

El falso surrealismo en la obra de Frida Kahlo

Otra estrategia hegemónica

BRANDONI ALLENDE, Camila / Universidad de Buenos Aires – cbrandoniallende@gmail.com

Eje: Puesta en valor y puesta en crisis de la historia y de la historiografía de las artes

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: historiografía – identidad – vanguardias

> **Resumen**

En este trabajo, busco problematizar la obra de Frida Kahlo, presentándola como falso modelo del surrealismo latinoamericano de las miradas hegemónicas. A partir del planteo que Mari Carmen Ramírez ha hecho, afirmando que las prácticas curatoriales de la década de los '80 en Estados Unidos han contribuido a generar una mirada exotizante sobre el "otro latinoamericano" (1992), propongo lo siguiente: que la obra de Frida Kahlo funciona como un modelo fácilmente estereotipado en esta dirección exotizante, pero que al mismo tiempo se presenta enmarcada y controlada por una definición ajena.

> **Presentación**

Cuáles no serían mi sorpresa y mi alegría al descubrir, al llegar a México, que su obra, concebida en toda ignorancia de las razones que han podido hacernos actuar a mis amigos y a mí, florecía con sus últimas telas en pleno surrealismo.

André Breton¹

La historia cultural de México es de una riqueza extraordinaria. No sólo por su pasado precolombino, sino también por su más reciente pasado colonial, que ha hecho de este un país un portador de tradiciones fuertemente marcadas por la conquista española y la accidentada voluntad de destrucción de las culturas precedentes. En el siglo que nos compete en esta reflexión, culminado hace solamente 16 años, México fue punto de confluencia de las ideas políticas más debatidas en el mundo, hecho que determinó, una vez más, su historia cultural.

En este contexto, y como bien ha señalado Mari Carmen Rodríguez (1992), Frida Kahlo es una

¹ Citado de: BRETON, André. (1973) "Frida Kahlo", en *Antología (1913-1966)*. México, Siglo XIX Editores, 1997, pg. 143.

artista que se ha convertido en ícono y representante de todo el arte al sur de los Estados Unidos, lo cual resulta tanto desafortunado como curioso, porque su obra representa una pequeña porción del arte moderno en México. Y lo que corona esta paradoja es el hecho de que la misma obra sea reiteradamente parangonada a un movimiento específicamente europeo. A continuación, intentaré probar que esto ha sido y continúa siendo una falacia funcional a las estrategias de la construcción de la mirada hegemónica.

› **Surrealismo**

El surrealismo, uno de los movimientos más difundidos de las vanguardias históricas, conoció su manifiesto en 1924 de la mano de André Breton. Nutrido por la noción del inconsciente del psicoanálisis de Freud, el surrealismo surgió en París como movimiento tanto literario como plástico, buscando borrar las fronteras entre el arte y la vida y dar batalla al problema del lenguaje artístico a partir de procedimientos específicos. En el caso de las artes plásticas, algunos de ellos han sido el collage, el automatismo, el *fumage*, el cadáver exquisito, la búsqueda de perspectivas confusas y la no visualidad de la totalidad.

En el contexto de la toma de París durante la Segunda Guerra Mundial, y el subsecuente exilio de numerosos artistas, Breton viajó a México en vísperas de la Guerra, en 1938. En sus escritos concluyó que se trataba del país más surrealista de todos. Entendemos, como él mismo lo ha puesto en palabras en un diálogo con Rafael Heliodoro Valle luego de su arribo, que esta afirmación está basada en su percepción de la enorme presencia que tiene la noción de la muerte en México, como así también el pasado mítico todavía vigente, el crisol social, el humor negro e incluso su relieve, flora y fauna. Ahora bien, curiosamente estas son todas herencias culturales que se remontan a las culturas precolombinas y nada tienen que ver con el contexto del siglo XX parisino, cuna del surrealismo.

Entonces, por un lado, el surrealismo surgió en un contexto de posguerra europeo y de un existencialismo palpable que dio origen también a apariciones como la del *retorno al orden*. Por otro lado, México se situaba entre los ecos de su propia Revolución, que tras haber derrocado 31 años de dictadura porfirista, resurgió de las cenizas del arte de la mano del muralismo mexicano. Con esto confirmamos que nada tienen en común un contexto con el otro, y es necesario aclarar que la razón por la cual el “surrealismo mexicano” ha sido tan insistentemente estudiado como tal, se debe en parte a la importante presencia de artistas surrealistas europeos exiliados a causa de la Segunda Guerra Mundial.

› **Frida Kahlo**

Frida Kahlo forma parte de los artistas que en el momento de la supremacía del muralismo mexicano estaban haciendo otra cosa. Representa otra modernidad, porque su obra dialoga con la tradición mexicana desde un lugar diferente.

Es evidente la influencia de los exvotos en toda su obra. Los exvotos eran cuadros

rudimentarios realizados para agradecer a un santo, a la Virgen o a algún otro personaje del cristianismo, por ciertas fortunas recibidas. El agradecimiento quedaba expresado en un apartado del cuadro, con un párrafo escrito a mano que explicaba la razón del mismo. En México, los exvotos (también conocidos como “retablos”) tienen una tradición de larga data, eran utilizados aun en la contemporaneidad de Frida, y lo son todavía en nuestros días (fig. 1). *El suicidio de Dorothy Hale* (1938), cuadro en el cual la artista retrató a la entonces famosa actriz Dorothy Hale cayendo del edificio y también ya una vez en el suelo, tiene en la parte inferior un escrito de puño y letra que lee: “En la ciudad de Nueva York el día 21 del mes de octubre de 1938, a las seis de la mañana, se suicidó la señora Dorothy Hale tirándose desde una ventana muy alta del edificio Hampshire House. En su recuerdo [...] este retablo habiéndolo ejecutado Frida Kahlo.” (fig. 2). Se puede detectar fácilmente la correspondencia entre este recurso de la artista y el mismo utilizado en los exvotos mexicanos. Esto viene a probar que, en la obra de Frida Kahlo, la presencia de la escritura no tiene que ver con el automatismo surrealista ni con el constructivismo ruso, sino con una tradición propiamente mexicana.

Lo mismo ocurre con la representación constante de la vida y la muerte. Kahlo representó su propio nacimiento en *Mi nacimiento* (1932) (fig. 3) y la muerte aparece en muchas de sus pinturas. Esto último supuso frecuentemente una ruptura con un elemento tabú de la sociedad (en especial cuando representaba la sangre, como en *Unos cuantos piquetitos* (fig. 4)), pero en el caso de obras como *Los cuatro habitantes de México* (1937), se trata de una presencia clara de la imagen de la muerte mexicana (fig. 5). Como sabemos, ambas nociones forman parte de la tradición cultural de México.

Por último, podemos hacer mención al elemento autóctono – *Mi nana y yo* (1937) (fig. 6)-, que fue bien retomado por las vanguardias europeas en su búsqueda por lo exótico, distando de lo que pudo haber llevado a una artista mexicana a incorporarlo en su obra, que en todo caso tendría mayor relación con la búsqueda de las propias raíces territoriales, como la imagen misma revela.

› **La construcción del relato bretoniano**

André Breton quedó fascinado con la obra de Frida Kahlo cuando la conoció. En ese mismo momento, la artista estaba pintando *Lo que el agua me ha dado* (1938) (fig. 7). Se trata de una bañadera vista en un extraño escorzo, desde la perspectiva de la misma persona que está dentro de ella, de quien vemos parte de sus piernas y pies. Sobre el agua, en el lugar en el que encontraríamos patitos de hule si se tratara de un baño infantil, vemos flotar varios elementos de la vida de Frida. Desde la mirada surrealista de un europeo, se trata de una pintura claramente surrealista. Pero nosotros podríamos definirla como una pintura de un realismo poco académico, incluso esquemático, que recurre a la metáfora.

En 1939, Breton convenció a la artista de exponer en París para la exposición organizada por él mismo bajo el nombre de *Mexique*. Resulta curioso que *La mesa herida* (1940) (fig. 8), obra que la artista realizó para dicha exposición, presenta todos los elementos favoritos del surrealismo francés

reunidos en una sola imagen: la alusión a la muerte, la flora y fauna mexicanas, la sangre como muestra de vida de un elemento que no la tiene, los personajes extraños y extrañamente entrelazados. Decir que Frida se debe haber visto comprometida para realizar una obra más surrealista que su adjudicado surrealismo sería sacar conclusiones muy apresuradas, pero vale remarcar que es una obra particular, que de alguna manera parece diferenciarse de las demás.

› **Problemas del relato bretoniano**

Me interesa plantear que los mismos procedimientos pueden ser usados y repetirse en dos contextos y momentos distintos, como resultado de dos procesos distintos. El intento compulsivo de aplicar categorías ajenas a procedimientos tan disímiles resulta, por decir lo menos, inapropiado. Esto forma parte de una estrategia hegemónica totalizante, que busca, lejos de reivindicar la cultura y especificidades ajenas, anularla para poder incorporarla a una concepción propia. Este es, a mi entender, uno de los grandes problemas de la historiografía del arte latinoamericano, en tanto Frida Kahlo sigue proponiéndose como una artista surrealista. Mari Carmen Ramírez lo explica claramente: “Desde el punto de vista de un curador norteamericano o europeo, solo el surrealismo puede proveer el repertorio de recursos irracionales y exóticos a través de los cuales acomodar el desarrollo de los tipos de sociedades representadas en Latinoamérica. Esta actitud está históricamente fundada en el entusiasmo de André Breton y los surrealistas por las realidades del Nuevo Mundo en Latinoamérica, así como la visibilidad entre tan reconocidos artistas tales como Wilfredo Lam, Roberto Matta y Frida Kahlo.” (1992:232)²

Por su lado, Salomon Grimberg recordó que, en noviembre de 1938, cuando Kahlo preparaba su exposición en Nueva York, comentó al galerista Julien Levy: “Yo no sabía que era surrealista hasta que André Breton vino a México y me lo dijo. Yo sigo sin saber lo que soy”. Grimberg ha considerado que la misma podría haber sido la voz de México. Luego recordó una segunda anécdota, en este caso de André Breton, en la cual el artista había encargado a un carpintero mexicano una estantería de pino y le había dado un dibujo como modelo; al regresar, el carpintero había construido una mesa acorde a la perspectiva del dibujo, oblicua y con las patas de distintos tamaños. A partir de esta anécdota, el teórico afirmó: “Los europeos se habían afiliado al surrealismo para acceder a otros mundos; los mexicanos eran surrealistas natos que entraban y salían de otros mundos como si tal cosa. En México el surrealismo era un estado mental; existía sin nombre, sin pretensiones, sin conciencia de sí mismo.” (1999:202). Toda esta afirmación parece hacer caso omiso a la posibilidad de una realidad ajena a la corriente surrealista europea que no tiene por qué obedecer (o desobedecer) a ella ni a sus propuestas. La teoría del arte del siglo XX está tan saturada de la referencia surrealista que ni siquiera Salomon Grimberg parece haber podido resistirse a ella.

Otro de los discursos que a menudo se repiten, perceptible ya en las líneas de Grimberg, es aquel que postula que la realidad de México ya es en sí surreal, y que por eso algunos artistas

² La traducción es mía.

mexicanos, como Frida Kahlo, pintaban de esa manera. Probablemente el origen se encuentre en la afirmación de André Breton en diálogo con Valle: “México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia” (1938(1986):121). El peligro de estas formulaciones radica en no poder salir de un lugar fijo de expectación, o al menos en no tener conciencia de la mirada parcial (casualmente correspondiente con la hegemónica) de la que se es portadora cuando se afirma esto. ¿Para quién es “surreal” la “realidad” de México? ¿Es acaso surreal para los propios mexicanos? ¿No sería una contradicción afirmar esto? Si lo es, entonces no se trata de representaciones surrealistas. De lo contrario, ¿cuál es entonces la realidad a la que parangonan su propia realidad surreal? Por último, resulta evidente que afirmar que la realidad de México es surreal implica, una vez más, aportar en la conformación de un estereotipo exótico.

› ***Impactos surrealistas y surrealismo en México***

Por otro lado, está presente el problema del verdadero impacto del surrealismo. La escena artística de México no desconocía a las corrientes contemporáneas europeas, y de hecho en más de una oportunidad buscó acercarse a ellas. Podríamos mencionar a ciertos artistas latinoamericanos que son correctamente llamados “surrealistas”, como es el caso de Wilfredo Lam (fig. 9) y también de Roberto Matta (fig. 10). Sin embargo, estos artistas han tenido la experiencia europea desde muy temprana edad y durante un gran lapso de tiempo, en el cual han podido adherir expresamente a los ideales del surrealismo europeo y formarse a partir de él, en su contexto de creación y desarrollo valedero. Distinto es el caso de Frida Kahlo, que no viajó a Europa hasta 1939, y cuando lo hizo fue para ya formar parte de la exposición de surrealismo organizada por André Breton.

Tampoco vienen al caso artistas indudablemente surrealistas como Wolfgang Paalen, Remedios Varo (fig. 11), Gunther Gerszo y Leonora Carrington (fig. 12), que provenían de Europa para producir una obra sin dudas valiosísima en territorio mexicano (que probablemente haya alimentado su afán surrealista), pero con un bagaje y procedencia anteriores y externos.

Por último, no quisiera desestimar el aporte de Rodríguez Prampolini cuando establece que el estridentismo mexicano funcionó como antecedente del surrealismo en México (1990). Esta revisión de la historiografía merece cierta atención por tomar en consideración movimientos internos y propios. Sin embargo, su hipótesis no parece confirmarse en las imágenes, ya que las obras estridentistas más tienen que ver con el futurismo italiano, incluso con el constructivismo ruso (fig. 13) que con el surrealismo. El único fuerte punto de contacto entre ambos parece ser la alusión al inconciente y a los sueños que presentaban tanto uno como el otro en sus manifiestos iniciales. Pero el estridentismo mismo intentó siempre mantenerse alejado del surrealismo por considerarlo “absurdo”. Por tanto, no podemos tampoco recurrir a esta corriente para ver un antecedente en la obra de Frida Kahlo.

› ***La obra de Kahlo anterior a la visita surrealista***

Con el objetivo de confirmar las sospechas planteadas, repasemos algunas de las obras de Kahlo anteriores a la llegada de Artaud, en 1936, previa aun a la de Breton. Algunas de ellas son: *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) (fig. 14), *Hospital Henry Ford* (1932) (fig. 15) y *Allá cuelga mi vestido* (1933) (fig. 16). Frida Kahlo pintó estas tres obras a muy temprana edad, en un período de residencia en Estados Unidos, en el cual acompañaba a su esposo Diego Rivera para ejecutar algunos de sus más reconocidos murales.

Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos es una pintura que reúne muchos de los elementos específicos de la obra de la artista. En primer lugar, ella misma está representada de una manera ambigua, con un vestido muy femenino, pero con un cigarrillo en la mano. Es decir que, como repite a lo largo de su historia, rompe con el estereotipo femenino, explorando la propia masculinidad de la femineidad. En segundo lugar, la mirada hacia ambos lugares se torna ambigua: México es el lugar de la ruina y la destrucción, pero cuyas raíces son vegetales, de la tierra misma, vitales. Estados Unidos, en cambio, es el lugar de la modernización y del desarrollo, pero cuyas raíces son cables artificiales, sin vida. Este doble mensaje es característico de la obra de Frida Kahlo, pero dejando un momento a lado ambas cosas, podemos intuir nuevamente que la obra bien podría ser vista como "surrealista" por un surrealista. No existe una perspectiva común, el espacio representado es irreal, casi onírico, repleto de simbolismos que aportan al entendimiento de la visión. *Allá cuelga mi vestido* presenta también estas características tan valiosas para el surrealismo, y aporta la diferencia de que no se encuentra ya la artista representada, sino su vestido colgado, como símbolo de ella misma.

Sin embargo, de las tres mencionadas, la más surrealista podría ser *Hospital Henry Ford*, pintura que hace referencia a su traumático aborto. En una escena simple, despojada de muchos elementos, aparece la artista en la cama del hospital, junto a símbolos que salen de su vientre, representando a su bebé perdido, su sistema reproductivo, su cadera y otros elementos quirúrgicos aplicados en este procedimiento. Frida Kahlo tenía 25 años cuando realizó esta pintura, estaba casada con uno de los tres grandes muralistas mexicanos, Roberto Matta todavía no había partido de Chile hacia Europa para comenzar su carrera artística, y Wilfredo Lam se encontraba a seis años de visitarlos en México. Paalen, Varo, Gerszo, Carrington, no llegarían a México hasta siete años después. De esta manera, comprobamos que los mismos procedimientos del surrealismo se encontraban en la obra de Frida ya antes de que ella entrara en contacto con los surrealistas.

› **Conclusiones**

El viaje invertido que se produjo durante la Segunda Guerra Mundial, tuvo como destino principal a América, y a México como uno de los grandes elegidos. Este viaje invirtió además (o al menos puso en duda) los esquemas del centro y la periferia, que ya no servían en el contexto de la guerra que estaba empobreciendo y matando a Europa. Las cartas que la misma Frida Kahlo envió a su amante Muray durante su estadía en París, catalogando de sucios, pobres y haraganes, entre otras tantas cosas más, a Breton y su grupo de amigos surrealistas, constituye una interesante prueba de

lo antedicho, ya que estas son todas categorías que han sido reiteradamente aplicadas a los latinoamericanos por los europeos y norteamericanos (Zamora,1995).

Catalogar a la obra de Frida Kahlo, que tan a menudo representa el arte latinoamericano en general, de surrealista, implica retomar otra gran dicotomía moderna: racional/irracional. De esta forma, Latinoamérica toma el mando de lo irracional, como un elemento curioso y magnífico, pero en un mundo que se concibe racional.

En esta concepción totalizante y errónea de la obra de Frida Kahlo, se dan dos movimientos contradictorios, pero que, sin embargo, confluyen: por un lado, se la presenta como el modelo de lo exótico, de la otredad, de lo latinoamericano como aquello distinto; pero, por otro lado, se construye un relato en el cual queda involuntariamente asociada a una corriente europea. De esta forma, su otredad es enmarcada en una concepción hegemónica, de modo que termina siendo traducible a un idioma comprensible.

La obra de Frida Kahlo es fuertemente autobiográfica y personal, y la artista recurre a los procesos más personales para así demostrarlo: sueños, fantasías, miedos en los cuales todo puede tomar la forma de la metáfora y el simbolismo, tan ansiados ambos por el surrealismo.

No existe una respuesta demasiado clara en torno a cómo leer el surrealismo en América Latina, dado que, por un lado, fue sin dudas introducido, pero, por otro lado, corre a lo largo de un relato totalmente diferente de aquel de su contexto original. Lo que sí parece más correcto plantear es que la obra de Frida Kahlo no debe ser concebida como surrealista: no pertenece al universo del surrealismo francés, no llega a través de él y tampoco apela a él para volverse obra. Aprender a leer en las similitudes las especificidades, implica aprender a valorar el arte latinoamericano en general.

Bibliografía y fuentes

- BRETON, André. (1973) "Frida Kahlo", en *Antología (1913-1966)*. México, Siglo XIX Editores, 1997, pp. 141-143.
- GRIMBERG, Salomon. (1999). "México reflejado en el espejo de André Breton", en *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 197-207.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. (1992). "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art", en *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art (Winter), 60-68.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. (1990). "Antecedentes del surrealismo en México", en Moraes Belluzzo, Ana Maria (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, Memorial, UNESP, pp. 133-155.
- VALLE, Rafael Heliodoro. (1938). "Diálogo con André Breton", en *México en el arte*, n° 14, México, otoño de 1986, pg. 120.
- ZAMORA, Martha (comp.). (1995). *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*. New York, Chronicle Books, 1995.



Figura 5

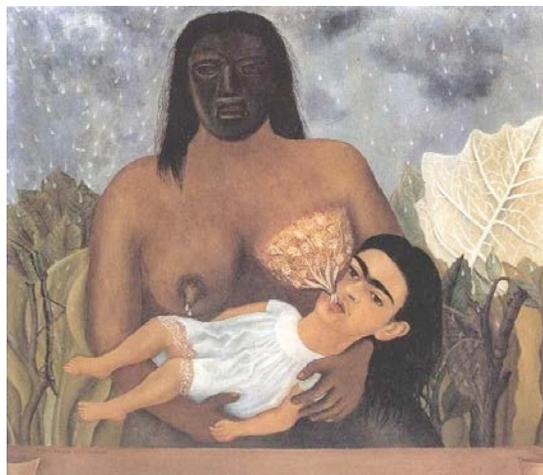


Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16