

## FRIDAMANÍA

La primera retrospectiva de la obra de Frida Kahlo fuera de México se inauguró en la Whitechapel Gallery de Londres en mayo de 1982, organizada y co-comisariada por Laura Mulvey y por mí. En verdad, se trataba de una exposición conjunta de obras de Kahlo y de Tina Modotti, la fotógrafa italo-estadounidense-mexicana, que posteriormente se convertiría a su vez en objeto de un tipo menor de «Tinamanía». En aquel momento, Mulvey y yo no éramos partidarios de la idea de muestras limitadas a la obra de un solo artista y nos parecía que un contraste entre dos colecciones de obras emparentadas resultaba más revelador que un evento unipersonal y autosuficiente. Además, queríamos mostrar la fotografía en pie de igualdad con la pintura. Después de su inauguración en la Whitechapel, la muestra viajó a Alemania y Estocolmo, antes de pasar a la Grey Gallery de Nueva York y, por último, al Museo Nacional de Arte de México, DF. Las salas norteamericanas se añadieron una vez que la exposición, como resultado directo de su impacto en Europa, hubo inaugurado una reputación que se propagaba de boca en boca. Esto se tradujo en la reintroducción de la obra de Kahlo en Estados Unidos —más específicamente, en su capital artística e intelectual, Nueva York— en 1983, más o menos al mismo tiempo de que se publicara la biografía que Hayden Herrera escribiera de Kahlo. Creo que fue la conjunción de estos dos acontecimientos, la exposición y el libro, lo que encendió un interés en Estados Unidos que, más adelante, alimentaría o convergería con el entusiasmo en Europa y México para producir la «fridamanía»: la elevación de Kahlo al *status* de una figura de culto.

Desde entonces, ha habido un raudal de nuevas exposiciones, catálogos, libros y, con el tiempo, postales, calendarios, carteles, biombos, diarios y largometrajes, primero el de Paul Leduc y ahora el de Julie Taymor. En una década, Frida Kahlo se convirtió probablemente en una de las artistas más reconocibles de manera instantánea en el mundo. ¿Cómo sucedió? ¿Y por qué? Como veremos, estas preguntas suscitan varias cuestiones centrales con respecto al modo en el que interpretamos la historia del gusto, la recepción del arte y la generación de iconos culturales.

## En Coyoacán

Empecemos en primer lugar por la cuestión de por qué quisimos montar la muestra: esto puede rayar el autorretrato, pero quizá resulte adecuado para escribir sobre una artista como Kahlo. No éramos historiadores del arte y nunca habíamos organizado una exposición de arte antes. Éramos teóricos de cine y cineastas de vanguardia. Viajamos a México juntos unas vacaciones de navidad en 1978-1979 y nos alojamos en casa de un amigo que enseñaba historia política japonesa en el Colegio de México. Antes de aquello, yo había visto un cuadro de Kahlo, *Retrato de Frida y Diego*, en la exposición histórica «Women artists: 1550-1950» [«Mujeres artistas: 1550-1950»], montada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin en 1976. No obstante, Kahlo no ocupaba ningún lugar destacado en mi cabeza mientras planeaba lo que quería ver durante mi viaje a México. Había escasa información en los libros que consulté: la mujer de Rivera, pintó algún cuadro. Tomé mayor conciencia de su papel por primera vez después de mi llegada a México, DF, porque aparece retratada –junto con Tina Modotti– como una revolucionaria que reparte armas entre los trabajadores y los campesinos en los murales que Rivera pintó en el patio del edificio del Ministerio de Educación de México, DF. Más tarde, nos acercamos al barrio residencial de Coyoacán, principalmente para visitar la casa de Trotski. La Casa Azul, que perteneció a Kahlo, estaba cerca, así que decidimos visitarla también. Al final, resultó ser la Casa Azul la que más nos impactó.

En verdad, no había en ella más que una habitación con cuadros de Kahlo –ni mucho menos los mejores de su autoría–. El impacto nos lo produjo la propia casa. Recordando aquello, lo sitúo en mi cabeza en una serie que incluye las casas de Gaudí en Barcelona (especialmente la Casa Batlló y el tejado de La Pedrera) y las Watts Towers de Los Ángeles. En cierto sentido, yo ya había «expuesto» a Gaudí a través del guión de la película de Antonioni *El pasajero*, que había escrito con Mark Peploe algunos años antes. Varias escenas de la película están montadas en edificios de Gaudí. En general, estaba interesado en determinado tipo de arquitectura intensamente personal u *outsider*. Todavía lo estoy. Este interés proviene del surrealismo y no fue ninguna sorpresa que fuera André Breton quien «descubriera» a Kahlo como pintora, escribiera el ensayo del catálogo de su primera muestra neoyorquina (de 1939, en la Julien Kevy Gallery) y organizara una exposición de su obra en París ese mismo año. Breton promovió personalmente la acogida de su obra en el extranjero y sería en tanto que surrealista (o parasurrealista) como se la percibiría en un principio fuera de México y, hasta cierto punto, también dentro.

El aspecto *outsider* de la Casa Azul tenía otra cualidad importante además de su relación con el surrealismo. Contrastaba absolutamente con las paredes blancas, los espacios vacíos y el aspecto tecnohigiénico del típico museo de arte moderno. Se trataba de un espacio doméstico desordenado, de colores brillantes y atestado de objetos idiosincráticos. En

muchos sentidos, tuve la imagen de una Kahlo que desafiaba las doctrinas ortodoxas del movimiento moderno. En primer lugar, por supuesto, era una mujer artista y, para entonces, había quedado perfectamente demostrado que las mujeres se habían visto relegadas a un plano secundario en la historia de éste. En segundo lugar, era en cierto modo una artista *outsider*, sin formación, no profesional, que pintaba por deseo propio, sin buscar exponer; y esto también la colocaba en una posición marginal frente al mundo del arte dominante. En tercer lugar, era originaria de México, un país fuera del bloque europeo-estadounidense culturalmente hegemónico. En cuarto lugar, tenía lazos con el surrealismo, que, aunque aceptado en el seno de la historia del movimiento moderno, seguía siendo hasta cierto punto sospechoso, tanto dentro de la interpretación racionalista-Bauhaus de la historia del arte como en la versión de Greenberg del arte por el arte. Me interesaban también las consecuencias de sus compromisos políticos: con Trotski, pero también con el comunismo ortodoxo.

Después de visitar la Casa Azul, hice un esfuerzo más que consciente por ver la obra de Kahlo y el momento decisivo llegó probablemente cuando, poco después, pude ver los cuadros que se exponían en el Museo de Arte Moderno del parque de Chapultepec, especialmente *Dos Fridas*, sin duda la obra más ambiciosa de su mano que yo haya podido ver. A nuestro regreso a Londres, nos dirigimos a la Whitechapel Gallery y sugerimos una exposición, un proyecto que tanto el director de la galería como Mark Francis, el comisario interno responsable, aceptaron. Realicé varios viajes a México, primero solo y luego acompañado por Mark Francis, para rastrear toda la obra y para garantizar los préstamos. En este periodo, conocí a Hayden Herrera, a través de amigos comunes; pudimos intercambiar información, aunque yo aprendí de ella más de lo que ella lo hizo de mí. Su trabajo estaba por entonces más avanzado que el mío, aunque el libro al final se publicaría después de la inauguración de la muestra. Durante esta fase yo también escribí un artículo, un híbrido de ficción y ensayo, titulado «Mexico/Women/Art» [«México/Mujeres/Arte»], que se publicó en Londres en 1979 en el *Saturday Night Reader*, una antología a cargo de Emma Tennant.

Hace poco, releí este artículo por primera vez en muchos años y me llamó la atención ver la línea que había seguido. El primer párrafo menciona a Rivera y el muralismo, a Breton y el surrealismo, a Trotski y el comunismo revolucionario. Pero el elemento principal lo constituye «su lucha implacable contra las lesiones y la mala salud». Como veremos, éste sería un factor decisivo en la construcción de la leyenda de Kahlo. A continuación, subrayo los aspectos «no occidentales» (o «del Tercer Mundo») del arte de Kahlo y comparo México con Irán, un país en el que había vivido por algún tiempo. Claramente, me preocupaban cuestiones relativas a la historia del movimiento moderno y al significado de la idea de «vanguardia», temas que al mismo tiempo me suscitaba mi trabajo como cineasta. Me fascinaba también la utilización que Kahlo hacía del arte y

de la imaginería populares, especialmente los cuadros exvotos que coleccionaba, relacionados de manera directa con su propia historia de desastres médicos. Me interesaba cómo la vanguardia de la década de 1960 –Fluxus, por ejemplo– había recogido los hilos de la década de 1920 –el arte de las mujeres, el arte político, la fotografía, la imaginería popular, el entorno, la *performance*– y cómo estos hilos fueron también importantes para Kahlo. Hay todo un apartado dedicado a la utilización que hace Kahlo de la vestimenta tehuana, ligándolo al feminismo, al drama trágico del cuerpo, a la «criollización» de las culturas indígenas y a la teoría psicoanalítica de la mascarada.

### *Formación de un culto*

En cierto modo, a través del estudio de Kahlo, estaba intentando desarrollar una teoría de lo que todavía no se llamaba posmodernismo, conservando a la vez el propio concepto no posmoderno de vanguardia. En cierto modo, vi en Kahlo el presagio de un tipo diferente de vanguardismo, una especie de mutación proléptica de la historia del arte. Las cosas que me interesaban de su obra eran en muchos sentidos las mismas cosas que impulsaron la formación del culto a Kahlo. Personalmente, para mí, la obra cobró una importancia inmediata y me causó un poderoso impacto desde el primer momento en que me topé con ella; así que, en cierto sentido, no me debería haber sorprendido tanto que, cuando la obra se diseminó, empezara a causar un efecto igualmente poderoso en otros. Más aún quizá cuando yo no era ni un historiador del arte ni un profesional de museo. Yo mismo era un observador lego en la materia. Sin embargo, para la formación de un culto se requiere algo más que cobrar importancia o causar impacto personalmente, por más poderosos que la importancia o el impacto sean, y, a mi juicio, la Fridamanía es un tipo de culto, parecido, en ocasiones, al culto clásico de la Virgen de Guadalupe (o Mater Dolorosa) en sus consecuencias y en su intesidad. Kahlo también cuenta con sus discípulos, sus devotos, sus peregrinos e incluso sus altares. Tiene que haber rasgos específicos de su obra que converjan en la generación de un culto, pero tiene que haber a su vez algo más, una relación entre la obra y la vida, un determinado contexto histórico. Lo que sigue son algunas sugerencias hipotéticas sobre la formación de un culto y sus precondiciones.

En primer lugar, había que constatar el ascenso del feminismo y el interés asociado por el arte de las mujeres. La obra de Kahlo se introdujo en Estados Unidos en un primer momento (de manera parcial) en un contexto chicano, en la Costa Oeste, pocos años antes de la muestra de la Grey Gallery. Pero fue en su calidad de mujer pintora como Kahlo se apoderó de la imaginación pública. En muchos sentidos, era una candidata ideal para el desarrollo de un culto. Estaba muerta y, por consiguiente, tenía un halo mítico vedado a cualquier artista vivo, pero al mismo tiempo no resultaba demasiado lejana en el tiempo. Murió en 1954, apenas

todavía a principios de la cuarentena. Además, era mexicana, de un modo que le permitía parecer simultáneamente una artista del Tercer Mundo, incluso una mujer de color, y una artista capaz de apropiarse de la «alteridad» de México para redoblar la «alteridad» primaria de ser una mujer. Se vio eclipsada por un marido más famoso, como lo fueron Sophie Tauber, Sonia Delaunay, Varvara Stepanova, Gabriele Münter, Barbara Hepworth, Georgia O'Keefe, Lee Krasner y otras. Su situación resultaba al mismo tiempo típica en este aspecto crucial y atípica en otros aspectos. Era una mujer profundamente herida, en un sentido literal, aunque también desde el punto de vista psicológico, a causa de determinados elementos de su relación con Rivera. La mística del artista que sufre siempre ha tenido mucha fuerza, pero su efecto se intensificó en el contexto del feminismo.

En segundo lugar, el redescubrimiento de Kahlo coincidió con la vuelta a lo figurativo de la pintura de la década de 1970: Kiefer, Immendorf, Chia, Clemente, Salle, Fischl. Este retorno estaba ligado, desde luego, al ocaso del momento álgido del movimiento moderno, a la violenta reacción contra el conceptualismo y al surgimiento de la idea del posmodernismo. Este tipo de pintura, sin embargo, era casi exclusivamente cosa de hombres. Las mujeres artistas iban por una pista secundaria: la de la fotografía, el medio que utilizaron Kruger, Sherman y otras. Kahlo sugería una tradición pictórica alternativa para las mujeres, una tradición dotada de fuerza añadida por su elección del autorretrato como modo principal de expresión. Su arte era íntimo, privado y personal; trataba de su identidad como mujer y como mexicana; trataba del cuerpo, muy específicamente del cuerpo femenino e, incluso más específicamente, de su propio cuerpo; trataba de niños o de la falta de ellos, de la ropa y de su significado, de una proyección contradictoria tanto de fuerza como de debilidad. Contrastaba con violencia con el asceticismo pretencioso de gran parte del movimiento moderno tardío, con su vacuidad profética, con su tediosa aspiración de pertenecer a la categoría de las artes superiores, con su pictoricismo ultrarrefinado. Además, los cuadros de Kahlo, aunque de pequeño tamaño, a diferencia de gran parte del arte masculino de galería, resultaban impresionantes, conmovedores, incluso violentos en su ataque, de manera inmediata. Triunfaron, en parte, por su absoluta calidad. También se reproducían bien, y esto lo digo como cumplido y no como crítica.

Hay más cosas que decir respecto al culto al «artista que sufre», un fenómeno que subyace a cultos anteriores como los de Van Gogh o Modigliani e incluso Judy Garland o Marilyn Monroe. La «mujer artista que sufre» traía consigo una carga emocional adicional: el sufrimiento personal se superponía a la victimización de género, facilitando una identificación psicológica intensa con la figura de culto. El arte de Kahlo, desde luego, es mucho más complejo de lo que sugiere esta formulación, pero los cultos no están impulsados por un interés por la complejidad. En muchos sentidos, la analogía más próxima al culto de Kahlo la tenemos en el caso de Sylvia Plath. También Plath estuvo enferma y hospitalizada —aunque por causas psicológicas más que físicas— y vivió una relación profundamente

ambigua y dolorosa con un marido más famoso. (Como es lógico, los grados de fama cambian con el tiempo. Es muy posible que Kahlo sea ahora más famosa que Rivera y Modotti que Wetson. Creo que en ambos casos su obra se vende en la actualidad más cara que la de sus respectivas parejas.) La energía que acciona el interés por Plath proviene, simple y llanamente, de un conjunto de victimización, culpa, abyección y fascinación por la violencia, dirigida hacia dentro y hacia fuera. En gran medida, se podría decir lo mismo del interés por Kahlo.

En ambos casos, el culto se sostiene por la construcción de una multiplicidad de diferentes tipos de documentación: la publicación de la obra, biografías, recopilaciones de cartas, diarios íntimos, ensayos críticos, libros de fotografías, películas y programas de televisión, así como la difusión de las obras relacionadas de sus maridos u otros amigos de confianza. Esta acumulación de fuentes hace posible una identificación mucho más fuerte de la que sería posible simplemente a partir de la propia obra. Los devotos pueden sentir que conocen el objeto de su devoción en un sentido detallado e íntimo, de un modo que les proporciona una perspectiva privilegiada sobre la vida emocional de su ídolo. No se trata simplemente de un conglomerado de banalidades: a medida que se va poniendo a disposición del público más y más material sobre sus vidas privadas, la sensación de que podemos entender cómo se sentían Kahlo o Plath, de que podemos identificarnos con sus sentimientos más profundos y recónditos, se vuelve cada vez más convincente. También en este sentido la Casa Azul constituye un escenario con una fuerte carga emocional, comparable a la que provee Charleston o la casa de Virginia Woolf, igualmente abierta al público, en la consolidación del culto de Bloomsbury. El desarrollo de un culto depende de este tipo de identificación. Y se acaba sustentando por inercia propia, ya que su crecimiento cubre las necesidades de su público con más publicaciones que tienen que llenarse a su vez de más información, imágenes y comentarios.

### *Ocultar y exhibir*

Evidentemente, el material personal en el que se inspiraba Kahlo cuando pintaba sigue siendo importante y significativo, de ningún modo irrelevante para su arte. Los problemas se plantean sólo porque existe a la vez un impulso hacia la simplificación. En realidad, el arte de Kahlo es excepcionalmente complejo y contradictorio, como de hecho lo es también el de Plath. Podemos advertirlo examinando, por ejemplo, el papel que desempeña la vestimenta de Kahlo en sus autorretratos y, como sabemos a través de biografías y fotografías, la presentación que hacía de sí misma en la vida cotidiana. En primer lugar, su elección de ropa tradicional mexicana, particularmente de faldas largas, refleja su necesidad (o deseo) de ocultar sus lesiones, consecuencia de un accidente de tráfico cuando tenía dieciocho años. Un tranvía se estrelló contra el autobús en el que ella viajaba. Un trozo roto de barandilla de acero del vagón delantero del

tranvía atravesó a Kahlo. Se rompió la columna en tres partes, dos costillas, la pelvis en tres puntos distintos y la clavícula; además, tenía once fracturas en la pierna derecha, el pie derecho triturado y el hombro izquierdo dislocado. Simple y llanamente, lo que vestía le servía para ocultar el alcance de sus lesiones. La elección particular de ropas, sin embargo, servía también para recordar a los observadores sus lesiones, al llamar la atención sobre la estudiada idiosincrasia de su vestido, a través de una especie de «exhibición negativa». Kahlo hizo de sus ropas significantes extremos y múltiples y, a medida que pasaba el tiempo, se fueron volviendo cada vez más elaboradas.

En primer lugar, los vestidos significaban simplemente su mexicanidad. En la década de 1920, tras la Revolución mexicana, ésta no era una opción nada problemática. Sin embargo, Kahlo persistió a lo largo de toda su vida en este realce de su vestuario, que se hizo más extremo cuando adoptó la vestimenta tehuana como estilo favorito. Parece que, en un principio, esto puede haber sido fruto de un deseo de complacer a Rivera, que visitaba con frecuencia el istmo de Tehuantepec y pintaba a las mujeres de aquella región. Tras el regreso de Rivera a México tras su estancia en París, poco después de la estabilización de la revolución, su mecenas, José Vasconcelos, por entonces ministro de Educación, le envió de visita a Tehuantepec. Vasconcelos quería deseuropeizar a Rivera, devolverle su sentido de la mexicanidad, y eligió Tehuantepec como lugar representativo de una cultura nativa que conservaba toda su belleza original y, sin embargo, no dejaba de ser rica. Da la casualidad de que la región era famosa sobre todo por sus mujeres, tanto por su *status* social como «mujeres fuertes» como por sus impresionantes vestimentas locales. (También eran afamadas por su desenvuelta desnudez. Los cuerpos de mujeres tehuanas desnudas junto al río eran un tema frecuente de la fotografía folklórica.) Rivera aprendió la lección que Vasconcelos quería darle y pintó imágenes de mujeres tehuanas vestidas de gala en los murales que realizó a su regreso en el Ministerio de Educación. Mantuvo su interés artístico en las mujeres del istmo y se supone que le complació que Kahlo adoptara su estilo. En cualquier caso, Kahlo acabó haciéndolo claramente propio. Combinó la imaginería de la mujer fuerte, la matriarca, con la de la auténtica mexicanidad (por lo menos, de acuerdo con la leyenda), a la vez que hacía de la necesidad virtud convirtiendo el disimulo defensivo de sus lesiones en exhibición agresiva y extravagante.

Rivera, por su parte, era famoso por su mitomanía, sus mentiras compulsivas y su pasión por inventar cuentos asombrosos. Tal y como apuntara Kahlo, era un fabulador a gran escala, no un pequeño embustero. También era un ferviente buscador de publicidad, que se dedicaba a proyectar de manera consciente una imagen fuera de lo corriente. A este respecto, Kahlo aprendió de Rivera a crearse una vívida leyenda pública de sí misma. El hecho de que estuviera decidida a fabricar su propia identidad mítica —de la cual el conjunto lisiada/tehuana constituía un elemento central— facilitó de por sí la formación de un culto muchos años después

de su muerte. Quizá paradójicamente, la presentación sumamente semiotizada que hacía de sí misma sólo obtuvo pleno efecto en una especie de metanivel, a través de sus autorretratos, al presentarse a un público muy diferente en un contexto alejado de cualquiera que ella hubiera anticipado. Es importante resaltar que la pintura de autorretratos de Kahlo estuvo imbricada con la fabulación de sí desde una fase muy temprana. El yo que retrata es un yo construido y cuidadosamente ideado que acaba cristalizándose en la imaginería de Frida-como-tehuana, la cual se apropia de lo que era para ella, como para Diego, como de hecho para nosotros, una imagen exótica y la desarrolla para sus propios fines.

A principios de la década de 1990, vi una exposición en México, DF, de representaciones de mujeres tehuanas realizadas por pintores mexicanos, desde principios del siglo XIX hasta la actualidad. La imaginería que Kahlo utilizó entra en una larga tradición de representación pictórica de los tehuana y de celebración del México tropical y femenino. Esta imaginería fue cambiando a medida que lo iban haciendo los estilos artísticos, pero también a medida que iba evolucionando la actitud hacia el istmo y hacia el sur. Distintos artistas utilizaron la imagen tehuana de maneras muy diferentes. Saturnino Herrán evoca al gitano andaluz; Adolfo Best Maugard asimila las tehuana a las huérfanas indias; el retrato que pintó Roberto Montenegro de Rosa Rolando con un elaborado tocado tehuano que le envuelve la cara resulta adusto y la hace parecer una madre superiora. Rivera acentúa una actitud altivamente distante y serena al preferir imágenes de hombres y mujeres juntos, bailando la sandunga. Tina Modotti (en sus fotografías) muestra mujeres en sus tareas domésticas o con bebés y niños pequeños; Miguel Covarrubias estiliza y enfatiza la indianidad, y así sucesivamente. En un periodo más reciente, la fotografía de Graciela Iturbide y la pintura de Julio Galán dan una nota más excéntrica, estri-dente e incluso grotesca.

Kahlo utiliza la vestimenta tehuana explícitamente como una forma de mascarada con asociaciones múltiples y contradictorias: mascarada en tanto que significativa de y defensa contra la feminidad; de –y contra– la lesión y el trauma físicos; mascarada en tanto que significativa exagerado de la mexicanidad, concentrada en la leyenda del istmo. La mascarada, desde luego, es siempre necesariamente, en cierto sentido, un modo teatral. Kahlo se teatraliza a través de su vestimenta. En un primer plano, no se trata más que de la mera exhibición de la identificación con el otro que acompaña todo ropaje exótico, ya sean trajes *hippies* estilo callejero o modelos de la diseñadora Zandra Rhodes. En otro plano, la mascarada teatraliza el trauma que Frida Kahlo había sufrido, con sus implicaciones simbólicas de violación y castración. Estas implicaciones, a su vez, ligan la mutilación física a la mutilación simbólica que podemos asociar, en términos psicoanalíticos, con la feminidad. Al mismo tiempo, el exhibicionismo y el arrojo intrépidos de la vestimenta expresan orgullo y seguridad. Esto puede vincularse a su vez con la asociación folklórica de las mujeres tehuanas con el poder y la fuerza, con Tehuantepec como esce-



nario de un matriarcado mítico. Al igual que sucede con el universo simbólico de Plath, las metáforas centrales se emplean para comunicar fantasías extremas y al mismo tiempo contradictorias. En dos cuadros importantes, el traje aparece pintado en una percha, separado del cuerpo, y por lo tanto como significante por derecho propio.

### *Esos ojos*

La iconografía de Kahlo está cuidadosamente controlada y contiene otros elementos significativos además de la vestimenta. Su pelo se convierte en metáfora, ya aparezca sumamente corto o cayendo con suavidad y esplendor, adornado con cintas, peinetas, flores o mariposas. Algunos cuadros enseñan su bigote, otros lo erradican por completo. Kahlo suele recalcar la única línea continua y marcada de sus cejas, cuando en fotografías este notable rasgo aparece mucho menos pronunciado, incluso ni llega a verse. Sus autorretratos siempre presentan una mirada que se dirige con fuerza directamente al observador. «Mira esos ojos –se supone que escribió Picasso a Rivera–, ni tú ni yo somos capaces de algo así». Apócrifo o no, parece acertado comparar la preocupación de Kahlo por los ojos en sus cuadros con la de Picasso. Los ojos que pinta captan inmediatamente al observador, de modo penetrante, con pleno dominio de sí. Por último, están los aderezos, sobre todo las heridas y los monos. Las heridas hablan por sí mismas, aunque cuando se exhiben de manera más abierta y sangrienta –como en la serie que siguió a su aborto en Detroit: *Hospital Henry Ford* y *Mi nacimiento*– o se desplazan de forma más descarada y cruenta –como en *Unos cuantos piquetitos* o en el exvoto *El suicidio de Dorothy Hale*–, están relacionadas directamente con los temas del nacimiento y la muerte como actos violentos. Los monos –imitadores, bufones, mascotas– aparecen asociados con bebés (deseados, abortados, difuntos), con Diego (representado como un simio, como un niño), con la propia Frida (con pelo facial), con México (su exuberante fauna local) y con la naturaleza tropical (puesta en contraste con el frío norte industrial). De nuevo, la aparente simplicidad estilística de los cuadros de Kahlo, con sus fuentes vernáculas, queda contradicha por su complejidad metafórica y alegórica.

La relación de Kahlo con la imaginería de la mexicanidad ha desempeñado también un papel en la acogida de su obra en el extranjero. México ha tenido desde hace tiempo atractivo para los artistas y los intelectuales, llegando a convertirse en una especie de país semimítico, un escenario para la proyección de sueños y fantasías: Mayakovski, Eisenstein, Lawrence, Lowry, Huston, Hart Crane, Edward Weston, Burroughs, Breton, y la lista continúa. Eisenstein, en particular, interiorizó las leyendas de la mexicanidad –incluidas las de Tehuantepec y la sandunga– e intentó re proyectarlas fuera en su película *¡Que viva México!* El culto de Kahlo hace uso de esta fascinación histórica, una mitología construida en un primer momento en el propio México como mito de identidad, duran-

te el «Renacimiento mexicano» de la década de 1920, y a continuación remodelada en otros lugares o a través de los visitantes como mito de alteridad. Esta mitología de México es la de una América alternativa, construida en contraste y oposición al Norte, a Estados Unidos. Naturaleza *versus* manufactura, sueño *versus* principio de realidad, magia y milagro *versus* ciencia y tecnología, humanidad esencial *versus* mecanización, placer *versus* trabajo o represión, aceptación *versus* negación de la muerte. Estas antinomias estructuran también la obra de Kahlo —así como la visión utópica del injertado de un polo en el otro que ella y Rivera veían metafóricamente materializada en los experimentos agrícolas de Luther Burbank. La accesibilidad de este mito —y su atractivo potencial, como el que encierran todos los mitos de la alteridad— subyace a su vez al interés que la obra de Kahlo suscita fuera de México y da soporte a la Fridamanía.

### *Mito y monstruo*

Desde un punto de vista purista, el culto a Kahlo puede parecer que la descalifica para ser una gran artista. Pero esto no es más cierto en el caso de Kahlo de lo que lo es en el de Plath. Volviendo nuestra atención por un momento hacia la literatura en lugar de hacia el arte visual, siempre me ha impresionado que los críticos literarios manifiesten una profunda ambivalencia con respecto a las obras con un *status* mítico. La Gran Ballena Blanca de Melville es aceptable, incluso admirable, pero el monstruo Frankenstein de Mary Shelley lo es menos y el Drácula de Bram Stoker resulta muy difícil de llegar a aceptar. ¿Qué decir del Peter Pan de J. M. Barrie o del Jeeves de Wodehouse? En la historia del arte, estos temas apenas llegan a aparecer: los personajes icónicos y míticos pertenecen a las películas y a los cómics, pero en ningún caso al arte. Sólo con el Pop Art, cuando Lichtenstein o Warhol comienzan a producir obras parasitarias del arte popular, se empieza a admitir esta mitología popular y entonces se acepta que, como metadiscurso, las artes superiores de algún modo elevan el tema sobre el que trabajan a través de su apropiación. El mito difiere hasta cierto punto del culto, pero ambos están estrechamente conectados. Los personajes de culto casi siempre se inspiran en mitos, tal y como lo hacen las películas de culto: *Casablanca*, *Rebelde sin causa*, *Blade Runner*. En el caso de Kahlo, el crecimiento de la Fridamanía depende en parte de la manipulación que hizo esta artista de material mítico y psicoanalítico; pero, al mismo tiempo, su arte es impensable sin él.

Dado el *status* cultural que el mundo del arte se adjudica a sí mismo, es evidente que podría existir una tendencia por la cual el *status* de Kahlo como artista cayera a medida que crece su *status* como figura de culto. No tiene por qué ser necesariamente así, como demuestra el ejemplo de Van Gogh, aunque Toulouse-Lautrec constituiría en este caso una comparación más acertada. Sin embargo, creo que mientras el paradigma del movimiento moderno se desintegra, su posición como artista se mantendrá segura. Miremos a Kahlo desde la perspectiva del arte de las mujeres,

del arte del Tercer Mundo o del surrealismo; estemos interesados en la apropiación de formas vernáculas o en el paso entre las bellas artes y el arte *outsider*, encontraremos los cuadros de Kahlo mirándonos directamente a la cara. Como mujer artista, Kahlo es sin duda comparable a Tanning, a Carrington, a Agar o a otras mujeres surrealistas más convencionales, todas ellas minusvaloradas; y como surrealista *tout court* es comparable a Miró o a Matta o a Lam o a Masson. Al arte mexicano le corresponde una revaluación, al igual que al lugar de sus dos mujeres artistas más importantes, Kahlo y María Izquierdo. La utilización que hace Kahlo de formas vernáculas es compleja y única y una revaluación del arte *outsider*, que derribe las barreras artificiales erigidas en torno a formas especializadas como son el arte psicótico o el arte naif, no puede sino beneficiarla. Una vez que reconozcamos que incluso un artista como Jackson Pollock tiene un aspecto *outsider*, será difícil mantener a Kahlo encerrada en semejante categoría. A decir verdad, es muy posible que éste acabe resultando uno de sus puntos más fuertes.

Por paradójico que parezca, fue precisamente el éxito de Kahlo lo que amenazó con resultar más nocivo al desviar la atención de mujeres artistas de las décadas de 1960 y 1970 cuya reputación no estaba todavía asegurada con firmeza; artistas tan diferentes como Eva Hesse, Judy Chicago o Mary Kelly. Kelly, en particular, es una artista cuya obra es autobiográfica en un sentido que guarda un extraño parecido con el de la obra de Kahlo, aunque desde el punto de vista formal sea por completo diferente, resulte más exigente intelectualmente y le falte ese atractivo de Kahlo que captura el ojo al primer vistazo. Es importante situar a Kahlo junto a artistas como éstas, para recontextualizarla desde una perspectiva histórica, con el objeto de reconfigurar la propia historia del arte de las mujeres y establecer sus fundamentos de forma más sólida. Paralelamente, el Renacimiento mexicano también necesita de una reconfiguración. Empecé este artículo explicando cómo llegué a interesarme por la obra de Kahlo, precisamente porque me parecía desafiar lo que a mi juicio eran las interpretaciones y doctrinas ortodoxas del movimiento moderno. Desde entonces, la reconfiguración de éste se ha iniciado desde muchos puntos diferentes, poniendo en juego gran cantidad de argumentos distintos. Frida Kahlo era un punto de partida tan bueno como cualquier otro. Pero todavía tenemos que profundizar y ampliar nuestra reconsideración del arte del siglo xx, estudiando cada uno de los aspectos marginados del movimiento moderno y reconceptualizando el papel de las mujeres, de los no occidentales y de los artistas *outsider* o excéntricos. Al hacerlo, reduciremos la importancia de la Fridamanía y podremos volver a concentrarnos en la complejidad, la intensidad y la estridente belleza de la obra de Kahlo.