina, Uruguay, Brasil, México, Ecuador, Cuba, Colombia, Venezuela, y Chile, adquirió el cuadro de Frida



Kahlo *Autorretrato con chango y loro* (1942), por

\$3.2 millones de dólares, con lo que fijó un nuevo récord para el arte latinoamericano;<sup>465</sup> además en la subasta de Sotheby's del mismo año el cuadro de Kahlo *Cuatro habitantes de México* (1938) se adquirió por 882 mil 500 dólares por un coleccionista privado de Palo Alto, California.<sup>466</sup> Para entonces el 50% de los coleccionistas de arte latinoamericano ya eran de origen europeo y estadounidense<sup>467</sup>, seducidos por el “exotismo del Nuevo Mundo”.

Para el año 2000, pese a la situación problemática del mercado de arte latinoamericano, en parte por las elecciones en México donde después de más de 70 años cambió el partido en el poder, la obra de Frida Kahlo siguió cotizándose de manera alta; en una subasta de Sotheby's uno de los primeros cuadros de Frida tras su matrimonio con Rivera, *Autorretrato tiempo vuela* (1929), se vendió en 5 millones, 65 mil 750 dólares por un comprador anónimo, con lo que situó a Frida Kahlo en el segundo lugar de artistas mujeres cuya obra alcanza altos precios, para entonces sólo superada por Georgia O'Keefe. Al año siguiente el arte mexicano alcanzó buenos



---

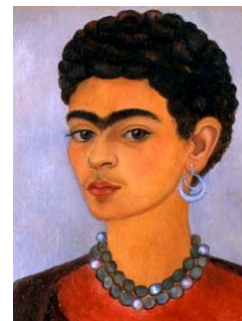
<sup>465</sup> *Ibíd.*

<sup>466</sup> *Ibíd.*

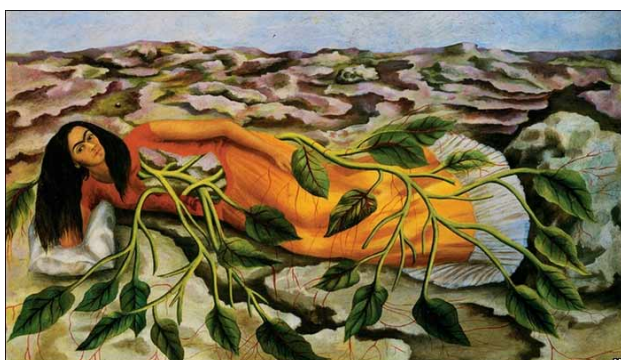
<sup>467</sup> Alejandra Villasmil, “El mercado del arte latinoamericano”, *Revista Arte al día* #114 [en línea] mayo de 2006 Dirección URL: [www.arteldiaonline.com/layout/set/print/Revistas/114\\_Mayo\\_2006/](http://www.arteldiaonline.com/layout/set/print/Revistas/114_Mayo_2006/), consulta [22 de marzo de 2007].



precios en la subasta de Sotheby's, donde se volvió a subastar la obra de Kahlo *Retrato de Cristina, mi hermana* (1928), el cual se vendió en esta ocasión por la cantidad de 1 millón, 665 mil, 750 dólares, la cifra más alta de la subasta al haber superado el monto ofrecido por trabajos de Rufino Tamayo, Remedios Varo, Fernando Botero y Wilfredo Lam.<sup>468</sup> El 18 de noviembre de 2003, se subastó en la casa Christie's de Nueva York la pintura de Frida *Autorretrato con cabello rizado* (1935), imagen que además apareció como portada del catálogo y cuyo precio (\$1,351,500 dólares) superó a otras 189 pinturas entre las que se incluía un óleo cubista de Diego Rivera.<sup>469</sup>



A la fecha “las ventas anuales de Sotheby's han crecido de 7,5 millones de dólares en 1985 a 28 millones de dólares en el 2005 -la mayor cifra anual registrada hasta ahora en las subastas de arte latinoamericano-, mientras que las de Christie's, su competidor directo, han subido de 2,8 millones de dólares en 1985 a 19,8 millones”.<sup>470</sup> En la subasta de Sotheby's en Nueva York, en mayo de 2006, se presentó la obra *Raíces* (1943) de Frida Kahlo la cual había permanecido “oculta” en una colección privada hasta su exhibición en 2005 en el Tate Modern de Inglaterra. *Raíces* se vendió anónimamente,<sup>471</sup> vía telefónica, por 5 millones 616 mil dólares, la suma más alta pagada por una pieza latinoamericana<sup>472</sup> y la más alta para una (mujer) pintora.



---

<sup>468</sup> Mike Brooks, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation* [en línea] Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>, [consulta 18 de octubre de 2008].

<sup>469</sup> Teresa del Conde, *Frida Kahlo, la pintora y el mito*, p. XXVII.

<sup>470</sup> Alejandra Villasmil, “El mercado del arte latinoamericano”, *Revista Arte al día* #114 [en línea] mayo de 2006 Dirección URL: [www.artedialonline.com/layout/set/print/Revistas/114\\_Mayo\\_2006/](http://www.artedialonline.com/layout/set/print/Revistas/114_Mayo_2006/), consulta [22 de marzo de 2007].

<sup>471</sup> “Aunque la compra fue anónima, se presume que la realizó *Madonna*” (Laura Castellanos, “Frida Kahlo Corporation” en *Gatopardo*, no. 79, p. 84).

<sup>472</sup> En 2008 la obra *Trovador* de Rufino Tamayo fue vendida por \$7.2 millones de dólares con lo que pasó a ser la obra más cara vendida en subastas de arte latinoamericano.



Ante los altos precios que han alcanzado los cuadros de Frida en las subastas, se corre el peligro de acelerar la transmutación de su valor simbólico como significación de la obra por su valor como signo de distinción en tanto objeto “especial” de alta rentabilidad económica. En el momento de la subasta el valor simbólico de la obra tiende a quedar al margen, ya que la puja se presenta como una institución para una comunidad de privilegiados que compiten por un corpus restringido de signos prestigiosos, cual títulos de nobleza, que terminan por asegurar a la clase dominante la perpetuación del código de lo “verdaderamente artístico”,<sup>473</sup> aunque no necesariamente sepan en que radica esto.


El olvido de las cualidades de los trabajos de Kahlo provoca que sus cuadros como bienes culturales se envuelvan en un fetichismo arraigado en el intercambio de objetos suntuarios. Así, aunque en el mercado del arte existan galeristas como Mary-Anne Martin que procuren recuperar a artistas de gran valor simbólico para la historia de la estética, en gran parte de los casos sólo es el signo de la “buena inversión” lo que actúa en pos del coleccionismo vacío.<sup>474</sup>

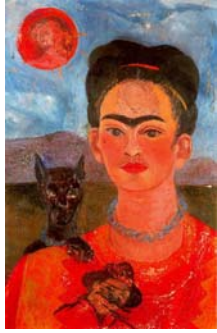
---

<sup>473</sup> Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, p. 122-133.

<sup>474</sup> *Ibíd.*, p. 129-131.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

|   |  |
|---|--|
|    | <p>1. Frida Kahlo, <i>Mis Abuelos, Mis Padres y Yo</i>, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos.</p> <p>Intervención digital Carlos Segoviano.</p> |
|   | <p>2. Frida Kahlo, <i>Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas</i>, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular. Detalle rostro.</p> <p>Intervención digital Carlos Segoviano.</p>                               |
|  | <p>3. Frida Kahlo, <i>Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas</i>, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular.</p> <p>Intervención digital Carlos Segoviano.</p>   |
|  | <p>4. Frida Kahlo, <i>Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez</i>, dibujo, 1946, lápiz sobre papel, 38,5 x 32,5 cm. Colección de Marte Gómez Lea, Ciudad de México.</p>   |



5. Frida Kahlo, *Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas*, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular.



6. Frida Kahlo, *Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas*, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular. Detalle del rostro de Diego Rivera.

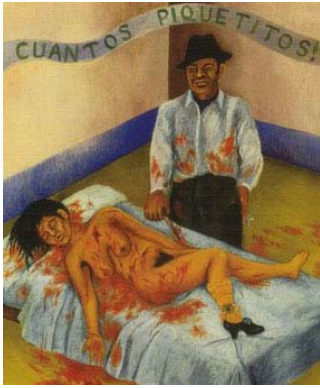
Intervención digital Carlos Segoviano.



7. Tina Modotti, *Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México*, marcha del 1 de mayo de 1929, revelado plata sobre gelatina. Galería Bilderwelt, Berlín, Alemania. Detalle Diego Rivera y Frida Kahlo.



8. Frida Kahlo, *Frieda Kahlo y Diego Rivera*, 1931, óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno Albert M. Bender, San Francisco, California, Estados Unidos.



9. Frida Kahlo, *¡Unos Cuantos Piquetitos!*, 1935, óleo sobre metal, 30 x 40 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. Detalle.



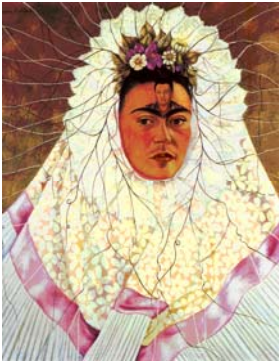
10. José Guadalupe Posada, *¡Horroroso asesinato!*, ca. 1905, zincografía, 27 x 18 cm. Colección Jean Charlot.



11. Frida Kahlo, *Autorretrato con Pelo Corto*, 1940, óleo sobre lienzo, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Edgar Kaufman, Jr.



12. Guillermo Kahlo, *Retrato colectivo*, 7 de febrero de 1926, plata sobre gelatina, 24.6 x 19.8 cm. Colección Vicent Wolf, Nueva York, Estados Unidos. Detalle Frida con traje.



13. Frida Kahlo, *Autorretrato como Tehuana*, 1943, óleo sobre masonite, 76 x 61 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.



14. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre el Abrazo de Amor de el Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl*, 1949, óleo sobre lienzo, 70 x 60,5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.

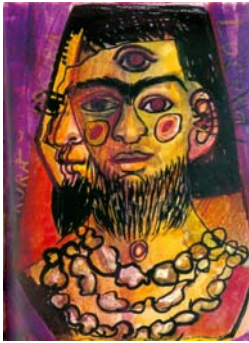


15. Frida Kahlo, *Diego y Yo*, 1949, óleo sobre lienzo montado sobre masonite, 29,5 x 22,4 cm. Colección de Mary Anne Martin Fine Arts, Nueva York, Estados Unidos.

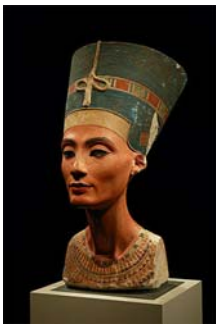


16. Frida Kahlo, *Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas*, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular. Detalle del Sol con rostro de María Felix.





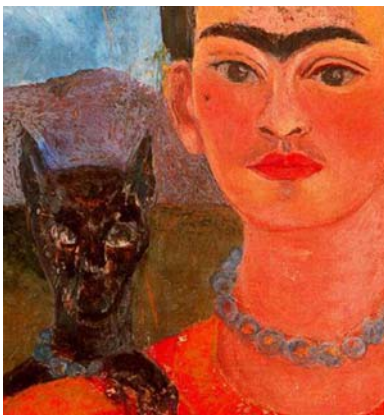
17. Frida Kahlo, *Retrato de Neferúnico. Fundador de la Lokura*, acuarela sobre papel, 28.4 x 22.4 cm. Diario de Frida Kahlo, p. 29.



18. Tutmose (escultor real del faraón Ajenatón), busto de *Nefertiti*, ca. 1370 – 1330 a. C., caliza y yeso, 20 kg. (peso), 47 cm. (altura). Museo Egipcio de Berlín, Alemania.



19. Frida Kahlo, *Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas*, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular. Detalle frente de Frida Kahlo con rostro de María Felix.



20. Frida Kahlo, *Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas*, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular. Detalle rostros de Frida Kahlo y su mascota.



21. Cultura olmeca, *hombre jaguar*, serpentina, preclásico medio (1200-400 a. C), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. Estados Unidos.



22. Frida Kahlo, *El Venado Herido*, 1946, óleo sobre masonite, 22,4 x 30 cm. Colección de Carolyn Farb, Houston, Texas, Estados Unidos.



23. Frida Kahlo, *Yo soy la desintegración*, acuarela sobre papel, 28.4 x 22.4 cm. Diario de Frida Kahlo, p. 41.



24. Cultura mexicana, *Coyolxauhqui*, bajorrelieve en piedra, 3.40 m. (largo) x 2.90 m. (ancho) x 40 cm. (espesor), 20 toneladas (peso). Posclásico tardío (1325-1521 d. C.). Museo del Templo Mayor, Ciudad de México.



25. Frida Kahlo, *Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas*, 1954, óleo sobre masonite, 61 x 41 cm. Colección particular. Detalle ojos de Frida.



26. Frida Kahlo, *Pancho Villa y Adelita*, 1927, óleo sobre lienzo montado sobre madera, 65 x 45 cm. Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, México.



27. Frida Kahlo, *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos. Detalle de Frida niña.



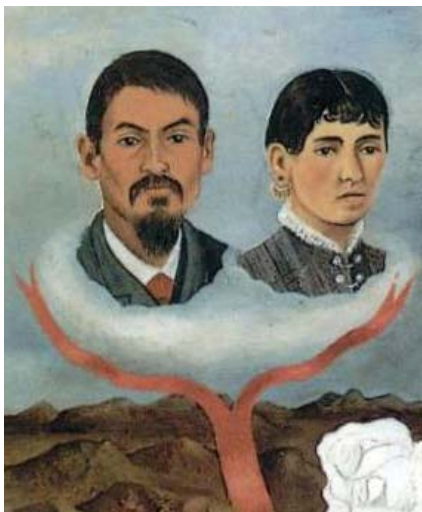
28. Frida Kahlo, *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos. Detalle de los padres de Frida (Guillermo Kahlo y Matilde Calderón).



29. José de Ibarra, *De español e india, mestizo*, ca. 1725, óleo sobre lienzo. Museo de América, Madrid, España.



30. Anónimo, *De coyote y mulata: ahí te estás*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.



30. Frida Kahlo, *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos. Detalle de los abuelos maternos de Frida.





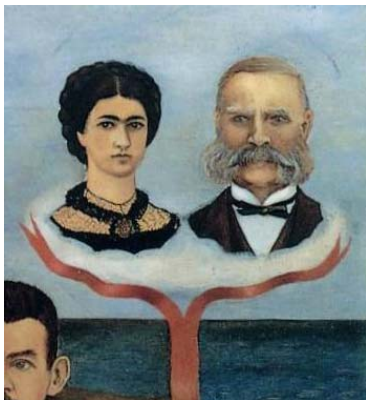
31. José María Velasco, *El valle de México*, 1877, óleo sobre tela, 160 x 229 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



32. Frida Kahlo, *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos. Detalle del nopal que se encuentra debajo de los abuelos maternos de Frida.



33. Eugenio Landesio, *El valle de México*, 1870, óleo sobre tela, 99.99 X 99.99 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



34. Frida Kahlo, *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos. Detalle de los abuelos paternos de Frida.





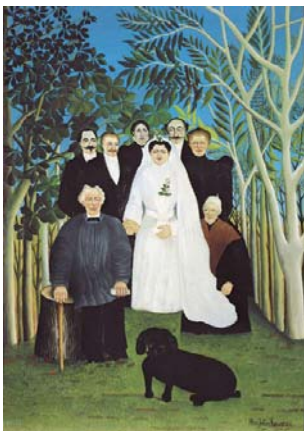
35. Andrea del Castagno, *San Julián y el redentor*, ca. 1453, fresco, Basílica de la Santissima Annunziata, Florencia, Italia. Detalle.



36. Frida Kahlo, *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos. Detalle interior de la Casa Azul y pueblo de Coyoacán.



37. Frida Kahlo, *Echate l'otra*, 1925, acuarela sobre papel, 18 x 24,5 cm. Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, México.



38. Henri Rousseau, *Boda en el campo*, 1904-1905, óleo sobre lienzo. 163 x 114 cm. Colección de Jean Walter-Paul Guillaume, Museo de l'Orangerie, París, Francia.



39. Frida Kahlo, *Autorretrato con Changuito*, 1945, óleo sobre masonite, 39,5 x 34,5 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



40. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital (La cama volando)*, 1932, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. Detalle Frida y feto.



41. Frida Kahlo, *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, 1936, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Allan Roos, M.D. y B. Mathieu Roos. Detalle Matilde Calderón y feto.



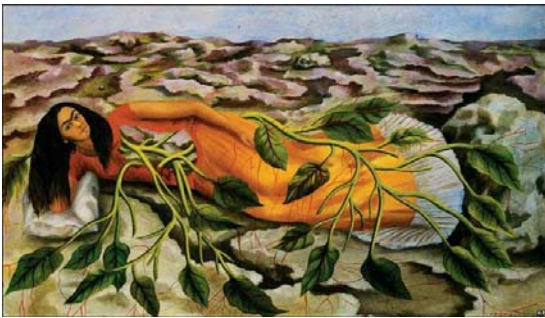
42. Frida Kahlo, *Retrato de Familia*, 1949-1951, óleo sobre masonite, 41 x 59 cm. Museo Frida Kahlo, Ciudad de México.



43. Juan Gúzman, *Frida Kahlo en el Hospital Inglés*, 1950, revelado plata sobre gelatina. Archivo CENIDIAP.



44. Frida Kahlo, *La Mesa Herida*, 1940, óleo sobre lienzo, 122 x 244 cm. Paradero desconocido. Detalle Isolda y Antonio Pinedo Kahlo.



45. Frida Kahlo, *Raíces*, 1943, óleo sobre metal, 30.5 x 49.9 cm. Colección privada.



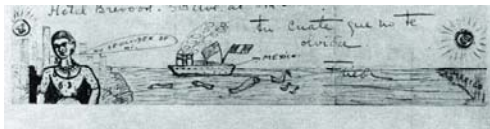
46. Antonio Burciaga, *Mitología del maíz*, 1985, Casa Zapata, Universidad de Stanford, Palo Alto, California, Estados Unidos.



47. Frida Kahlo, *Aparador en una calle de Detroit*, 1931, óleo sobre metal, 30,3 x 38,2 cm. Colección de Abel Holtz. Cortesía de Gary Nader Fine Art, Miami, Florida, Estados Unidos.



48. Frida Kahlo, *Aparador en una calle de Detroit*, 1931, óleo sobre metal, 30,3 x 38,2 cm. Colección de Abel Holtz. Cortesía de Gary Nader Fine Art, Miami, Florida, Estados Unidos. Detalle mapa.



49. Frida Kahlo, dibujo donde añora a México desde Nueva York, parte final de la carta enviada el 16 de noviembre de 1933 a Isabel Campos, escrita en el Hotel Brewoort, Nueva York.



50. Anónimo, única fotografía del mural *América tropical* de David Alfaro Siqueiros, 1932, bromuro sobre gelatina. Archivo SAPS. Detalle del crucificado.





51. Rupert García, *Frida Kahlo*, 1975, xilografía, 90.2 x 62.2 cm. Turner Carroll Gallery.



52. Víctor Ochoa junto al grupo muralista *Barrio Renovation Team*, mural-grafitti *Rivera, Orozco, Siqueiros and Kahlo*, 1978, Chicano Park, San Diego, California, Estados Unidos.



53. Rupert García, *Frida Kahlo*, 1990, serigrafía, tinta de color sobre papel, 76.2 x 58.5 cm. Museo Estudio Diego Rivera.



54. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre Mexico y los Estados Unidos*, 1932, óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección de María Rodríguez de Reyero, Nueva York, Estados Unidos.

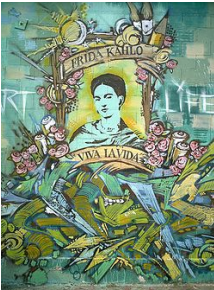




55. Kris Davidson, *Exposición de cuadros vivos Pasión por Frida*, fotografía digital, Museo de Arte Moderno de San Francisco (en línea).



56. Río Yañez, *Ghetto Frida*, 2006, técnicas digitales mixtas, Galería de la Raza, Mission, San Francisco, California, Estados Unidos.



57. Anónimo, *graffiti Frida Kahlo*, Los Ángeles, California, Estados Unidos.



58. Frida Kahlo, *Las Dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



59. Diego Rivera, *Vasos comunicantes*, 1938, xilografía, 67 x 92.5 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.



60. Georgia O'Keeffe, *Blue flower*, 1918, pastel sobre papel montado sobre cartón, 50,8 × 40,6 cm. Museo Georgia O'Keeffe, donación Fundación Burnett, Santa Fe, Nuevo México, Estados Unidos.



61. Frida Kahlo, *La Novia asustada al ver la vida abierta*, 1943, óleo sobre lienzo, 63 x 81,5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. México.



62. Frida Kahlo, *Autorretrato con traje de terciopelo*, 1926, óleo sobre lienzo, 79,7 x 60 cm. Colección privada. Legado de Alejandro Arias. Ciudad de México.



63. Alberto Durero, *Autorretrato como Ecce Homo*, 1500, óleo sobre tabla, 67 × 49 cm. Pinacoteca Antigua de Munich, Alemania.



64. Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, 1482-1484, tempera sobre tabla, 278.5 x 172.5 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia.



65. Agnolo Bronzino, *Eleonora de Toledo*, 1543, óleo sobre tabla, 46 x 59 cm. Galería Nacional de Praga, República Checa.



66. Frida Kahlo, *Autorretrato Tiempo Vuela*, 1929, óleo sobre masonite, 77.5 x 61 cm. Colección de Antony Bryan.



67. Diego Rivera, *Paisaje zapatista*, 1915, óleo sobre lienzo, 144 x 123 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



68. Diego Rivera, *Mujeres tehuanas* (perteneciente al ciclo *La visión política del pueblo mexicano*), 1923, fresco, 4,76 x 2,14 m. Planta baja, pared norte de la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



69. Saturnino Herrán, *Mujer en Tehuantepec*, 1914, óleo sobre lienzo, 150 x 73 cm. Museo de Aguascalientes, México.



70. Frida Kahlo, *Frieda Kahlo y Diego Rivera*, 1931, óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno Albert M. Bender, San Francisco, California, Estados Unidos.



71. Frida Kahlo, *Retrato de Luther Burbank*, 1931, óleo sobre masonite, 87 x 62 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.

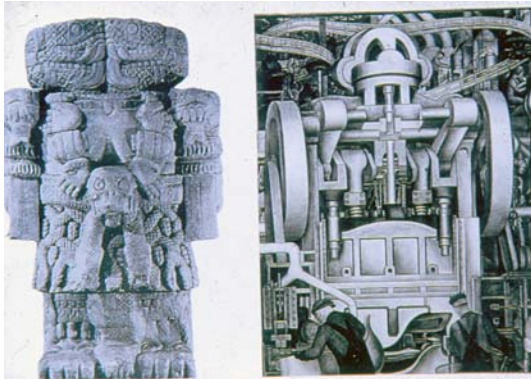




72. Diego Rivera, *La sangre de los Mártires Revolucionarios fertilizando la tierra*, 1926-7, fresco, 2,44 x 4,91 m. Primer panel de la pared este de la capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo, México.



73. Anónimo, *Pudridero*, Siglo XVIII, óleo sobre tela, 107.5 x 214.5 cm. Pinacoteca del Templo de la Profesa, Ciudad de México.



74. Collage (Irene Herner)

Cultura mexicana, *Coatlicue*, escultura en piedra arenisca, 3.50 x 1.30 m. Posclásico tardío (1325-1521 d.C.), Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

Diego Rivera, *Detroit Industry*, Muro sur panel inferior, 1932-33, fresco, 5.378 x 13.716 m. Instituto de Artes de Detroit, Michigan, Estados Unidos. Detalle robot.



75. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital (La cama volando)*, 1932, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.

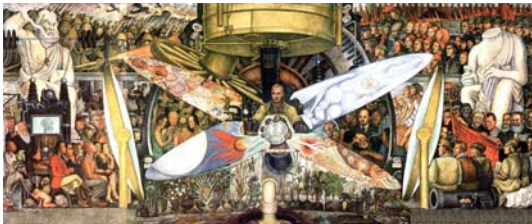




76. Diego Rivera, *Maternidad mecánica*, 1933, acuarela, 47 x 25 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.



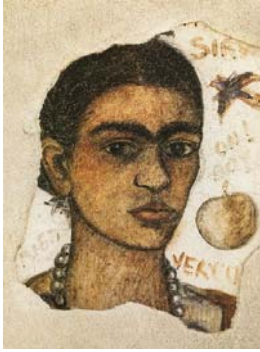
77. Frida Kahlo, *La columna rota*, 1944, óleo sobre lienzo montado sobre masonite, 43 x 33 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



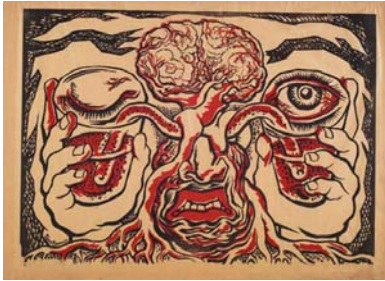
78. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, 1934, fresco, 4.85 x 11.45 m. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.



79. Frida Kahlo, *Mi vestido cuelga aquí*, 1933, óleo y collage sobre masonite, 46 x 50 cm. Galería de Hoover, San Francisco, California, Estados Unidos.



80. Frida Kahlo, *Autorretrato muy fea*, 1933, fresco montado sobre masonite, 27.4 x 22.2 cm. Colección privada, Dallas, Texas, Estados Unidos.



81. Diego Rivera, *Vasos comunicantes*, 1938, xilografía, 67 x 92.5 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.



82. Frida Kahlo, *Las Dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



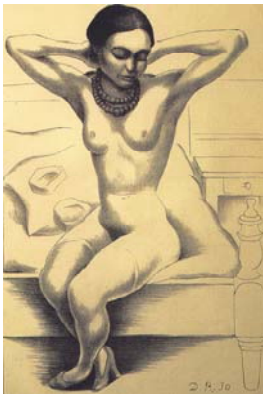
83. Frida Kahlo, *Diego y Frida 1929-1944*, óleo sobre masonite, 13 x 8 cm. Colección de Maria Felix, Ciudad de México.



84. Frida Kahlo, *Moisés*, 1945, óleo sobre masonite, 61 x 75,6 cm. Colección privada, prestado al Museo de Bellas Artes, Houston, Texas, Estados Unidos.



85. Diego Rivera, *La Tierra Fecunda*, 1926, fresco, 6.92 x 5.98 m. Muro norte de la Capilla de la Universidad de Chapingo, México. Detalle imagen central.



86. Diego Rivera, *Estudio de desnudo de Frida Kahlo*, 1930, litografía sobre papel vitela, 41.9 x 27.9 cm. Colección privada.

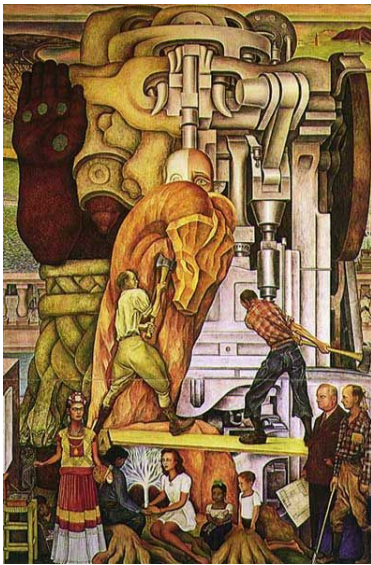


87. Diego Rivera, *El arsenal* (pertenece al ciclo *Balada de la Revolución*), 1928, fresco, 2.03 x 3.98 m. Segundo piso, pared sur de la Secretaría de Educación, Ciudad de México. Frida aparece repartiendo armas.





88. Diego Rivera, *México hoy y mañana* (perteneciente al ciclo *Historia de México*), 1935, fresco, 7.49 x 8.85 m. Muro sur de la escalera principal de Palacio Nacional, Ciudad de México. Detalle Frida y Cristina Kahlo como educadoras.



89. Diego Rivera, *Unidad Panamericana*, fresco, 6.74 x 22.5 m. 3er panel, San Francisco City College, California, Estados Unidos. Frida Kahlo como representante del arte del sur.



90. Diego Rivera, *La gran ciudad de Tenochtitlan* (perteneciente al ciclo *México prehispánico y colonial*), 1945, fresco, 4.92 x 9.71 m. 3er panel del muro norte del 1er piso del Palacio Nacional, Ciudad de México. Detalle Frida muestra sus tatuajes a los antiguos sacerdotes.



91. Diego Rivera, *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda Central*, 1947, fresco, 4.8 x 15 m. Museo Mural Diego Rivera. Detalle Frida Kahlo, Diego Rivera, José Martí, *La Catrina* y José Guadalupe Posada.



92. Juan Gúzman, *Frida y diego delante del mural Pesadilla de guerra, sueño de paz*, 1952, revelado plata sobre gelatina, 19.69 x 23.5 cm. Colección Spencer Throckmorton.



93. Garza Noble, *Manifestación pública en contra del golpe de estado al presidente guatemalteco Jacobo Árbenz por intervención de la CIA*, 2 de julio de 1954. Detalle Frida Kahlo en sillas de ruedas con Juan O'Gorman y Diego Rivera. Colección Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.



94. Diego Rivera, *Hoy hace un año y Para la Niña de mis ojos Fisita* (retrato póstumo de Frida Kahlo), 13 de julio de 1955, impresión en color repintado al óleo, 18 x 24 cm. Colección privada.





95. Cartel exposición fotográfica “Diego y Frida. Una sonrisa a mitad del camino”, 2007, fotografía Nickolas Muray, *Frida y Diego con máscara de gas*, ca. 1938, revelado en platino, 27.94 x 27.31. Archivo Nickolas Muray.



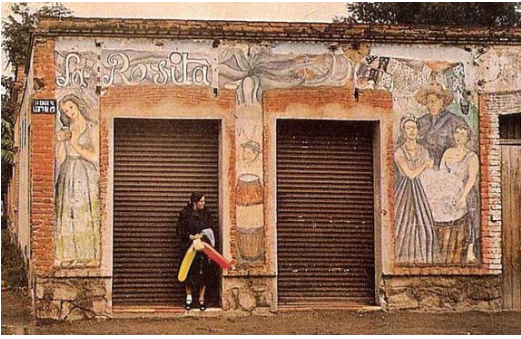
96. Anónimo, *Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo*, 2007, fotografía digital, propiedad ciudadmexico.com.



97. Anónimo, Cartel de la exposición “El amor amoroso de una pareja dispar” (a partir de un collage entre una foto que Emmy Lou Packard tomó a Frida Kahlo y un dibujo que Miguel Covarrubias hizo de Diego Rivera), 2007, Colección Museo del Estanquillo, Ciudad de México.



98. Anónimo, *Frida Kahlo, Arturo Estrada, Fanny Rabel y Arturo García Bustos*, 1944, plata sobre gelatina, 5.7 x 7.7 cm. Colección Arturo Estrada.



99. Hugo Brehme, *Pulquería La Rosita*, 1943. (*La Rosita* fue demolida en 1956).



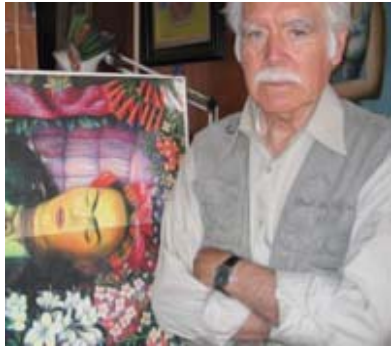
100. Guillermo Monroy, Arturo García Bustos y Arturo Estrada, *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*, 1946, óleo sobre tela, 2.6 x 1.78 m. colección Arturo García Bustos.



101. Arturo García Bustos, *Amamos la Paz* (sección de los muros de la pulquería *La Rosita*), 1953, fresco. (*La Rosita* fue demolida en 1956). Detalle Arcady Boytler y Frida Kahlo.



102. Fanny Rabel, *Retrato de Frida Kahlo*, 1943, lápiz sobre papel, 93 x 72 cm. Colección Fanny Rabel.



103. Mariusa Reyes, *Arturo Estrada junto a su obra Retrato de Frida Kahlo muerta* (1955), 2007, fotografía digital, propiedad BBCmundo.com.



104. Arturo García Bustos, *La Universidad en el umbral del siglo XXI*, 1989, acrílico sobre yute, 55 m<sup>2</sup>. Metro Universidad, Ciudad de México. Detalle central.



105. Arturo García Bustos, *La Universidad en el umbral del siglo XXI*, 1989, acrílico sobre yute, 55 m<sup>2</sup>. Metro Universidad, Ciudad de México. Detalle Frida Kahlo.



106. Rina Lazo, *Autorretrato (con banderas rojas)*, 1969, óleo sobre tela, 70.5 x 60 cm.



107. Frida Kahlo, *Las Dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Detalle Frida tehuana.



108. Julien Levy, *Frida Kahlo*, 1938, revelado en plata sobre gelatina, 9 x 15.7 cm. Colección Julien Levy, Nueva York, Estados Unidos.



109. Anónimo, *Frida ríe con la boca abierta que muestra el mal estado de su dentadura*.



110. Bernard Silberstein, *Frida pinta su autorretrato mientras Diego observa*, ca. 1940, revelado en plata sobre gelatina en tono sepia, 43.18 x 35. 16 cm. Archivo Bernard Silberstein.





111. Guillermo Kahlo, *Frida a los cuatro años*, 11 de septiembre de 1911, revelado en plata sobre gelatina, 19.05 x 13.36 cm. Colección Spencer Throckmorton, Nueva York, Estados Unidos.



112. Guillermo Kahlo, *retrato colectivo* (Adriana Kahlo, Cristina Kahlo, Frida Kahlo a los 19 años, Carmen Romero y Carlos Veraza), 7 de febrero de 1926, plata sobre gelatina, 12.2 x 17 cm. Archivo Isolda Pinedo Kahlo.



113. Leo Matiz, *Frida Kahlo*, 1946, revelado en plata sobre gelatina, 25.40 x 25.40 cm. Fundación Leo Matiz. Detalle rostro de Frida.



114. Guillermo Kahlo, *Frida Kahlo con sus hermanas Matilde y Cristina, dos primas y un tío*, 1912, revelado plata sobre gelatina. Detalle Frida Kahlo a los 5 años.

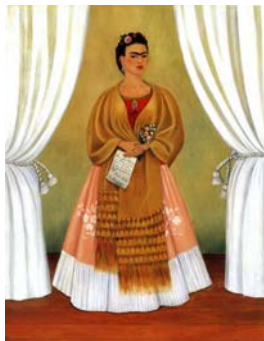




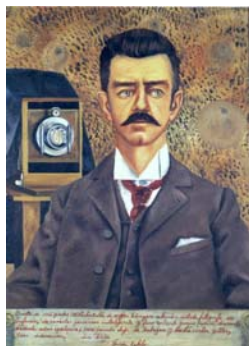
115. Guillermo Kahlo, *Frida a los 18 años*, 7 de febrero de 1926, revelado en plata sobre gelatina, 16.51 x 11.43 cm. Colección privada.



116. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre Mexico y los Estados Unidos*, 1932, óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección de María Rodríguez de Revero, Nueva York, Estados Unidos. Detalle vestido.



117. Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado a León Trotsky (Entre las cortinas)*, 1937, óleo sobre masonite, 87 x 70 cm. Museo Nacional de la Mujer en las Artes, Washington, D.C., Estados Unidos.



118. Frida Kahlo, *Retrato de mi padre*, 1951, óleo sobre masonite, 60.5 x 46.5 cm. Museo Frida Kahlo, México.



119. Edward Weston, *Frida y Diego*, 1930, revelado plata sobre gelatina.



120. Frida Kahlo, *Frieda Kahlo y Diego Rivera*, 1931, óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno Albert M. Bender, San Francisco, California, Estados Unidos.



121. Manuel Álvarez Bravo, *Frida Kahlo*, 1936, 16.5 x 11.9 cm, revelado plata sobre gelatina. Archivo CENIDIAP.



122. Frida Kahlo, *Mi vestido cuelga aquí*, 1933, óleo y collage sobre masonite, 46 x 50 cm. Galería de Hoover, San Francisco, California, Estados Unidos.



122. Frida Kahlo, *Recuerdo*, 1937, óleo sobre metal, 40 x 28.3 cm. Colección de Michel Petitjean, París, Francia.



123. Lola Álvarez Bravo, *Frida mirándose en un espejo en el patio de la Casa Azul*, 1944, revelado en plata sobre gelatina, 22.86 x 17.78 cm. Colección Spencer Throckmorton.



124. Frida Kahlo, *Las Dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Detalle rostros.



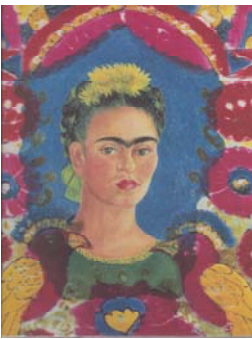
125. Gisèle Freund, *Frida en el jardín de la Casa Azul*, 1951, revelado en plata sobre gelatina, 31.75 x 26.04 cm. Colección Spencer Throckmorton.



126. Frida Kahlo, *Perro [Xolo]itzcuintli conmigo*, 1938, óleo sobre lienzo, 71 x 52 cm. Colección privada, Dallas, Texas, Estados Unidos.



127. Nickolas Muray, *Frida Kahlo en vestido azul*, 1939, Carbro, 45 x 36 cm. Colección particular.



128. Frida Kahlo, *Autorretrato con marco*, 1938, óleo sobre aluminio y cristal, 28.5 x 20.7 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia.



129. Lucienne Bloch, *Frida Kahlo*, 8 de abril de 1933, revelado plata sobre gelatina, 16.3 x 11.2 cm. Archivo Isolda Pinedo Kahlo.



130. Juan Gúzman, Frida y Diego en el Hospital Inglés, 1951, revelado plata sobre gelatina, 25.4 x 20.3 cm. Fondo Juan Gúzman, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



131. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital (La cama volando)*, 1932, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. Detalle cama.



132. Lola Álvarez Bravo, *Frida en su lecho de muerte*, 1954, revelado en plata sobre gelatina, 23.5 x 18.42 cm. Colección Spencer Throckmorton.



133. Hermanos Mayo, *funeral Frida Kahlo*, 1954.





134. Leo Matiz, Frida Kahlo junto a un muro, ca. 1944, revelado plata sobre gelatina, 37.5 x 27.9 cm. Fundación Leo Matiz.



135. Spencer Tunick, *Mexico City 9 (Museo Frida Kahlo)*, mayo 2007, fotografía digital, 101.6 x 127 cm Archivo Spencer Tunick.



136. Graciela Iturbide, *El baño de Frida*, 2006, plata sobre gelatina, 35 x 35 cm.



137. Frida Kahlo, *Lo que el agua me ha dado*, 1938, óleo sobre lienzo, 91 x 70,5 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París, Francia.



138. Frida Kahlo, *Fulang-Chang y Yo*, 1937, óleo sobre masonite, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos.

Intervención digital Carlos Segoviano.



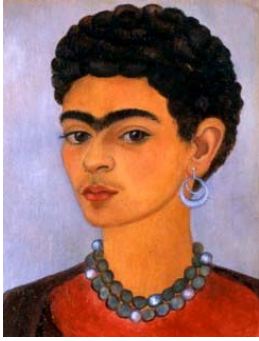
139. Frida Kahlo, *Aquí te envío mi retrato*, 1922, lápiz sobre papel, 14.2 x 9 cm. Colección Privada, Ciudad de México.



140. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1930, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Colección privada. Boston, Massachusetts, Estados Unidos.



141. Frida Kahlo, *Autorretrato con collar*, 1933, óleo sobre metal, 34.5 x 29.5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.



142. Frida Kahlo, *Autorretrato con pelo rizado*, 1935, óleo sobre hojalata, 19.3 x 14.7 cm. Colección privada, California, Estados Unidos.



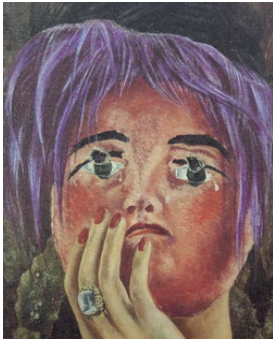
143. Frida Kahlo, *Autorretrato con monos*, 1943, óleo sobre lienzo, 81.5 x 63 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.



144. Frida Kahlo, *Autorretrato con 11 flechas*, acuarela sobre papel, 28.4 x 22.4 cm. Diario de Frida Kahlo, p. 161.



145. Frida Kahlo, *Autorretrato, dibujando* 1937, lápiz y lápices de colores sobre papel, 29.7 x 21 cm. Colección privada, Dallas, Texas, Estados Unidos.



146. Frida Kahlo, *La Máscara*, 1945, óleo sobre masonite, 40 x 30,5 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



147. Frida Kahlo, *Autorretrato con Bonito*, 1941, óleo sobre lienzo, 55 x 43.4 cm. Colección privada, Estados Unidos.



148. Frida Kahlo, *Árbol de la esperanza mantente firme*, 1946, óleo sobre masonite, 55.9 x 40.6 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París, Francia.



149. José María Estrada, *Retrato de dama con traje verde*, sin fecha, óleo sobre tela, 43.5 x 32.5 cm. Museo Nacional de Arte, México.



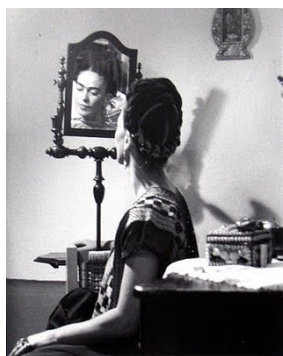
150. Hermenegildo Bustos, *Retrato de una mujer*, sin fecha, óleo sobre lámina, 13 x 19 cm. Museo Nacional de Arte, México.



151. Frida Kahlo, *Autorretrato con vestido rojo y dorado*, 1941, óleo sobre tela, 39 x 27.7 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.



152. Nickolas Muray, *Frida Kahlo pintando Las dos Fridas*, ca. 1938, revelado en platino, 27.94 x 26.67 cm. Archivo Nickolas Muray.



153. Lola Álvarez Bravo, *Frida en el espejo*, ca. 1945, revelado plata sobre gelatina, 23 x 17.5 cm. Colección privada.





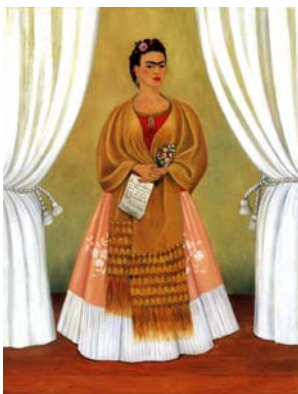
154. Diego Rivera, *La danza de los listones*, (perteneciente al ciclo *La visión política del pueblo mexicano*), 1923, fresco, 4.68 x 3.63 m. Planta baja, pared norte de la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



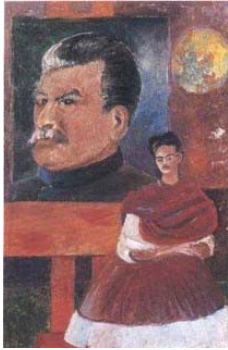
155. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, 1934, fresco, 4.85 x 11.45 m. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Detalle de Trotsky.



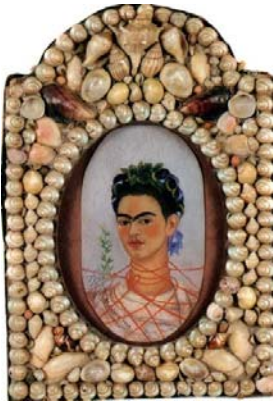
156. Anónimo, *Frida Kahlo en ruta desde el puerto de Tampico para recibir a León Trotsky a su llegada a México*, 1937.



157. Frida Kahlo, *Autorretrato Dedicado a León Trotsky* (entre las cortinas), 1937, óleo sobre masonite, 87 x 70 cm. Museo Nacional de la Mujer en las Artes, Washington, D.C., Estados Unidos.



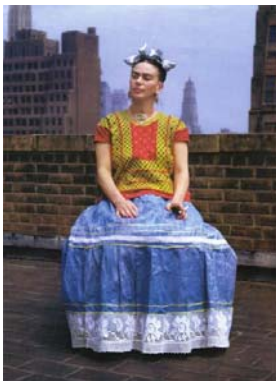
158. Frida Kahlo, *Autorretrato con Stalin*, 1954, óleo sobre masonite, 59 x 39 cm. Museo Frida Kahlo, Ciudad de México.



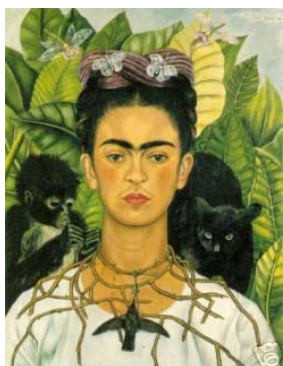
159. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1938, óleo sobre metal, 12 x 7 cm. Colección privada, París, Francia.



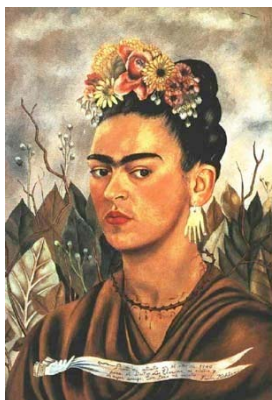
160. Frida Kahlo, *La Novia asustada al ver la vida abierta*, 1943, óleo sobre lienzo, 63 x 81,5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. México. Detalle novia.



161. Nickolas Muray, *Frida Kahlo*, julio de 1946, Color Kodachrome, impresión de época, 11 x 7.6 cm. Archivo Nickolas Muray.



162. Frida Kahlo, *Autorretrato con collar de espinas*, 1940, óleo sobre lienzo, 63.5 x 49.5 cm. Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection, Universidad de Texas, Estados Unidos.



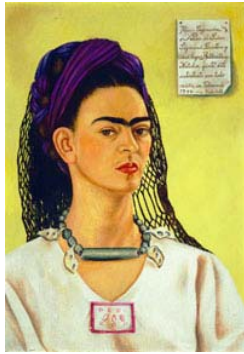
163. Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser*, 1940, óleo sobre masonite, 59.5 x 40 cm. Colección privada.



164. Frida Kahlo, *Retrato de Dr. Leo Eloesser*, 1931, óleo sobre masonite, 85.1 x 59.7 cm. Universidad de California, Facultad de Medicina, San Francisco, California, Estados Unidos.



165. José María Estrada, *Retrato de Don Antonio Villaseñor Torres*, 1858, óleo sobre tela. Museo Frida Kahlo.



166. Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado al Sigmund Firestone*, 1940, óleo sobre masonite, 61 x 43 cm. Colección de Violet Gershenson, Nueva York, Estados Unidos.



167. Diego Rivera, *Autorretrato dedicado a Irene Rich*, 1941, óleo sobre lienzo, 61 x 43 cm. Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, Estado Unidos.



168. Diego Rivera, *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone*, 1941, óleo sobre tela, 61 x 43 cm. Colección privada.



169. Diego Rivera, *Retrato de Dolores Olmedo*, 1955, óleo sobre lienzo, 200 x 152 cm. Museo Dolores Olmedo.





170. Diego Rivera, *Retrato de Natasha Zakalkova Gelman*, 1943, óleo sobre tela, 115 x 153 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. México.



171. Frida Kahlo, *Retrato de Natasha Gelman*, 1943, óleo sobre lienzo, 30 x 23 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. México.



172. Frida Kahlo, *Retrato del Ingeniero Eduardo Morillo Saffa*, 1944, óleo sobre masonite, 41.9 x 31.2 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.



173. Frida Kahlo, *Retrato de Doña Rosita Morillo*, 1944, óleo sobre lienzo montado sobre masonite, 75.5 x 59.5 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

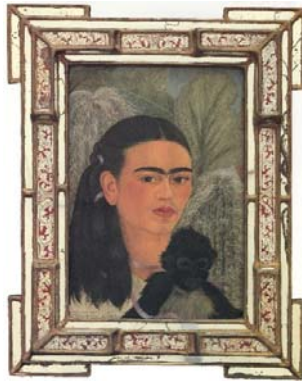




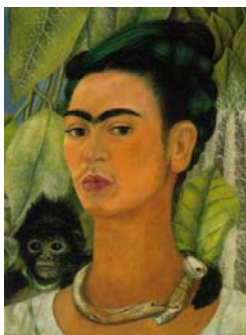
174. Frida Kahlo, *Retrato de Sra. Jean Wight*, 1931, óleo sobre lienzo, 63.5 x 46 cm. Colección John Berggruen, San Francisco, California, Estados Unidos.



175. Frida Kahlo, *Retrato de Eva Frederick*, 1931, óleo sobre lienzo, 87 x 44 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



176. Frida Kahlo, *Fulang-Chang y Yo*, 1937, óleo sobre masonite, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos.



177. Frida Kahlo, *Autorretrato con un mono*, 1938, óleo sobre masonite, 40.6 x 30.5 cm. Albright-Knox Galería de Arte Búfalo, Nueva York, Estados Unidos.



178. Veronica Roberts, *Frida Kahlo's Fulang-Chang and I in MoMA's Mexican Modernist gallery*, 2009, fotografía digital, Colección MoMA.



179. Frida Kahlo, *Las Dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo, 173.5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Detalle.



180. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932, óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección de María Rodríguez de Reyero, Nueva York, Estados Unidos. Detalle.



181. Frida Kahlo, *Lo que el agua me ha dado*, 1938, óleo sobre lienzo, 91 x 70,5 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París, Francia.



182. Frida Kahlo, *Diego y Frida 1929-1944*, óleo sobre masonite, 13 x 8 cm. Colección de María Félix, Ciudad de México.



183. Frida Kahlo, *Autorretrato triple*, acuarela sobre papel, 28.4 x 22.4 cm. Diario de Frida Kahlo, p. 52.



184. Frida Kahlo, *El origen de Las dos Fridas*, 28.4 x 22.4 cm. Diario de Frida Kahlo, p. 85.



185. Frida Kahlo, *Perro [Xolo]itzcuintli conmigo*, 1938, óleo sobre lienzo, 71 x 52 cm. Colección privada, Dallas, Texas, Estados Unidos.



186. Marcos Raya, *Through Frida's Eyes*, 1984, acrílico sobre tela.



187. Ester Hernández, *Frida y yo*, 1986, monotipo a color, 30 x 45.4 cm. Colección Ester Hernández, San Francisco, California, Estados Unidos.



188. Frida Kahlo, *Viva la Vida*, 1954, óleo sobre masonite, 59.5 x 50.8 cm. Museo Frida Kahlo, Ciudad de México.



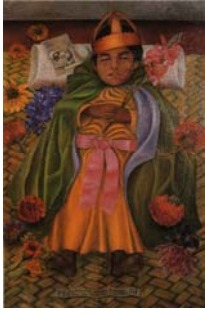
189. Bárbara Carrasco, *Frida, tú y yo*, 1991, lápiz sobre papel recubierto de arcilla, 15.24 x 10.16 cm., cada cuadro del tríptico. Colección de Judy y Spence Stuart, Los Ángeles, California, Estados Unidos.



190. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital (La cama volando)*, 1932, óleo sobre metal, 30.5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. Detalle.



191. Ellen Berman, *Sarah and the illustrated insults*, 1984, óleo sobre lienzo, 61 x 50.8 cm. Archivo Ellen Berman.



192. Frida Kahlo, *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad*, 1937, óleo sobre masonite, 48 x 31 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



193. Lesley Dill, *Seated woman*, 2005, litografía, 63.5 x 48.26 cm. Landfall Press, Chicago, Estados Unidos.



194. Lesley Dill, *Homage to Frida Kahlo*, 1999, alambre, hilo, tela, hoja de oro, 132 x 106.7 x 106.7 cm. Colección privada, Washington, D.C., Estados Unidos.



195. Lesley Dill, *A thought went up my mind today*, 1996, tinta, hilo, fotografía blanco y negro, revelado en plata sobre papel, 175.2 x 101.6 cm. Museo de Arte de Columbus, Georgia, Estados Unidos.





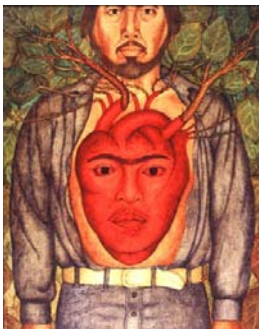
196. *Guerrilla girls, Do women have to be naked to get into Met. Museum?*, 1989, cartel, impresión a color, 28 x 70 cm. Colección Guerrilla girls.



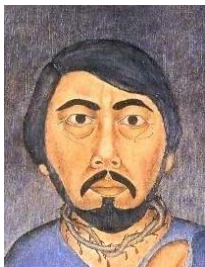
197. Nahum Zenil, *Retrato de boda*, 1983, serigrafía, 52.7 x 72 cm. Galería Polanco, San Francisco, California, Estados Unidos.



198. Nahum Zenil, *Corazón*, 1987, técnica mixta sobre papel, 23.6 x 15.7 cm. Mary-Anne Martin Fine Art, Nueva York, Estados Unidos.



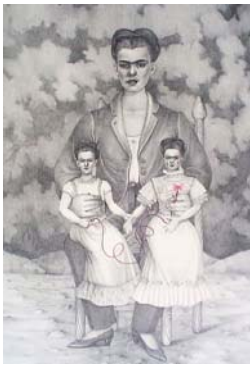
199. Nahum Zenil, *Frida en mi corazón*, 1991, óleo sobre madera, 52 x 40 cm. Galería de Arte Mexicano.



200. Nahum Zenil, *Mexican curious*, 1993, óleo sobre madera, 70 x 50 cm. Detalle Nahum Zenil con collar de espinas.



201. Lucía Maya, *Las tres Fridas*, 1985, litografía, 70 x 100 cm. Colección Arturo Piñones.



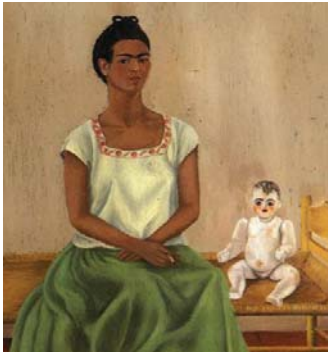
202. Lucía Maya, *Hechiceras*, 1986, grabado, 30.5 x 30 cm. Colección Yolanda Peralta.



203. Lucía Maya, *Dualidad*, 1989, técnica mixta sobre papel, 31 x 41.5 cm. Colección particular.



204. Lucía Maya, *Temporales internos*, 2004, óleo sobre lienzo, 32 x 45 cm. Galería Couturier, Los Ángeles, California, Estados Unidos.



205. Frida Kahlo, *Yo y mi muñeca*, 1937, óleo sobre lámina, 43 x 33 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. México. Detalle



206. Rocío Maldonado, *Tocador*, 1987, madera pintada con acrílicos, espejo, aluminio. Diseño Jorge Soto, 183 x 127.5 x 55 cm. Galería OMR, México.



207. Rocío Maldonado, *Retrato de Raúl*, 1988.



208. Frida Kahlo, *Caballito mexicano*, 1928, acuarela sobre papel, 27 x 33 cm. Colección particular.



209. Rocío Maldonado, *Sin título*, 1986, óleo y collage sobre lienzo, 145 x 125 cm. Archivo Rocío Maldonado.

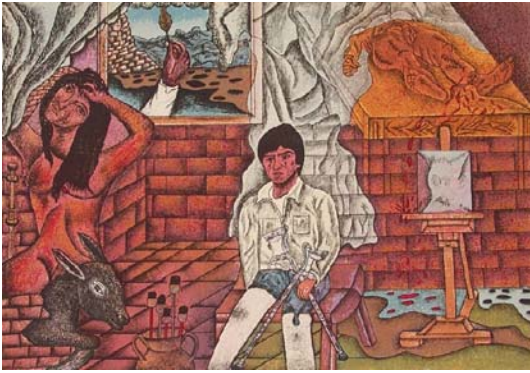


210. Frida Kahlo, *El círculo*, 1954, óleo sobre lámina, 15 cm., de diámetro. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

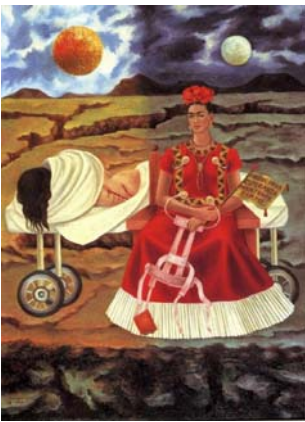


211. Dulce María Núñez, *Homenaje a Frida*, 1991, óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm. Archivo Dulce María Núñez.

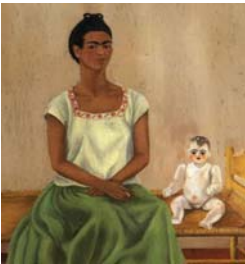




212. José Luís Romo, *Pesadilla amarga*, 1985, óleo sobre papel, 33.5 x 48.5 cm. Archivo José Luís Romo.



213. Frida Kahlo, *Árbol de la esperanza mantente firme*, 1946, óleo sobre masonite, 55.9 x 40.6 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París, Francia.



214. Frida Kahlo, *Yo y mi muñeca*, 1937, óleo sobre lámina, 43 x 33 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. México.



215. Georgina Quintana, *Paisaje sobre su paisaje*, 1987, óleo sobre tela, 142 x 122 cm. Archivo Georgina Quintana.





216. Georgina Quintana, *Vestido con Corazón Geminado*, 1987, óleo sobre tela, 123 x 143 cm. Archivo Georgina Quintana.



217. Frida Kahlo, *Autorretrato Tiempo Vuela*, 1929, óleo sobre masonite, 77.5 x 61 cm. Colección de Antony Bryan.



218. Frida Kahlo, *Recuerdo*, 1937, óleo sobre metal, 40 x 28.3 cm. Colección de Michel Petitjean, París, Francia.



219. Diego Rivera, *Mujeres tehuanas* (perteneciente al ciclo *La visión política del pueblo mexicano*), 1923, fresco, 4.76 x 2.14 m. Planta baja, pared norte de la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México. Detalle.



220. Roberto Montenegro, *Retrato de Frida Kahlo*, óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Colección privada.



221. Rosa Rolanda, *Niña con muñeca*, 1943, óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm. Museo Colección Andrés Blaisten, Centro Cultural Tlatelolco, México.



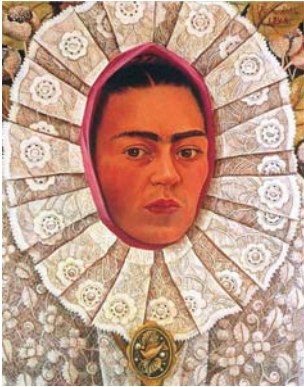
222. Julio Galán, *Tehuana en el Istmo de Tehuantepec*, 1987, óleo sobre lienzo, 210 x 210 cm. Colección Diana y Bruce Halle, Phoenix, Arizona, Estados Unidos.



223. Julio Galán, *Retrato de Elizabeth*, 2000, óleo y collage sobre tela, 190 x 260 cm. Colección privada.



224. Julio Galán, *Sin título*, 2001, óleo sobre tela, 190 x 130 cm. Colección privada.



225. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1948, óleo sobre masonite, 50 x 39.5 cm. Colección de Dr. Samuel Fastlicht, Ciudad de México.



226. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1948, óleo sobre masonite, 50 x 39.5 cm. Colección de Dr. Samuel Fastlicht, Ciudad de México. Detalle rostro.



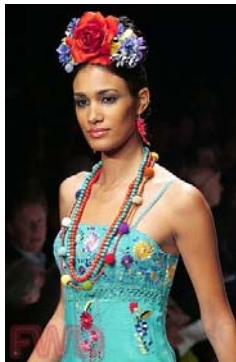
227. Rodrigo Prieto, Salma Hayek ataviada como Frida Kahlo en sus autorretratos que aparece con su mono araña, 2002, fotografía digital, película *Frida*.



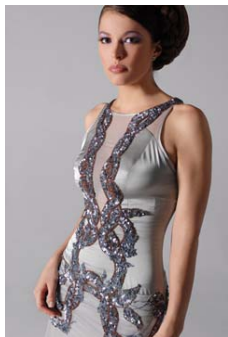
228. Cartel de la colección del modista Jean Paul Gaultier, primavera-verano 1997, inspirada en Frida Kahlo.



229. Anónimo, Acercamiento a una de las modelos del desfile de alta costura de John Galliano para la casa de Christian Dior, 2000, inspirada en Frida Kahlo, fotografía digital.



230. Anónimo, Acercamiento a una de las modelos del desfile *New romantics* de Sue Wong, 26 de octubre de 2006, inspirada en Frida Kahlo, fotografía digital.



231. Anónimo, modelo de la colección verano 2008 "Bolero Breve" de Gina Velasco, octubre de 2007. Vestido inspirado en la trenza de Frida Kahlo.





232. Jonathan Garavito, *La cantante Guadalupe Pineda con un modelo de la colección de Armando Mafud*, 2008, inspirado en Frida Kahlo.



233. Karl Lagerfeld, *Claudia Schiffer como Frida Kahlo*, 2010, fotografía digital, Revista Vogue (Alemania).

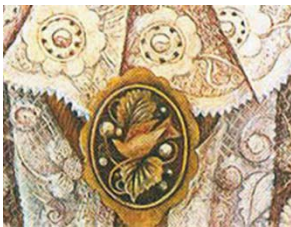


234. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1948, óleo sobre masonite, 50 x 39.5 cm. Colección de Dr. Samuel Fastlicht, Ciudad de México. Detalle bordado.





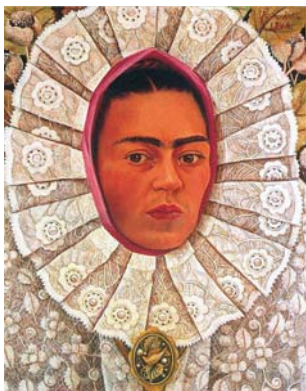
235. Miguel Cabrera, *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz*, 1750, óleo sobre tela, 207x 150 cm. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.



236. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1948, óleo sobre masonite, 50 x 39.5 cm. Colección de Dr. Samuel Fastlicht, Ciudad de México. Detalle medallón.



237. Anónimo, *Sor Juana de la Cruz* (biznieta de Hernán Cortés), siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo de América, Madrid, España.



238. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1948, óleo sobre masonite, 50 x 39.5 cm. Colección de Dr. Samuel Fastlicht, Ciudad de México.



239. Anónimo, *Asunción de la Virgen*, mural del Convento de la orden de San Agustín, Siglo XVI, Tlayacapan, Morelos, México.



240. Juan de Arrue (atribución), *Virgen de Guadalupe*, siglo XVI, pigmentos sobre lino y cáñamo, 1.72 x 1 m. Basílica de Guadalupe, Ciudad de México. Detalle rostro.



241. Paul Gauguin, *Vahine no te tiare (Mujer tahitiana sentada)*, 1891, óleo sobre lienzo, 70 x 46 cm. Ny Carlsberg-Glyptotek, Copenhague, Dinamarca.



242. Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1948, óleo sobre masonite, 50 x 39,5 cm. Colección de Dr. Samuel Fastlicht, Ciudad de México. Detalle lágrimas de Frida Kahlo.



243. Armando Moncada, *Exvoto con Frida*, collage digital, 2007. Archivo Armando Moncada.



244. Frida Kahlo, *Cuatro habitantes de la ciudad de México*, 1938, óleo sobre metal, 32,4 x 47.6 cm. Colección privada, Palo Alto, California, Estados Unidos.



245. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932, óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección de María Rodríguez de Reyero, Nueva York, Estados Unidos. Detalle mundo prehispánico.



246. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre el Abrazo de Amor de el Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl*, 1949, óleo sobre lienzo, 70 x 60.5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.

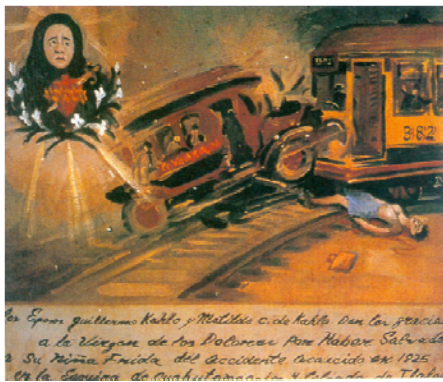




247. Frida Kahlo, *Pensando en la muerte*, 1943, óleo sobre lienzo montado sobre masonite, 44.5 x 37 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



248. Anónimo, *Exvoto de una mujer enferma*, sin fecha, óleo sobre lámina, 18 x 25.5 cm. (Pertenebió a Frida Kahlo) Colección particular.



249. Retocado por Frida Kahlo, *Retablo*, óleo sobre metal, 19.1 x 24.1 cm. Colección privada.



250. Frida Kahlo, *Mi Nacimiento*, 1932, óleo sobre metal, 30.5 x 35 cm. Colección privada de *Madonna*.



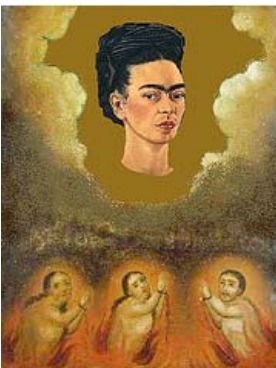
251. Frida Kahlo, *Accidente*, 1926, lápiz sobre papel, 20 x 27 cm. Colección de Juan Coronel, Cuernavaca, México.



252. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital (La cama volando)*, 1932, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



253. Frida Kahlo, *Autorretrato con el retrato del Dr. Farill*, 1951, óleo sobre masonite, 41.5 x 50 cm. Galería Arvil, Ciudad de México.



254. Armando Moncada, *Purgatorium*, collage digital, 2007. Archivo Armando Moncada.





255. Armando Moncada, *Experimento nicho 2*, collage digital, 2007. Archivo Armando Moncada.



256. Empresa *Minimart*, *Altar Frida Kahlo*, papel y madera reciclada, 2007.



257. Empresa *Baby wit* (en línea), *playera Frida Kahlo*, algodón y estampado, Estados Unidos.



258. *Frida Kahlo Corporation*, tequila *Frida Kahlo*, 2005, ágave 100% azul, fabricación artesanal.



259. Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, Cerveza *Bohemia* edición especial Frida Kahlo, 2010.



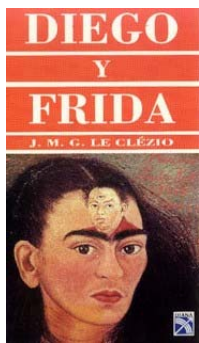
260. Converse y Frida Kahlo Corporation, modelo *Chuck Taylor* edición especial Frida Kahlo (3 modelos), 2008.



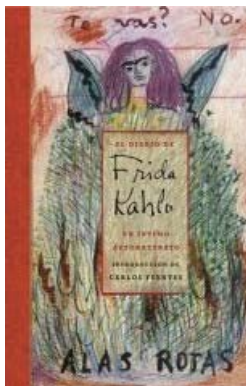
261. José Guadalupe Barrios para Eny y Frida Kahlo Corporation, muñeca *Frida*, vinyl porcelanizado, traje de algodón negro con aplicaciones rojas y amarillas (inspirado en una fotografía que Nickolas Muray le tomó a Frida Kahlo en Nueva York en 1939), 55 cm, 2005.



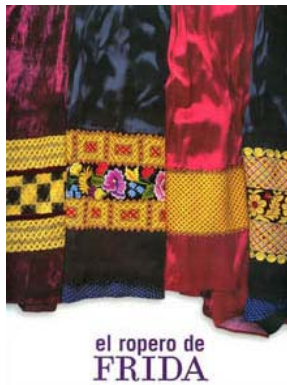
262. Corsé decorado por Frida Kahlo con martillo y feto, ca. 1950, Museo Frida Kahlo, Ciudad de México.



263. Portada *Diego y Frida* de J.M.G. Le Clézio, 2002, 20.8 x 13.5 cm. Editorial Diana.



264. Portada diario de Frida Kahlo, 2005, 28.4 x 22.4 cm. Editorial Harry N. Abrams Inc.



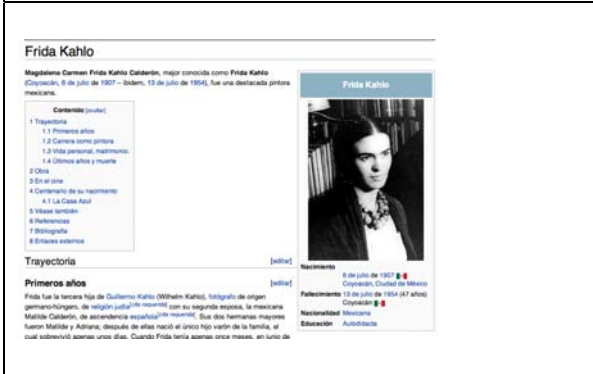
265. Portada *El ropero de Frida*, 2007, 31 x 24.5 cm. Editorial CONARTE y Océano.



266. Caja protectora (que reproduce un bordado de los vestidos de Frida) e interior del libro *Frida de Frida*, 2007, texto empastado en tela, con los bordes de las páginas en dorado.



267. Página de Internet del buscador *Google* al presentar los resultados sobre Frida Kahlo.



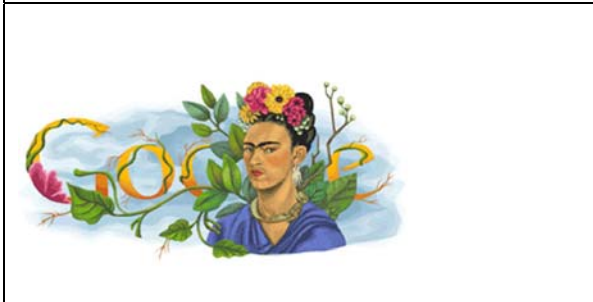
268. Página de Internet de la Enciclopedia virtual *Wikipedia* con la biografía de Frida Kahlo.



269. Menú principal de la página de Internet *Frida Kahlo Fans* diseñada por Mike Brooks.



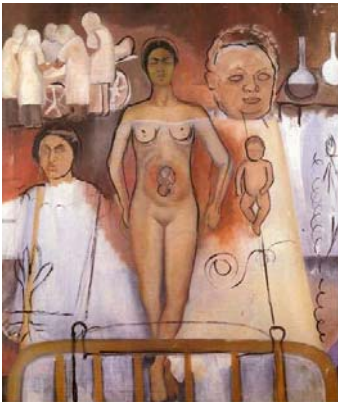
270. Imagen que aparece al cargar la página de Internet *Frida Kahlo Corporation*.



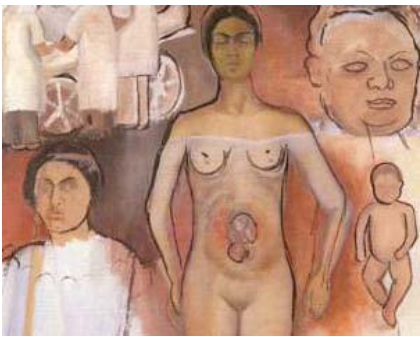
271. *Doodle* de Frida Kahlo, aparecido en la página principal de *Google* el 7 de julio de 2010 como homenaje a los 103 años del natalicio de la artista mexicana.



272. Anónimo, *Exvoto de Secaria Mercado dedicado al Señor del Encino de las Maravillas*, 1804, óleo sobre lámina. Museo Frida Kahlo.



273. Frida Kahlo, *Frida y la operación cesárea*, 1932, óleo sobre lienzo, 73 x 62 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

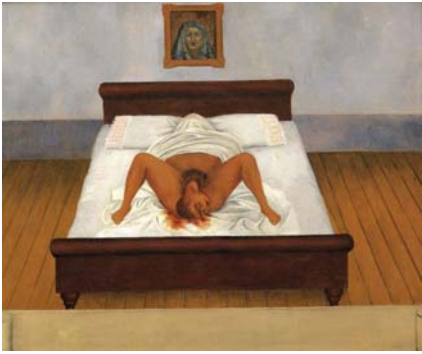


274. Frida Kahlo, *Frida y la operación cesárea*, 1932, óleo sobre lienzo, 73 x 62 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. Detalle cuerpo de Frida rodeado por Diego Rivera, Matilde Calderón y el niño por nacer.



275. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital (La cama volando)*, 1932, óleo sobre metal, 30.5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.





276. Frida Kahlo, *Mi Nacimiento*, 1932, óleo sobre metal, 30.5 x 35 cm. Colección privada de *Madonna*.



277. Cultura mexicana, *Tlazoltéotl-Izcuina*, diosa de la fertilidad, siglo XVI, granito. Colección particular (Robert Woods).



278. Frida Kahlo, *Mi Nacimiento*, 1932, óleo sobre metal, 30.5 x 35 cm. Colección privada de *Madonna*. Detalle.



279. Frida Kahlo, *¡Unos Cuantos Piquetitos!*, 1935, óleo sobre metal, 30 x 40 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



280. Frida Kahlo, *El sueño*, 1940, óleo sobre lienzo, 74 x 98.5 cm. Colección de Selma y Nesuhi Ertegun, Nueva York, Estados Unidos.



281. Bernard Silberstein, *Frida Kahlo en su recámara sujetando a un cabrito*, 1940, revelado en plata sobre gelatina, 41.91 x 35.56 cm. Archivo Bernard Silberstein.



282. Frida Kahlo, *Sin esperanza*, 1945, óleo sobre lienzo montado sobre masonite, 28 x 36 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



283. Leonardo da Vinci (atribución), *Madonna litta*, 1490-1491, temple sobre tela, 42 x 33 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.



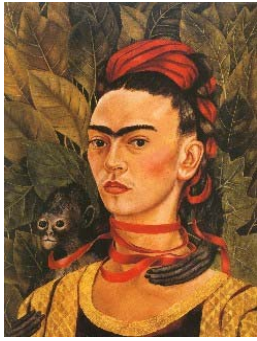
284. Frida Kahlo, *Mi nana y yo*, 1937, óleo sobre metal, 30.5 x 37 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



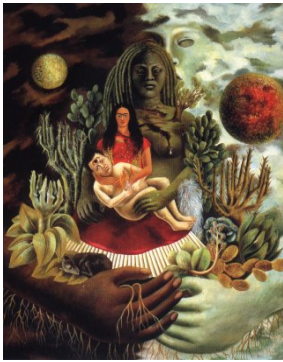
285. Frida Kahlo, *Yo y mi muñeca*, 1937, óleo sobre lámina, 43 x 33 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. México.



286. Anónimo, *Retrato de Sor María Antonia de la Purísima Concepción*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 105 x 81 cm. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.



287. Frida Kahlo, *Autorretrato con mono*, 1940, óleo sobre masonite, 55.2 x 43.5 cm. Colección privada de *Madonna*.



288. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre el Abrazo de Amor de el Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl*, 1949, óleo sobre lienzo, 70 x 60,5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.

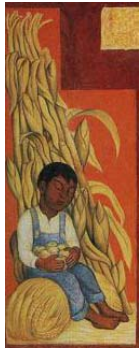


289. Frida Kahlo, *Autorretrato en la Frontera entre el Abrazo de Amor de el Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl*, 1949, óleo sobre lienzo, 70 x 60,5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México. Detalle Frida y Diego.

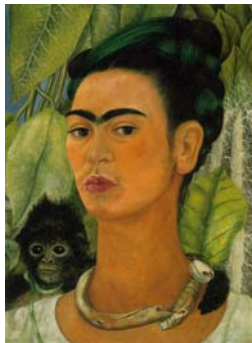


290. Frida Kahlo, *Moisés*, 1945, óleo sobre masonite, 61 x 75,6 cm. Colección privada, prestado al Museo de Bellas Artes, Houston, Texas, Estados Unidos.





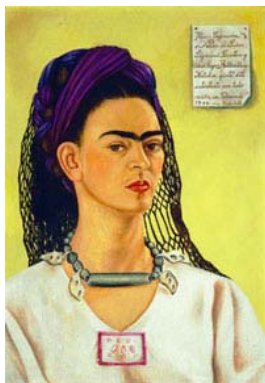
291. Diego Rivera, *Niño con frutas*, 1926, fresco. Muro sur de la Capilla de la Universidad de Chapingo, México. Detalle imagen central.



292. Frida Kahlo, *Autorretrato con mono*, 1938, óleo sobre masonite, 40.6 x 30.5 cm. Albright-Knox Galería de Arte Búfalo, Nueva York, Estados Unidos.



293. Alfredo Ramos Martínez, *Mancacoyota*, 1930, óleo sobre cartón, 38.4 x 38.3 cm. Museo Colección Andrés Blaisten, Centro Cultural Tlatelolco, México.



294. Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado al Sigmund Firestone*, 1940, óleo sobre masonite, 61 x 43 cm. Colección de Violet Gershenson, Nueva York, Estados Unidos.





295. Cultura Egipcia, dinastía 18, *Banquete de la tumba de Nebamun*, ca.1400 a. C., temple con aglutinante, 76.2 x 126 cm. Museo Británico, Londres Inglaterra. Detalle mujeres.



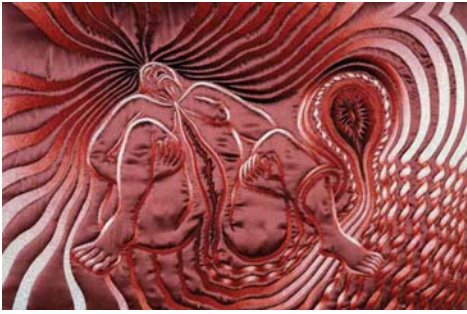
296. Frida Kahlo, *Perro [Xolo]itzcuintli conmigo*, 1938, óleo sobre lienzo, 71 x 52 cm. Colección privada, Dallas, Texas, Estados Unidos.



297. Yreina Cervántez, *Homenaje a Frida*, 1978, acuarela, Archivos étnicos y multiculturales de California, Departamento de Colecciones Especiales, Biblioteca Donald Davidson de la Universidad de California, Santa Bárbara, California, Estados Unidos.



298. Frida Kahlo, *Frida y la operación cesárea*, 1932, óleo sobre lienzo, 73 x 62 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. Detalle cuerpo de Frida con embarazo.



299. Judy Chicago, *Birth Tear*, 1982, bordado en seda, 50.8 x 69 cm. Museo de Albuquerque, Nuevo México, Estados Unidos.




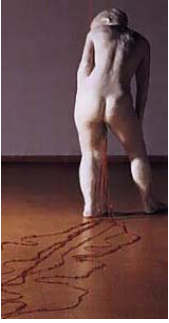

300. Sarah McEneaney, *Daydream*, 2001, tempera sobre madera, 31.8 x 41.9 cm. Colección Charles A. Evers.



301. Sarah McEneaney, *June 15, 1998 I*, 1999, tempera sobre madera, 61 x 61 cm. Colección Dr. Anne McEneaney.



302. Frida Kahlo, *Frieda Kahlo y Diego Rivera*, 1931, óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno Albert M. Bender, San Francisco, California, Estados Unidos. Detalle.

|   |  |
|---|--|
|    | <p>303. Sarah McEneaney, <i>Recent History</i>, 2006, temple de huevo sobre madera, 45 x 29.85 cm. Galería Tibor de Nagy, Nueva York, Estados Unidos.</p>  |
|    | <p>304. Frida Kahlo, <i>Autorretrato con Pelo Corto</i>, 1940, óleo sobre lienzo, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos. Donación de Edgar Kaufman, Jr. Detalle cabeza de Frida.</p> |
|   | <p>305. Frida Kahlo, <i>Mi Nacimiento</i>, 1932, óleo sobre metal, 30.5 x 35 cm. Colección privada de <i>Madonna</i>. Detalle.</p>   |
|  | <p>306. Kiki Smith, <i>Untitled</i>, 1993</p>  |
|  | <p>307. Kiki Smith, <i>Untitled</i>, 1989, papel y celulosa de metilo, 118.8 x 15.2 x 22.9 cm. Colección privada, Nueva York, Estados Unidos.</p>  |



308. Frida Kahlo, *El Suicidio de Dorothy Hale*, 1938-39, óleo sobre masonite con marco de madera pintada, 60.4 x 48.6 cm. Museo de Arte de Phoenix, Arizona, Estados Unidos.



309. Frida Kahlo, *El Venado Herido*, 1946, óleo sobre masonite, 22,4 x 30 cm. Colección de Carolyn Farb, Houston, Texas, Estados Unidos. Detalle flechas.



310. Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa*, 1647-1651, mármol y bronce dorado, altura 350 cm. Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.



311. Marina Abramovic, performance *Rhythm*, 1973, Museo de Arte Contemporáneo, Villa Borguese, Roma, Italia.





312. Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik* (*Pantalones de acción: Pánico genital*), 1969-1980, fotografía en blanco y negro, 176 x 127 cm. Cinema Augusta-Lichtspiele, Munich, Alemania.



313. Cindy Sherman, *Untitled #216*, 1989, fotografía en color Chromogenic, 221.3 x 142.5 cm. The Museum of Modern Art, New York, donación de Werner y Elaine Dannheisser.



314. Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992, fotografía en color Galería de Arte de Vancouver, donación de Sandra L. Simpson.



315. Yasumasa Morimura, *An inner dialogue with Frida Kahlo*, 2001, fotografía de color, 120 x 95.9 cm. Archivo Masumasa Morimura.





316. Alek Keshishian, *Madonna con su brassier de conos en su Tour Blonde Ambition*, 1990, Estadio de Wembley, Inglaterra, 51x40cm, fotografía a partir de una toma del video *En la cama con Madonna*.



316. *Que bonito es la vida, cuando nos da sus riquezas*, fechada en 1943. Cuadro atribuido a Frida Kahlo, identificado como falso por Raquel Tibol en 1989.



317. *Cabeza de Isolda*, 1929, óleo sobre tela, 75 x 55 cm. Colección ING, México. Cuadro atribuido a Frida Kahlo, identificado como falso por Raquel Tibol en 2007.



318. *Retrato de Alejandro Gómez Arias*, 1928, óleo sobre tela, 61.5 x 41 cm. Colección particular. Cuadro atribuido a Frida Kahlo, identificado como falso por Raquel Tibol en 2007, pero autenticado por Javier Vázquez Negrete, profesor de Química Aplicada a la Restauración en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH.

|   |   |
|---|---|
|    | <p>319. <i>Autorretrato con chango</i>, 1945, Club de Industriales de México. Cuadro atribuido a Frida Kahlo, identificado como falso por Teresa del Conde, Ricardo Pérez Escamila y Martha Zamora en 2007.</p>   |
|    | <p>320. Imágenes del libro <i>Finding Frida Kahlo</i>, autora Barbara Levine, 2009. Las piezas fueron consideradas como falsas por especialistas como la galerista Mary-Anne Martin, Hilda Trujillo directora adjunta de los museos Anahuacalli y Frida Kahlo, así como por las historiadores de arte Teresa del Conde Hayden Herrera e Irene Herner.</p> |
|   | <p>321. Imágenes del libro <i>Finding Frida Kahlo</i>.</p>  |
|  | <p>322. Imágenes del libro <i>Finding Frida Kahlo</i>.</p>  |
|  | <p>323. Carlos Segoviano, esbozo y/o copia manual del cuadro de Frida Kahlo <i>Autorretrato</i> de 1948, 2009, lápiz sobre papel, 20 x 15 cm. Archivo Carlos Segoviano.</p>   |



324. Marina Pospekhova, *Women like a birds (Frida and I)*, 2002, acuarela sobre papel, 29.5 x 30 cm. Art Now Rusia.



325. Ángela Acedo, *Popocatepetl*, 2007, óleo sobre lienzo, 60 x 55 cm. Colección Ángel Acedo.



326. Satyarthi, *Frida inflamada*, acrílico pintado sobre chaqueta de lana y poliéster, 2007, McKnight Foundation.



327. James Grafsgaard y Patricia Mendoza, *La Pareja*, 2007, fotografía digital. McKnight Foundation.



328. Pablo Santana, *Frida collage*, 2010. Collage digital.

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Bravo, Lola. *Lola Álvarez Bravo: The Frida Kahlo photographs*, 1991, Society of friends of the mexican culture, Dallas, Texas, pp. 117.

Apollinaire, Guillaume, *El encantador putrefacto/ Las tetas de Tiresias*, 2009, Editorial Losada, pp. 172.

Baeza, Pepe. “Esbozo de modelo de lectura de fotos de prensa para no iniciados”, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, 2003, Gustavo Gili, Barcelona, España, pp. 171-187.

Bartra, Eli. *Mujer, ideología y arte. Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. 1987, La Sal, Ediciones de les Dones, Barcelona, España.

Baudrillard Jean, *El sistema de los objetos*, Aurelio Garzón (traducción), 2004, Siglo XXI, México, pp. 229.

\_\_\_\_\_ *Crítica de la economía política del signo*, Aurelio Garzón (traducción), 2002, Siglo XXI, México, pp. 263.

Bell, Judith, *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación*, Roc Fililla Escolà (traducción), 2002, Gedisa, Barcelona, España, pp. 250.

Benítez, Issa Ma (coordinador). *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)* Tomo IV, 2002, CONACULTA, México, pp. 322.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Andres E. Weikert (traducción), 2003, Itaca, Madrid, España, pp. 127.

Billeter, Erika. *The Blue House. The world of Frida Kahlo*, 1993, Benteli-Werd Verlags, Suiza, pp. 279.

Borja, Jorge. *10 maestros de la plástica mexicana*, 2003, Conaculta/INBA e ICA Fluor, México, pp. 189.

Bosch García, Carlos. *La Técnica de Investigación Documental*, 1979, Edicol / UNAM, México, pp. 69.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, María del Carmen Ruiz de Elvira (traducción), 2002, Taurus, México, pp. 597.

Brenner, Anita. *Idolos detrás de los altares*, 1983, Editorial Domés, 1era edición en español, México.

Breton, André. *Los Vasos Comunicantes*, Agustí Bartra (traducción), 2005, Ediciones Siruela, Madrid, España, pp. 139.

Cantú, Bertha (Editor). *Frida*, 2007, catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, pp. 137.

Cardoza y Aragón, Luis. "La pintura y la revolución mexicana", *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, 1971, Editorial Herrero, México, pp. 81-88.

Clark, Kenneth. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, 1981, Alianza, Madrid, España, pp. 428.

Coronel Rivera, Juan Rafael (coordinador). *Guillermo Kahlo. Fotógrafo 1872-1941*, 1993, CNCA / INBA, Catálogo de Exposición Museo Estudio Diego Rivera / Museo Nacional de Arquitectura, México, pp. 197.



Curran, James y David Morley (compiladores). *Estudios culturales y comunicación*, Esther Poblete (traducción), 1998, Paidós, Barcelona, España, pp. 548.

del Conde, Teresa. *Vida de Frida Kahlo*, 1976, Secretaría de la Presidencia, Departamento Editorial, México, pp. 65.

\_\_\_\_\_ y Alejandro Gómez Arias (ensayos) Instituto Nacional de Bellas Artes. *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje*. Catálogo de Exhibición, 1977. México.

\_\_\_\_\_ *Frida Kahlo. La pintora y el mito*, 2004, Plaza y Janes, 2a ed., México, pp. 144.

\_\_\_\_\_ y Magali Tercero. *Frida Kahlo. Una mirada crítica*, 2007, Editorial Planeta, México, pp. 121.

Debroise Oliver y Teresa del Conde, *Frida Kahlo 1907-1954*, 1992, Madrid, España

\_\_\_\_\_ "Saja o vivir en Coyoacán", *Frida Kahlo. Diario. Autorretrato íntimo*, 1995, La vaca independiente, Madrid, España.

Drucker, Malka. *Frida Kahlo*, 1995, University of New Mexico Press.

Eco, Umberto. *La definición del arte*, Rosario de la Iglesia (traducción), 1972, Editorial Martínez Roca, Barcelona, España, pp. 285.

\_\_\_\_\_ *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Lucía Baranda (traducción), 1990, Gedisa, 12a reimpresión, México, pp. 267.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil Fernández (traducción), 1998, Paidós, Barcelona, España, pp. 191.

Fernández Félix, Miguel (coordinador). *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, catálogo de exposición, 2003, INAH, México, pp. 177.

Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano*, 1972, UNAM, México,

Fernández, Miguel Ángel. *Obras maestras de la pintura*, 1983, Editorial Planeta, México, pp. 198.

Flores Guerrero, Raúl. *5 cinco pintores mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira*, 1957, UNAM, Dirección General de Publicaciones, México, pp. 115.

Florescano, Enrique (coordinador). *Espejo mexicano*, 2002, CONACULTA, Fundación Miguel Alemán y FCE, México, pp. 237.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*, "Tótem y Tabú", 1980, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, pp. 1804.

Gallagher, Margaret. "La mujer y las industrias culturales", *Industrias culturales el futuro de la cultura en juego*, 1982, FCE, México, pp. 96-126.

García, Rupert. *Frida Kahlo: A Bibliography and Biographic Introduction*, 1983, Berkeley: University of California, Chicano Studies Library Publications Unit, Estados Unidos.

Gennete, Gérard. *La obra del arte. Inmanencia y Trascendencia*, Carlos Manzano (traducción), 1997, Lumen, España.

González Cruz Manjarrez, Maricela del Rosario, *Juan Guzmán una visión de la modernidad*, 2005, CONACULTA, México, pp. 63.

González Rosas, Blanca, *Frida maestra. Un reencuentro con los Fridos*, 2004, Thomson Gale, pp. 64.

Gorodezky, Silvia. *Arte Chicano como cultura de protesta*, 1993, UNAM, CISAN /CISEAU, México, p. 18.

Grimberg, Salomon. *Frida Kahlo*. Dallas, 1989, The Meadows Museum, Southern Methodist University.

\_\_\_\_\_ *Nunca te olvidaré ... De Frida Kahlo a Nickolas Muray. Fotografías y cartas inéditas*, 2005, RM Verlag, México.

Grosenick, Uta. Women Artists. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Francesc Massana (trad.), 2001, Taschen, Colonia, Alemania, pp. 189.

Gúzman, Xavier. *Casa Estudio Diego Rivera*, 1986, SEP / INBA, México, pp. 19.

Helm, MacKinley. *Modern Mexican Painters*, 1968, Dover, New York, Estados Unidos.

Hener, Irene. *Siqueiros del Paraíso a la Utopía*, 2010, Miguel Ángel Porrúa / Secretaría de Cultura del DF, 2ª impresión, México, pp. 413.

\_\_\_\_\_ *Diego Rivera, Paraíso perdido en Rockefeller Center*, 1986, Edicupes, México, pp. 216.

\_\_\_\_\_ *Edward James y Plutarco Gastélum en Xilitla. El regreso de Robinson Crusoe*. Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales con especialidad en Sociología del Arte, 2008, UNAM.

Herrera Hayden, *FRIDA: Una biografía de Frida Kahlo*, 1985, Diana, 2ª impresión, México, pp. 440.

\_\_\_\_\_ *Frida Kahlo las pinturas*, 1994, Diana, México, pp. 257.

Honneth, Axel. *Reificación*, 2007, Katz, Buenos Aires, Argentina, pp. 150.

Jamis, Rauda. *Frida Kahlo: Autorretrato de una mujer*, 1987, Edivisión, México, pp. 322.

Kahlo Frida. *El Diario de Frida Kahlo*, 2008, La vaca independiente, 2a reimpresión, México, pp. 296.

Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, 1985, FCE, México, pp. 293.

Le Clézio, J. M. G. *Diego y Frida*, 1995, Diana, México, pp. 207.

Lévi-Strauss, Claude. "La eficacia simbólica", *Antropología estructural*, Eliseo Verón (traducción), 1995, Paidós, Barcelona, España, pp. 151-162.

Lowe, Sarah M. *Frida Kahlo*, 1991, Universe, New York, pp. 128.

Lozano, Luis-Martín (coordinador). *Frida*, 2007, Landucci, 2a ed. México, pp. 24.

Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y Pasión*, 2000, María Ordóñez-Rey (traducción), Taschen, Alemania.

Manrique, Jorge Alberto. *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, 2000, CONACULTA, México, pp. 146-154.

Márquez, Marcos y Angélica Carrillo, "La Gioconda en México", *Espejismos de papel. La realidad periodística*, Seminario de Periodismo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2006, pp. 15-48.

Milner Frank, *Frida Kahlo*, PRC Publishing, Londres, Inglaterra, pp. 112.

Monsiváis, Carlos. *Frida Kahlo: Una vida, una obra*, 1992, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Era, pp. 176.

\_\_\_\_\_, Elí Bartra, Luis-Martín Lozano y Jaime Moreno. *Frida Kahlo. Un homenaje*, 2004, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, México.

Moyssén Xavier (coordinador). *Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*, 8 tomos, 1981, 2a ed. México.

Mujica, Barbara. *Mi hermana Frida*, 2001, Gemma Rovira Ortega (trad.), Plaza & Janes, 3a ed. Barcelona, España, pp. 441.

Mulvey, Laura y Peter Wollen. *Frida Kahlo and Tina Modotti*. Catálogo de exposición, 1982, Whitechapel Carlos Gallery, Londres, pp. 39.

Olmedo, Dolores. *Museo Frida Kahlo*, 1970, Galas, México, pp. 47.

Pérez Montfort, Ricardo. "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937", *Estampas de nacionalismo popular. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 1994, CIESAS, México, pp. 139-157.

Pérez Tornero, José Manuel. *La seducción de la opulencia. Publicidad, moda y consumo*, 1992, Paidós, Barcelona, España, pp. 140.



Poniatowska, Elena y Carla Stellweg. *Frida Kahlo: La cámara seducida*, 1992, La vaca independiente, México, pp. 125.

Prignitz-Poda, Helga, Salomón Grimberg y Andrea Kettenmann. *Frida Kahlo*, 1988, Das Gesamtwerk, Verlag Neue Kritik FG, Frankfurt, Alemania.

Rauda, Jamis. *Frida Kahlo*, 1998, Diana, México.

Rico, Araceli, *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*, 1987, Plaza & Janés, México, pp. 178.

Rivera, Diego y Gladys March. *My Art, My Life: An Autobiography*, 1960, Citadel, Nueva York, Estados Unidos.

Rodríguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, 1969, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 133.

Rodríguez, José Antonio (compilador), *Pasión por Frida*, 1992, Museo Estudio Diego Rivera, México, pp. 212.

Rohlfen, Sharin. *Carr, O'Keeffe, Kahlo. Places of their Own*, 2000, Yale University Press, Estados Unidos, pp. 366.

Romero, Rolando. *Feminism, nation and myth: La Malinche*, 2005, Rolando Romero Editor, Houston, Texas, Estados Unidos, pp. 171.

Sánchez Américo. *Frida Kahlo*, 2005, INBA-CONACULTA, México, pp. 161.

Sánchez Sorondo. *Diego Rivera y Frida Kahlo*, 2009, L. D. Books Inc. Colección Grandes Amores de la historia, Buenos Aires, Argentina, pp. 157.

Sánchez Vázquez, Adolfo (compilador). *Antología textos de Estética y Teoría del Arte*, Lecturas Universitarias #14, 1982, UNAM, México, pp. 492.

\_\_\_\_\_ *Las ideas estéticas de Marx*, 2005, Siglo XXI, México, pp. 312.

\_\_\_\_\_ *Invitación a la estética*, 2007, De bolsillo, México, pp. 269.

Sartre, Jean Paul. *La náusea*, Aurora Bernárdez (traducción), Editorial Época, México.

Shiner, Larry, *La invención del arte*, Eduardo Hyde (traducción), Paidós Ibérica, España, pp. 472.

Sullivan Edward (coordinador). *Women in Mexico / La mujer en México*. Catálogo de exposición, 1990, The National Academy of Design, Nueva York, Estados Unidos.

Tapia Campos Martha Laura, *El espejo de Frida Kahlo*, Tesis de maestría en Teoría Psicoanalítica, UNAM, pp. 91.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 2002, Tecnos / Alianza, Madrid, España, pp. 414.

Tibol Raquel. *Frida Kahlo: Crónica, testimonios y aproximaciones*, 1977, Ediciones de Cultura Popular, México, pp. 159.

\_\_\_\_\_ *Frida Kahlo: Una vida abierta*, 1983, Oasis, México, pp. 152.

\_\_\_\_\_ (selección, proemio y notas), *Escrituras Frida Kahlo*, 2001, CONACULTA 2ª edición, México, pp. 393.

Velásquez, Roxana (coordinadora). *Frida Kahlo 1907.2007*, 2007, INBA, Editorial RM y Banco de México, México, pp. 399.

Weston, Edward. *Daybooks*, 1961, Vol. II, Nueva York, Estados Unidos. p. 198.

Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Grey*, 1984, Editorial Época, 2a ed. México, pp. 275.

White, Anthony. *Frida Kahlo, Diego Rivera, and mexican modernism: The Jacques and Natasha Gelman Collection*, 2002, National Gallery of Australia, pp.96.

Wolfe, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 1963, Stein and Day, New York, Estados Unidos.

Zamora, Martha. *Frida el pincel de la angustia*, 1986, La Herradura, México, pp. 409.

Instituto Nacional de Bellas Artes. *Frida Kahlo, María Izquierdo, Cordelia Urueta, Olga Costa, Remedios Varo, Alice Rahon, Leonora Carrington y Sofía Bassi*, 1967, Museo de Arte Moderno, México.

Instituto Nacional de Bellas Artes. *Diego Rivera: Exposición Nacional de Homenaje*. Exhibition catalogue. 1977, México.

## HEMEROGRAFÍA

Aguilar sosa, Yanet, "Frida y Diego, un homenaje muy singular", *El Universal*, Julio 21, 2007, México.

Alfaro Alonso, "Espejos de sombras quietas" (El retrato novohispano), *Artes de México* #25, Julio-Agosto 1994, pp. 9-23.

Amador Tello, Judith y Sanjuana Martínez, "El FBI tras falsos de Siqueiros", *Proceso* # 1480, Marzo 13, 2005, México, pp. 62, 63.

\_\_\_\_\_ "Adriana Siqueiros no teme a la investigación", *Proceso* # 1480, Marzo 13, 2005, México, p. 60.

\_\_\_\_\_ "Insiste Tibol en el análisis científico de los *Fridas*", *Proceso* # 1600, Julio 1, 2007, México, p. 70.

Arteaga, José Manuel, "Diego y Frida, nuevas caras en billete de \$500", *El Universal*, Agosto 31, 2010, México.

Bambi. "Frida Dice Lo Que Sabe." *Excélsior*, Junio 15, 1954, México, pp.1-7.

\_\_\_\_\_ "Frida Kahlo Es una Mitad." *Excélsior*, Junio 13, 1954, México, p. 6.

\_\_\_\_\_ "Manuel, el Chófer de Diego Rivera, encontró muerta ayer a Frida Kahlo en su gran cama que tiene dosel de espejo." *Excélsior*, Julio 14, 1954, México, pp. 1,5.

\_\_\_\_\_ "Un Remedio de Lupe Marín." *Excélsior*, Junio 16, 1954, México, p. 3.

Cardona Pena, Alfredo. "Frida Kahlo." *Novedades*, Suplemento "México en la Cultura," Julio 17, 1955, México.

Cardoza y Aragón, Luis. "Frida Kahlo." *Novedades*, Suplemento "México en la Cultura," Enero 23, 1955, México, p. 3.

Castellanos, Laura. "Frida Kahlo Corporation" en *Gatopardo*, # 79, 2007, pp. 82-96.

Castro, Rosa. "Carta a Frida Kahlo." *Excélsior*, Suplemento, "Diorama de la Cultura," Julio 31, 1955, México, p. 1.

Castro, Rosa. "Cartas de Amor: Un Libro de Frida Kahlo." *Siempre*, Junio 12, 1954, México, p. 70.

Ceballos, Miguel Ángel, "La creación plástica de Frida Kahlo, con 'marketing' mundial," *El Universal*, Enero 20, 2006, México.

\_\_\_\_\_ "Las 6 'Fridas' que guarda Tlaxcala," *El Universal*, Enero 17, 2007, México.

\_\_\_\_\_ "Frida fue una escritora: Monsiváis", *El Universal*, Agosto 17, 2007, México.

\_\_\_\_\_ "El retrato sí fue pintado por Frida Kahlo", *El Universal*, Diciembre 7, 2007, México.

\_\_\_\_\_ "Frida Kahlo, envuelta en oro y seda", *El Universal*, Enero 7, 2008, México.

Chen, Lucía, "Frida Kahlo: vida y trabajo", *Revista Observatorio laboral*, Vol. 1 #1 Enero-Junio 2008, Venezuela, p. 65-87.



de Ávila, José Juan, "La *fridomanía* salta al espacio", *El Universal*, Febrero 3, 2006, México.

de la Torriente, Loló. "Recuerdos de Frida Kahlo." *El Nacional*, Suplemento "Revista Mexicana de Cultura," Abril 8, 1979, México, pp. 1, 8-9.

del Conde, Teresa. "Lo popular en la pintura de Frida Kahlo." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1976, México, pp. 195-203.

Fernández Christlieb, Fátima. "Fibromialgia: Investigar para que todos entiendan", *Nexos* 365, mayo 2008, México.

Flores Guerrero, Raúl. "Frida Kahlo: Su Ser y su Arte." *Novedades*, Suplemento "México en la Cultura," Junio 10, 1951, México.

Gaona, Carla. "Un apunte sobre Frida Kahlo", *Revista Bien común*, Vol. 13 #155, Noviembre 2007, México, p. 56-60.

Garduño Pulido, Blanca. "Fideicomiso Rivera: Olmedo, "chicasuperpoderosa", *Proceso* # 1345, Agosto 10, 2002, México.

González Rosas, Blanca, "La muñeca Frida Kahlo", *Proceso* # 1527, Febrero 5, 2006, México.

\_\_\_\_\_ "El mercado negro del arte", *Proceso* # 1577, Enero 21, 2007, México, p. 79.

Gutiérrez, Natalia, "La moda se inspira en Frida Kahlo", *El Universal*, Diciembre 13, 2008, México.

Habermas, Jurgen. *Historia y crítica de la opinión pública*, Antonio Doménech (traducción), 1994, Gustavo Gili, pp. 352.

Hadjinicolaou, Nicos, "La Fortuna Crítica y su suerte en la historia del arte", *La producción artística frente a sus significados*, 1981, Siglo XXI, pp. 18-22

Hernández, Lizbeth. "Frida, mujer y símbolo", *El Universal*, Noviembre 16, 2010, México.

Herner, Irene. "La toma de Nueva York", *Revista Nexos* #156, Diciembre 1990, pp. 6-11.

\_\_\_\_\_ "¿Sucedió en San Ildefonso?", *Nexos*, #353, Mayo 3, 2007, p. 98-100.

Lafont, Isabel. "Frida, ¿inérita o falsa?", *El País*, Enero 2010, España.

Leñero, Isabel. "Homenaje a Frida Kahlo y Diego Rivera", *Proceso* #1590, Abril 15, 2007, México.

Pérez Roque, Eduardo. "Frida: Falsificaciones, copias y fraudes...", *Diario de Xalapa*, Julio 8, 2007, México.

Quijano, Julio. "Obsesionadas con Frida", *El Universal*, Julio 6, 2007, México.

Marín Hernández, Elizabeth. "Pensar en femenino: la mujer y su aparecer en la modernidad: Teresa de la Parra, Tarsilia do Amaral, Frida Kahlo, Amalia Peláez", *Revista Presente y pasado*, Julio-Diciembre 2006, Mérida, México, p. 141-174.

Martínez Gorriarán, Carlos. "Los orígenes estéticos de las identidades modernas", *Claves de la razón práctica*, # 80, 1998, Madrid, España, pp. 6-13.

Martínez, Sanjuana. "Gran Negocio", *Proceso* # 1480, 13 de marzo de 2005, México, p. 64.

Mattelart, Michèle. "Reflections on Modernity: a war of Redding women's magazines", *Two worlds* # 178, 1979, p. 5-13.

Monroy, Guillermo. "Homenaje de un Pintor a Frida Kahlo a los 22 años de su Muerte." *Excélsior*, Julio 17, 1976, México, p. 8.

\_\_\_\_\_ "Hoy Hace 24 Anos que falleció Frida Kahlo." *Excélsior*, Julio 13, 1978, México, p. 2.

Monsiváis, Carlos. "Frida Kahlo", *Proceso* # 1598, 17 de junio de 2007, México.

Morales, Paola. "La mamá de Frida Kahlo", *El Universal*, Marzo 27, 2007, México.

Oliver, Rosa María. "Frida la única y verdadera mitad de Diego." *Novedades*, Suplemento "México en la Cultura," Agosto 1959, México, p. 7.

Orenstein, Gloria. "Frida Kahlo: Painting for Miracles." *Feminist Art Journal*, otoño 1973, Estados Unidos, pp. 7-9.

Ortiz, D. "La artista cartagenera Ángela Acedo rinde homenaje a Frida Kahlo en una exposición", *Diario El Faro*, Octubre 31, 2007.

Pérez Gay, Rafael, "La mitología de Frida Kahlo", *El Universal*, Junio 13, 2007, México,

Pérez Roque, Eduardo. "Frida: Falsificaciones, copias y fraudes...", *Diario de Xalapa*, Julio 8, 2007, México.

Puig, Carlos. "La subasta de Christie's en Nueva York", *Proceso* # 759, Mayo 18, 1991, México.

Rivera, Diego. "Frida Kahlo y el Arte Mexicano." *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, no. 2. Secretaría de Educación Pública, octubre 1943, México, pp. 89-101.

Rodríguez, Antonio. "Frida Abjura del Surrealismo." Archivo Antonio Rodríguez.

\_\_\_\_\_ "Frida Kahlo." Archivo Isolda Kahlo, p. 18.

\_\_\_\_\_ "Frida Kahlo, Expresionista de su Yo Interno." *Mañana*, Archivo Antonio Rodríguez, pp. 67-69.

\_\_\_\_\_ "Frida Kahlo: Heroína del Dolor." *Novedades*, Suplemento "México en la Cultura," Julio 17, 1955, México, pp. 1,4.

\_\_\_\_\_ "Frida Kahlo: El Homenaje Póstumo de México a la Gran Artista." *Impacto*, 1958, México, pp. 49-51.

\_\_\_\_\_ "Una Pintora Extraordinaria: La Vigorosa Obra de Frieda Kahlo, Surge de su Propia Tragedia, con Fuerza y Personalidad Excepcionales." Archivo Antonio Rodríguez.

Ruy Sánchez Lacy, Alberto (editor) *La Falsificación y sus Espejos, Artes de México* #28, 1995, pp. 112.

Sharpe, Sue. "The role of the nuclear family in the oppression of Women", *New Edinburgh Review*, verano de 1972.

Sierra, Sonia, "Frida produce más muerta que viva" , *El Universal*, Julio 10, 2009, México.

Tibol, Raquel. "Frida Kahlo: En el Segundo Aniversario de su Muerte." *Novedades*, Suplemento "México en la Cultura," Julio 15, 1956, México, p. 4.

\_\_\_\_\_ "Frida Kahlo, Maestra de Pintura." *Excélsior*, Suplemento "Diorama de la Cultura," Agosto, 7, 1960, México.

\_\_\_\_\_ "¿Fue Frida Kahlo una Pintora Surrealista?" *Siempre*, Suplemento "La Cultura en México," Agosto 5, 1970, México, pp. X-XI.

Trejo, Ángel: "El ropero de Frida", *El Sol de Cuernavaca*, Agosto 27, 2007, México.

Toro Gayol, M. "Frida Kahlo e Ignacio Aguirre. Cartas de una pasión", *Revista Voices of Mexico* #30, Enero-Marzo 1995, p. 65.

Velasco Ballesteros, M. "The Frida Kahlo museum", *Revista Voices of Mexico* #30, Enero-Marzo 1995, p. 56-63.

Villarreal, Héctor. "Las imágenes en el nuevo orden tecnocultural", *Replicante*, #14, Vol. 4, invierno-primavera, p. 115.

Zendejas, Adelina. "Frida Kahlo: En los Diez Años de su Muerte (1910-1954)." *El Día*, Suplemento "El Gallo Ilustrado," Julio 12, 1964, México, pp. 1-2, 64.

Zoe Alameda, Irene. "Frida Kahlo: La frente y el perfil", *Arte y Parte*, nº 57, junio-julio 2005.

Redacción, "Exhiben fotos de Frida y Diego Rivera en el Museo del Chopo", *El Universal*, Marzo 24, 2007, México.



Redacción, "Llega a Alemania obra de Frida Kahlo", *El Universal*, Junio 15, 2006, México.

Redacción, "Critica Teresa del Conde a la *fridomanía*", *El Universal*, Julio 4, 2007, México.

Redacción, "Frida, entre el arte y el marketing", *El Universal*, Julio 6, 2007, México.

Redacción, "Rivera, Kahlo y Tunick en el Museo de la Ciudad", *El Universal*, Noviembre 1, 2007, México.

Redacción, "Frida Kahlo (1907-1954)", *El Universal*, Diciembre 12, 2007, México.

Redacción, "Se pelean a Kahlo", *El Universal*, Febrero 20, 2008, México.

Redacción, "Hoteles llevarán su nombre", *El Universal*, Octubre 12, 2008, México.

Redacción, "Muestran fotos de 'El baño de Frida'", *El Universal*, Mayo 30, 2009, México.

## MESOGRAFÍA

Álvarez de Toledo, María Luisa. *Frida Kahlo, una vez más mi selección de sitios y enlaces*, 5 de noviembre de 2007, Dirección URL: <http://blogs.infolatam.com/>

Battro, Antonio. *Del museo Imaginario de Malraux al museo virtual*, 13-18 de septiembre de 1999, Dirección URL: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>.

Berman, Fey. "Mary-Anne Martin y el Arte Latinoamericano, *Letras Libres* [en línea], febrero de 2008, Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12694>

Brooks, Mike. *Frida Kahlo Fans*, Dirección URL: <http://www.fridakahlofans.com/>

Carro, Laura R. *Frida Kahlo vive: México indígena y mestizo de Tehuantepec* [en línea], Dirección URL: [http://www.solatino.org/cms/front\\_content.php?idcat=15&idart=76](http://www.solatino.org/cms/front_content.php?idcat=15&idart=76)

Castro Morales, Efraín. "Los cuadros de castas de la Nueva España" en *El género en historia*. Dirección URL: [http://americas.sas.ac.uk/publications/docs/genero\\_segunda\\_4\\_Castro.pdf](http://americas.sas.ac.uk/publications/docs/genero_segunda_4_Castro.pdf).

Cordero, Karen. "La puesta en Escena del Arte Popular en México: cuatro actos de un drama moderno y posmoderno", *Arteamerica*. Dirección URL: <http://www.arteamerica.cu/13/dossier/karen.htm>

Cruz Hernández, Diana María, *La reina del espejo*, 1998, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Dirección URL: [www.uo.edu.cu/ojs/index.php/stgo/article/viewFile/14598106/359](http://www.uo.edu.cu/ojs/index.php/stgo/article/viewFile/14598106/359).

Driben, Lelia. "La fridomanía y la historia", *Letras libres* [en línea], septiembre 2001, Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6973>

EFE, "Frida Kahlo y Diego Rivera llegarán a Latinoamérica en dibujos animados" en *Hoy mujer*. Dirección URL: <http://www.hoymujer.com/famosos/el-cotilleo/Frida,Kahlo,Diego,Rivera,37779,08,2007.html>

Georgina Estrada, Silvia. "En México falsifican obras de arte", 10 de agosto de 2008, Dirección URL: [www.vanguardia.com/diario/noticia/arte](http://www.vanguardia.com/diario/noticia/arte)

Falini, Daniela. "Updated news", *Frida Kahlo & contemporary thoughts*, Julio 2007, Dirección URL: <http://www.fridakahlo.it/>, [consulta 15 de junio de 2008]

Gerzovich, Diego. *Walter Benjamin y el lenguaje de la técnica. Ensayos de lectura de los textos sobre arte, fotografía y cine de Walter Benjamin*. Dirección URL: <http://bilboquet.es/documentos/WalterBenjaminyelenguajedelatecnica.pdf>.

Hernández, Ester. Dirección URL: <http://www.esterhernandez.com/eh-about.html>

Lazo, Rina. "Diego y Frida vistos por Rina Lazo" en *Debates de América*. Dirección URL: <http://www.arteamerica.cu/14/debates/rinalazo.htm&sa>.

Limón, Nieves. "Frida Kahlo y el posado fotográfico", Universidad Carlos III de Madrid, Marzo 2011. dirección URL: <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB1111130002A.PDF>

Lockett, Taylor. "Amalia Mesa-Bains's Domesticana", *The Social and Public Art Resource Center* (SPARC). Dirección URL: [http://sparcmurals.org/ucla/index.php?option=com\\_content&task=view&id=321&Itemid=74](http://sparcmurals.org/ucla/index.php?option=com_content&task=view&id=321&Itemid=74)

Navarro, Armando. *Chicanos: El México de afuera. Los latinos en la política de los Estados Unidos*, julio 2007, Dirección URL: <http://mexicana.nihilisten.com/>

Ordoñez, Saúl. *Arte plástico*. 4 de agosto de 2008, Dirección URL: <http://www.x7.com.mx/modules/news2/article.php?storyid=515>.

Piñón Rojas, Alida. "Frida Kahlo, artista muy copiada por falsificadores", 11 de enero de 2005, EFE, Dirección URL: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/>

Planells, Mariano. *Conmoción en México: este Frida Kahlo puede ser falso*, 21 de febrero de 2007, <http://marianoplanells.blogspot.com/>

Ross, Marjorie. "El traje, primera piel", *La Nación.com* [en línea] 8 de julio de 2007 Dirección URL: <http://www.nacion.com/ancora/2007/julio/08/estaedicion1154641.html>.

Soriano Vallès Alejandro, *Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz*. Dirección URL: <http://sorjuanaines.homestead.com/biografia.html>.

Vallejos, Mónica. "La moda Frida recorre el planeta", *Correo* [en línea] 22 de julio de 2007 Dirección URL: <http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=33633>

Venegas, Sybil. "Brush with life" en *Ms. Magazine*, abril 2008. Dirección URL: <http://www.msmagazine.com/spring2008/carrascoAll.asp>.

Villasmil, Alejandra "El mercado del arte latinoamericano", Revista *Arte al día* #114, mayo de 2006 Dirección URL: [www.artaaldiaonline.com/layout/set/print/Revistas/114\\_Mayo\\_2006/](http://www.artaaldiaonline.com/layout/set/print/Revistas/114_Mayo_2006/)

Zempsov, Iván, "El centenario de Frida en Rusia: Exposición de Marina Pospekhova", *Centenario FRIDA KAHLO. FRIDOMANÍA*, Dirección URL: <http://centenariofridakahlo.blogspot.com/2007/08/inspirada-por-frida-exposicion-en-rusia.html>.

s/a, “Noticias”, *Frida Kahlo Corporation*. Dirección URL: <http://www.fkahlo.com/>

s/a, “La enigmática personalidad de Frida Kahlo, a través de los retratos de 53 prestigiosos fotógrafos coetáneos”, Ayuntamiento de las Palmas, Prensa, 12 de mayo de 2006. Dirección URL: <http://www.promocionlaspalmas.com/prensa>.

s/a, *Artspawn*. Dirección URL: [http://www.artspawn.com/artists/Jose\\_Luis\\_Romo/](http://www.artspawn.com/artists/Jose_Luis_Romo/)

s/a, Frida, Fórum Universal de las Culturas Monterrey 2007. Dirección URL: <http://www.monterreyforum2007.org/>

s/a, “Lo extremo: KAHLOISMO, una religión”. *Centenario Frida Kahlo. Fridomanía*. Dirección URL: <http://centenariofridakahlo.blogspot.com/2007/07/lo-extremo-kahloismo-una-religin.html>.

s/a, “Más de 400 cuadros de Frida en el mercado de arte”, *El Universal*, 1 de abril de 2009, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/588111.html>.