

Frida Kahlo: Bodegón con cuerpo de mujer

AMPARO SERRANO DE HARO*

RESUMEN

La lectura que se ha hecho de la artista Frida Kahlo ha estado excesivamente vinculada a la interpretación literal y estática de todos sus símbolos. De esta manera su figura es utilizada por la hagiografía feminista y el exotismo mexicano. En este artículo se reivindica su capacidad de invención o recreación de sí misma con fines artísticos, inclusive en sus autorretratos, y el análisis evolutivo de su universo simbólico.

ABSTRACT

The interpretations of the artist Frida Kahlo have been literal and static. In that way her figure has been used as that of a feminist martyr and/or exotic mexican. In this article her capacity for self invention or re-creation for artistic purposes is stressed, even in the case of her self-portraits, and there is also an analysis of her symbolic universe and it's evolution.

La problemática que envuelve la consideración de las artistas surrealistas se agudiza al llegar a la figura de Frida Kahlo, cuya propia adscripción al grupo resulta confusa, tanto que algunos autores la desestiman,

* Departamento de Historia del Arte. UNED.

además de que la propia artista no aceptó nunca ni el magisterio de Breton, ni esa denominación ¹.

La cuestión, que ya planteo Whitney Chadwick en su importante libro sobre el surrealismo femenino, es, en resumidas cuentas que para los integrantes masculinos del grupo surrealista, la mujer (es decir la mujer que contaba para ellos: joven, delgada, guapa e imaginativa, al menos lo suficiente para seguirles a su mundo de fantasía) era una inspiración, una musa más que una artista. Chadwick establece dos categorías de fémmina surrealísticamente aceptables: la mujer niña y la maga. El valor de ambas estriba en que su capacidad artística es espontánea, inconsciente, como de un ser que se mueve en un terreno muy primario y desde luego sin vocación clara o ambición definida. Esta mujer artista es «descubierta» por el varón surrealista ² y su status real es por lo tanto el de «object trouvé» surrealista. El énfasis como el caso de Breton en *Nadja* está más en el descubridor que en lo descubierto. En ese sentido la mujer-artista es una «cosa» más descubierta por ellos como los sueños, los juegos, palabras y paisajes. El trabajo de la mujer surrealista tiene el valor que tiene el descubrimiento de los bonitos dibujos de caracolas y conchas que deja el mar sobre la arena al retirarse. Su arte tiene interés a la par que el arte de los niños y de los locos, fenómenos de significación estética y misterio comunicativo que se producen de forma inconscientemente natural ³. Así todas ellas tienen su prologuista que es también su descubridor.

¹ La no inclusión de Frida Kahlo en las filas de los artistas Surrealistas, haciendo omisión de la opinión de Breton, es algo que es frecuente encontrar tanto en las clasificaciones de los historiadores de este movimiento como en las opiniones de Kahlo. Estos son algunos ejemplos:

«Kahlo's paintings (...) are genuine cries of psychological and physical distress (...): However the very authenticity of her self-exploration marks her pictures as well beyond the artificial inter-lacings of Surrealism despite their superficial likeness». CAWS, M.; KUENZLI, R.; RAABERG, G.: *Surrealism and women*. London, 1995, pág. 57.

Palabras de Frida Kahlo en el catálogo de su exposición: «I never knew I was a Surrealist until André Breton came to Mexico and told me I was one. I myself still don't know what I am». Julian LEVY GALLERY. New York. 15 East 57th St. 1-15 th november 1938.

² El talento de la artista surrealista sólo se revalida si el hombre artista lo descubre, lo afirma y/o lo proclama. Casi todas las biografías de estas artistas incluyen un episodio en que esto se manifiesta.

HERRERA, Hayden. *Frida. A biography of Frida Kahlo*. New York. Harper & Row, 1983, pág. 87. Aquí se relata el encuentro entre Frida y el pintor Diego Rivera (del que hay diversas versiones inclusive por parte de los protagonistas). Esto es un extracto resumido tomado de la versión de Kahlo que presenta el libro: «I went carrying my paintings, to see Diego Rivera (...) Without more ado I said: «Diego, come down (...) I have come to show you my painting. If you are interested in it, tell me soon, if not likewise (...)». Then he said to me: «(...) You have talent».

³ Un ejemplo paradigmático de esta actitud que ensalza a la vez que humilla es el prefacio de Max Ernst para el libro *La casa del miedo* de Leonora Carrington, que se titula «Loplop presenta a la novia del viento» y dice así: «¿Quién es la Novia del Viento? ¿Sabe leer? ¿Sabe escribir en francés sin faltas? ¿Qué madera es la que quema para calentarse?»

La entrada de la mujer artista dentro de los círculos surrealistas se produce por la puerta trasera, y sin embargo tiene el mérito de plantearse por vez primera su definición con criterios propios, aunque con todas las cortapisas de una sociedad cuyos miembros, aún los más demoledores y revolucionarios son incapaces de aceptar la igualdad intelectual y creativa de la mujer, y su sexualidad ⁴.

Es decir que aunque mujeres artistas han existido desde siempre, la imagen de la mujer artista es sin embargo un fenómeno reciente que, en mi opinión surge precisamente con el Surrealismo. Hasta entonces la mujer artista era una curiosidad, un accidente (con todos los matices cómicos y dramáticos que se quiera dar) o un hecho, pero no tenía rostro, era una leyenda pero no una personalidad. Existían precedentes pero no modelos.

Por lo tanto el Surrealismo con ese pie forzado que supone su insistencia en la «diferencia» entre el artista y la artista mediante su adscripción de determinadas características (inconsciencia, espontaneidad, ignorancia, inocencia, sabiduría innata, incapacidad racional) que la relegan al papel de artista menor o de segundo orden (es común que se la animase a trabajar en los campos de la periferia del «gran» arte: grabados más que cuadros, dibujos más que pinturas, cuentos más que novelas, etc.), pero a pesar de esa actitud secesionista o machista, el surrealismo fuerza la configuración de un «retrato» de artista en femenino ⁵. Las mujeres artistas puestas en esa tesitura van a crear, partiendo de esas premisas obligatorias, es verdad, pero profundizando en lo que no deja de ser un tópico, un personaje de mujer artista que a mí entender será el primer paso en la constitución de un modelo cuya vigencia o no convendría plantearse.

Querría distinguir dos características de este modelo, que me parece pueden extenderse en general a las preocupaciones de las artistas surrealistas, pero que voy a desarrollar más extensamente en relación a la artista elegida: Frida Kahlo que en mi opinión es un ejemplo paradigmático.

Se calienta con su vida intensa, con su misterio. No ha leído nada pero lo sabe todo». CHADWICK, W. (edit.): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid. Edit. Cátedra, 1994, pág. 133.

⁴ Como pone de relieve CHADWICK, Whitney. *Women artists and the Surrealist movement*. New York. Thames and Hudson, 1985: «But the language of love was a male language. It's subject was woman, it's object was woman, and even while proclaiming woman's liberty it defined her image in terms of man's desires», pág. 103.

⁵ «Their many self-portraits reveal their rejection of the idea of woman as an abstract principle, and a substitution of the image in the mirror as a focal point in their quest for greater self-awareness and knowledge». *Ibidem*, pág. 74.

En primer lugar estaría la consideración de sí misma como obra de arte, más que como artista. Y en segundo su vinculación a la naturaleza como alter-ego.

En cuanto al primer punto pienso que hay que comprender los numerosos autorretratos con los que por ejemplo Leonor Fini, Leonora Carrington y sobre todo Frida Kahlo jalonan su trabajo, no como obras de arte independientes, sino que su verdadero valor está en su capacidad de testimoniar, de reflejar, la obra maestra que es, en definitiva, la propia artista. Por lo tanto no es el retrato, sino la propia imagen de la artista, la verdadera creación.

El autorretrato sería la búsqueda de la identidad frente al espejo, sería también ensayar una mirada «otra», ajena a la «colonización» de la mirada masculina.

La creación de esta imagen, no es tan inmediata, tan espontánea, ni tan realista como parece a primera vista. Frida Kahlo en su primer autorretrato de 1926 pintado para recuperar el amor de un novio reticente, se nos muestra sofisticada con el pelo peinado hacia atrás y una pose lánguida que acentúa ciertos rasgos que no volverán a presentarse como constitutivos de su físico: la belleza de sus manos aristocráticas, la finura de su cuello, la blancura de su piel. Están, como rasgo esencial, sus bellísimos ojos oscuros y las largas cejas pero la mirada no es frontal como luego será lo habitual sino de soslayo. Por último la concesión a la estética modernista en el vestido con grecas, el fondo del cuadro y la boca pequeña forma de corazón, no volverán a aparecer. Hayden Herrera, en su espléndida biografía sobre Frida Kahlo, analiza el cambio que sufren las diversas imágenes de Frida y encuentra la transformación decisiva a raíz de su matrimonio con el pintor Diego Rivera: «A Rivera le gustaba subrayar el aspecto indio del linaje de Frida, ensalzándola como auténtica, primitiva»⁶. Es también entonces cuando empieza a vestirse con el traje popular mejicano, sobretudo el de la provincia de Tehuana. Este cambio marca una opción hacia la revalorización del arte popular, pero también significa un aliniarse con el pueblo, una opción social. El traje se convierte hasta tal punto en una segunda piel para Frida sobre todo durante su estancia en E.E.U.U. que en algunas obras aparece por sí solo: «Nueva York. Mi vestido cuelga ahí» (1933), «Recuerdo» (1937), «Lo que el agua me ha dado» (1938). Como señala Rita Eder: «Frida es muy consciente de esta dialéctica entre lo desnudo y lo vestido (...). Este traje funciona como una metáfora de identidad en un juego de revelaciones y ocultamientos,

⁶ Herrera, H. *Opus cit.*, pág. 111.

pero también es signo de su mexicanidad que eleva como estandarte entre los altos edificios y la abundancia de cemento de Nueva York»⁷.

El vestido de Frida como motivo independiente podría enlazarse con uno de los motivos iconográficos que definen a la mujer surrealista según Caws y que se basaría en el contraste entre exterior e interior, la cuestión de los límites⁸.

Otros elementos característicos de los retratos de Frida, además del vestido y de los adornos, que cuentan historias secretas de afecto y de simpatía (a menudo imposibles de recuperar) como los pendientes en forma de mano que le regaló Picasso, serían las lágrimas y el pelo.

Las lágrimas, esa manifiesta muestra de dolor es uno de los aspectos en que la obra de Frida más se aproxima a la iconografía religiosa cristiana, provenientes de esta misma fuente también hay coronas de espinas, aunque no en la frente sino en el cuello (en el «Autorretrato» de 1940 con gato, mono y colibrí y en el mismo año en su «Autorretrato para el Dr. Eloesser»), el simbolismo de las alas (que veremos más adelante). La utilización de estos símbolos que en la civilización occidental significan dolor, provienen de la deuda contraída con la cultura popular y la tradición del «ex-voto»⁹ que en Méjico se conoce con el nombre de «retablo». La primera vez que encontramos esta referencia que es tanto en estilo, escala y material (los ex-votos o retablos se pintan sobre una plancha de metal) es en 1932 con la obra «Henry Ford Hospital» donde la pintora relata el aborto que tuvo en Detroit y que casi le cuesta la vida. Hayden Herrera adelanta la hipótesis de que pudo ser idea de Rivera el hacerlo como medio de exorcizar su dolor. Por otra parte me parece importante señalar como es en la obra «Mi nacimiento» de 1932, cuando encontramos una alusión directa a esta iconografía (en la casa-museo de Kahlo subsisten numerosos ejemplos), ya que sobre la cabeza tapada de su madre se encuentra un cuadro con la cabeza de una Virgen dolorosa que cuelga en la pared

⁷ EDER, Rita. «Frida Kahlo» en *Tarsila, Frida, Amelia*. Barcelona. Fundación la Caixa, 1997, pág. 59.

⁸ COTTENET-HAGUE, Madeleine. «The body subversive: corporal imagery in Carrington, Prassinis and Mansour» en *Surrealism and Women*. Opus cit. «The nine variations on the hand-and-glove drawing which are found in the margins of Leonora's Carrington's *Down Below* (...) may serve as an emblem of asurrealist woman's preoccupation with the definition of an inner space versus an outer space. (...) Not only does the inside become the outside but the inside (the hand) now comes in contact with, now is separated from the outside (the glove)», pág. 77.

⁹ El «ex-voto» es una expresión latina que encierra la identificación de un objeto, generalmente popular, ofrecido a una divinidad en agradecimiento por los favores que se han recibido. En este contexto se trata de pequeños cuadros pintados (en México sobre plancha de metal), que relatan de manera ingenua el acto por el cual se agradece la intercesión divina.



Kahlo, Frida. Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez, 1946. Lápiz sobre papel.

del cuarto. Aquí no se integra el símbolo dentro del cuadro sino que se juxtapone. No volverá a darse este juego de sustituciones en paralelo sino que a partir de entonces la imagen de «La Dolorosa» se incorpora directamente al léxico de Frida, a su imagen ¹⁰. Otro elemento religioso, éste de carácter mágico o cabalístico, es «el tercer ojo» que aparece en algunos de sus retratos con la imagen de su marido Diego Rivera. Además del carácter esotérico de esta figura, se origina seguramente en el tipo de explicación didáctica de libro de biología que Kahlo había utilizado ya, pero aún más, es aquí reflejo del embarazo de la mente, de la capacidad creadora de la artista en la que haya consuelo cuando su ilusión de tener un hijo queda definitivamente descartada.

¹⁰ «On a wall over looking the scene is a framed image of the Mater Dolorosa whose role in catholicism is to mediate the Passion of Christ in humanly comprehensible terms, a task of translating the inefable akin to Kahlo's own. This may begin to explain her repeated identification with the Mater Dolorosa in spite of a framework of cultural perceptions that denied the legitimacy of her grief - for how could Kahlo, who was not even a mother, possibly mourn the loss of a son? An additional ironic association of motherhood and martyrdom (Mater-martyr) comes into play as Kahlo resorts in other contexts to an identification with the Mater Dolorosa in order to convey actual physical pain». LOMAS, David: «Body languages: Kahlo and medical imagery» en ADLER, K. & POINTON, M. *The body imaged*. Cambridge. Cambridge University Press, 1993.

En cuanto al pelo, su uso es tan expresivo que todos los críticos que se han aproximado a la pintora lo mencionan, ya que las metáforas de Frida Kahlo, son en general de un simbolismo transparente, vinculado al refrán popular y a la experiencia más cotidiana de la feminidad. La cabeza suelta, salvaje y sensual, a veces de plañidera en el dolor, el cabello atormentado por moños, trenzas y coletas tirantes como esfuerzo de control sobre la naturaleza, como ofrenda para conseguir la admiración y el amor, el pelo cortado, ya que como reza en el letrero de su «Autorretrato con pelo cortado» de 1940: «Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estas pelona ya no te quiero»¹¹. Pero la obsesión de Frida con el pelo no es sólo el de su cabeza, también como rasgo esencial de su imagen están sus cejas «como alas de golondrina desplegadas» según dice Diego Rivera en sus memorias *Mi arte, mi vida* y según queda explícito en un dibujo de Kahlo de 1946. Otro rasgo es su bozo a veces más acentuado pero siempre presente que dota a su bello rostro de un cierto toque andrógino que la artista ya había desarrollado cuando en sus años de estudiante se vestía de chico. Finalmente hay que destacar cómo el pelo enlaza a veces mediante lazos y otras literalmente con el mundo exterior, estableciéndose una serie de alteraciones o equivalencias plásticas entre pelos, filamentos, raíces, vetas, venas, lazos...

Y el tema del pelo nos lleva hacia lo que constituye el segundo rasgo importante del modelo de la mujer artista que se desarrolla por entonces y que se basa en su relación con la naturaleza. En esto podemos distinguir dos modalidades, la más habitual es aquella en que la relación con la naturaleza viene marcada por una serie de elementos fauna y flora del mundo natural que acompañan el autorretrato de la artista como alter-egos o como emblemas llegando en algunos casos a reemplazarla simbólicamente. La segunda modalidad viene marcada por la entronización del cuerpo como fuerza sufriente y activa a la vez de la naturaleza. Los ciclos mensuales, la fertilidad, la procreación, nutrir o amamantar son experiencias femeninas que recrean ese paralelismo entre la mujer y la tierra, mujer y naturaleza¹².

En el primer caso hay numerosos ejemplos de artistas que funcionan bajo el disfraz, el escudo de un animal lo que les permite mayor libertad en

¹¹ Erika BORNAY *La cabellera femenina*. Cátedra. Madrid 1994 hace alusión a este cuadro en su apartado «De su pérdida como castración». págs. 74-75.

¹² «Woman artists were quick to recognize and appropriate this identification between woman's creative powers and those of nature having little need for a magical or symbolic Other, for a Melusine or Lilith, they identified their own physical reality with the barren or fruitful earth. And they replaced Surrealism's concern with latent eroticism with an intuitive identification of the unconscious with a nature that is always implicitly, and sometimes explicitly, female». CHADWICK, W. *Woman artists...*, pág. 142.

sus revelaciones y encuadrarlas en un ámbito fantasioso que protege su intimidad. Esto ocurre con el caballo y Leonora Carrington, el papel de los gatos en Leonora Fini y Remedios Varo ¹³. Menos frecuente pero también significativo es el simbolismo vegetal que quizás tenga su máximo exponente en la obra de Georgia O'Keefe cuyas flores de gran tamaño han sido a menudo asociada a órganos sexuales. Pero también vinculado a la vegetación y al paisaje podemos entender la obra de Kay Sage, Eileen Agar, Toyen e inclusive alguna de las series de Maruja Mallo.

Lo más común es encontrar artistas que funcionan en uno solo de los registros como si se tratase de tener que elegir, frente a la naturaleza, el proceso inductivo o el deductivo.

En el caso de Frida Kahlo se dan ambas modalidades. Encontramos sobre todo a partir de y en torno a su divorcio con Diego Rivera en 1939, serie de autorretratos muy peculiares. Hayden Herrera dice a este respecto: «En casi todos los autorretratos del año de su divorcio, Frida se da a sí misma una serie de compañeros —esqueletos, Judas, sus sobrinos, una hermana gemela y sus mascotas. Entre ellos los más curiosos son los monos, que a menudo la abrazan como amigos íntimos» ¹⁴.

El simbolismo de los monos, que desde el Renacimiento, es el de la lujuria o promiscuidad, podría fácilmente asociársele con las repetidas infidelidades de Rivera que llevaron la pareja al divorcio y a la actitud de la propia Kahlo que en público se mostraba provocativa con los hombres y que tuvo también amantes de ambos sexos. Pero hay otras posibilidades de interpretación. En primer lugar, aquí como casi siempre en Frida, se superponen símbolo y realidad cotidiana, y casi todos los animales representados son animales domésticos que estaban en la casa de Frida inclusive el mono, llamado Caimito de Guayabal, que fue un regalo de Rivera. Por otra parte como señala Herrera los monos son animales de la jungla, animales salvajes, y el contraste entre la calma hierática de las facciones de Frida y el animal oscuro puede hacer alusión a un furia y pasión animal que se oculta tras la máscara de su rostro.

Las alas (a veces asociadas a la imagen de un avión) o los pájaros (en oposición a los monos que pertenecen a un período concreto) aparecen en la obra de Frida de manera continuada, algunos ejemplos son: «Autorretrato» de 1929, «Frida y Diego Rivera» de 1931, «Piden aviones y

¹³ COLVILLE, Georgiana. «Beauty and/is the Beast: Animal symbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini» incluido en *Surrealism and Women*, opus cit.

¹⁴ HERRERA, H. *Opus cit.*, pág. 281.

sólo consiguen alas de paja» de 1938, «Lo que el agua me trajo» de 1938, «El marxismo dará salud a los enfermos» de 1954. La razón principal está, por supuesto en que la inmovilidad que produce su enfermedad la lleva a admirar el animal más libre de todos en sus movimientos. Las alas es lo que más desea, la posibilidad de moverse a su antojo, el más claro exponente de la salud, del goce de vivir. Pero el arte y el amor también proporcionan alas y por eso las alas o los pájaros son un deseo irrealizable, pero también una posibilidad de identificación, ya que aunque no puede andar como el resto de los mortales puede amar y crear como sólo pueden aquéllos que se sostienen en el mundo ingrátido de la imaginación. Eso queda de manifiesto en una anotación de su diario en 1959 junto al dibujo de unos pies como un fragmento aislado (probablemente correspondiente a la época en que se le amputó una pierna): «Pies pá qué los quiero si tengo alas para volar»¹⁵.

Otro animal con el que Frida se identifica es la mariposa y una vez más el simbolismo es transparente. El paso de oruga a mariposa mediante esa envoltura que es la crisálida parece un mito del renacer especialmente escrito para ella y la colección de corsés de escayola que tuvo que llevar durante largos periodos de su vida.

En cuanto al simbolismo vegetal, está en esa asociación entre cabellos y raíces ya anteriormente mencionada, los tocados florales que envuelven su cabeza como la corola de una gran flor y el grado de verdor de las hojas que la rodean (a veces tupidas y verdes, otras secas y marrones), siendo éste un claro indicio de su nivel de humedad y por lo tanto de vida. Pero aquí ya entramos en un tema mucho más amplio. No se trata ya de la relación de la mujer con la Naturaleza a través de elementos representativos en los cuadros (animales, flores, frutas), sino de la mujer como Naturaleza a través de su propio cuerpo y sobre todo del proceso de dar a luz.

La visión del cuerpo femenino que tiene la mujer debería ser notablemente diferente de la visión que tiene el hombre; igualmente la noción de «sexualidad masculina» vista por la mujer daría una medida de la «virilidad» en términos distintos a los que culturalmente construye el hombre. Sin embargo, no es hasta el surrealismo que se plantea una perspectiva femenina de la sexualidad. Se plantea pero no se resuelve, ya que casi todas las artistas eluden cualquier representación del desnudo masculino y un análisis de sus relaciones que se salga del esquema sexual habitual.

¹⁵ KAHLO, F. *El diario de Frida Kahlo*. Madrid. Editorial Debate, 1995, pág. 274.

Frida Kahlo presenta alternativas, es decir, nuevas visiones en ambos casos. La mujer ya no es un mito, una musa caprichosa, una escultura perfecta, una niña frágil e inútil o un enigma inescrutable. La mujer en Frida es un ser sufriente y resistente. Los cuerpos doloridos que pinta Kahlo, sus agonías, su difícil pero ansiado trance de la maternidad, borran de un plumazo miles de percepciones «románticas» de la mujer. La obra de Frida Kahlo «La columna rota» de 1944, nos habla de su problema físico pero significa el fin de una concepción «estética» de la mujer. Un trabajo de derribo que ya comenzó con el relato, literal y metafórico a la vez, de un aborto y de su propio nacimiento. La concepción «clásica» del «eterno femenino» se rompe en la misma medida que la columna jónica que lleva en su interior. Es la capacidad de entregarse a la vida, es decir al amor y al dolor, como se mide, en sus obras, «el eterno femenino».

Dos son los elementos claves sobre los que Frida Kahlo va a basar su identificación con la naturaleza: la fertilidad y las raíces.

La capacidad de procrear empareja a la mujer con la vida misma de la naturaleza, puesto que la permite participar en los tres momentos cumbre del ciclo natural: nacimiento, procreación y muerte. Esta capacidad para nutrir y proteger algo en su interior es algo que Frida representa numerosas veces. Su interior pudiendo ser a veces visto como a través de un óculo en su frente («Autorretrato como Tehuana» de 1943, «Diego y yo» de 1949) o en su corazón («Las dos Fridas» de 1939) o en su matriz («Henry Ford Hospital» de 1932, «Litografía del aborto» de 1932). Así Frida tendrá siempre muy presente por encima de todo esta capacidad de tener algo valioso en su interior. Es una mujer en la medida en que es capaz de albergar algo dentro de sí, en esta concepción creatividad y maternidad se mezclan, confunden y sustituyen. La exaltación de la maternidad es constante a lo largo de su obra pero es en su pintura «Moisés», de 1945, donde este tema alejado de historias personales, y más allá de la vida silenciosa de la naturaleza, entra en el mundo de la Historia. Para ello toma el formato de epifanía universal que caracteriza la obra de Diego Rivera, la tierra gira en torno a un solo elemento, que sirve de punto central al universo, pero no es Dios, ni Marx, sino el nacimiento de un niño. Igualmente en «Sol y vida» de 1947 nos encontramos con una representación de una cosecha en que las plantas tienen, en el interior de sus capullos verdes, fetos de niños.

Si el concepto de fertilidad y el paralelismo que encuentra con la naturaleza es bastante obvio, el concepto de raíces es un poco más complejo. Para entenderlo habría que remontarse a su obra «Mis abuelos, mis padres y yo», de 1936, donde Frida niña sujeta la punta de dos cin-

tas rojas en las que se unen su herencia materna y paterna. Esta cinta roja, esta vez menos cinta y más vena, es también la que une la matriz de Frida a su feto y otros símbolos que acompañan el no-nacimiento de su hijo en el cuadro «Henry Ford Hospital» o «Las dos Fridas». De modo paralelo se desarrollan otro tipo de raíces negras, como las de su pintura «El sueño», de 1940, en el que se la ve durmiendo con un esqueleto sobre el dosel de la cama mientras las raíces empiezan a subir por su cuerpo. En este caso la connotación de las raíces es la de la muerte y el olvido que va cubriéndolo todo. Pero en un cuadro de 1943 titulado precisamente así «Raíces» el simbolismo parece cambiar. De su tronco vacío surgen las raíces en las que se mezcla el verde con el rojo símbolo de los lazos de sangre de las venas. Para Hayden Herrera: «Raíces» da una evidencia indudable del creciente deseo de Frida por integrarse profundamente en la naturaleza (...). Su deseo de fertilidad se transformó en una creencia casi religiosa de que todo bajo el sol estaba íntimamente ligado y de que podía participar en el movimiento del universo¹⁶. Este carácter positivo que toma la imagen de las raíces queda aún más claro en otras obras posteriores como «Diego y Frida 1929-1944» de 1944, «La flor de la vida» de 1944, o «El abrazo amoroso del Universo, la Tierra (México), Diego, Yo y el Señor Xolotl» de 1949 (en esta última obra el vínculo entre Frida Kahlo y la naturaleza se ve afirmado mediante la representación de la Naturaleza a imagen y semejanza de la propia artista).

En ese sentido conviene subrayar cómo los símbolos en Kahlo van cambiando de significado y de movimiento. Es decir que si al principio de su obra el proceso de simbolización parte del análisis y representación de temas vinculados a procesos que ocurren en el interior de su cuerpo (reflejando episodios cruciales de su vida que allí se desarrollan: abortos, dolor, operaciones) al final nos encontramos con un proceso excéntrico, que tiende a la representación de sus sentimientos que se proyectan sobre el mundo. A través de ello y de la sustitución simbólica de la fertilidad por las raíces (es decir del porvenir por el pasado, por la historia, de lo imaginado por lo real, por lo presente) en «La flor de la vida», parece que Frida aprende a reconocer otra manera de permanecer en el mundo, de desafiar a la muerte, distinta de la descendencia y esa es el amor, su amor por Diego Rivera, su amor por el arte, su amor a las personas a través del compromiso social y político, y sobre todo su amor por la vida bajo todas sus formas.

¹⁶ HERRERA, H. *Opus cit.*, pág. 315.



Kahlo, Frida. El abrazo del Universo, la tierra (México), Diego, Yo y el Señor Sólotl», de 1949. Óleo sobre masonita.