

Frente al espejo: Una aproximación a las obras "Autorretrato" (1926), "Las dos Fridas" (1939) y "La Venadita" (1946) de Frida Kahlo

In front of the mirror: An approximation to the paintings "Autorretrato" (1926), "Las dos Fridas" (1939) and "La Venadita" (1946) of Frida Kahlo

Arturo S. Mujica J.

arturosaulmujicajimenez@yahoo.es

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Caracas

RESUMEN

El propósito de este trabajo es presentar una visión general de la obra de la artista mexicana Frida Kahlo, a partir de la pintura "Autorretrato" (1926), "Las dos Fridas" (1939) y "La Venadita" (1946). La metodología consistió en un estudio documental e iconográfico de las obras más relevantes de la artista Frida Kahlo, con el fin de determinar las pinturas más representativas de su obra general. Una vez seleccionadas, se realizó una aproximación hermenéutica (Gadamer, 1998) de las principales características de las obras, a partir del análisis de los datos biográficos y de los aspectos simbólicos presentes en las mismas. Esta investigación destaca la presencia de la mujer latinoamericana dentro del ámbito creativo. El estudio permite el reconocimiento de elementos iconográficos realistas, estrechamente relacionados con la vida de la artista y redimensionados a partir de la maduración de la expresión estética desarrollada por esta.

Palabras clave: Frida Kahlo; pintura; autorretrato; análisis hermenéutico simbólico

ABSTRACT

The purpose of this research is to present a general vision of the Mexican artist Frida Kahlo's art work, from the paintings "Autorretrato" (1926), "Las Dos Fridas" (1939) and "La Venadita" (1946). The methodology consisted in a documental and iconographic study of the most relevant

Frida Kahlo's paintings, to determine them as the most representatives. Once selected, a hermeneutical approach (Gadamer, 1998) of the paintings' main characteristics was made from the analysis of the biographical data and the symbolic aspects present in them. This inquiry emphasizes the presence of Latin-American women within the creative scope. The study also allows the recognisance of iconographic realistic elements, strongly related with the artist's life, re-dimensioned from the mature aesthetic expression developed by her.

Key words: *Frida Kahlo; painting; self-portrait; hermeneutical symbolic analysis*

INTRODUCCIÓN

La tarea principal del presente artículo es mostrar un panorama general de las obras más destacadas de la pintora mexicana Frida Kahlo y presentar las circunstancias vivenciales que le rodearon al momento de realizarlas. Para cumplir este propósito, se estudiaron los documentos iconográficos y documentales desde la perspectiva hermenéutica (Gadamer, 1998), es decir, a través del diálogo constante con la obra y su interrogación lúdica a fin de aproximar una interpretación subjetiva pero rigurosa del fenómeno creativo.

Con la finalidad de facilitar una lectura más íntima de las pinturas de Frida, se ofrece seguidamente una breve reseña de su vida y algunas características generales de su trabajo creativo.

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, nació en Coyoacan, al sur de Ciudad de México, el día 6 de julio de 1907, en la casa de su abuela materna; fue la tercera hija de las cuatro que tuvo el matrimonio Kahlo Calderón. Su padre era judío alemán y había emigrado a México en 1891. Guillermo Kahlo fue considerado como "primer fotógrafo oficial del patrimonio cultural de México" (Zamora, 1987, p.10) debido a los trabajos de registro que realizó para el gobierno de Porfirio Díaz. Era acuarelista y le enseñó fotografía a Frida, quien "abandonó pronto ese camino, pero tal vez, algo del rigor plástico de su padre quedó en el dibujo sutil y preciso

de su pintura" que se evidencia en la siguiente figura. (En Arias, citado por Zamora, 1987).



Figura 1. Mis Abuelos, Mis Padres y Yo. 1936. Óleo y tempera sobre metal, 30.7 x 34.5 cm. 12.1" x 13.6". The Museum of Modern Art, New York, New York, U.S.A. (p. 17). Tomado de <<Frida Kahlo: Las pinturas >> por Hayden Herrera, 1994, México: Diana.

Siendo niña, la polio la hizo guardar cama durante nueve meses y le causó una malformación en un pie. A los 18 años sufrió un accidente de tránsito que casi le cuesta la vida y a partir del cual se le debió implantar una varilla metálica como consecuencia de las polifracturas sufridas en las piernas, pelvis y columna. Igualmente, se vio obligada a llevar un corsé durante nueve meses. En el hospital empezó a realizar dibujos y pinturas del accidente y de sí misma.

A lo largo de su vida, Kahlo se vio enfrentada con la muerte, lo cual hizo que pasara muchos meses de su vida postrada en cama. Con relación a esto refiere Lehmann (2002):

Kahlo sufrió repetidas hospitalizaciones y operaciones, sólo en 1950 le fueron amputados cinco dedos de los pies y practicados varios trasplantes óseos y operaciones en la columna. En 1953 le amputaron una pierna y se quedó en una silla de ruedas. En los 44 años que vivió, tuvo que enfrentarse a severos dolores físicos. (...) A causa de aquel accidente no pudo tener hijos y padeció tres abortos naturales (p. 252).

Como puede verse, Frida sufrió mucho y debió soportar prolongados períodos de recuperación, sin embargo, supo aprovechar ese espacio de tiempo inmóvil para refugiarse en la pintura y en la escritura.¹

A los diecinueve años de edad le llevó a Diego Rivera (ver figura 2), algunas de sus primeras obras para oír su opinión y éste le animó a seguir pintando.



Figura 2. Fotografía con Diego Rivera el día de su boda, 21 de agosto de 1929. (p. 48). Tomado de <<Frida Kahlo: Las pinturas >> por Hayden Herrera, 1994, México: Diana.

A partir de ese momento se estrecharon los lazos entre ambos. En 1929, se casaron y comenzaron una intensa relación, llena de fuertes tensiones, infidelidades y problemas que desembocaron en el divorcio; sin embargo, a los dos años volvieron a unirse en matrimonio hasta la muerte de Frida, ocurrida en 1954.

Estimulada por el trabajo de acuarela de su padre, Frida se inicia en la pintura sin ninguna preparación académica. A lo largo de su vida creativa, sus trabajos plásticos irán en franco progreso en cuanto al dominio de los medios dibujísticos y pictóricos (lo cual se muestra en la siguiente figura).

¹ Un ejemplo de su poesía puede verse en Zamora, 1987, pp. 213-221.



Figura 3. Retablo. Colección privada Estados Unidos. (p. 34). Tomado de <<Frida Kahlo: Las pinturas >> por Hayden Herrera, 1994, México: Diana.

Al principio desarrolló una obra realista, la cual fue incluida posteriormente, dentro del surrealismo, quizá debido al contacto que mantuvo con André Bretón, padre de este movimiento. Sin embargo, siempre rechazó esta consideración: "Nunca he pintado sueños. He retratado mi realidad" (Lehmann, 2002, p. 257). Según se observa en la figura 4 los diferentes motivos vegetales y animales que acompañaron sus obras así lo demuestran, estos eran parte de su entorno físico, los encontraba en su casa, en sus jardines y en las mascotas que tenía: perros, monos, gatos, pájaros y un venado.



Figura 4. Autorretrato, 1940. Óleo sobre tela, 61.2 x 47.6 cm. Harry Ransom Humanities Research Center, Universidad de Texas, Austin. (p. 143). Tomado de <<Frida Kahlo: Las pinturas >> por Hayden Herrera, 1994, México: Diana.

Sus circunstancias vitales: nacimiento, accidentes, operaciones, abortos, conflictos internos, en fin, su propia vida es llevada al lienzo. Cada obra representa un momento significativo para su gran sensibilidad. En este sentido, la pintura es una manifestación de su propia intimidad, del “espacio profundo”, humano, ese que crea el artista para envolver la vida y llenarla de sentido, de comunicación abierta al otro:

(...) el acto comunicativo es un acto de vida, positivo, aún cuando nazca, como vimos, de la negación, de la renuncia, del agotamiento. El momento de la embriaguez es el momento de la creación, pero su subsuelo es ese peculiar vacío, la parálisis y la impotencia prolongada, aún cuando estos momentos encierran las simientes de la creación y son, por tanto, muy distintos de la cotidianidad rutinaria (Desiato, 1992, p. 44).

Puede afirmarse, entonces, que su pintura es autobiográfica y reveladora de una historia cuya intimidad se expresa en imágenes cargadas de profundos significados vitales. Según Herrera (2004):

La pintura formó parte de la lucha que Frida Kahlo sostuvo por la vida. También constituyó un aspecto importante del proceso de su <<autocreación>> la representación teatral de sí misma, en su arte, como en su vida, era un medio de controlar su mundo. Mientras se recuperaba, recaía y se volvía a restablecer, se inventaba siempre de nuevo (...) <<Frida es la única pintora que se dio a luz a sí misma>> (p.103).

Y ese proceso de autoreferenciarse comenzó después del accidente, al verse inmóvil y llena de aburrimiento, decidió pintar. Su madre le mandó a hacer un caballete especial y se apropió de los óleos de su padre para darle forma a retratos de amigos, de su hermana Adriana y de ella misma. Uno de esos cuadros lo destruyó y los restantes sólo se conocen por fotografía.

El retrato de su hermana Adriana era llamado por Frida “La Boticelinda Adriana”, lo cual demuestra el conocimiento que tenía de

la historia del arte universal, y en particular, del gusto por la obra de Botticelli.

MÉTODO

Con la finalidad de indagar sobre la obra de Frida, se utilizó el análisis dialógico hermenéutico de tres obras seleccionadas para el presente estudio: "Autorretrato" (1926), "Las dos Fridas" (1939) y "La venadita" (1946), las cuales se describen a continuación.

La intimidad en "Autorretrato" (1926)

Frida había deseado continuar sus estudios de secundaria y graduarse de doctora, sin embargo, debió abandonar esa posibilidad ante su larga convalecencia y las restricciones económicas de su padre. Al padecimiento físico producido por las fracturas, debió sumar el dolor sentimental generado por la indiferencia de su novio Alejandro ante las cartas de ella y, cuando fue trasladada a su casa, porque no la visitaba. Entonces, armada de su inamovilidad, dispuesta a verse renovada y con la aspiración de luchar por hacerse de la vida que se le escapaba, decidió pintarse. Un gran espejo colocado en el dosel de su cama le invitó a su propio encuentro.

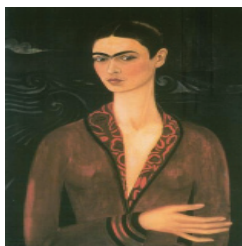


Figura 5. Autorretrato, 1926. Óleo sobre tela, 78.7 x 58.4 cm. Colección privada, México. (p. 43) Tomado de <<Frida Kahlo: Las pinturas >> por Hayden Herrera, 1994, México: Diana.

Análisis de “Autorretrato” (1926)

En esta pintura se vislumbran lo que serán, posteriormente, las constantes expresivas de la obra de esta artista: la intimidad y el dolor (ver figura 5).

En cuanto al primer aspecto, ya se ha referido las motivaciones esenciales de ese momento, sin embargo, pueden extraerse de la pintura algunos elementos cargados de significaciones. Así, la intimidad y el dolor van tomados de la mano y caminan juntos necesariamente en cada aspecto representado por Frida.

Al observar “Autorretrato”, figura 6, se aprecia una composición sencilla, en la cual se ofrece al espectador, y en primer plano, la imagen frontal de la artista, ataviada con una blusa de mangas largas y sugerente cuello en “V”, ceñida a su esbelto cuerpo (ver figura 6).

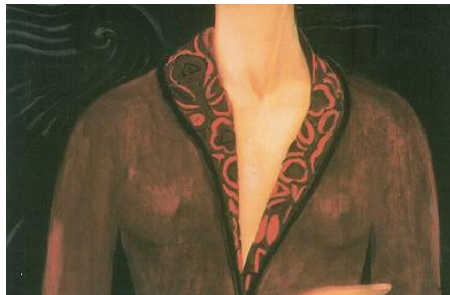


Figura 6. Autorretrato, 1926. Detalle A.

En un segundo plano (ver figura 7) se observa un fondo oscuro: el cual representa un agitado mar, acá ya puede notarse la influencia de la pintura europea del estilo renacentista. El rostro, levemente girado a su derecha, muestra la belleza de su juventud, un tanto idealizada. Destaca y contrasta, con su mirada, el grueso de las cejas unidas hacia el centro de su frente.

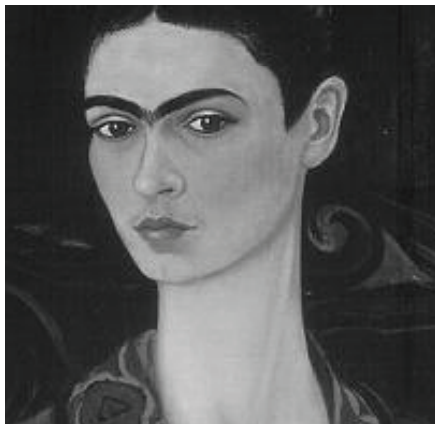


Figura 7. Autorretrato, 1926. Detalle B.

La solemnidad del gesto y su carácter misterioso es marcada aun más por un semblante relajado. El pelo dividido por una línea central y recogido hacia atrás, será una constante en casi todos sus retratos. También se nota un alargamiento del cuello y de la mano derecha que define el plano inferior de la obra. Sobre esta pintura señala Herrera (2004):

Es obvio que fue influida principalmente por la pintura italiana del Renacimiento, en particular por Boticelli. En una carta a Alejandro mencionó la admiración que sentía por el retrato *Eleonora di Toledo*, del manierista italiano Bronzino, y algo de la conmovedora gracia inherente a las manos de esa real mujer reaparece en el delicado y aristocrático gesto de Frida en su autorretrato (p.91).

Estos aspectos formales pueden corroborarse al comparar las obras de Boticelli y Modigliani (ver figura 8 y 9) las cuales tienen en común la deformación o alargamiento de las extremidades utilizadas por Frida en su primer autorretrato.



Figura 8. Retrato de Jeanne Hébuterne, 1918. Amadeo Modigliani, Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Museo Norton Simon, Pasadena. (p.155). Tomado de <<Cómo leer la pintura moderna: Entender y disfrutar los maestros modernos, de Courbet a Warhol>>. Por Jon Thompson, 2007, Barcelona, España: Electa.

Sin embargo, al observar algunas fotos de la pintora se puede notar que a pesar de su talla pequeña poseía un alargado cuello, lo cual enfatiza en sus retratos.

Seeman (2004) refiere su encuentro con “Autorretrato” (1926):

El cuadro produce un efecto peculiar: tanto la majestuosa pose en la que claramente se reconoce la hermosa figura de Frida, como el ya exagerado trazo de las cejas juntas oscuras, la consciente representación de la figura de aspecto noble y suave -¡incólume!-, el alargamiento de la elegante mano manicurada con dedos como los de una Virgen que se extiende hacia el observador y el vestido rojo oscuro de escote pronunciado. Todo esto en su conjunto da un efecto formal, solemne (p. 51).

Las biógrafas Herrera (2004) y Seeman (2004) coinciden en destacar la mano derecha que la artista muestra en esta obra. Esto obedece a que cada elemento representado significa y puede ser leído como un discurso expresivo, consciente o no, del artista. La mano se

representa como suspendida en el aire (ver figura 9) en actitud de tomar algo fuera del cuadro o quizá proteger su propio cuerpo.

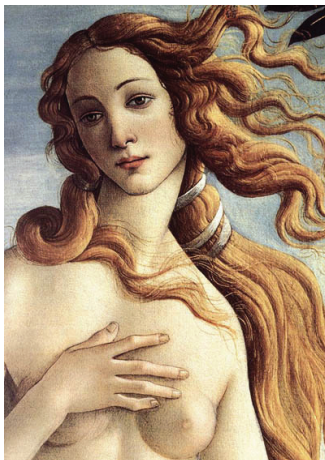


Figura 9. El Nacimiento de Venus. Sandro Botticelli, detalle. Museo Nacional del Prado. Tomado de <<Panorama del renacimiento>>. Por Margaret Aston, 1997, Barcelona, España: Destino.

Puede considerarse también la posibilidad de querer “invitar” al espectador a entrar en el mar representado en el fondo del cuadro. Esa mano que muestra el dorso es simbolizada en Cirlot (1992) como: “manifestación corporal del estado interior del ser humano [pues] ella indica la actitud del espíritu” (p. 296).

Igualmente, este autor destaca el hecho de que la mano tenga los cinco (5) dedos visibles: por su analogía general con la figura humana (de cuatro extremidades más la cabeza); por otro lado, por su asimilación al sentido simbólico del cinco (5) (amor, salud, humanidad). Esta afirmación coincide con lo expresado por Becker (1997) en cuanto que “el lenguaje de la mano y de los dedos en casi todas las culturas tiene alguna importancia como medio de comunicación y expresión” (p. 209). Este autor hace referencia a la mano como símbolo de autoridad y poder, pero cuando es ofrecida “es señal de franqueza y amistad (...) de perdón, de ahí que haya representado en toda época el vínculo matrimonial” (p. 200).

Frida muestra la mano derecha (ver Figura 10), la cual es relacionada también con la razón, el consciente, lo lógico y lo viril, lo cual sugiere el deseo de la pintora de mostrarse fuerte en medio de su debilidad física. La artista quiere construirse y renovar su energía en el acto mismo de la representación plástica, su mano es firme y delicada, se muestra abierta, sincera, en diálogo con el amor de su querido novio Alejandro.



Figura 10. Autorretrato 1926. Detalle C.

El espectador puede recorrer visualmente la obra entre el rostro enigmático y la mano abierta, en un tránsito tejido por el marco del escote y las líneas de la muñeca sobre las que emerge su mano. Esa tensión espacial se acentúa por el fondo oscuro del mar, el cual es símbolo de vida y muerte, de lo inabarcable, del infinito y del inconsciente. Elementos estos que Frida había reflexionado a profundidad al verse muy cerca de perder la vida en el accidente.

Era la segunda vez que Frida se veía imposibilitada de moverse, por lo cual siente la necesidad de expresar su angustia existencial, como lo prueba esta carta dirigida a su novio Alejandro:

No sólo es el sufrimiento físico, sino también que no tengo la menor distracción no salgo de este cuarto, no puedo hacer nada, no puedo andar, ya estoy completamente desesperada y, sobre todo, no estás tú... (Zamora, 1987, p. 27).

Las formas onduladas que representan al mar agitado del fondo, son el reflejo de la turbulencia de sentimientos experimentados por ella, de toda su vitalidad y de la fuerza de sus deseos de abarcar el infinito con su mirada (ver figura 11).



Figura 11. Autorretrato 1926. Detalle D.

El sufrimiento de Frida se hace presente en la obra a partir de una paleta de tonalidades sobrias y oscuras, las cuales remiten a soledad y tristeza, a luto por la pérdida de su libertad y de sus proyectos de vida.

"Autorretrato" es el inicio de una autobiografía iconográfica, llena de intimidad revelada y de dolor compartido con el espectador.

Entre "Las dos Fridas" (1939)

Como su nombre lo indica, en esta obra la artista se representa duplicada, a manera de espejo y tomada de la mano de su "sí misma". Ambas figuras están sentadas sobre un banco verde tejido, en el fondo se observa un cielo gris a manera de telón. Es uno de los autorretratos de mayor tamaño y según Seeman (2004): "su cuadro más famoso" (p. 157), (ver figura 12).



Figura 12. Autorretrato «Las dos Fridas», 1939. Óleo sobre lienzo, 173.5 x 173 cm. Colección del Museo de Arte Moderno, México. Fotografía de Jorge Contreras Chacel. (p. 137) Tomado de <<Frida Kahlo: Las pinturas >> por Hayden Herrera, 1994, México: Diana.

Para el año de 1939, varios factores del espacio íntimo de la artista detonaron la creación de esta obra, sin embargo, el principal motivo fue el divorcio legal de su matrimonio con el famoso muralista Diego Rivera.

Frida había estado viviendo durante más de seis meses entre Nueva York y París a raíz de sus exposiciones individuales en esos países y de haber alcanzado el reconocimiento de las figuras artísticas más relevantes de la época: Joan Miró, André Bretón y Pablo Picasso, entre muchos otros. El rompimiento de su relación con el fotógrafo Nickolas Muray fue el abreboca para que la tristeza le invadiera de nuevo. Al regresar a México, su ya maltrecha columna volvió a mortificarla con insoportables dolores. Con relación a esa época refiere Seeman (2004):

(...) hay biógrafos que aseguran que Rivera se había vuelto impotente. Otros pretenden que la ex-esposa de Rivera, Lupe Marín, había intrigado (...) para alejar a Frida de Diego. También se dice que Rivera se acababa de enterar de la relación que Frida tuvo con Trostsky y que había reaccionado al respecto muy mal (p. 155).

En todo caso, el 6 de noviembre de 1939, en plena guerra mundial, los artistas se divorciaron. Frida se mudó a la casa paterna y se sumergió en el alcohol para mitigar el dolor de ambas separaciones: “Ahora me siento tan mal y sola que no creo que persona alguna en el mundo haya sufrido como yo” (Herrera, 1994, p. 134).

Sin embargo, durante los dos años que duró su divorcio, Frida continuó ayudando a Diego con su correspondencia y sus transacciones financieras (Seeman, 2004, p.156).

El doble como otro

La noción del doble es referenciada como “Símbolo de la duplicación, de la separación, de la discordancia, de la oposición, del conflicto, pero también del equilibrio” (Murga, 1983, p. 83). Aquí puede verse la correspondencia con lo sucedido. La pintora busca reforzar su

golpeada condición femenina y se hace acompañar con otra igual a sí misma: "mientras el divorcio estaba en proceso, Frida trabajó en las dos Fridas, de la que en el diario se dice que tuvo su origen en su recuerdo de una amiga imaginaria de su infancia" (Herrera, 1994, p. 135).

Al sentirse sola buscó apoyo en la pintura y en el lenguaje que le permitía reflejar su dolor. La duplicación de su imagen como en un espejo, es un eco de su realidad y de la conciencia de su soledad (Cirlot, 1992, p. 178), pero también, de su valía como artista, por cuanto se atreve a pintar en un formato de grandes dimensiones. El éxito alcanzado en las exposiciones de Nueva York y París le reafirmó como pintora, le permitió ampliar sus límites y su espacio creativo. Esto se opone a lo afirmado por Bartra (2005) "El mundo plástico de Frida Kahlo es un mundo reducido, limitado. Es reducido el tamaño de sus cuadros y reducidos los temas (se puede decir que casi son monotemáticos)" (p. 82). Sin embargo, en el transcurso de los dos años del divorcio, la artista pintó igualmente "La mesa herida" (1940) un cuadro de grandes proporciones: 121,5 x 245 cm., lo cual contradice tal afirmación.

El doble es percibido como auto-conciencia, como proyección de la intimidad última del ser y de sus expresiones exteriores. Ambas Fridas manifiestan una relación "consanguínea", es decir, sus corazones se unen en un mismo sentir pero polarizado: la vida que se inicia en el extremo derecho con la foto de Diego niño, pasa por un corazón sano, lleno de vida y se comunica con un corazón roto, lacerado, hasta llegar a una pinza que no puede contener la sangre, la existencia: amor y traición, vida y muerte, (ver figura 13).



Figura 13. Autorretrato «Las dos Fridas», 1939. Detalle A.

El alma es reconocida en el corazón sangrante, el alma es “una etapa nueva de la individualidad que, progresando en la conciencia de sí misma, interioriza su propia dualidad (...) y acentúa cada vez más su propia intimidad subjetiva” (Morín, 1999, p. 193).

Así, Frida muestra su doble para defenderse de la muerte que le causa el sufrimiento del divorcio. La pintura se convierte en vehículo para sublimar la experiencia interna de desgarramiento y llenar el vacío del otro que muestra la soledad.

La artista había confesado el simbolismo utilizado en su obra:

La Frida con el traje de tehuana representa, dijo, a la mujer que Rivera amó. La otra Frida, ataviada con traje blanco, cuya blusa parece un vestido de novia victoriano es, comentó, la Frida a quien Rivera ya no amaba (Herrera, 1994, p. 135).

Ambas figuras están detenidas, sentadas, en actitud de espera, lo cual contrasta con el tumultuoso cielo de fondo cuyo movimiento expresa la angustia que las envuelve, reiterando el simbolismo del mar agitado que se analizó en “Autorretrato” (ver figura 14).



Figura 14. Autorretrato «Las dos Fridas», 1939. Detalle B

“Las dos Fridas” es una obra de profundo contenido existencial, de allí su verdadera importancia como patrimonio universal del arte, de acuerdo con lo expresado por Edgar Morin: “se podría quizá determinar, en función de la profundidad de la zambullida antropológica, el valor universal y perdurable de la obra de arte” Morín, (1999, p. 180).

"La Venadita" (1946):

En esta obra la artista se representa transformada en un joven venado, con nueve flechas clavadas en su cuerpo y en actitud de movimiento. (Ver figura 15).



Figura 15. La Venadita, 1946. Óleo sobre masonita, 23 x 30 cm. (p. 189). Tomado de <<Frida Kahlo: Las pinturas >> por Hayden Herrera, 1994, México: Diana.

La figura se destaca centrada en el cuadro y sobre un bosque de troncos de árboles sin hojas. En el suelo, y justo debajo de la imagen del venado, se observa una rama desprendida. Al fondo, un mar calmado y un cielo tormentoso (propuesta reiterativa de su expresión pictórica).

A diferencia de todos sus autorretratos donde se representó de diversos modos, esta pieza adquiere especial importancia por ser la única donde la artista se transfigura en animal. La creación de un ser mixto corresponde con la doble naturaleza espiritual y corporal del ser humano (Murga, 1983, p.19). Para la psicología, "el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente" (Jung citado por Cirlot, 1992, p. 73). En ese sentido, la artista recurre a las cualidades pasivas del cervatillo y las asume como propias con el fin de mostrarse "víctima" de una cacería en el bosque. Cada elemento representado en esta obra adquiere connotaciones simbólicas, las cuales ha expresado Herrera (1994) de la siguiente manera:

(...) una delgada rama rota de un árbol joven alude a la juventud quebrantada y a la muerte inminente tanto de Frida como de la venada (...) Entre los aztecas existía la creencia de que el venado era el signo del pie derecho (...) y el venado tal vez fue algún tipo de talismán (...) Las flechas (...) el dolor en el amor (p. 190).

Asimismo, Herrera (1994) destaca la correspondencia entre el número de flechas que hieren al animal y el número de cuernos que posee en su cabeza, con lo cual se remite a las heridas producidas en Frida por las infidelidades de Rivera (p. 191).

Por su parte, Seeman (2004) observa a la venadita metida en una especie de trampa conformada por los árboles de los lados y el mar de fondo. Igualmente, destaca el contraste entre las heridas sangrantes y dolorosas que le causan las flechas, y la belleza inexpresiva de su rostro.

Estos contrastes son precisamente los que suscitan el interés por el cuadro: lesión-integridad, animal-ser humano, masculino-femenino, sentirse presa-libre.

El año en que se produjo esta obra fue realmente problemático para la artista “comparable al año del accidente, al de la poliomielitis y al de la separación de Diego Rivera” (Seeman, 2004, p. 226).

Como puede apreciarse, los acontecimientos terribles se corresponden con la producción de las obras seleccionadas para esta investigación: “Autorretrato” (año del accidente), “Las dos Fridas” (divorcio de Diego) y este último, “La Venadita” (al momento de pintarla Frida ya tenía cuatro meses en cama).

Al principio del año 1946 se operó de la columna y le soldaron cuatro vértebras. La soledad obligada por la convalecencia en cama la deprimía. En carta al amigo de juventud Alejandro Gómez Arias, escribe sobre la operación: “Las dos *Firts* semana fueron de gran sufrimiento y lágrimas, pues los dolores no se los deseo a *no body*” (Seeman, 2004, p. 222).

En octubre regresó a México, su estado empeoró y fue sometida a un corsé de acero durante ocho meses. Herrera (1994) describe esa época: "La fusión de la espina de 1946 se ha llamado el comienzo del "calvario" que llevó a Frida a la muerte" (p. 194). Para el año de 1950 ya le habían hecho siete operaciones en la espina. En 1954 le amputaron la pierna, el 13 de julio de ese mismo año falleció.

Es oportuno evocar su manera de entender la pintura:

Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie. He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de, antes de todo, darme gusto, y después poder ganarme la vida con mi oficio. De los viajes que hice, viendo y observando todo lo que pude, magnífica pintura y muy mala también, saqué dos cosas positivas: tratar hasta donde pueda de ser siempre yo misma, y el amargo conocimiento de que muchas vidas no serían suficientes para pintar como quisiera y todo lo que quiera (Tibol, Raquel, p. 333).

CONCLUSIONES

Frida fue una mujer excepcional y una artista que supo imprimir en sus lienzos toda la pasión que sentía por las costumbres populares de su tierra natal. Esto queda reflejado en las diversas obras intimistas en las cuales mostró su mexicanidad con el uso de los trajes típicos, peinados, animales, frutas y todo aquello significativo de su entorno patrio. Su manera franca, abierta o didáctica de componer sus imágenes estaba motivada por el sentido social que le atribuía a la pintura, lo cual es referido por Thompson (2007) cuando afirma:

Como su esposo Rivera, Kahlo estaba comprometida activamente con el socialismo revolucionario. Por eso, sus cuadros tenían que poderse interpretar y ser comprensibles

para la gente con escasa educación, razón que la llevó a recurrir a la mitología, al lenguaje simbólico y a la narrativa vernácula de sus antepasados amerindios (p. 192).

Las tres obras analizadas son un fiel testimonio del arraigo cultural autóctono que marcó la poética de Frida Kahlo, por lo cual, tal característica representa una constante de interés antropológico que la ubica dentro de las artistas más relevantes del pasado siglo. Asimismo, las obras estudiadas constituyen hitos importantes dentro de su producción plástica, por cuanto marcan etapas vitales coyunturales de la artista: enfermedad, divorcio y gravedad mortal. De igual modo, las obras mantienen como constante expresiva el tratamiento tumultuoso del fondo: mar agitado o nubes grises, lo cual unifica el criterio simbólico de la expresión de angustia existencial de su creadora.

La obra de Frida posee gran valor estético por cuanto en ella se destaca una estrecha relación entre los acontecimientos vividos y su expresión plástica. Arte y vida se funden en un continuo hurgar la esencia misma de las cosas: “su espacio es el privado, con toda la riqueza de sentimientos, símbolos, metáforas, emociones, que encierra la vida privada” (Bartra, 2005, p.82).

La pintura de Frida es fiel reflejo de una mujer sensible ante los problemas de su entorno histórico y social, es expresión sublime de su dolor físico y espiritual, es una manifestación genuina de la feminidad y un ícono de la cultura latinoamericana.

REFERENCIAS

- Bartra, E. (2005). *Frida Kahlo: mujer, ideología y arte*. (4ª ed.). Barcelona, España: Icaria. (Trabajo original publicado en 1987).
- Becker, U. (1997). *Enciclopedia de los símbolos*. (J.A. Bravo, trad.). Bogotá, Colombia: Robinbook.
- Cirlot, J.E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. (2ª ed.). Barcelona, España: Labor.

- Desiato, M. (1992). De los encantamientos del espacio artístico. En: *Citirion*. (Iribarren Baralt, L y López Reus, J.L. edits.) Caracas, Venezuela: (S/N).
- Gadamer, H. G. (1998). *Estética y Hermenéutica*. (2^{da} ed.). (Antonio Gómez Ramos, Trad.). Madrid, España: Tecnos (Trabajo original publicado en 1976).
- Herrera, H. (1994). *Frida Kahlo: las pinturas*. (M. J. & R. C, trads.). México: Diana (Trabajo original publicado en 1986).
- Herrera, H. (2004). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. (6^a ed.) (Angelika Sherp, trad.). Barcelona, España: Planeta (trabajo original publicado en 1983).
- Lenmann, U. (2002). *Women Artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. (Mercè Bolló Puerta y Francesc Massanai Cabré, trads.). Barcelona, España: Loc Team.
- Morín, E. (1999). *El hombre y la muerte*. (3^a ed.). Barcelona, España: Cairos (trabajo original publicado en 1970).
- Murga, P. (1983). *Diccionario Riodurero: Símbolos*. Madrid, España: Riodurero.
- Seeman, A. (2004). << Y aquí me tienen hecha una verdadera "santa">>: la pasión de Frida Kahlo. (Diana J. Méndez Defossé, trad.). México: Diana.
- Tibol, R. (2004). *Escrituras de Frida Kahlo*. Venezuela: Plaza y Janés.
- Thompson, J. (2007). *Cómo leer la pintura moderna: entender y disfrutar los maestros modernos, de Courbet a Warhol*. (Silvia Alemany, Trad.). Barcelona, España: Electa.
- Zamora, M. (1987). *Frida: el pincel de la angustia*. México: Lito Color.

