

Tarsila y Frida.

Modernidad en Latinoamérica a partir de los años
veinte.

María Belén Gonzalez

DNI: 30426935 / Legajo: 45827/0

gmariabelen@gmail.com

Tel: 2215646004

Profesora en Historia de las Artes Visuales

Aspirante a la Licenciatura en Historia de las Artes
(Orientación Artes Visuales)

Director

Licenciado Rubén Ángel Hitz

Índice

•Introducción.....	3
•Brasil. Los años veinte.....	4
•El movimiento Pau Brasil.....	6
•Tarsila Do Amaral: la pintora Pau Brasil.....	7
•La pintura Pau Brasil. Períodos.....	9
•Abaporu: el símbolo que generó un movimiento.....	15
•México. Lo que el porfiriato dejó.....	17
• Revolución de 1910. La reconstrucción de un país.....	19
• La reafirmación del nuevo concepto de Nación. Estridentismo.....	20
• Magdalena Frieda Kahlo Calderón.....	22
• La polio y el accidente.....	24
• La polio, el accidente y Diego.....	26
•Conclusión.....	41
•Bibliografía.....	44

Resumen

Mi investigación se enfoca en la entrada de la modernidad en Latinoamérica a partir de los años veinte a través del arte de vanguardia. Específicamente el caso de Brasil y México a través de las obras de Tarsila Do Amaral y Frida Kahlo respectivamente.

Para lo cual tomaré en cuenta el contexto histórico, político, social y cultural de dichos países además de aspectos biográficos que considero fundamentales de estas artistas (educación, viajes, relaciones personales, entre otros), es decir, hechos de relevancia que de alguna manera hayan tenido incidencia directa en la obra y el proceso creativo de ambas artistas.

Sobre esto me parece interesante tener en cuenta el planteo de Svetlana Alpers en su libro *La Creación de Rubens* (2001), donde invita a reflexionar: “¿Hasta dónde nos puede llevar el conocimiento de estas circunstancias en la contemplación de un cuadro?” (p.35)

Intentaré, entonces, justificar porque considero este conjunto de factores indispensables para el análisis de la obra de estas artistas y porque sus obras invitan a entender un momento de la historia del arte y ejemplifican el proceso modernista en Latinoamérica.

A partir de la contextualización analizaré algunas de las obras que en mi opinión reforzarían lo planteado anteriormente, reconociendo similitudes y diferencias en su manera de representar y, por lo tanto, de comunicar.

De alguna manera intentaré justificar porque considero que son dos de las artistas más importantes de la Historia de Arte latinoamericano gracias a sus respectivos aportes que sobrepasan mi admiración como simple espectadora.

Introducción

Si el concepto de **modernidad** implica una crítica del pasado, un compromiso para el cambio, un sentido de militancia debido al sentimiento de inconformismo y sobre todo *“una confianza en la victoria final del tiempo y la inmanencia sobre las tradiciones que intentan parecer eternas, inmutables y trascendentalmente determinadas”* (Calinescu, 2003, p.99); es claro por qué los modernos estuvieron a favor del desarrollo y la aplicación de la vanguardia en el arte.

Las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y los cánones artísticos establecidos por las academias y la burguesía del S. XIX y principios del XX. Una de sus principales premisas es la “ideología de lo nuevo”. Además de su manifestación en el campo artístico, las vanguardias utilizaron como canal al lenguaje, considerado como herencia europea, por lo tanto, asociado a la academia, los cánones y la colonia. Surgió entonces, una necesidad de re pensar el lenguaje, de renovarlo. *“En este sentido, la voluntad de un nuevo lenguaje está íntimamente asociada con la idea de ‘país nuevo’ y de ‘hombre nuevo’ americano”* (Schwartz, 2006, p.56). Es así como se revaloriza la recuperación de dialectos, formas y rasgos autóctonos en la práctica oral y en su uso, ya que el uso coloquial de la lengua hace que se generen diferencias entre la oralidad y la escritura y esas diferencias son un elemento distintivo que reafirma lo regional, lo propio.

Por todo esto considero que los postulados vanguardistas y modernistas se relacionan y autoafirman.

A partir de 1920 hicieron su entrada en Latinoamérica las corrientes artísticas de vanguardias europeas. Si bien muchos de estos movimientos ya tenían una estructura propia, con postulados y manifiestos que los conformaban y definían, aquí los artistas tomaron elementos de cada uno de ellos de manera personal e innovadora, permitiendo el dinamismo y favoreciendo el desarrollo de un arte propio, que no sea copia fiel de lo europeo, que nada tenía que ver con la situación social que se vivía en algunos países de América.

La ruptura propia del movimiento de vanguardia se realizaba desde otro punto de vista. Instalándose en la tradición originaria, se rechazaba la época colonial y la cultura europea del siglo XIX promoviendo la inserción profunda en la tradición cultural indígena. Dice Dawn Ades en su libro *Arte en Iberoamérica (1990)* que *“el intento de identificación con un pasado nativo en lugar del europeo (...). El nacionalismo en oposición al internacionalismo y lo regional frente a lo central y cosmopolita”* (p.126) eran algunos de los problemas centrales que enfrentaban los artistas.

Dicho esto, considero indispensable pensar las vanguardias dentro del proceso social de cada país. Si bien la mayoría de los artistas estaban al corriente de lo ocurrido en Europa y muchos de ellos en algún momento de su vida habían decidido viajar para “completar” su formación académica allí (como mandato tradicionalista), también estaban conectados en el proceso social de su propio país. Esto hizo que, de alguna manera, se auto adueñaran de esas vanguardias dándole un giro, una identidad originaria. A lo moderno, lo nuevo, lo importado se le sumaban reflexiones sobre la propia identidad nacional, étnica, sobre cuestiones sociales y el rol que cumplía cada individuo en la vida política de cada país. En palabras de Alpers *“Obras que nacen y se justifican en circunstancias históricas particulares, parecen estar pintadas para trascender”* (p.50).

Esta búsqueda de identidad fue lo que proporciono la creación de la originalidad regional. El desarrollo de matices propios. Quitando el foco en las grandes ciudades para adentrarse en los pueblos, sus lugares, sus actividades, su gente, su lenguaje,

sus colores, sus situaciones cotidianas. Ahora estos temas, sumado al propio enfoque (no solo el enfoque de cada artista sino el enfoque construido a partir de la antes mencionada originalidad regional) son los grandes protagonistas de las obras de este periodo.

“Llego el momento en que, estimulado por el conocimiento del otro, el artista latinoamericano, se miró a sí mismo y encontró un rastro humano, por lo tanto, universal, en sus cantos y mitos, en las pasiones de la cotidianeidad y en las figuras de la memoria” (Schwartz, 2006, p.26).

Brasil

Los años veinte

El Brasil de 1922 fue protagonista del proceso modernista. Los festejos por el centenario de su independencia, la masacre en la revuelta del Fuerte de Copacabana¹ y la fundación del partido comunista brasileño por parte de Astrojildo Pereira convergen en la Semana de Arte moderno de ese mismo año, también conocida como la *Semana del 22*. Pensada como parte de las celebraciones del centenario de la Independencia contó con el apoyo institucional y con el rechazo del público en general. Su sede fue el Teatro Municipal de San Pablo, del 13 al 18 de febrero. Este evento oficializa y consolida el movimiento modernista en Brasil, contando como antecedente la exposición de pintura de la artista Anita Malfatti² en el año 1917, la cual conmociona el ambiente cultural brasileño y prepara el terreno para lo que acontecería unos años después. La crítica a la obra de esta artista provocó un verdadero escándalo. Muchas adquisiciones de sus obras fueron canceladas, contando no solo con el rechazo del público sino también con el de su propia familia. De esta agitación surgió la unión de varios artistas, Mario y Oswald de Andrade la apoyaron y defendieron de las críticas.

La Semana de Arte Moderno del 22 convocó a artistas jóvenes con inquietudes renovadoras, entre los cuales se destacó el denominado **Grupo de los Cinco**. A Mario, Oswald y Anita Malfatti se le suman, Tarsila Do Amaral (quien no estuvo presente por encontrarse en París, regresó a Brasil dos meses después de este acontecimiento cultural) y Menotti Del Picchia. Exposiciones de artistas plásticos, poesía desde los palcos, conferencias y festivales musicales fueron algunas de las propuestas cuya finalidad era diferenciarse del legado académico y del gusto del público general.

Mario y Oswald de Andrade son figuras fundamentales y fundacionales del modernismo brasileño. Mario reflexionó sobre la cultura de su país: mitos, música, folclore y lengua realizando numerosos ensayos e investigaciones. Expresaba la necesidad de unificar la lengua hablada y la escrita en Brasil, ya que lo brasileño era evidente en el habla pero existía una falta de analogía con respecto a la escritura. Por lo tanto muchos modernistas comenzaron a escribir en lenguaje coloquial, lo que produjo consecuencias inéditas en el campo artístico: la pintura influiría de manera directa en la literatura.

¹ Oswald De Andrade considera a este episodio, también conocido como la “marcha de la muerte”, el inicio del modernismo en Brasil. Durante el mismo 17 oficiales y un civil lucharon por una política democrática oponiéndose a la oligarquía regente, abandonando el fuerte y marchando por las calles hasta el Palacio del Catete mientras combatían.

² 1889-1964. San Pablo, Brasil. Su pintura ligada al expresionismo alemán a causa de su formación en Berlín fue duramente criticada por parte de los intelectuales de la época, comparando su obra con “los dibujos de los internos de los manicomios” de acuerdo a la publicación “**Paranoia o mixtificación**” del escritor Monteiro Lobato en el periódico de San Pablo.

Oswald era un escritor comprometido con la realidad social, comunista, reaccionario, que sabía bien como escandalizar y crear los estímulos necesarios para provocar polémica y debates consecuentes al momento que estaban viviendo.

Estas dos importantísimas figuras deben ser pensadas como un todo complementario de los postulados modernistas y su desarrollo.

Para la difusión de sus ideas y premisas se apoyaron en la publicación de artículos, sobre todo en las revistas de vanguardia: *Klaxon*³, *Festa*⁴, *Estética*⁵, *Revista de Antropofagia*⁶, *Arco y Flexa*⁷, *Verde*⁸ y *O homem do polvo*⁹ son algunas de las más relevantes. En ellas se publicaron los manifiestos (dando a conocer sus postulados y su lenguaje coloquial para incorporar la familiaridad de los mismos), además de cartas entre artistas y otros textos que promovían la divulgación, el diálogo y generar polémicas internas y externas.

Una de las principales preocupaciones que sirvió como puntapié inicial fue la necesidad de formalizar las preocupaciones nacionalistas, intentando definir un carácter nacional. Este carácter nacional trae aparejada la reflexión sobre el propio lenguaje¹⁰. Es así entonces como a través de la búsqueda del sentido de la identidad

³ San Pablo, 1922-1923. Primera revista modernista de Brasil. Contó con Mario de Andrade como su director y Líder. Se publicó dos meses después de la Semana de Arte Moderno y contó con 10 números. Formato plásticamente audaz, renovador y creativo con carácter internacionalista y tono irreverente, sarcástico y de agresividad vanguardista.

⁴ Río de Janeiro. Dirección de Tasso da Silveira y Andrade Muricy, contó con dos fases: 1º 1927-1929 (12 números), 2º 1934-1935 (9 números). Formato de grandes dimensiones. Contenido serio de reflexión crítica y línea espiritualista y católica.

⁵ Río de Janeiro, 1924-1925 (3 números). Sus directores fueron Prudente de Moraes Neto y Sergio Buarque de Holanda con colaboración de Mario de Andrade. De postura menos extremista y radical a diferencia de otras revistas de la época, pretende contribuir a un llamado a la organización de la sociedad brasileña según el modelo dicotómico de Sarmiento entre civilización y barbarie.

⁶ San Pablo. Contó con dos fases o "denticiones"; 1º dentición con dirección de Antonio de Alcántara Machado y la gerencia de Raúl Bopp: 1928-1929 (10 números), 2º dentición: marzo a agosto de 1929 (15 números) tiene como "carnicero" a Geraldo Ferraz. Es el periódico más extremista de la vanguardia de los años veinte. La caracterizan la adhesión al movimiento antropofágico, su vertiente nacionalista intensa, sus rasgos humorísticos y su ataque feroz y combativo a sus contemporáneos.

⁷ Salvador de Bahía, 1928-1929 (3 números). Su ideólogo fue Carlos Chiacchio y su director Pinto de Aguiar. Fue la primera revista modernista publicada en Bahía. Con diagrama Art Decó, se asemeja a Festa por su carácter simbolista. Pero su contenido en su mayoría eran poemas de tendencia romántica-simbolista.

⁸ Cataguases, Minas Gerais. 1927-1929 (6 números). Conformada por varios intelectuales del período, la mayor contribución a la revista fue de Rosario Fusco. Representa la expresión de una pequeña ciudad del interior que rompe el monopolio del eje Río-San Pablo-Bello Horizonte. Se fundamenta en el manifiesto del grupo Verde publicado en el tercer número caracterizados por una rebeldía nacionalista que rechazaba cualquier tipo de influencia. Impuso un lenguaje coloquial y novedoso.

⁹ San Pablo, 28 de marzo al 13 de abril de 1931 (8 números). Pretendió ser anónima en cuanto al contenido, pero sus responsables fueron Oswald de Andrade y Patricia Galvao más conocida como Pagú. De carácter comprometido y polémico se autodefinió como "Revista del pueblo para el pueblo". No causó gran impacto en el público, sus críticas eran constantes referencias a la lucha comunista: contra las multinacionales, el elitismo, la usura, la corrupción y la iglesia y la policía como instituciones represivas. Pagú tenía una sección dedicada a las denuncias y reivindicaciones feministas. Aunque su espíritu era puramente contestatario con un mínimo de interés literario.

¹⁰ Con respecto a esto, cabe aclarar que no todo se dio de manera abrupta. Por ejemplo, en Klaxon aparecen poesías en francés de artistas brasileños y hasta algunos firman en ese mismo idioma. Más allá del impulso modernista, todavía es muy notable la influencia europea vinculada a la formación de las elites.

nacional y los lineamientos de una “cultura brasileña” que permita expresar el “orgullo de ser brasileño” surge el movimiento Pau Brasil. Inicialmente como manifiesto de poesía, aunque su alcance fue mucho mayor, extendiéndose a otros campos como la arquitectura, la literatura en general, la música y artes plásticas. El manifiesto fue publicado por primera vez en el diario carioca **Correo Da Manhã**, el 18 de marzo de 1924 y contaba con Oswald de Andrade como su creador. Básicamente proponía una “revisión cultural de Brasil a través de la valoración del elemento primitivo” (Schwartz, 2006, p.165)

Oswald descubrió que lo exótico del arte moderno está en su propia tierra: el indio, el negro, el lenguaje coloquial con sus particularidades únicas. Planteando el “**abstraccionismo**”, es decir, “*El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica*” (De Andrade, 1924, citado por Schwartz, 2006, p.171) pretendía que, en su rechazo por la academia y el tradicionalismo, el arte se basase en la simplificación sumada a la recuperación de elementos autóctonos.

El movimiento Pau Brasil.

“Las casuchas de azafrán y ocre en los verdes de las favelas bajo el azul cabralino, son hechos estéticos”

Oswald De Andrade

El movimiento **Pau Brasil** se centra en lo cotidiano: lo vulgar, lo popular, lo revolucionario; y lo inconsciente, ya que allí se esconde lo primitivo, lo nativo, lo geográfico y lo telúrico. En la poesía se pretendía generar una síntesis, equilibrio geométrico, invención, humor, que sea novedosa y genere sorpresa. La concepción del nombre del movimiento denota sus principios. Pau Brasil, el árbol usado como primer producto de exportación de la época colonial, cuyo pigmento se usaba para teñir.

Alrededor de este manifiesto se reunió el antes mencionado “**Grupo de los cinco**”. Una de las formas más características en la práctica de los propósitos Pau Brasil, es el agrupamiento o aproximación de elementos dispares, extraños entre sí, yuxtaponiéndolos.

“Solo brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía y de balística. Todo digerido. Sin meeting cultural. Prácticos, experimentales. Poetas sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología” (De Andrade, 1924).

Pau Brasil, entonces, fue la primera etapa de la vanguardia brasileña.

Derivado del movimiento Pau Brasil surge el movimiento Antropófago. Su manifiesto escrito por Oswald de Andrade fue publicado el 1º de mayo de 1928 en el primer número de la Revista de Antropofagia.

“Tupí¹¹ or not tupí that is the question” (De Andrade, 1924)

Oswald utilizaba un lenguaje metafórico, poético y humorístico, privilegiando las dimensiones revolucionarias y utópicas.

¹¹ Los tupíes fueron un pueblo indígena que habitaba el norte y centro de Brasil. Su lengua constituía uno de los principales troncos lingüísticos de América del Sur.

La antropofagia plantea la revisión del indianismo tradicional y el regreso a lo primitivo en su búsqueda de los orígenes a través de la lengua tupí y la temática del “negro”. La etapa Pau Brasil se completa con la **antropofágica**, la cual tiene a su vez dos momentos complementarios. En un primer momento se planteó la creación del sentimiento de nacionalidad, basado en la búsqueda de lo auténtico frente a lo importado. Revalorizando la resistencia frente a la dominación. En un segundo momento la mirada se dirige hacia afuera. El antropófago atrapa, come y se apropia de lo exterior. No lo niega, ahora lo deglute.

“La antropofagia es la absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem. El enemigo es lo otro infranqueable, el mundo como precariedad y devoración indiferente y (tabú). La transformación consiste en hacer de la vida una devoración de lo otro (tótem): de ser devorados en devorar” (De Andrade, 2008, p 200.)

La antropofagia no niega al otro, tampoco se esclaviza ni se ata a él, sino que lo devora. Hay que devorarlo, digerirlo para procesarlo y producir un producto distinto y particular “lo nacional”, que será finalmente un producto de exportación.

Tarsila Do Amaral: la pintora Pau Brasil.



Autorretrato, 1924

“Se puede decir que dentro de la historia de nuestra pintura ella fue la primera que logró realizar una obra de realidad nacional”

Mario de Andrade

Hija de José Estanislau do Amaral Filho y Lydia Días de Aguiar, nace el 1º de septiembre de 1886 en Capivari, San Pablo, Tarsila do Amaral. Ella y sus 6 hermanos se criaron entre las muchas fincas que eran propiedad de su familia. Su padre era un productor de café muy reconocido y su abuelo era conocido con el apodo “el millonario”. Creció con muchas posibilidades debido a su fortuna, con gustos refinados y una educación sofisticada y tradicional.

Sus inicios en el arte fueron a través del dibujo. Su primer maestro fue Pedro Alexandrino¹². En 1917 estudió bajo su tutela y el dibujo se convierte en hábito. Se trataba de un aprendizaje absolutamente académico. Eran copias de las pinturas del maestro, de santos y del calcado al cuadrículado para aprender técnicas de

¹² 1856-1942. Pintor, diseñador, decorador y maestro brasileño.

proyección. En sus primeros cuadernos de pequeño formato (llevaba siempre uno consigo en sus bolsos y carteras) retrataba todo lo que la rodeaba con rápidos trazos: calles, animales, familiares, escenas en parques, paisajes... Quizás en ese entonces no sospechaba que el dibujo la seguiría acompañando a lo largo de su carrera, siempre sería la base de sus obras.

Se dice que Tarsila se desarrolló artísticamente de forma tardía para la época, ya que con 31 años viaja a París a estudiar en la Academia Julián entre 1921 y 1922.

Su primer maestro allí fue Emile Renard¹³ que continuó los lineamientos académicos de sus anteriores estudios en Brasil. En 1923 estudió con André Lhote¹⁴ y con Albert Gleizes¹⁵. Trabaja la libertad de la línea centrándose en la estilización de las figuras. En la Academia adquiere práctica debido al estudio del cubismo y su rigidez teórica. Las decenas de ejercicios realizados de manera seriada le permitían la construcción, depuración y simplificación de las composiciones.

Estimo que, de este aprendizaje toma lo que considera necesario para la ejecución final de sus obras posteriores. Si bien obras suyas de este período son consideradas cubistas, ella no fragmenta las figuras, sino que crea planos con ellas. El cubismo le aporta herramientas que fueron de su interés para ser aplicadas en su propio universo pictórico. De Gleizes toma la estructuración del cuadro a la manera cubista y de Léger la valoración del color. Arma su propia estructura en cuanto a la construcción de la obra, equilibrando los elementos sumado a la "liberación" del color creando su propia paleta inspirada en el color local, el color de Brasil, sus casas, sus animales, su vegetación, su gente.

"Encontré en Minas los colores que adoraba de niña. Después me enseñaron que eran feos, caipiras¹⁶. Seguí a remolque del grupo selecto... Pero después me vengué de la opresión trasladándolos a mis lienzos: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en gradaciones más o menos fuertes según el blanco que se mezclara. Sobre todo, pintura limpia, sin temor a los cánones convencionales. Libertad y sinceridad, una cierta estilización que adaptaba a la época moderna" (Amaral y Serroni, 1978, p.37).

En Francia había surgido cierto interés por parte de algunos artistas en torno a todo lo que no sea europeo en general y lo referido a Brasil en particular. Ella percibe todo esto y decide regresar a Brasil. En una carta a sus padres expresa ese sentimiento: *"Soy profundamente brasileña y voy a estudiar el gusto y el arte de nuestros caipiras. Espero, en el campo, aprender con quienes aún no han sido corrompidos por las academias" (Do Amaral, citado por Teixeira de Barros, 2009, p.239)*

El poeta suizo-francés Blaise Cendrars¹⁷ (amigo de Oswald y Tarsila) confirmó ese interés cuando aceptó una invitación a Brasil por parte del grupo modernista. En 1924 planean juntos un viaje al carnaval de Río de Janeiro. Los modernistas tampoco habían asistido antes y observan el entusiasmo por parte de Cendrars, lo que los inspira a valorizar y respetar dicha celebración, todo tomaba otra dimensión, se redescubría y resignificaba.

¹³ 1850-1930. Pintor francés.

¹⁴ 1885-1962. Pintor, escultor y crítico de arte francés. En 1922 abrió su propia academia para poder adaptar el cubismo al academicismo.

¹⁵ 1881-1953. Pintor y escritor francés "autoproclamado" fundador del cubismo.

¹⁶ Caipira: campesino.

¹⁷ 1887-1961. Escritor suizo en lengua francesa.

En Semana Santa de ese mismo año viajan a conocer las ciudades históricas de Minas Gerais: de San Juan del Reis a Tirantes, Ouro Preto, Congonhas do Campo, Mariana, Sabará y otras pequeñas ciudades. El viaje duró 20 días y el recorrido fue parte en tren y parte en auto. En esos viajes de “descubrimiento de Brasil”, la arquitectura, el arte colonial, la gente del interior, los colores, la vegetación hace que se renueve el interés por un pasado olvidado, un pasado que se revelaba ante sus ojos. Tarsila hace un minucioso registro de sus viajes a través del dibujo. En una misma hoja varios registros rápidos, dibujos, referencias escritas que servirían de estudio de posteriores pinturas.

“Íbamos en grupo, para descubrir Brasil con doña Olivia Guedes Penteado a la cabeza (...) Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Goffredo da Silda Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, entonces un niño, y yo. Las decoraciones murales de un modesto pasillo de hotel: el techo de las salas, hecho de bambúes de colores y trenzados; las pinturas de las iglesias, simples y conmovedoras, realizadas con amor y devoción por artistas anónimos; el Aleijandinho¹⁸, con sus estatuas y con las líneas geniales de su arquitectura religiosa: en todo había un motivo para nuestras exclamaciones admirativas” (Do Amaral, 1936).

Es entonces cuando la obra de Tarsila da un giro. Luego de su estudio y aprendizaje cubista, se introduce de lleno en el “**selvavirginismo**” (relativo a la mata virgen, a la selva sin explorar). Su tema: Brasil. Su clima, su gente, sus paisajes, su realidad visual expuesta con un lenguaje nuevo, actualizado. La luminosidad de su obra se caracteriza por la selección cromática: rosas, azules y su conocido verde floresta. Una paleta cromática cálida.

Su periodo Pau Brasil, que comienza con los viajes antes mencionados, es sobre todo de mi interés para reflexionar en este trabajo. Tarsila ya viajó, se formó, tiene las herramientas necesarias para reflejar los sentimientos hacia su país y el ambiente propicio para que lo haga.

Muchos historiadores coinciden que las obras realizadas por Tarsila durante los años veinte (sobre todo aquellas entre 1924-1925) podrían agruparse dentro de la etapa de pintura Pau Brasil. A mi entender se trata del período más interesante y por el cual su obra se da a conocer en todo el mundo, y, en cierta medida es el que más me atañe a la hora de analizar el período modernista.

La pintura Pau Brasil

Períodos

Aracy Amaral distingue diferentes períodos de la etapa Pau Brasil.

El primero es el “**constructivo**”. Si bien se ve la clara influencia de sus estudios con Léger, sus escenografías son paulistas. Utiliza la línea negra para enfatizar, creando horizontalidad y verticalidad y dirigiendo la mirada del espectador. Hay una caracterización de la metrópoli como signo de progreso y símbolo de modernidad (iluminación eléctrica, paso a nivel, coches, chimeneas, edificios en construcción, trenes, vías, puentes). Algunas de las obras de este período son: **Sao Paulo (Gazo)** (1924, **Sao Paulo; E.F.C.B. Barra do Pirai** (1924) y **Gare** (1925).

¹⁸ Antonio Francisco Lisboa 1738-1814. Escultor, tallador y arquitecto brasileño, considerado el mayor representante del arte colonial en Brasil en general y en Minas Gerais en particular. Su temática fue estrictamente religiosa.

En **Sao Paulo (Gazo)** hay una contraposición entre lo moderno y el paisaje nativo. El automóvil, la calle, con algunas construcciones modernas por detrás, podrían ser fábricas con torres y chimeneas. Señalizaciones urbanas y ferroviarias y la palabra GAZO (diminutivo de gasolina) con enfática línea negra.

En **Sao Paulo** también se destaca la presencia de la línea negra. Comienzan a aparecer los verdes y azules protagonistas absolutos de sus obras. Este paisaje es la representación del viaducto do Chá, en el valle de Anhangabá. Nuevamente la urbanización: el puente, el tren, fábricas en contraposición con la palmera de fondo, el pasto, el árbol del primer plano y una especie de lago que cruza.

En **E.F.C.B, Barra do Pirai** utiliza la línea negra para enfatizar los símbolos de progreso como el tendido eléctrico y los pasos a nivel. Aunque comienzan a asomar las construcciones caipiras, las "casuchas" típicas de favela y la catedral de Santana de Pirai. Paisaje inspirado en sus viajes donde la vegetación y los morros aportan la temática brasileña.

Gare continua con la misma temática. La palabra francesa gare significa estación. Nuevamente la dicotomía Francia-Brasil, el nombre de la obra en contraposición con su tema y su contenido.



*Sao Paulo (Gazo), 1924
Óleo sobre tela, 50 x 60 cm
Firmado "Tarsila"
Colección privada*



*Sao Paulo, 1924
Óleo sobre tela, 67 x 90 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1924"
Acervo Pinacoteca do Estado de Sao Paulo*



*E.F.C.B. -Estrada de Ferro Central do Brasil-, 1924
Óleo sobre tela, 142 x 127 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1924"
Acervo de Arte Contemporanea da Universidade de Sao Paulo*



*La estación, 1925
Óleo sobre tela, 84,5 x 65 cm
Firmado "Tarsila"
Colección privada*

El período Pau Brasil “**exótico**” está influenciado por los viajes a Río de Janeiro y Minas Gerais. Hay una vasta producción de bocetos y dibujos, muchos de ellos formarán parte de obras posteriores. Tarsila va abandonando paulatinamente lo constructivo. Lo mismo ocurre con la línea. El uso de la línea negra rígida marcando la horizontalidad y verticalidad es sustituida por una línea más blanda, ondulante. Continúan siendo composiciones sintéticas. Aparecen personas, pero éstas carecen de profundidad quedan como “recortadas” sobre el fondo.

Algunas de las obras de esta etapa son **Morro da Favela** (1924), **Carnaval en Madureira** (1924), **Paisaje, La Feria I y II** (1924 y 1925 respectivamente) y **O Mamoeiro** (1925).

En **Morro da favela** su paleta de color se amplía. A los paisajes de favelas con sus construcciones se le suman mujeres, hombres y niños. Tarsila no particulariza sus protagonistas, ellos carecen de expresión, pero se encarga de que todo aquel que los vea sepa que son brasileños. La tonalidad que utiliza, la forma y el vestuario los caracteriza plenamente. Aparecen animales y hay una mayor presencia de vegetación. Esto pasa porque los paisajes urbanos dan paso a los paisajes del interior. Estas obras gritan ¡Brasil! Alguien tiene que dar a conocer al mundo la realidad de este país y Tarsila está encantada de ser la embajadora. La representación de la vegetación también se amplía. No son solo “zonas verdes” y palmeras. Aparecen cactus y especies típicas.

En **Carnaval em Madureira** se reitera la dicotomía Francia/Brasil. En el centro del festejo del carnaval en la ciudad de Madureira, la torre Eiffel como parte del paisaje, entre los morros, la favela, la gente, los animales y la vegetación. La torre con los colores del cálido Brasil, la paleta tarsiliana, vestida de carnaval, asomando los banderines. Aparece sutilmente la línea negra, en la especie de teleférico sobre la torre y en el mástil del banderín del niño, en la parte inferior de la obra.

Es una obra que transmite el clima festivo del carnaval, su gente y sus colores.

La Feria I y La Feria II representan la misma temática: las casas a lo lejos, palmeras y un paisaje típico de feria. Vegetación, animales, frutas y verduras. Bananas, naranjas, sandías, ananás, limones. El espacio compositivo está repleto de cosas. Los tonos verdes en variadísimas gamas, lo mismo ocurre con los rojos, naranjas y amarillos. Las figuras siguen siendo sintéticas, sobre todo las casas. Hay un mayor detalle en las frutas y las plantas de las pequeñas macetas que se encuentran en la parte central de ambas obras.

Entre los morros y las casas caipiras se encuentra el árbol del **Mamoeiro**, que da nombre a la obra. El fruto del mamoeiro es la papaya, árbol que está realizado al detalle por la pintora. Como ya veíamos en obras anteriores, se expresa la síntesis en las figuras, tanto en personas como en construcciones. Si bien hay una despersonalización en las figuras se sobreentiende que son “caipiras”. En la realización, la forma y los colores está clara la intencionalidad. Nuevamente presente el tema de urbanización: puentes y calles que parecen autopistas cruzan la favela.

Tarsila no puede dejar de lado la temática modernista. Y es que eso es ella. Comparte esta dicotomía, pero está ansiosa de dar a conocer sus raíces al mundo.



Morro da favela, 1924
Óleo sobre tela, 64 x 76 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1924"
Colección Sérgio Fadel, Río de Janeiro



Carnaval en Madureira, 1924
Óleo sobre tela, 76 x 63 cm
Firmado y fechado "Tarsila 24"
Colección privada



La Feria I, 1924
Óleo sobre tela
Paradero desconocido



La Feria II, 1925
Óleo sobre tela, 46 x 55 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1925"
Colección privada



El Mamoeiro, 1925
Óleo sobre tela, 65 x 70 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1925"
Colección Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de Sao Paulo

Sumado a la búsqueda de temas brasileños, Tarsila se sumerge en las visiones: historias de hechizos, leyendas y supersticiones del imaginario colectivo brasileño. Esta etapa es el Pau Brasil “**metafísico/onírico**”. Surgen de este modo obras de tendencia surrealista, paisajes con temas fantásticos salidos de su propia imaginación. En las obras pertenecientes a esta etapa, la artista deja de lado la realidad exterior.

Algunos ejemplos son: **La Cuca** (1924), **Palmeras** (1925), **Macaná** (1927), **O Sapo** (1928), **O Touro o Boi na Floresta** (1928), **O Sono** (1928), **O Ovo o Urutú** (1928), **A Rua** (1929), entre otros.

A Cuca tiene como protagonistas sus famosos “bichos tarsilianos”. Son creaciones que combinan animales con formas de flores, cactus con formas de animales, insectos que se confunden con aves. La Cuca esta humanizada, en posición vertical con brazos y piernas. Es una figura de grandes dimensiones. La acompañan un gusano y un sapo y otro animal similar a un armadillo, pero con plumaje. Todos en una especie de conversación, en situación de conexión (la cuca y el sapo comparten miradas). Hay un uso del verde en una amplia gama, aunque se distingue la síntesis de la vegetación en comparación a sus cuadros Pau Brasil exótico. Con respecto a la ejecución de esta obra la misma artista le comenta a su hija Dulce en una carta enviada el 23 de febrero 1924: *“Estoy haciendo unos cuadros realmente brasileños, que han sido muy apreciados. Ahora he acabado uno cuyo título es A Cuca. Es un bicho raro, en la selva, con un sapo, un armadillo y otro bicho inventado”*.

Palmeras es una obra inspirada en un boceto realizado durante el viaje a Minas Gerais. En esta obra hay un despojo total de detalles y un minimalismo absoluto. Lo “irreal” de las palmeras frente a lo esquemático del puente y la calle que atraviesan la obra. Hasta las casas carecen de detalle, son geométricas y comparten la misma paleta cromática. Pese a la horizontalidad de los elementos que marcan el ritmo de la obra, hay una clara verticalidad dividiendo el espacio en tres: el espacio se divide en tierra, vegetación y cielo.

Macaná muestra la paleta tarsiliana en todo su esplendor: los azules, rosas y verdes son los protagonistas de la obra. En el centro se ubica la flor de Macaná da serra, autóctona de Brasil, oriunda sobre todo de algunas zonas de San Pablo, Minas Gerais y Río de Janeiro. Estos verdes, sobre todo en la parte inferior, se fusionan en una especie de cactus.

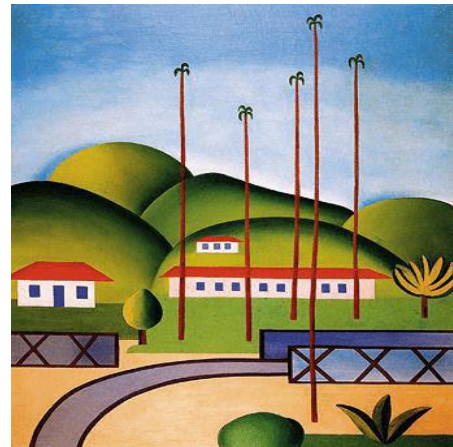
En obras como **O Sapo**, **O Touro (Boi na Floresta)**, **O Sono**, **O Ovo (Urutú)** y **A Rua**, Tarsila explora la síntesis al extremo. Son obras en las cuales no se reconocen paisajes que hayan sido de inspiración de sus viajes como en obras anteriores. Es por eso que se las asocia con imágenes extraídas del inconsciente o del mundo onírico. La paleta se acota, aunque no abandona sus amados verdes y azules. No existe una relación orgánica con el surrealismo, pero la temática y la concepción de las obras de estos años dejan abierta la posibilidad de una influencia indirecta (muy a pesar suyo) considerándola como una precursora de lo que más tarde sería el surrealismo latinoamericano.

Si bien Tarsila no se sentía cómoda cuando la asociaban a dicha corriente, no ocurría lo mismo cuando era reconocida como “exótica”. Para su primera exposición en París, en 1926, la artista mandó a realizar los marcos para las obras que iba a exponer. El encargado fue Pierre Legrain, un consagrado artesano y encuadernador art déco francés. Esos marcos cumplieron la función de enfatizar el carácter exótico de su obra ya que eran confeccionados con pieles de lagartos, cartón corrugado, maderas facetadas, espejos recortados, dando la sensación de collage. Como estos marcos se realizaban en paralelo a las obras, los críticos las consideraban como un todo y las denominaron “tableaux-objects”.

Finalmente, años más tarde reflexionó sobre estas imágenes extraídas de su propio inconsciente: *“(…) yo misma había realizado imágenes subconscientes, sugeridas por historias que oí cuando niña: la casa oscura, la voz de lo alto que gritaba desde el techo “caigo” y dejaba caer un pie (que me parecía inmenso), “caigo”, y caía el otro pie, después la mano, la otra mano, finalmente el cuerpo entero, para terror de los niños” (Amaral-Serroni, 1978, p.39)*.



A Cuca, 1924
Óleo sobre tela, 73 x 100 cm
Acervo Musée de Grénoble, Francia



Palmeras, 1925
Óleo sobre tela, 86 x 73,5 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1925"
Colección privada



Macaná, 1927
Óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm
Firmado y fechado "Tarsila 29"
Colección Jones Bergamin, Río de Janeiro



A Rua, 1928
Óleo sobre tela, 81 x 54 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1927"
Colección Simao Mendel Guss, Sao Paulo



O Sapo, 1928
Óleo sobre tela, 50,5 x 60 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1928"
Acervo Museu de Arte Brasileira



O Touro (Boi na Floresta), 1928
Óleo sobre tela, 50 x 61,2 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1928"
Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador



O Sono, 1928c.
Óleo sobre tela, 60,5 x 72,7 cm
Firmado "Tarsila"

Colección Geneveive y Jean Boghici, Río de Janeiro



O Ovo (Urutú), 1928
Óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm
Firmado y fechado "Tarsila 28"

Colección Gililberto Chateaubriand / MAM-RJ, Río de Janeiro

Abaporu: el símbolo que generó un movimiento.

"Un nuevo hombre, un nuevo color, un nuevo paisaje y un nuevo lenguaje anclados en las raíces de un pasado colonial. De esta explosiva relectura nace la ideología Pau Brasil, que culminaría al final de la década con la Antropofagia, la revolución estético-ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas de aquella época" (Schwartz, 2009, p.102)

El 11 de enero de 1928 Tarsila le da como regalo de cumpleaños a su marido Oswald de Andrade la obra Abaporu. Oswald al verlo se impresionó y llamó por teléfono a su amigo el poeta Raúl Bopp *"Esto es un antropófago, un hombre de la tierra"* comentaban. Mientras charlaban Tarsila escuchó la propuesta de Bopp: hacer un movimiento entorno a esa pintura. En un diccionario tupí-guaraní que Tarsila había heredado de su padre buscaron un nombre: ABAPORU, ABA: HOMBRE / PORU: QUE COME.

Según palabras de la artista le costaba asociar su creación a un cómo o a un por qué. Finalmente descubrió que su inspiración estaba ligada a reminiscencias de su infancia. Historias de miedo que le contaban las criadas de la hacienda de niña y que estaban ancladas en creencias populares.

"Seguí una inspiración sin nunca prever los resultados. Aquella figura monstruosa, de pies enormes, plantados en el suelo brasileño al lado de un cactus, sugirió a Oswald de Andrade la idea de la tierra, del hombre nativo, salvaje, antropófago" (Amaral, 1998, p.43)

Fue así como Oswald de Andrade lanzó el manifiesto antropofágico (en mayo de ese mismo año) y se creó el club de antropofagia con la revista dirigida por Antonio Alcántara Machado y Raúl Bopp. La revista fue el instrumento principal de difusión de los conceptos e ideas entorno a este movimiento.

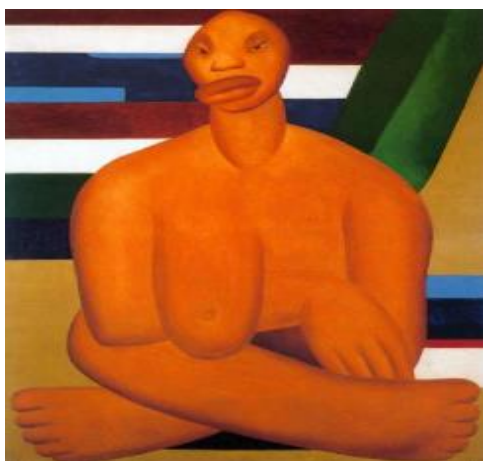
Muchos críticos e historiadores coinciden que podría considerarse *A Nega* (1923), *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929) como un tríptico a analizar en conjunto ya que conforman un todo, complementándose y dándonos un panorama integral de lo que fue la obra de Tarsila, sus ideas y convicciones y justamente del porqué de su reconocimiento.

La figura colosal de **A Nega** es la protagonista absoluta de la obra, inspirándose en una empleada de la hacienda de su padre. Muchas veces estas mujeres no solo eran criadas, sino que eran "madres de leche", es decir que amamantaban a los hijos de sus patrones. Quizás por eso uno de sus senos queda expuesto y también hay relación entre esta "tarea" y la posición con la que decide retratarla.

Se dice que preside la etapa antropofágica no solo por el año en que fue realizada sino también por la construcción de la obra en sí. El fondo es un conglomerado de figuras geométricas y la paleta Pau Brasil aún no aparece.

Abaporu es antropofagia como proceso de absorción, asimilación y replanteo de la cultura europea, reformulada con temas y colores locales. El antropófago como alegoría a la identidad nacional. La monumentalidad del pie anclado en la tierra, con una pequeña cabeza apoyada sobre uno de los brazos, el sol que parece una naranja cortada al medio y el celeste del cielo. Ya no necesita de figuras geométricas que completen el espacio. En *A Nega* las proporciones respecto a cuerpo y cabeza tampoco estaban equilibradas, pero en esta obra estas “desproporciones” se llevan al extremo.

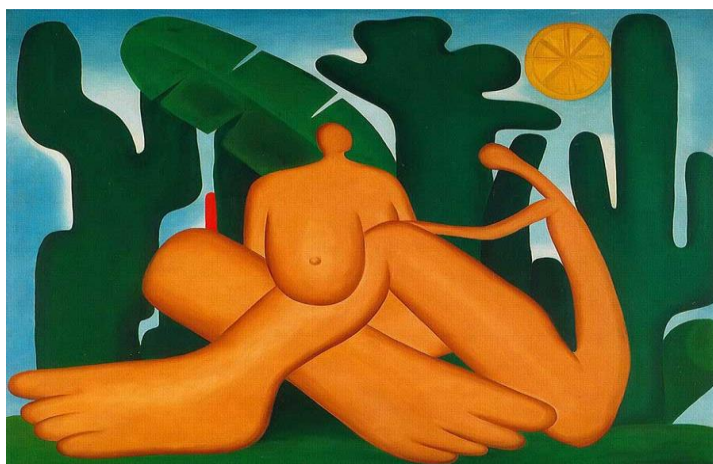
Finalmente, **Antropofagia** es una combinación de las dos obras antes mencionadas. La figura de la negra y la de *Abaporu* yuxtapuestas con un fondo Pau Brasil. La paleta tarsiliana, el sol/cítrico, y los cactus y plantas sobre el verde y el celeste del cielo como fondo. De alguna manera esta obra es la síntesis Pau Brasil/antropofagia. Es cerrar un ciclo, en mi opinión, el ciclo más prolífero en la obra de esta artista.



A Nega, 1923
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Firmado y fechado “Tarsila 1923”
Acervo Museu de Arte Contemporanea da
Universidade de Sao Paulo



Abaporu, 1928
Óleo sobre tela, 85 x 73 cm
Fechado “11-1-1928” y firmado “Tarsila”
Colección Eduardo F. Constantini, Buenos Aires



Antropofagia, 1929
Óleo sobre tela, 126 x 142 cm
Firmado y fechado “Tarsila 29”
Colección privada

A partir de 1930 (ya separada de Oswald de Andrade), Tarsila comienza a transitar una fase social en cuanto a la temática y a la estética de su obra. La realidad social exigía un dibujo fuerte que requería el abandono (temporario) de la estilización. Desaparecen los rosas y azules festivos y toman protagonismo los colores tierra fríos, ocres, se evidencia la falta de luminosidad que caracterizaban las obras anteriores. Desaparecen las estructuras geométricas y hay una vuelta al realismo de sus primeros retratos. Tarsila intenta llegar al público desde otro ángulo, demostrando un compromiso social, estableciendo comunicación y transmitiendo un mensaje. En su viaje de casi 3 meses a la Unión Soviética en 1931 se interesa por la política social del régimen comunista. Esto le servirá como inspiración para esta fase de su obra. Los derechos a las mujeres y la lucha contra la prostitución, a las infancias, el compromiso en temas educativos (erradicación del analfabetismo) y de salud y la importancia a la cultura (calidad de teatros y museos). **Operarios** y **Segunda clase** (ambas de 1933) pertenecen a esta etapa.

Esta “etapa social” no prosperó por mucho tiempo. Hacia el final de su carrera, retornó a los paisajes caipira, a las emociones emanadas de su tierra, a su origen.



Operarios, 1933
Óleo sobre tela, 150 x 205 cm
Firmado y fechado "Tarsila 1933"
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo
do Estado de São Paulo



Segunda classe, 1933
Óleo sobre tela, 110 x 151 cm
Colección privada

México

Lo que el porfiriato dejó.

A mi parecer la turbulenta historia de México no puede estar más emparentada con la vida de Frida. Otro contexto, otra personalidad.

México era un país de venía de décadas de lucha armada, primero defendiendo su territorio de las conquistas, y años más tarde de las continuas disputas de poder de la mayoría de los gobiernos corruptos con los que tuvo que enfrentarse el pueblo. Porfirio Díaz (político y militar) ocupó el poder durante tres décadas, a su gobierno le otorgaron el nombre de **porfiriato** (noviembre de 1876 a mayo 1911). La figura de Díaz creció por ser protagonista de la lucha contra la invasión de Francia. Después de una serie de alzamientos contra Benito Juárez en principio (en ese entonces presidente) y sus sucesores, finalmente Díaz ocupó la presidencia. México pasaba de la democracia al absolutismo. Se impuso representando el temor de las masas

populares y de sus enemigos en general. Fue un gobierno corrupto y arbitrario, si bien se llevaron adelante algunas obras, el enriquecimiento y el poder de las figuras políticas, sus familiares y amigos, no tenía límites.

En 1884 se fundó la Escuela Nacional Preparatoria donde Frida se formaría años más tarde.

La relación rota con la Iglesia y los intelectuales volvió a restablecerse. Aunque los primeros perseguidos fueron los periodistas, en caso de publicar algo contra el gobierno se los condenaba a la cárcel, la muerte o el exilio.

Díaz contaba con el apoyo de la Iglesia, los funcionarios, militares, inversionistas, comerciantes y terratenientes. Ellos eran sus beneficiarios. Mientras tanto la pobreza aumentaba a pasos agigantados y con ella la proliferación de las enfermedades relacionadas con la falta de alimentación e higiene.

Todo alzamiento contra el gobierno se pagaba con sangre bajo el estandarte de contribuir a la pacificación del país.

“*Los científicos*”, un grupo de intelectuales aduladores de su gobierno con tendencia positivista y darwinista, lo apoyaban. Estos intentaban aplicar la ciencia en la política y en la economía.

Contra “los científicos” surgió en 1909 el “Ateneo de la Juventud” grupo del cual surgieron muchas figuras revolucionarias entre ellos José Vasconcelos.

A principio de 1900 el miedo y la miseria eran el reflejo del país. El trabajo en el campo y en las fábricas era esclavo, no había horarios de jornadas laborales, ni consideraciones de ninguna índole. El analfabetismo y la pobreza corrían a la par. Alimentaba la ignorancia de las masas sometiendo al pueblo de manera tirana. Los hacía sentir inferiores, incapaces y devotos de sus empleadores.

Los años de lucha contra la invasión europea hicieron que la revolución industrial se diera tardíamente. México estaba atrasado y necesitaba de inversión extranjera para caminos, ferrocarriles, fábricas. Las inversiones norteamericanas fueron mayormente para el desarrollo del ferrocarril; la francesa para la industria textil y la española para la industria hotelera, almacenes, tejidos en lana y fincas rústicas.

Su última campaña electoral fueron las elecciones de 1910, que resultaron nuevamente favorables hacia su persona obteniendo una nueva reelección. Esto desencadenó la guerra civil que lo derroca finalmente al año siguiente.

Para 1910 Frida ya tenía 3 años, aunque a ella le encantaba decir que había nacido con la revolución. Personalmente concuerdo con la opinión de Ricardo Flores Mangón (un ideario de la revolución), que advierte que ese momento de la historia es de transición para el pueblo mexicano, según sus palabras *“hay una tendencia general a la innovación, a la reforma, que se exterioriza en hechos individuales o colectivos: el destronamiento de un rey, la declaración de una huelga, la adopción de la acción directa por tal o cual sindicato obrero, la explosión de una bomba al paso de algún tirano, la entrada al régimen constitucional de pueblos que hasta hace poco eran regidos por monarquías constitucionales, el socialismo haciendo oír su voz en los parlamentos, la escuela moderna abriendo sus puertas en las principales ciudades del mundo (...)*”.

Si bien en un principio se trató de terminar con la perpetuación de Díaz en poder, la base fundamental de la revolución era la solución al problema de las tierras y el latifundio.

México era un país roto. En lo económico las continuas guerras civiles hicieron que quede devastado en todo sentido, pérdidas humanas y pérdida de infraestructura que eran fruto del único avance positivo de la dictadura de Díaz.

Con respecto a las rebeliones y revueltas, era un país que había logrado mantener, a pesar de todo, a sus grupos indígenas. Estos tenían presencia, fuerza, conservaban

su lengua, su vestimenta y tradiciones. De la organización de estos grupos armados surge la figura de Emiliano Zapata.

Revolución de 1910. La reconstrucción de un país.

Francisco Madero fue quien sucedió de forma constitucional a Porfirio Díaz al año siguiente de su derrocamiento.

Madero asumió con varios obstáculos y varios objetivos por encarar, entre ellos la cuestión social (la más reclamada por el pueblo), la agraria y sobre todo el funcionamiento de las instituciones como tales.

En un primer momento logró restaurar la libertad de expresión: los periódicos podían expresarse sin limitaciones. Sin embargo, los periodistas de derecha e izquierda por igual, no paraban de hacer campañas en su contra.

Es el momento de Emiliano Zapata (al sur) y Pancho Villa (al norte). El primero buscaba reformas socioeconómicas bajo el lema "tierra y libertad". Entendían que sin tierra el hombre no tenía ni trabajo ni alimento por lo tanto no era libre. En el sur prevalecían los indígenas, mientras que en el norte los mestizos. El ejército zapatista estaba conformado por campesinos, como estandarte llevaban a la Virgen de Guadalupe. Los villistas eran en su mayoría obreros de las minas, jornaleros desempleados y campesinos descendientes de inmigrantes y colonizadores los cuales tenían conocimiento superior en el uso de armas. Ambos grupos pasaron por diferentes momentos (en un principio el grupo de Villa se unió a las filas de Madero, más tarde y con su líder ya muerto, el ejército Zapatista se une al ejército nacional del gobierno de Obregón). Tras la muerte de Madero en la llamada decena trágica (10 días de combate consecutivo, a partir del 9 de febrero de 1913) lo que sucedió con México fue una consecuente lucha por el poder político que se repetía una y otra vez con asunción de presidente y su posterior derrocamiento y muerte.

Pero al pueblo en nada beneficiaba el cambio de figuras políticas, estaban dentro de un espiral sin sentido. Los trabajadores sentían que debían aprovechar los momentos de "inestabilidad" para poder apoderarse de los medios de producción que era, en definitiva, su finalidad.

En 1914 el panorama era desolador. No había estado, tampoco ejército federal, el poder estaba en manos de caudillos, el sistema bancario en bancarrota con una terrible deuda externa y los resultados de la guerra en cuanto a caída de la producción y del sistema ferroviario no podían ser más desalentadores.

En 1917 México entra en la peor crisis alimentaria de su historia. La gente moría literalmente de hambre en el campo. En la ciudad la prostitución era una de las pocas opciones para muchas mujeres. Lo transcurrido años anteriores sumado a la situación del momento hicieron posible el planteamiento de una nueva Constitución. Fue así como se redactó y posteriormente se aprobó la Constitución de 1917. El hito más importante del gobierno de Venustiano Carranza que marcó el inicio del México post revolucionario. Entre algunos de sus avances cabe mencionar el reconocimiento del derecho a la huelga, la implementación de la jornada laboral de 8 horas diarias, un día de descanso semanal y el pago del salario en moneda de curso legal. Igual trabajo = igual salario, sin diferencias de género o nacionalidad.

En cuanto al papel de la mujer en la revolución, son ellas las que hacen a los ejércitos mantenerse en pie. Muchas eran enfermeras o cumplían ese rol, otras tantas soldaderas. Estas mujeres acompañaban, cocinaban y curaban a sus hombres. En muchos casos eran espías o trasladaban armas entre sus ropas. Si tenían que

empuñar un arma en el campo de batalla también estaban dispuestas a hacerlo, incluso haciéndose pasar por hombres. De más está decir que, así como sirvieron a la revolución, no escaparon a los secuestros, las violaciones y las muertes.

La reafirmación del nuevo concepto de Nación. Estridentismo.

“Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No recrear valores, sino crearlos totalmente (...)”

Manuel Maples Arce. Actual N°1

Se puede afirmar entonces que la restauración del país se visibilizó en la presidencia de Álvaro Obregón. Era un presidente que simpatizaba con todas las clases sociales. Comenzó dándole a cada sector lo que necesitaba. Al fin los campesinos tenían las tierras por las que tanto habían luchado. Obregón fue el impulsor de un nuevo concepto de “nación”, integrando a criollos y mestizos como producto de la herencia indígena y española. José Vasconcelos era el nuevo secretario de Educación y fue quién se encargó de impulsar programas pedagógicos con la educación como instrucción propiamente dicha, acompañada por la creación de bibliotecas y la edición masiva de libros. Entendía que la revolución debería ser moral. Los libros se regalaban, quería que la cultura esté al alcance del pueblo. Se trataba de obras clásicas ancladas en el nacionalismo. Con esto se pretendía combatir el alto índice de analfabetismo, obteniendo una instrucción rápida y a gran escala.

Con relación a la lengua, Vasconcelos propone propagar el uso del castellano en todas las poblaciones

Es el momento de los muralistas: Siqueiros, Orozco y Rivera, su obra puesta al servicio de esta misión educadora, creando una especie de “mecenazgo estatal”. Los motivos, temas y personajes eran de la mitología indígena, además de fiestas populares, escenas cotidianas y la historia nacional contemporánea, reflejada en el deseo de libertad y los movimientos de resistencia popular.

La concepción ideológica del gobierno planteaba que el futuro debía construirse sobre las bases del pasado indígena, siendo esta la verdadera tradición. En la educación se debía sustituir la literatura clásica europea por las leyendas populares.

Al igual que el “grupo de los cinco” en Brasil, Diego Rivera realizó viajes al interior de México junto a Vasconcelos que le sirvieron de fuente de inspiración y conocimiento para los temas recreados por el muralismo. Recorrió Yucatán, las ruinas mayas de Uxmal y Chichén Itzá. Se enamoró de los frescos del templo de los jaguares. También recorrió sitios indígenas cercanos a la ciudad de México.

Inspirados en los grabados populares de la historia mexicana tomaron la figura de la calavera, la caricatura y un tema común de las vanguardias que es la relación entre el arte y la vida.

En paralelo al **Movimiento Antropófago** brasileño, en México fue el auge del **Movimiento Estridentista**.

Su impulsor fue Manuel Maples Arce. Fue un movimiento inspirado en la revolución mexicana y la revolución rusa de 1917, por lo tanto, fue revolucionario, centrado en lo literario, aunque fue multidisciplinario (músicos, bailarines, pintores, grabadores, poetas, dramaturgos, fotógrafos, entre otros fueron estridentistas), sumado a una importante carga social. Trataron de fusionar la creación estética y la revolución. Tenían como utopía la fundación de **“Estridentopolis”** una ciudad con sede en Jalapa, que contara con un edificio estridentista, torres de radio, una universidad. Era

una ciudad absurda, totalmente desconectada de la realidad cotidiana. Exaltaban las maquinas, los puentes, las fábricas y decían “*palpitar con la hélice del tiempo*”.

Del movimiento surgieron 4 manifiestos: Actual n°1 (1921) apareció como pegatina en las paredes de Puebla. De estilo convulsivo y con influencia futurista, contaba con 14 principios contra las formas pasadas. Entre sus temas está la exaltación de la máquina y el hombre tecnificado. El manifiesto n°2 (Puebla, 1923), tiene una propuesta menos estetizante, pero asume un carácter más agresivo. El n°3 (1925) se centra en el ataque a la academia y se menciona la revolución social. El manifiesto n°4 fue presentado en el Congreso Nacional de Estudiantes en la ciudad de Victoria en 1926. Fue un texto redactado por los propios estudiantes en formato tabloide. Pide a sus lectores un voto de confianza al movimiento estético revolucionario de México. Con sede en la ciudad de Jalapa, contaba con el apoyo del gobernador de Veracruz, Hiriberto Jara, quien subvencionaba sus actividades y publicaciones. La caída de Jara en 1927 significó el final del movimiento estridentista, que además fue el único movimiento de vanguardia de América Latina que contó con apoyo militar.

Como Brasil tuvo la semana del 22, México tuvo en 1924 la primera exposición estridentista realizada en el “Café de Nadie”, con carácter multidisciplinario: literatura, artes plásticas y música. Entre sus miembros más reconocidos se encontraban Diego Rivera y José Clemente Orozco, aunque el pintor que más representó al movimiento fue Ramón Alva de la Canal.

El estridentismo fue un movimiento relativamente corto, pero supo canalizar el sentir de los artistas representando en el arte el proceso cultural/social/político que México atravesaba.

Además del estridentismo es difícil encontrar en México revistas con propuestas estéticas renovadoras. **Contemporáneos**¹⁹, **El Maestro**²⁰, **La Falange**²¹, **Bandera de**

¹⁹ Ciudad de México. 1928-1931 (43 números). Se publicaba el día 15 de cada mes. Es considerada la revista cultural más importante de México. Su nombre se debe a que estaba ligada al grupo poético vanguardista **Los Contemporáneos**. Su surgimiento significó la entrada en la modernidad literaria de poetas, pensadores y artistas mexicanos con Alfonso Reyes (1889-1959) como guía. Adoptaron una posición cosmopolita con ausencia de temas políticos y sociales. Por ese motivo es que sus miembros fueron acusados de traidores. Además de los textos de creación propia, publicó traducciones, críticas literarias, artículos de historia y reproducciones de obras de artistas mexicanos y de otros países como Picasso, Dalí, entre otros. Ignoraban a toda la vanguardia mexicana excluyendo al estridentismo, promoviendo una cultura modernista alejada del muralismo.

²⁰ Ciudad de México. 1921-1923. Como parte del proyecto educativo de Vasconcelos, la Universidad Nacional de México publicó el primer tomo de El Maestro. De tirada gratuita para generar la necesidad de lectura, se autoproclamaba “órgano de difusión útil a un país entero”. Se distingue de todos los ISMOS, no les preocupaba el planteamiento de un proyecto estético, sino la historia de México, el destino de su pueblo y las clases humildes. Estaban convencidos que cada pueblo se distingue y alcanza el poder cuando todos sus habitantes han sido libres y fuertes en derechos teóricos, posesiones materiales y en la educación personal.

²¹ Ciudad de México. 1922-1923. Revista literaria financiada por la Secretaría de Educación Pública también a cargo de Vasconcelos. Tuvo como objetivo crear lazos entre los escritores de la época. Fue un canal de comunicación a través de cartas entre escritores que pertenecían al Ateneo de la Juventud, una asociación cultural que organizaba reuniones intelectuales y debates públicos. No es una revista de vanguardia, aunque colaboran en ella los referentes de la poesía moderna mexicana. Hay registros de intercambio con la cultura brasileña, mencionando los acontecimientos de la semana del 22. Se proponía ser órgano de nada y se proclamaban contra nadie, pero se advierte en sus líneas un ataque a la cultura norteamericana afirmando la idea de nacionalismo de la época.

Provincias²², Monterrey²³, La Antorcha²⁴ son algunas de las más influyentes y que más aportes hicieron a la cultura.

En este contexto social, cultural y político se forjó la personalidad de Frida Kahlo. Su vida/obra son un conglomerado de situaciones transitadas en este período. Y digo vida/obra porque no puedo concebirlas por separado. A diferencia de Tarsila, en Frida todo está conectado de acuerdo a sus experiencias personales y sentimentales, esto mismo intentaré justificar en lo que resta de este trabajo.

Magdalena Frieda Kahlo Calderón.



Autorretrato con monos, 1943

“Nací con la revolución. Que se sepa, con ese fuego nací, llevada por el ímpetu de la revuelta hasta el momento de ver el día. El día era ardiente, me inflamó para el resto de mi vida. De niña, crepitaba. Adulta, fui pura llama. Soy la hija de la revolución, de eso no hay duda, y de un viejo dios del fuego, que adoraban mis ancestros. Nací en 1910. Era verano. Pronto Emiliano Zapata, el gran insurrecto, iba a sublevar el sur. Tuve esa suerte: 1910 es mi fecha”

Frida Kahlo

²² Guadalajara, Jalisco. 1929-1930, (24 números). Cada ejemplar contaba con entre 4 y 8 páginas de gran formato. Fue un período quincenal de cultura. Estableció relaciones con la revista Contemporáneos por lo cual hay muchas colaboraciones realizadas por miembros de ese grupo. De carácter nacionalista su cometido era apoyar la propia tierra.

²³ Río de Janeiro, Brasil. 1930-1937, (14 números). Funcionaba como correo literario entre Alfonso Reyes (embajador de México en Brasil y Argentina) e intelectuales de otros países. Reyes no considera estas publicaciones ni como revista ni como periódico porque en sus páginas solo revela el pensamiento erudita y cosmopolita de su creador, por lo tanto, no puede rotularse. Tampoco presentaba contenido político y no representaba a ninguna tendencia vanguardista en particular. Pero si puede tomarse como el reflejo del sentir y el pensar de los intelectuales de la época.

²⁴ París, Francia. 1931. José Vasconcelos edita esta revista desde París. En contraposición a Monterrey, La Antorcha carece de cosmopolitismo, centrándose en los autores mexicanos exclusivamente y mostrando claramente el pensamiento antiamericanista de su creador.

Frida nació el 6 de julio de 1907 en Coyoacán. Su madre Matilde de origen mexicano y su padre Guillermo de origen alemán (había emigrado a México a sus 19 años). Era la tercera de cuatro hermanas.

Dejando atrás la época colonial y los 30 años de dictadura de mano de Porfirio Díaz, México estaba preparado para ese renacer tan esperado.

La estabilidad financiera familiar se vio afectada con la revolución, ya que, durante el gobierno de Díaz, Guillermo había sido encargado de realizar un inventario fotográfico de monumentos arquitectónicos de la época prehispánica y colonial. Sus fotografías pasarían a conformar lujosos volúmenes gráficos como motivo del centenario de la independencia en 1921. Este proyecto lo convirtió en el primer fotógrafo oficial del patrimonio cultural nacional de México. De su padre aprendió el uso de la cámara fotográfica, el revelado de fotos con retoques y colores, tan características de la época.

El primer acontecimiento que marca su vida fue la poliomielitis a los 6 años. Su pierna derecha adelgazó perdiendo masa muscular y su pie quedó atrás en el crecimiento. La enfermedad fue motivo de burla, ella sufría en silencio mientras sus compañeros la apodaban "Frida, la coja".

Frida aspiraba a estudiar medicina y en 1922 se matriculó en la escuela Nacional Preparatoria que era considerada la mejor institución de enseñanza de México y para la cual había que pasar duros exámenes de admisión. En sus pasillos y aulas todo era exaltación del sentimiento patriótico y las raíces indígenas. Militando como necesidad absoluta el regreso a los orígenes.

Es el tiempo de las políticas de Vasconcelos en todo su esplendor, del arte al servicio de las masas, de la edición masiva de clásicos para el alcance de todos, de las bibliotecas, de los conciertos gratuitos y de los muralistas.

Su adolescencia transcurre en la plenitud de las ideas revolucionarias. Su carácter da un notable giro. Todo se reducía a aprender y servir a un futuro mejor para el país. Frida "la coja" quedaba atrás, junto con las burlas de sus compañeros.

La escuela Nacional estaba ubicada en el barrio del Zócalo en pleno centro de la ciudad. Cada viaje a la escuela era para Frida una aventura, todo era novedad que quería asimilar con todos sus sentidos. La escuela estaba dividida en grupos según las aspiraciones de los alumnos. En principio Frida dudó entre dos grupos literarios: los Contemporáneos y los Maistros. Finalmente se incorporó a los **Cachuchas** (se llamaban así por el uso de gorras que los distinguían de los demás). Eran nueve miembros: Alejandro Gomez Arias, José Gomez Robleda, Manuel Gonzalez Ramírez, Carmen Jaime, Frida Kahlo, Agustín Lira, Miguel Lira, Jesús Ríos y Vallés, Alfonso Villa. *"Los cachuchas reivindicaban un socialismo que quería probarse con el famoso retorno a las fuentes"* (Jamís, 1994, p. 68).

Leían sobre filosofía, literatura, poesía, manifiestos y sobre temas de actualidad. Luego debatían, compartían ideas, premisas y se contaban unos a otros lo aprendido, intercambiando información. Para ese entonces Frida había inventado el "fridesco", un vocabulario personal.

Era 1922, Diego Rivera era un artista consagrado internacionalmente. Se le había encargado la realización de un mural en el anfiteatro Bolívar de la escuela. Era de carácter amable y le gustaba interactuar con alumnos o cualquier persona que quisiera entablar conversación. Ese fue su primer acercamiento. En un principio Frida lo veía de lejos, hasta que un día se acercó a ver su obra por curiosidad, se sentó en un rincón y lo observó durante 3 horas en silencio.

Pero Frida estaba enamorada de Alejandro. Era el más brillante del grupo, gran orador, culto, de aspecto elegante y galante.

Los años veinte fueron los años de aproximación de Frida con el arte y el principio de su formación como artista. Experimento creando sus primeras obras. Era muy joven aún, Tarsila para esa misma década tenía más de 30 años.

Hasta 1925 su formación consistía en lo aprendido gracias a su padre y las clases de dibujo que tomaba con el grafista publicitario Fernando Fernández, quién le ofreció su primer empleo y le enseñó a copiar grabados del impresionista sueco Andrés Zorn. Tampoco tenía interés en dedicarse al arte de manera profesional. Sus primeras obras: **Si Adelita... o Los cachuchas** (1927), **Retrato de Miguel N. Lira** (1927), **Retrato de Alicia Galant** (1927) y **Retrato de Cristina, mi hermana** (1928), muestran la influencia europea de los retratos del S. XIX con fondos despojados, detalles de art nouveau y estilización de las figuras.

La polio y el accidente.

El accidente fue el hito que marco a la pintura como medio de vida. Vivir por y para pintar.

La tarde del 17 de septiembre de 1925, Frida y Alejandro subieron al camión (nombre que se le daba al autobús en México) rumbo a Coyoacán. Eran relativamente nuevos, con asientos, piso y paredes de madera. El tren de Xochimilco avanzaba sobre las vías que el autobús tenía que cruzar. El tren no pudo frenar y el autobús no alcanzó a pasar. El tren lo chocó en el centro, lo arrastró y lo arqueó tanto que lo partió. Alejandro quedó debajo mientras que Frida quedó en el piso del autobús. Un pedazo del pasamanos de hierro le había atravesado la espalda de lado a lado. Alejandro la trasladó hasta una mesa y un hombre, que se encontraba en el lugar, se lo arrancó.

“Matilde leyó la noticia en los periódicos y fue la primera en llegar y no me abandonó por tres meses; de día y de noche a mi lado. Mi madre se quedó muda durante un mes por la impresión y no fue a verme. Mi hermana Adriana al saberlo se desmayó. A mi padre le causó tanta tristeza que enfermó y solo pude verlo después de veinte días”

Frida Kahlo

Sobre el cuerpo de Frida se desparramó un paquete de polvo de oro, “*miren a la bailarina*” gritaba la gente.

Los cachuchas la visitaban con frecuencia. Sentía un gran dolor en la espalda, pero los médicos decían que su columna estaba intacta. Un mes después del accidente, un nuevo médico le dio su primer diagnóstico serio: fractura de la tercera y cuarta vértebra lumbar, tres fracturas de pelvis, once fracturas en el pie derecho, luxación del codo izquierdo, herida profunda en el abdomen producida por una barra de hierro que entró por la cadera izquierda y salió por el sexo, desgarrando el labio izquierdo. Peritonitis aguda. Cistitis que requiere una sonda durante varios días. Luego de un mes de internación, le prescribieron 2 meses de reposo absoluto y durante 9 meses más debía usar un corsé de yeso.

El esbozo a lápiz de **Accidente** (1926), lo realizó un año después del hecho al estilo de los exvotos tradicionales mexicanos. Este fue su único testimonio sobre aquel día, con la excepción de un retablo que encontró en los años 40 describiendo una situación similar al cuál Frida retocó añadiendo rótulos del tranvía y el autobús. A la víctima la caracterizó con sus cejas. Su epígrafe decía: “*Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por haber sanado a su niña*”

Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y Calzada de Tlalpan".

Luego del reposo continuó con los dolores de columna y pie derecho y 1 año después comprobaron que tenía rotura de vértebra lumbar. Debería usar diferentes corsés durante 9 meses.

Es el período que comienza a pintar, como forma de combatir el dolor y el aburrimiento. Una caja de óleos de su padre, unos pinceles y su cama común adaptada con baldaquino que sostenía un espejo en la parte superior de modo tal que ella pudiese verse reflejada en él (idea de su madre), fueron sus herramientas y su compañía durante mucho tiempo. Ella y su imagen, su némesis las 24 horas recordando continuamente el dolor y el sufrimiento por el que su cuerpo atravesaba.

*"Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco"*²⁵

Su primer cuadro fue dedicado a Alejandro, su relación tenía idas y vueltas, pero Frida se aferraba a él, era su motor en los peores momentos de salud.

En **Autorretrato con traje de terciopelo** se representó a sí misma, busto y rostro. Aunque la leyenda diga que para ese entonces tenía 17 años, en realidad lo pintó a sus 19. Los padres de Alejandro estaban en contra de su relación con Frida y en 1927 lo enviaron a Europa a completar sus estudios.

Su salud seguía empeorando con el uso reiterado de diferentes corsés. La situación económica familiar tampoco era la mejor, su casa estaba hipotecada y sus padres tuvieron que vender muebles y cristalería. Su padre tenía constantes ataques de epilepsia y su madre sufría de ataques similares a los de su marido.

Frida comenzó a pintar por necesidad. Una necesidad que abarcaba varios sentidos: desde lo físico ya que el reposo le imposibilitaba la movilidad, para mitigar la angustia que le generaba ver pasar las horas, manteniendo la cabeza ocupada y alejando los malos pensamientos; por necesidad económica y un deseo de sentirse útil (sentía culpa por los gastos médicos que su familia no alcanzaba a suplir y quería aportar dinero a la causa).

"Me han preguntado mucho sobre esa persistencia en el autorretrato. En primer lugar, no tuve elección, y creo que es la razón esencial de esa permanencia del yo-tema de mi obra (...) Aunque de la manera más académica del mundo, hice de mi propio modelo, mi tema de estudio. Me concentré en él". (Jamís, 1994. p. 108)

Después de su primer obra Frida continuó retratando a sus amigos. Sus pinturas eran de pequeño formato, pero llevadas al detalle de manera minuciosa. Le ocupaba varias horas del día avanzar en ellas.

Para 1928 Frida ya frecuentaba el ambiente artístico, su salud había mejorado y por lo menos podía desplazarse. La mayoría de los artistas estaban comprometidos con la lucha comunista. El mexicanismo proclamaba la exaltación y afirmación de ese sentimiento nacionalista, que estaba en contra de lo establecido por la conquista y la academia. Las obras tematizaban ideas nacionales revalorizando los elementos del arte popular mexicano integradas a la obra como concepto. A este grupo se unió Frida, contactándose con antiguos compañeros y amigos de la escuela, muchos de los cuales ya estaban en la universidad. Por intermedio de su amigo Germán del Campo ingresó a un grupo de gente que frecuentaba al comunista cubano exiliado en México Julio Antonio Mella y a su mujer la fotógrafa italiana Tina Modotti. Se hicieron muy amigas, se manejaban por todo el ambiente artístico y político, Tina la llevó a todos los lugares donde ella frecuentaba presentándole gente constantemente.

²⁵ Las citas de Frida están presentes en la mayoría de los escritos sobre la artista por lo cual no es posible citar con precisión la fuente exacta de donde fue extraída.

Frida entró al partido comunista y en una de esas reuniones volvió a ver a Diego Rivera. Diego tenía una personalidad terriblemente llamativa, no solo nunca pasaba desapercibido, sino que era el centro de las veladas. Estaba en la cúspide de su carrera, volvía de un viaje a la Unión Soviética donde había sido invitado de manera oficial para trabajar y residir unos meses. Había asistido al festejo de los 10 años de la Revolución de Octubre pintando un fresco en Moscú. Contaba sobre sus viajes, sus amigos artistas del otro lado del continente y sus hazañas.

Si bien estaba en auge el mexicanismo, también cabe aclarar que había una parte de la sociedad que estaba en contra de esto y sobre todo del muralismo. Muchos murales eran vandalizados y a sus creadores se los tildaba de traidores. La burguesía llamaba “monos” a sus protagonistas.

Frida tomó algunos de sus trabajos y fue hasta el Ministerio de Educación donde sabía que Diego estaba pintando un mural. Necesita pedirle su opinión. Las obras no pasaron desapercibidas para él, tampoco Frida. Le pidió ver más y la animó a seguir. Ella lo citó el domingo siguiente en su casa. Así comenzó su relación, se hicieron íntimos y las visitas continuaron durante varias semanas.

La polio, el accidente y Diego.

A pesar de que su madre no estaba de acuerdo con esa unión (debido a la diferencia de edad y a la mala reputación de Diego), el 21 de agosto de 1929 se casaron en una ceremonia sencilla en el Ayuntamiento de Coyoacán. Ella tenía 22 años y él 42.

El gusto de Diego por lo precolombino y su militancia del mexicanismo provocaron un cambio notorio en la personalidad de Frida. Un impacto que visualmente se vio reflejado en su forma de vestir. Iba dejando sus trajes de hombre para dar paso a la ropa de tehuana, característica de las mujeres de Isthmus de Tehuantepec. Este atuendo proviene de una región del suroeste mexicano con fuertes tradiciones matriarcales que aún hoy en día se conservan, como por ejemplo la dominación de la estructura económica por parte de las mujeres.

Si bien Frida fue una de las pioneras, vale aclarar que durante los años 20 y 30 muchas mujeres adoptaron estas costumbres, sobre todo las intelectuales mexicanas. Esto le otorgaba una especie de poder implícito además de acompañar al espíritu nacionalista y la vuelta a las raíces indígenas.

“También Frida cuando conoció a Diego, cambio su vestido de hombre, su delantal, su uniforme de trabajadora, su aspecto de muchacho frustrado, por la imagen de una mujer mexicana con enaguas, bordados y largas faldas y vestidos de colores, peinados con cintas, joyas pesadas y sobre los hombros siempre un rebozo²⁶. Quería gustar a Diego y poco a poco se hizo más mexicana que las mexicanas (...). Frida cayó en el mexicanismo a ultranza que la convertía en una especie de princesa azteca con un lenguaje argótico (...).” (Jamís, 1994, p.152)

En el autorretrato **El tiempo vuela** empieza a verse reflejado este cambio en la representación, sobre todo, de su persona. En **Autorretrato con traje de terciopelo** del año 1926, se había representado a la “manera italiana”: cuello largo, mirada de costado, vestido de encaje (con telas típicamente europeas), un fondo oscuro con decoraciones que solo sirven para acompañar a la imagen principal. Ahora cambia la paleta, va apareciendo poco a poco el color, el encaje es sustituido por una sencilla blusa blanca, aparecen los accesorios: aros de piedras y collar de jade. El fondo es

²⁶ El rebozo es un chal o manto que se utiliza para cubrir la cabeza, los hombros o la espalda.

suplantado por un cortinado que materializa de alguna manera esta transición por la que Frida está transitando, el cortinado se abre para dar paso al cielo con un avión de fondo y en unos de sus costados sobre una pila de libros un reloj haciendo referencia al título de la obra.



Autorretrato con traje de terciopelo, 1926
Óleo sobre lienzo, 79,7 x 60 cm
Legado de Alejandro Gómez Arias, Ciudad de México



Autorretrato "El tiempo vuela", 1929
Óleo sobre fibra dura, 86 x 68 cm
Colección privada

Su vida junto a Diego y los diferentes estados de ánimo relacionados con su salud física y mental comienzan a tener un fuerte impacto en su obra.

Para 1930 Diego y Frida se habían trasladado a Estados Unidos, en parte porque Diego tenía varios encargos de murales allí y también porque México ya no era el mejor lugar para los muralistas y los simpatizantes del comunismo. Con Plutarco Elías Calles en el poder y la destitución de Vasconcelos, se habían rescindido muchos contratos de artistas haciendo que la disminución de encargos bajara considerablemente.

Contra todo pronóstico y a pesar de todo Frida había quedado embarazada por primera vez. El embarazo debió interrumpirse 3 meses más tarde a causa de una malformación de la pelvis que impedía retener el feto. Los dolores en su pierna derecha volvían a aparecer, le costaba caminar y su pie estaba cada vez más atrofiado. Aquí es cuando comienza a atenderse en el San Francisco General Hospital con el doctor Leo Eloesser, quien con el tiempo fuera además su amigo y confidente.

El tiempo que estuvo mal de salud en Estados Unidos sirvió para que conecte nuevamente con la pintura.

Luego de su estadía en San Francisco partieron hacia Nueva York, y en 1932 se instalaron en Detroit durante un año. Frida queda embarazada por segunda vez. Diego no estaba interesado en tener hijos, los médicos le advirtieron que el embarazo no llegaría a término. Frida decidió conservarlo. Un tiempo después sufrió un aborto espontáneo. Durante los 13 días que estuvo internada comenzó a esbozar la obra **Henry Ford Hospital**.

Durante este tiempo se puede distinguir una serie de obras que siguen el correlato del momento que estaba atravesando. No solo es la protagonista de sus obras, sino que su imagen es acompañada en la narración de un momento determinado, por lo general, de un suceso doloroso.

Una cama de hospital, sobre ella el cuerpo de Frida representando el momento justo del aborto, las sabanas ensangrentadas. Su figura se conecta con el feto, un caracol²⁷, una maqueta con forma de pelvis; debajo de la cama una pieza de metal (se cree que es una parte de un antiguo esterilizador de vapor), una orquídea (Diego le había llevado estas flores al hospital en una de sus visitas), cada cosa se conectada a Frida por medio de un "hilo rojo". Como fondo la ciudad de Detroit, con su paisaje fabril. El horizonte dividido en dos: la naturaleza y la ciudad, el cemento.

El aborto la destruyó. Quería conocer a su bebé, quería verlo, dibujarlo, tener algún recuerdo de él. Se lo pedía a los médicos. Ante la negativa les pedía libros de anatomía que le faciliten estudiar la figura fetal, la quería incorporar a su obra. Finalmente fue Diego quien le facilitó el material con el cual estuvo dos semanas realizando bocetos.

Frida representando una desgracia, su propia desgracia a la manera de los exvotos. Ella amaba los exvotos y los coleccionaba. Toma de ellos la forma de representar: generalmente se presenta una escena principal rodeada de elementos aislados, de pequeño formato y utilizando como soporte el óleo sobre metal. Los exvotos representaban desgracias, ella representaba su desgracia combinando hechos biográficos con simbología. Además, muchas veces le agregaba inscripciones con la fecha, el nombre de la obra y algún texto referente al tema en cuestión.

Andrea Kettenmann en su libro Kahlo plantea una diferenciación según la forma de representar. Si los retratos son de cabeza o busto, los complementa con atributos cargados de significado simbólico; en cambio, si son de cuerpo entero la representación está marcada por algún hecho puntual de su vida, su biografía como ser su relación con Diego, lo que transita su cuerpo de acuerdo a las dolencias que padeció a lo largo de su vida, la incapacidad de gestar hijos en su vientre y su filosofía de la naturaleza, la vida y su propia visión del mundo.

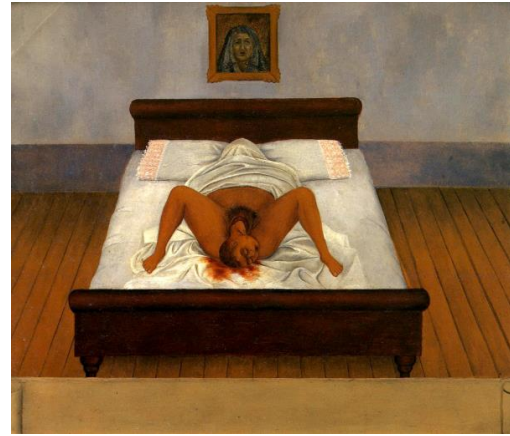
Los autorretratos muestran un rostro/máscara manteniendo la misma expresión, la misma mirada y el mismo ángulo. Es un rostro que no transmite. Para eso se vale de los elementos acompañantes. Más allá que la representación sea de frente o de lado, siempre sostiene la mirada fija hacia el espectador.

Nacimiento o Mi nacimiento es otra obra que continúa en la misma línea. Después de salir del hospital Frida recibió noticias desde México, su mamá Matilde se encontraba en estado crítico. Débil y desmejorada viajó y llegó apenas para despedirse. Este sentimiento lo refleja en esta obra. Todo es muerte. Una mujer sobre la cama con el rostro tapado por una sábana, un cuerpo sin vida da a luz un feto sin vida también.

²⁷ En esta obra la figura del caracol hace referencia a la lentitud del aborto. Para la cultura india era considerado símbolo de la concepción, el embarazo y parto debido a la protección que ofrece su caparazón. También se lo relaciona con la luna creciente y menguante ya que su cabeza entra y sale del mismo, vinculando este movimiento al ciclo y la sexualidad femenina.



Henry Ford Hospital o La cama volando, 1932
Óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm
Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México



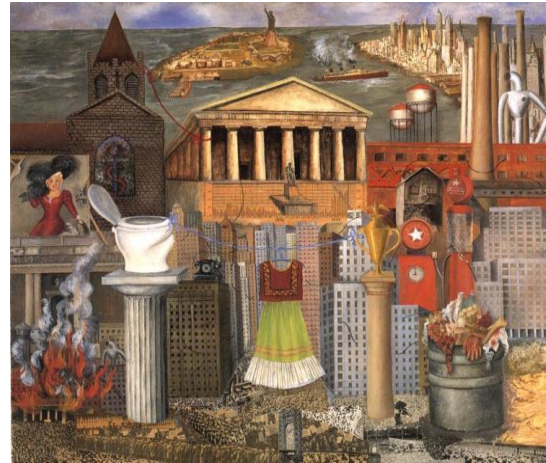
Mi nacimiento o Nacimiento, 1929
Óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm
Colección privada

Frida moría por dentro y extrañaba México, lo extrañaba horrores. Nuevamente y de manera catártica lo transmite al lienzo. **Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos** y **Allá cuelga mi vestido o New York** relatan esta añoranza por su tierra. De la primera de ellas llama la atención la decisión de pintarse sin el traje tehuano, en su lugar lleva puesto un vestido rosa de volados acompañado de guantes de encaje. Su imagen sobre un pedestal sosteniendo la bandera mexicana divide la obra en dos. Su vida estaba dividida y así lo expresa. México y/o Estados Unidos. Su país es el sol y la luna; el día y la noche; el ciclo de la vida. Las ruinas, el peso de un país con historia, la representación de los dioses de la fecundidad y la calavera que echa raíces que se conectan con ella misma. Del otro lado, Estados Unidos. Su bandera se distingue detrás del denso humo que emanar las chimeneas de la fábrica Ford. Lo industrial, las maquinas, lo técnico, la ciudad; lo natural en oposición a lo artificial y ella en el centro, tomando energía de ambos mundos. Las raíces se conectan a los cables de un generador y este se conecta al pedestal que alza su figura. Pero que algo quede bien claro: ¡es mexicana!, y lo demuestra empuñando la bandera de su país entre sus manos.

Para la ejecución de **Allá cuelga mi vestido**, se vale por primera y única vez de la técnica del collage. Es una obra cargada de simbología, lanzando una mirada crítica hacia el capitalismo. Creo que la palabra que me nace al ver esta obra es CAOS. En la parte inferior de la obra miles de personas imposibles de individualizar, junto a un cesto gigante desbordado de basura, el fuego que amenaza con consumirlo todo, las fábricas que muestran el avanzado desarrollo industrial, edificios emplazados entre la muchedumbre; y en el centro, su vestido. La “cáscara” es lo único que queda de ella, se despersonaliza, no quiere estar allí, no se siente a gusto y es su modo de expresarlo. Nuevamente el anhelo de su tierra, su lugar y el desagrado cada vez mayor que le provocaba Estados Unidos, su cultura y la mayoría de su gente.



Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos, 1932
 Óleo sobre metal, 31 x 35 cm
 Colección Manuel Reyero, Nueva York

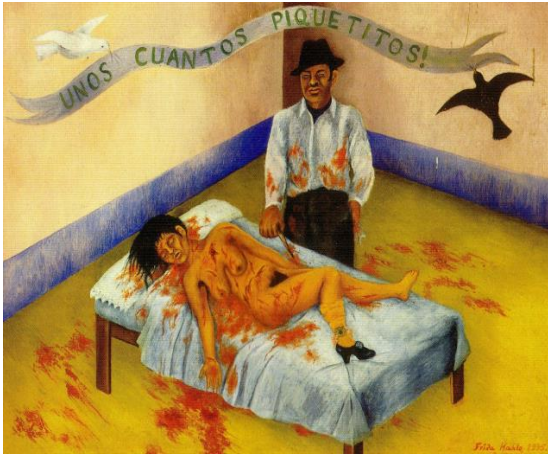


Allá cuelga mi vestido o New York, 1933
 Óleo y collage sobre fibra dura, 46 x 50 cm
 Hoover Gallery, comunidad hereditaria Dr. Leo Eloesser, San Fco

En 1933, junto a Diego, adquirieron un terreno en San Ángel, un pueblo al sur de la ciudad de México. Decidieron construir allí dos módulos. El pequeño pintado de color azul era para Frida y el otro más amplio de color rosado para Diego. Allí instaló su estudio. Ambos módulos se conectaban mediante un puente. Pero en menos de un año la salud de Frida nuevamente empeoró. La operaron de apendicitis y sufrió la amputación de cinco falanges del pie derecho; además quedó embarazada pero nuevamente lo perdió. Fueron años de escasa producción artística, ya que para 1935 había realizado solo 2 obras más: **Unos cuantos piquetitos** y **Autorretrato con pelo rizado**. Ambas obras reflejan el mal momento por el que transitaba su relación con Diego. El tema de unos cuantos piquetitos surgió a través de una noticia periodística. Un hombre había asesinado por celos a su mujer, se excusó ante el juez diciendo: “pero si no eran más que unos cuantos piquetitos”. Frida dijo: “acaso esa mujer asesinada no era yo, a quién Diego asesinaba cada día? ¿O era la otra, la mujer con la que Diego podía encontrarse, a la que yo deseaba muerta?” (Jamís, 1994, p.196).

Autorretrato con pelo rizado es un desaire hacia Diego. Se retrata con pelo corto y aros metálicos. Se sabe que Diego admiraba la Frida mexicanizada en todo su esplendor con vestimenta, peinados y accesorios típicos. Ella lo castiga despojándose de todos esos atributos.

Frida se entera que Diego, después de innumerables infidelidades, tenía una relación de varios meses con su hermana menor Cristina quién era muy cercana a ella. Cristina había sido modelo de Diego para sus murales en varias oportunidades. Frente a esto decide alquilar un departamento en la ciudad de México e irse a vivir sola. A mediados de ese año viajó a Nueva York, pero unos meses después decide volver. La relación entre Diego y Cristina había terminado. No soportaba estar lejos de él, la separación la hacía sufrir mucho más y sentía que el amor que se tenían todo lo podía y que era tan fuerte que podía sortear todos los obstáculos que se les presentasen.



Unos cuantos piquetitos, 1935
Óleo sobre metal, 38 x 48,5 cm
Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México



Autorretrato con pelo rizado, 1935
Óleo sobre metal, 19 x 14 cm
Colección privada

Para 1936 sufría la tercera operación en el pie derecho. La úlcera trófica persistía y los dolores de columna se intensificaban. Todo lo relacionado al sufrimiento que conllevaba su estado de salud, sumado a lo afectivo, forjaron su personalidad y su carácter. Ya no era reconocida por ser la esposa del “gran muralista” sino que era, ni más ni menos, Frida Kahlo. Artista admirada y respetada. Se mostraba afectuosa, cariñosa y abierta con todo el mundo. Retomó las actividades políticas fundando un comité en apoyo a los republicanos, ya que en julio de 1936 se desató la guerra civil española, además la pareja solicitó al gobierno mexicano otorgar el asilo político de León Trotsky y su mujer Natalia. El entonces presidente Lázaro Cárdenas avaló dicha solicitud.

Le costaba pintar con regularidad, pasaban semanas o incluso meses sin tocar los pinceles. La situación económica tampoco ayudaba. La casa de San Ángel era un centro de reuniones, los amigos entraban y salían de allí sintiéndose como en su casa. Sumado a esto la manutención de la cantidad de animales que tenían en común generaba muchos gastos que ellos no alcanzaban a cubrir. Frida sufría la dependencia económica, recibía ayuda de sus amigos que actuaban de intermediarios entre ella y Diego. Él continuaba en la búsqueda y compra de objetos precolombinos acrecentando su colección y ella se dedicaba a la colección de exvotos, objetos folclóricos, muñecas, vestidos, joyas y tocados.

Finalmente, el 9 de enero arribaron a México los Trotsky. Se instalaron en la casa azul de Coyoacán. Para su seguridad las ventanas fueron tapiadas, policías y amigos hacían guardias las 24 horas por miedo a un posible ataque. Al poco tiempo surgió una relación amorosa, a espaldas de Diego y Natalia, entre Frida y León que duró algunos meses. El 7 de noviembre en conmemoración del aniversario de la Revolución Rusa y el cumpleaños de Trotsky, Frida le regaló **Autorretrato dedicado a León Trotsky o Between the curtains (1937)**.

En abril de 1938 llegan a México Jackeline Lompa y André Breton, quién daría una serie de conferencias sobre surrealismo. La pareja se instaló unos días en la casa de San Ángel. Breton conocía la obra de Frida y le fascinaba. Insistía en que era una pintora surrealista sin saberlo. Ella lo negaba: “(...) *no soy surrealista. Todo eso es una sobreestimación (...). Pinto mi propia realidad*” (Jamís, 1994, p. 206).

En referencia a esta discusión se pronunció Bertram Wolfe en un artículo de la revista Vogue ese mismo año: “*Aunque André Breton le dijera que ella es una surrealista no*

fue siguiendo los métodos de esta escuela que ella logró su estilo(...) completamente libre de los símbolos freudianos y la filosofía que parece poseer a los surrealistas, su estilo es una especie de surrealismo ingenuo que ella creó para sí misma (...) Mientras que el surrealismo oficial se ocupa de algo así como los sueños, pesadillas y símbolos neuróticos, en la variante de Madame Rivera dominan el ingenio y el humor". (Wolfe, p. 64-131 1938, citado por Kettenmann 2003).

Con respecto a esto es una calificación o un encasillamiento que pretenden imponer también, algunos críticos, a la obra de Tarsila. Ambas artistas lo niegan, no consideran pertenecer a esta corriente, al menos no de forma consciente. La etapa onírica de Tarsila es la que se considera relacionada a dicho movimiento (sobre todo las obras de los años veinte) y, una década después, lo mismo ocurre con Frida sobre todo en las obras que presentan contexto. A la distancia podemos interpretar lo que ella llamaba "su realidad", quizás eso no era posible visibilizarlo en la inmediatez de su producción, ya que algunas de esas obras requieren una lectura profunda o cierto "conocimiento previo" de los elementos que las componen y que corresponden a diferentes universos. Por eso utilizo el concepto de vida/obra. Ayuda a la interpretación conocer su historia, pudiendo así reconocer los hilos conductores de su trabajo.

Diego, Frida, León y Natalia Trotsky y André y Jackeline Breton (muchas veces acompañados de otros amigos), se reunían y salían en varios autos a recorrer las pirámides de Toluca, Taico y Cuernavaca; los templos de Teotihuacán, Popocatépetl; el desierto de los leones. Hacían picnic, discutían sobre arte, política, aportaban diferentes ideas y miradas sobre diferentes temas. En Michoacari se quedaron varios días. Diego buscaba objetos que aumentaran su colección y este lugar era (y continúa siendo) famoso por la producción de cerámica pintada a mano de carácter votivo o supersticioso. También allí trabajaban la madera en formas de máscara con temática precolombina. Otro lugar que les fascinó fue Jauitzio. Les llamaba la atención la gente, las mujeres, los niños, los colores de las vestimentas, del paisaje y su pequeño y pintoresco cementerio. Esto me retrotrae automáticamente a los "viajes del descubrimiento de Brasil" de Tarsila, Oswald de Andrade y sus amigos artistas. En ambos casos buscaban lo mismo: redescubrir sus raíces, cargarse de inspiración y a su vez dar a conocer a sus amigos sus orígenes, compartiendo con ellos estas aventuras y el contexto artístico por el cuál transitaba cada país. En mi opinión, de alguna manera, ellos sabían que toda esa información adquirida en los viajes, llegaría al "otro lado del mundo" lo cual resultaba atractivo, interesante, novedoso para los artistas europeos.

Cuando los Breton regresaron a Francia, Frida decide retomar su trabajo. Los años 1937 Y 1938 fueron decisivos para su carrera. Finalmente logra reconocerse como artista, que su trabajo sea su propósito. Comienza a pintar con continuidad y responsabilidad. Había encontrado el camino.

"A veces me pregunto si mi pintura no ha sido, tal como la he realizado, más parecida a la obra de un escritor que a la de un pintor. Una especie de diario, la correspondencia de toda una vida. El primero sería el lugar donde liberé mi imaginación a la vez que analicé mis hechos y gestos, por la segunda di noticias de mí, o de mi persona, simplemente a los seres queridos. Por otra parte, casi siempre regalé mis cuadros, casi siempre iban destinados a alguien desde el principio. Como las cartas. Mi obra: la más completa biografía que podría jamás hacerse sobre mí misma" (Jamís, 1994, p. 214-215).

En **Mi nana o yo o yo amamantando** Frida expresa sus sensaciones frente al nacimiento de su hermana Cristina -11 meses después que ella-. Su madre no pudo amamantarla, por lo que debieron contratar un ama de leche que la alimente. Los

rostros expresan la frialdad del momento, no existe el más mínimo rastro de afecto, tampoco hay contacto visual y aún menos conexión emocional. Una máscara precolombina cubre el rostro de la nodriza y Frida elige retratarse con cuerpo de bebé y cabeza adulta, dejando al descubierto esa carencia de afecto y la soledad que la acompañó desde que era una niña.

Tarsila también representó el rol de las damas de leche en esa época en la figura de **A Nega**. Nuevamente una temática en común entre ellas.



Mi nana y yo o Yo amamantando, 1937
 Óleo sobre metal, 30,5 x 34,7 cm
 Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México



Lo que vi en el agua o Lo que el agua me dio, 1938
 Óleo sobre lienzo, 91 x 70,5 cm
 Colección Daniel Filipacchi, París

En 1938 el galerista y coleccionista de arte Julián Levy la invita a su galería de Nueva York para que exponga alguna de sus obras. Esta fue su primera exposición individual. Entre el 1° y el 15 de noviembre expuso 25 obras (algunas eran en calidad de préstamo ya que pertenecían a colecciones privadas o eran regalos que le había hecho a amigos). Frida no entendía cómo alguien podía interesarse en su obra, ella nunca había tenido en cuenta la recepción del público, era algo que la tenía "sin cuidado". El prólogo de la muestra estuvo a cargo de Breton. La exposición fue un éxito, un gran acontecimiento cultural a pesar de la crisis económica que atravesaban los Estados Unidos.

Vendió 12 obras, además de recibir varios encargos. Su fama aumentaba. Se cree que durante este período estaba separada de Diego ya que inicia una relación con el fotógrafo norteamericano Nicolas Murray, quién se encontraba en pleno auge de su carrera.

Aquellos que se empeñaban en relacionar a Frida y al surrealismo, mencionan a **Lo que vi en el agua o lo que el agua me dio** como "el ejemplo" que justifica esa conexión. Una obra cargada de simbología, compuesta de varios fragmentos de obras anteriores. En su mayoría son acontecimientos de su vida y su familia. En una bañera con agua sobresalen sus pies, y en el reflejo del agua nuevamente la imagen del caracol, la calavera, un vestido, sus padres, mujeres (se podría pensar que la que está sola sería su autorretrato), naturaleza. Hay referencias a algunos artistas que Frida admiraba: el pájaro (en alusión al Bosco) o las hojas que rodean el retrato de sus padres (Max Ernst). Su obra / su vida. Sus pies se reconocen por las cicatrices, México, Estados Unidos, Diego, sus padres, la naturaleza, ella misma.

El hecho que exponga en Estados Unidos (en cierto modo gracias a Breton que auspicio de intermediario) hizo que Frida se comprometiera a realizar una muestra en París al año siguiente.

En enero de 1939 Frida llega a Francia. Inmediatamente se da cuenta que Breton no se había ocupado de la organización de su exposición, sus cuadros estaban en la aduana y no tenía sala para realizar el evento. A pesar de su malestar y descontento pudo vincularse con algunos artistas como Paul Eluard, Ives Tanguy, Marx Ernst y Marcel Duchamp con el que forjó una amistad, a tal punto que la ayudó a destrabar el problema de la aduana y se ocupó personalmente de conseguir galería.

El 10 de marzo finalmente se inauguró la muestra titulada "MEXIQUE" en la galería Renou & Colle. Además de la publicación de un catálogo, se expusieron obras mexicanas de los siglos XVIII y XIX, fotografías de Manuel Álvarez Bravo, esculturas precolombinas de la colección de Diego Rivera y objetos de arte popular (exvotos, máscaras, objetos folclóricos) pertenecientes a Breton que habían sido adquiridos en los mercados mexicanos recorridos en su visita al país. Si bien la exposición no tuvo el éxito esperado (Europa estaba amenazada por la guerra), las críticas fueron muy positivas y la figura de Frida creció en estima e interés. El Louvre compró **Autorretrato «The Frame» (1938)** convirtiéndose en el primer cuadro de un artista mexicano del S. XX que forme parte de su colección. El autorretrato y el panel azul estaban pintados sobre aluminio, mientras que las flores y los ornamentos que encuadran la imagen están pintados sobre cristal y colocados por encima del retrato.



*Autorretrato «The Frame», 1938
Óleo sobre aluminio y cristal, 29 x 22 cm
Museo Nacional de Arte Moderno, París*

De París volvió a Nueva York y de allí a México. Su situación sentimental no era la mejor. Nicolás Murray iba a casarse y Diego había tenido innumerables aventuras amorosas, además había rumores sobre su relación con Trotsky, el cual estaba próximo a irse de México.

El 6 de noviembre de 1939 Frida y Diego finalmente se divorciaron.

Con esta atmósfera tomo vida una de sus obras más emblemáticas: **Las dos Fridas**. Instalada en la casa azul comenzó a imaginarla. Tenía muy poco contacto con Diego. Vivía de la venta de algunas obras y de la ayuda de sus amigos. Fue una época en la que trabajó intensamente, necesitaba ocupar su cabeza, a la cantidad de analgésicos que tomaba le sumaba alcohol. Las dos Fridas: la tehuana y la europea, unidas por una arteria, de corazón a corazón. La tehuana se aferra a Diego, a su imagen

sosteniendo un amuleto con su foto²⁸. La europea se desangra, cortó una vena con una tijera o pinza quirúrgica. Ambas sobre un cielo tormentoso como su tormenta interior, de la mano son una, conviven en una sola persona. Frida es todo eso y mucho más. La mirada hacia el espectador es imperturbable, un rostro que no transmite. Todo lo demás desborda sentimiento. La novedad es el formato de la obra en comparación con las anteriores: 1.60 por 1.60 metros. La dimensión aumenta considerablemente.

Autorretrato con pelo cortado (1940) también refleja estos sentimientos por los que transitaba. El tema de esta obra surge de una canción mexicana de moda que decía: *“Mira que, si te quise, fue por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero”*. Esta obra alude al divorcio. El traje de tehuana ya no está, en su lugar Frida vuelve a usar el traje masculino al igual que en su juventud. Tampoco está su pelo largo, adorado y elogiado por Diego, ella misma decidió cortarlo.



Las dos Fridas, 1939
Óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm
Museo de Arte Moderno, Ciudad de México



Autorretrato con pelo cortado, 1940
Óleo sobre lienzo, 40 x 27,9 cm
Museo de Arte Moderno, Nueva York

A comienzos de ese año se realizó la muestra *Surrealismo Internacional* en la galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Esta fue la primera galería privada de México. Uno de los organizadores fue Breton. Frida fue invitada a participar y presentó **Las dos Fridas** y **La Mesa Herida**²⁹. De la muestra participaron varios artistas como Man Ray, De Chirico, Picasso, Kandinsky, Paul Klee, René Magritte, Hans Arp, Dalí, Rivera entre otros. Aunque fue un gran acontecimiento no causó la reacción esperada. El surrealismo ya no lograba escandalizar ni al público ni a la crítica.

De este entonces son una serie de autorretratos que solo se diferencian por los atributos en la figura de Frida y por la composición de los fondos. Al verlos uno puede intuir que se trata de trabajos seriados, realizados exclusivamente para su comercialización. En todos despliega su mexicanidad: vestidos, joyas, peinados, todo a merced del despliegue del arte popular mexicano.

Algunos de ellos son: **Autorretrato con mono**; **Autorretrato con collar de espinas**; **Autorretrato con el pelo cortado**; **autorretrato dedicado al Dr. Eloesser**. Todos fechados en 1940.

²⁸ Este objeto aún se conserva y está expuesto en el Museo Casa Azul.

²⁹ Esta obra fue perdida en 1955 de una exposición de Diego Rivera en Polonia. Desde ese momento se desconoce su paradero. Sus dimensiones eran 1,2 x 2,4 metros.

Una constante en sus obras es la dicotomía entre los atributos y la decoración en sus obras contra la inexpresividad de los rostros. Un rostro, como mencioné antes, que no transmite, rígido, serio. Su sentir lo expresa por medio de todo lo demás. Son complementos/suplementos: el contexto, su entorno. Cada elemento esta elegido, pensado, nada es puesto al azar.

Los dolores intensos de columna volvieron a aparecer y cada vez con más fuerza. Su mano derecha estaba infectada por un hongo. En septiembre de 1940 decidió ir a San Francisco a tratarse con el doctor Eloesser. También se reencontró con Diego que había tenido que exiliarse ya que era sospechoso de un ataque hacia Trotsky y Natalia. El ataque había sido organizado por los grupos stalinistas mexicanos. Entre sus integrantes estaba David Alfaro Siqueiros. Finalmente, 3 meses después de aquel intento fallido, Trotsky fue asesinado por Ramón Mercader, alguien a quién consideraban parte de “su gente”, se había ganado la confianza del político.

A finales de 1940 Diego le propuso nuevamente casamiento. La separación había causado estragos para ambos. Frida aceptó la propuesta, pero algo había cambiado en su interior. Había ganado confianza en sí misma, adquirido seguridad. Era una artista reconocida mundialmente y había alcanzado la independencia económica y libertad en las relaciones que entablaba con otras personas.

El 8 de diciembre, día que Diego cumplía 54 años, se casaron por segunda vez en San Francisco.

Al regresar a México se instalaron en la Casa Azul. Su vida era más tranquila, más hogareña. Comienzan a aparecer en sus obras los animales que vivían con ellos, su familia: papagayos, loros, monos y sus inseparables compañeros, los perros Itzcuintli. Se cree que por esos días comienza a escribir su diario.

El reconocimiento de Frida iba en aumento, se sentía cada vez más ligada a la ideología comunista: era elegida en comités, ganaba premios y escribía artículos.

1942 fue un año que, particularmente, marcó su labor como artista y formadora. Fue elegida como miembro del “Seminario de Cultura Mexicana”, una organización dependiente del Ministerio de Cultura encargada de organizar exposiciones, conferencias y edición de publicaciones. Además, la antigua escuela de escultura (que dependía también del Ministerio) fue transformada en Academia de Arte para pintura y plástica. Su nombre fue **La Esmeralda** en coincidencia con la calle donde se emplazada. Fueron contratados para tareas docentes 22 artistas, entre ellos, Frida. La ideología del lugar estaba marcada por la influencia de la corriente nacionalista mexicana. Los métodos de enseñanza eran innovadores. Los alumnos salían a las calles en busca de inspiración. También había clases teóricas de formación académica. Era de enseñanza gratuita: los materiales eran otorgados sin costo a cada alumno. Sus alumnos la amaban. Ella los estimulaba, transmitía y contagiaba su amor por el pueblo y el arte popular. Después de un tiempo, debido a que salud iba de mal en peor, comenzó a dictar las clases en su casa. Los alumnos no la abandonaban, la seguían a donde sea. Según sus propias palabras ella era pintora y no profesora. Le ofrecía contención a cada uno de ellos, hablándoles de igual a igual, con calidez, ternura y afecto. Pero los dolores no le daban tregua. Después de los corsés de yeso y de cuero vino el de acero. Había perdido peso considerablemente y debía someterse a transfusiones de sangre de manera regular. Le fabricaron un zapato ortopédico para el pie derecho y (después del de acero) continuo con el uso de corsés de yeso nuevamente. Los dolores eran insoportables.

En 1946 la operaron nuevamente de columna en Nueva York. Debían soldar 4 vértebras lumbares a un hueso de la pelvis y a una placa metálica de 15 cm. Pero su alivio duró un suspiro. Debía consumir morfina para mitigar el sufrimiento.

A pesar del dolor, hasta los años 50, pudo dedicar muchas horas de su tiempo a pintar.

Pensando en la muerte (1943); Diego en mi pensamiento (1943); La columna rota (1944); Retrato doble de Diego y yo (1944); La novia que se espanta de ver la vida abierta (1943), Sin esperanza (1945); El venadito o El venado herido o Soy un pobre venadito (1946); Moisés o Núcleo solar (1945), son algunas de las obras que realizó entre los años 40 y 50.

La muerte: otro de los temas más frecuentes de sus obras. Concibe la idea de la muerte según la mitología mexicana. La vida muchas veces se reconoce caracterizada por la flora: plantas, flores, vegetación. Parte esencial del ciclo vital es la muerte, encarnada en mitología azteca por la figura de la diosa Coatlicue. Es el principio y el fin de todas las cosas, la vida y la muerte, la que todo da y todo quita por igual.

Esta concepción tiene su fiesta popular que se celebra cada 2 de noviembre con el nombre de "Día de muertos". Es un día de fiesta nacional, no es luto sino celebración de los vivos para los muertos como agradecimiento al ciclo vital. Porque la muerte es un camino que da paso a otra vida, es un transitar. Las personas visitan los cementerios llevando ofrendas: comida y flores. En las casas se realizan altares donde se homenajea a los difuntos de la familia. Todo es una fiesta y así se vive.

La columna rota refleja el desgarrador dolor por el que Frida transitaba. Nuevamente el cielo gris, tormentoso y el desierto detrás. En el centro ella, de torso completo, atravesada por una columna de hierro que deja un surco en su cuerpo, todo se sostiene por correas entre sus hombros y torso cumpliendo la función de corsé/arnés. Su cuerpo está plagado de clavos, de sus ojos caen lágrimas. Muchos historiadores coinciden que esta obra tiene un paralelismo con el Martirio de San Sebastián que corresponde a la iconografía cristiana. Si bien muchas veces Frida tomaba elementos relacionados con el cristianismo (al igual que con los exvotos), su postura era totalmente anticlerical como la mayoría de los artistas e intelectuales de la época. Solo le servían de modelo. Las utilizaba y le daba el sentido que ella pretendía darle.

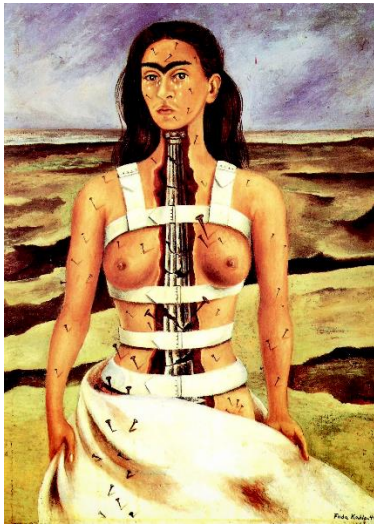
En referencia a este punto plantea Kettenmann *"Frida Kahlo compartía la posición anticlerical de los intelectuales mexicanos y de la política mexicana tras la revolución (...). La artista entendía las representaciones que a ella le servían de modelo más bien como expresión de la creencia del pueblo, y las consideraba, en su carga significativa, independientes de la iglesia. De este modo podía utilizar con desenvoltura el lenguaje pictórico cristiano para sus propósitos y representarse a sí misma en el papel de mártir"* (Kettenmann, 2003, p.67).

Una iconografía similar utilizó para la obra **El venado herido**. Su torso lo reemplaza por el de un venado atravesado por flechas. De las heridas cae sangre. El bosque es un lugar sin vida, sin verdes, apenas con un pasto ralo y árboles secos. A su rostro le agrega atributos de venado como los cuernos y las orejas.

Las lágrimas también están presentes en varias de sus obras. Las vemos caer de sus ojos. Nuevamente se inspira en la iconografía cristiana (Madre Dolorosa) y también en la pagana (la leyenda mexicana de la llorona).

Hasta aquí reconocemos temas recurrentes. A los antes mencionados (colores, motivos del arte popular mexicano, los retablos, exvotos, vestimenta y accesorios complementarios, flora, fauna) se puede agregar la dualidad representada por el día y la noche; el sol y la luna. La guerra entre el dios blanco Huitzilopochtli (dios del sol, del día, de la guerra, el verano, el sur y el fuego) y Tezcatlipola (dios de la noche, lo negro, el invierno, la luna, el agua). La guerra entre estos dos dioses garantiza el equilibrio del mundo según la mitología azteca. Frida se apropia de esto. Sus impedimentos físicos frente a sus ansias de vivir.

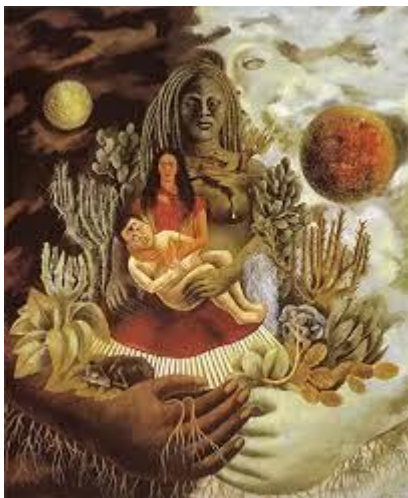
También aparecen Coatlicue³⁰ y Xólotl³¹. Este último representado en forma de perro en **El abrazo de amor del universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl (1949)**.



La columna rota, 1944
Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura, 40 x 30,7 cm
Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México



El venado herido o Soy un venadito o Soy un pobre venadito, 1946
Óleo sobre fibra dura, 22,4 x 30 cm
Colección privada



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 Jacques & Natasha Gelman, Ciudad de México

En cuanto a la utilización del color, realiza en su diario una descripción del sentido que le otorga a cada tonalidad. Por ejemplo, el amarillo representa la locura y el misterio, la enfermedad, el miedo, parte del sol y la alegría: *“Todos los fantasmas usan ropa de este color, o cuanto menos ropa interior”*, escribió. El verde luz tibia y buena, hojas, tristeza, ciencia *“Alemania entera de este color”*. Solferino³² significa azteca, tlapalí, vieja sangre de luna, el más vivo y el más antiguo. El marrón color de mole, de hoja

³⁰ Diosa generadora de la dualidad entre el día y la noche, oriente y poniente, la vida y la muerte. Madre gestante de Zilopochtli.

³¹ Dios representado con cabeza de perro, relacionado con la muerte. Es el guardián del inframundo encargado de acompañar las almas por el reino de la muerte.

³² Tonalidad morada o rojiza.

que se va. El azul la distancia *“También la ternura puede ser de este color”*. Azul eléctrico: electricidad y pureza.

1950 quizás sea el año más duro de atravesar para Frida. Su salud era insostenible. Pasa nueve meses en el hospital ABC de Ciudad de México donde se somete a siete operaciones de columna y a la amputación de cuatro dedos del pie debido a la falta de circulación en su pierna. Podía hacer cortas distancias a pie con la ayuda del bastón, pero mayormente se movilizaba en silla de ruedas. En poco más de tres años pintó 13 cuadros. Dejó de lado los autorretratos porque le ocasionaban muchas horas de detalle y volcó a la composición de naturalezas muertas. Después de 1951 no lograba pintar sin la dependencia a los analgésicos. Esto se traslada a su trazo, la falta de detalles y el cambio en la pincelada. Ahora es más suelta, cargada y con mayor utilización del color.

Los últimos años de su vida los dedicó a la lucha política y por la paz. Desde 1948 estaba nuevamente en las filas del partido comunista, juntó firmas en apoyo al congreso por la paz que se manifestaba contra los experimentos atómicos de las grandes potencias y participó (en la que fue su última aparición pública) de la protesta contra el derrocamiento del gobierno democrático del presidente guatemalteco Arbenz Guzmán en manos de la CIA.

En sus últimas obras manifestaba continuamente su necesidad de servir a la lucha política.

“Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura (...) Sobre todo para transformarla, para que sea algo útil, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mí misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura puede servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deja sea en dirección a ayudar a la revolución. La única razón ideal para vivir”. (Tíbol 1938, citado por Kettenmann 2003).

En las naturalezas muertas aparecen palomas, banderas, leyendas o inscripciones que la acerquen a la expresión de esta necesidad que ella tenía y que finalmente la consagren al compromiso de servir al partido.

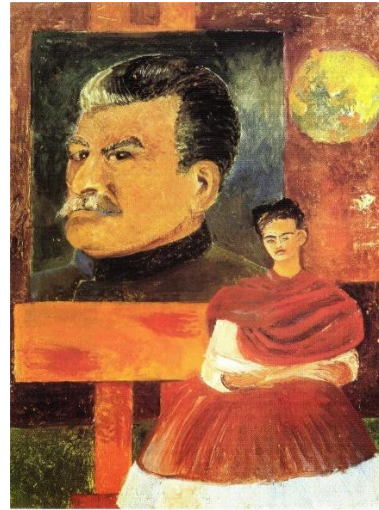
El marxismo dará salud a los enfermos (1954); Autorretrato con Stalin o Frida y Stalin (1954) y un Retrato inconcluso de Stalin, además del legado de su diario tanto en palabras como en dibujos son algunos ejemplos.

En **El marxismo dará salud a los enfermos** la figura de Marx toma el papel de santo, el que trae la paz al mundo y lo libera de todo mal. Frida sana, ya no necesita de las muletas para estar de pie. Lo mismo ocurre con **Autorretrato con Stalin**. La figura de Stalin toma el lugar de santo, también. Frida sostiene una paloma y nuevamente el mundo aparece al costado de la escena.

“Aún he querido creer que hay causas todavía más importantes que mi invalidez, o que mis tormentos. Causas superiores, al lado de las cuales mis males son poca cosa (...) Hay que sacrificar lo individual a la grandeza de las cosas más universales” (Jamís, 1994, p.309)



El marxismo dará salud a los enfermos, 1954
Óleo sobre fibra dura, 76 x 61 cm
Museo Frida Kahlo, Ciudad de México



Autorretrato con Stalin o Frida y Stalin, 1954
Óleo sobre fibra dura, 59 x 39 cm
Museo Frida Kahlo, Ciudad de México

En 1953 su amiga, la fotógrafa Lola Álvarez Bravo organizó en su galería la primera exposición individual de la obra de Frida en México. Era una muestra homenaje, una retrospectiva. Frida estaba grave y los médicos le habían prohibido levantarse. Todo era silencio y especulación, pero Frida se hizo presente. Cuentan los presentes que de repente a lo lejos comenzaron a sentir la sirena de una ambulancia que la trasladó hasta allí. Habían instalado una cama en la sala. Frida peinada y arreglada como una diosa azteca hizo su entrada triunfal. Sin embargo, su imagen no podía ocultar que estaba rota por dentro.

Ese mismo año le amputaron la pierna derecha a la altura de la rodilla. Unos meses después le colocaron una prótesis, pero tenía un estado depresivo irreversible. Ya no pintaba.

El 13 de julio de 1954, siete días después de haber cumplido 47 años falleció en su cama. El diagnóstico: embolia pulmonar.

“Espero alegre la salida y espero no volver jamás” fueron las últimas notas de su diario.

No tengo conocimiento exacto de que haya habido algún tipo de relación o acercamiento entre Tarsila y Frida, aunque me gusta pensar que así fue. Seguramente sabían la una de la otra y conocían sus trabajos. La conexión, por lo menos en lo que respecta al amor por sus orígenes y sus raíces, es innegable.

Ambas comenzaron a pintar a sus 19 años, ¿otra casualidad...?

La imagen de la página 73 del diario de Frida me recuerda a La Negra de Tarsila. El trazo, el color negro, el tema y la representación en sí de la mujer. La temática de la "Ama de leche" que de alguna manera marca sus infancias y toma posición como recuerdo que pasará a perpetuarse por medio de sus trabajos. La danza del sol (página 35 del diario de Frida) en analogía con La Cuca, los bichos tarsilianos, animales reales e imaginarios.

Incluso sus propias personalidades marcaron tendencia en la moda. La diseñadora italiana Elsa Schiaparelli quedó impactada con la portada de la revista Vogue de 1937 en la que aparecía Frida como una especie de diosa azteca. Dos años más tarde, luego de que la artista exponga en París, creó el vestido "Madame Rivera", inspirándose en ella. Tarsila era una apasionada de la moda europea. Por intermedio de Oswald de Andrade conoció al estilista francés Paul Poiret, quien diseñó el vestido para su boda en 1926, además de vestirla en múltiples ocasiones. Da cuenta de esto el poema Atelier de 1925 en donde el mismo Oswald la describe como una "*caipirinha vestida por Poiret*".

Discrepan en sus orígenes. Tarsila creció dentro de una familia tradicional de terratenientes. Paso su infancia en las haciendas que poseía su familia. Concurrió a un internado en una escuela de monjas en Barcelona y realizó los tradicionales viajes de estudios a Europa. Tuvo una educación muy estricta y sofisticada. Era aficionada al piano ya que su padre también lo era. Frida venía de una familia trabajadora, su padre inmigrante alemán y su madre nacida en Oaxaca, nunca le sobró nada. Ni siquiera en su madurez, siendo una artista consagrada supo administrar el dinero. Sus ganancias eran para pagar gastos médicos y los lujos se los daba sumando objetos a las colecciones de las que era aficionada.

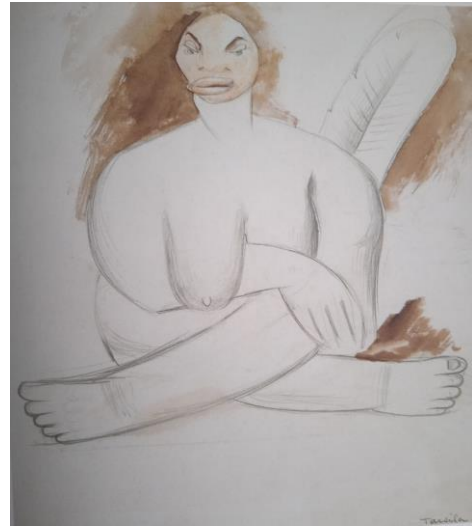
A Frida le costaba pensar que alguien pudiese interesarse en su obra, nunca pensó en el gusto del público o la crítica. En cambio, Tarsila percibió al instante el interés europeo por el exotismo y lejos de renegar de ello, lo abraza utilizándolo a su favor.

Los últimos años de su vida Frida lo registra todo en su Diario. Tarsila hizo lo propio con su "Diario de Viaje" en el que volcó fotografías, testimonios de momentos de su vida y sus viajes junto a Oswald y a otras personas. Entradas a conciertos, ballets, fotografías de su infancia, de trabajadores de su hacienda, fotografías de momentos de su vida adulta con pequeños comentarios, fechas, pasajes de barcos, tickets de hoteles, billetes de tren, todo formando un colorido collage entre sus páginas.

En el final de sus respectivas vidas ambas fueron golpeadas por hechos dolorosos. Frida muere inmersa en la depresión que las continuas pérdidas y su mala salud le ocasionaron y Tarsila destrozada por la pérdida de su única hija Dulce (muere de un pico de diabetes) y la temprana muerte de su nieta Beatriz quién se ahoga en un lago intentando rescatar a una amiga. Tarde o temprano hechos trágicos atraviesan sus vidas. La silla de ruedas, otro elemento en común del cual deben valerse para transitar sus últimos años. Tarsila queda imposibilitada de caminar debido a una mala praxis en una cirugía de columna a la que fue sometida debido a los intensos dolores que padecía.



1947, agosto
El cielo, la tierra yo y Diego



Bosquejo para 'La Negra', 1923



Danza al sol



La Cuca, 1924

Pero entonces, más allá de estas conexiones, estos hilos que tejen sus vidas, estas casualidades o causalidades que las llevaron a ser quienes son y a representar lo que simbolizan para la Historia del Arte en general y del Arte Latinoamericano en particular, me vuelvo a preguntar: ¿Estas artistas podrían considerarse modernas? En mi opinión, y de acuerdo a lo expuesto en este trabajo, totalmente sí. Sus obras se atañen a la polémica cultural latinoamericana del momento histórico que transitaron, tomando conciencia de su otredad frente a un pasado colonial y afirmando una particularidad a su vez compartida con el pueblo, anclada en un pasado común de raíces propias. La antropofagia y el mexicanismo fueron respuestas a esto. Corrían tiempos en los cuales las mujeres, siendo minoría en el campo artístico, necesitaban herramientas para ser “vistas”, para ser tenidas en cuenta, para ocupar un rol que no sea el que por mandato tradicionalista estaban destinadas a ocupar. Tarsila se aferra al valor del exotismo. Es consciente del interés que esto generaba por parte de la crítica, artistas y público en general del otro lado del mundo. Al ver su obra siento que grita ¿Quieren exotismo?... ¡Lo van a tener! Y presenta a Brasil, de la mano de sus

colores, su gente, sus paisajes. Brasil su país, su idiosincrasia frente al mundo a través de su pincelada.

Frida se apropia del sentimiento nacionalista resurgente. Frida diosa azteca, matriarca tehuana, con sus peinados, sus aros, pulseras, collares y vestidos. México en su historia, pero también en sus colores, sus temas, su naturaleza, vegetación, flores y animales. La fiesta de la vida y la muerte.

Retomando entonces a Alpers: *“Cuáles son las condiciones para que un pintor construya una identidad?*, sobre esto dice la autora: *“el sentimiento de pertenencia puede extenderse a las comunidades donde uno ha nacido, vivido y trabajado, a lenguas que uno habla o escribe, al sistema de poder al que uno está sujeto o a la cultura que pertenece. Objeto imaginario o construido, esta pertenencia se inscribe también en las obras de arte”* (p.68). Por lo tanto, pienso que estas artistas supieron aferrarse y apropiarse de lo poco que disponían en el momento histórico que les tocó recorrer y lo utilizaron en favor de su arte transformándolo en su propia voz.

Estas artistas calan hondo en mí de una manera inexplicable tanto que hoy, un siglo después, me inspiraron a hacer esta tesis.

Bibliografía

- “*Frida Kahlo. Diego Rivera*”. Centro Cultural Borges. Junio-agosto de 2006. Galerías Pacífico, Buenos Aires. Argentina
- *Abad de Santillán, Diego*. “Historia de la Revolución Mexicana” Biblioteca virtual Omegalfa.
- Ades, D. “*Arte en Iberoamérica*”. Turner, 1990
- *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)*. Compilación y prólogo Aracy Amaral. Cronología Jose Carlos Serroni. Biblioteca de Ayacucho. 1978
- Alpers, Svetlana. “La Creación de Rubens”. Antonio Machado. 2001. Madrid, España.
- Calinescu, Matei. “*Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia Kitsch, postmodernismo*”. Tecnos, 2002.
- Editorial Tecnos. 2002. Madrid, España.
- De Andrade, Oswald. “*Escritos Antropófagos*”. Corregidor. Argentina. 2008
- Flores Magón, Ricardo. “La Revolución Mexicana”. Editorial Grijalbo. 1970. México.
- Frida Kahlo. “*El Diario de Frida Kahlo*”. Editorial Norma. 1995. Santafé de Bogotá, Colombia.
- Gelado, Viviana.” Poéticas de la Transgresión: Vanguardia y Cultura de los años veinte en América Latina”. Editorial Corregidor. 2008. Argentina.
- Hitz, Rubén. “La Vanguardia: Un fenómeno a veces de periferia”. 2014
- Hitz, Rubén. “Nacionalismo y cosmopolitismo en las vanguardias de la década del veinte”. 2008
- <http://www.brasiliana.usp.br/>
- <http://www.culturabrasil.org/historiabras.htm>
- <http://www.historiadobrasil.net/>
- <http://www.multirio.rj.gov.br/historia/>
- Jamís, Rauda. “*Frida Kahlo*”. Circe. 2003. Barcelona, España.
- Kettenmann, Andrea. “*Kahlo*”. Taschen. 2003
- Martínez Hoyos, Francisco. “Breve Historia de la Revolución Mexicana”. Ediciones Nowtilus. 2015. Madrid, España.
- Schwartz, Jorge. “*Las vanguardias latinoamericanas*” Textos pragmáticos y críticos. Fondo de Cultura Económica. 2006. México.
- Tarsila Do Amaral. Ediciones Banco Velox. 1998. Buenos Aires, Argentina.
- Tarsila Do Amaral. Fundación Juan March. 2009. Madrid, España.