



ÁREA ABIERTA Nº 28. MARZO 2011
Referencia: AA28.1103.141

“ FRIDA KAHLO Y EL POSADO FOTOGRAFICO”

AUTORA: NIEVES LIMÓN. Universidad Carlos III de Madrid

FRIDA KAHLO Y EL POSADO FOTOGRAFICO

**FRIDA KAHLO
AND THE
PHOTOGRAPHIC POSING**

RESUMEN

Son numerosos los pintores que han hecho uso del medio fotográfico en la creación de sus lienzos con diferentes intenciones y resultados, sobre todo desde que a finales del siglo XIX se extendiese la utilización de la fotografía no solo como herramienta que facilitaba el dibujo, sino también como un lenguaje con amplias posibilidades creativas inaugurando, de esta manera, un complejo entramado de relaciones entre ambos medios.

La artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) tuvo una estrecha relación con dicho lenguaje. Sus lazos familiares la vinculan con la práctica fotográfica desde muy joven y hasta el final de sus días (recordamos que aprende parte del oficio junto a su padre el fotógrafo Guillermo Kahlo). Frida llegó a coleccionar una importante cantidad de fotografías, número que asciende a más de 5380 imágenes en la última apertura de uno de sus archivos; disparó su cámara en diversas ocasiones atesorando esas imágenes como parte de su quehacer artístico y, además, en el devenir de su azarosa vida, se relacionó con una ingente cantidad de reconocidos profesionales del medio para los que posó ampliando así su discurso artístico.

Conociendo la vital importancia que la *mise en scène* tuvo para la artista, el siguiente artículo se centrará en analizar, precisamente, la construcción de su propia imagen mediante el posado en una serie de fotografías. Será en imágenes como las estudiadas a continuación, donde podemos observar algunos de los planteamientos sobre la (re)presentación plástica que practicó la mexicana.

PALABRAS CLAVE

Frida Kahlo, pintura, pintor, fotografía, fotógrafo, posar, retrato, mujer, México.

ABSTRACT

Many painters have used photography to create their paintings, with different intentions and different results. It became a common practice in the late Nineteenth Century, not only as a tool that made drawing easier, but also as an artistic language in itself, with a wide range of creative possibilities. This led to the creation of a complex relationship between the two artistic expressions. The Mexican artist, Frida Kahlo (1907 – 1954), developed a very close relation with this photographic language. She became tied to photography very young, through her family, and she developed and preserved this link until her death (she learned the technique with her father, the photographer Guillermo Kahlo). Frida acquired a great number of photographs, more than 5.380 in one of her archives. She shot pictures with her camera in numerous occasions, treasuring those images as an important part of her artistic activity. Through her life, she became acquainted with a great number of prestigious professionals of this medium, posing for them many times, expanding her creative discourse.

*Knowing the importance the artist placed on the *mise en scène*, this article analyses the construction of Frida's own image through a series of portraits. In these photographs we will observe some of the main ideas about plastic (re)presentation practiced by the Mexican artist.*

KEY WORDS

Frida Kahlo, painting, painter, photography, photographer, posing, portrait, woman, Mexico.

Dice John Berger que la historia de Frida Kahlo ha sido contada una y mil veces, todas bien¹. Encontramos, a fuerza de leer esas narraciones, infinidad de datos sobre la obra y la vida de una mujer que será analizada, seccionada, descontextualizada, inventada en cada relato. Este hecho permite indagar en los rincones más recónditos de todo lo relacionado con Kahlo que, como si de una muñeca rusa se tratase, se nos revela parecida, pero no igual, en cada una de sus obras. Frida se presta con especial pertinencia a los acercamientos teóricos, a la hermenéutica e interpretación ajena, por su tendencia tanto al autorretrato pictórico (aparece en ochenta de los aproximadamente doscientos cuadros que pintó) como fotográfico. Así, la mexicana pone en práctica y muestra, desde su infancia y hasta el día de su muerte, un gusto exacerbado por la autoexploración, por la autorrepresentación plástica.

*"(...) hay otro elemento (a mi entender, no suficientemente estudiado) que contribuyó poderosamente a ir configurando el mito en torno a Frida Kahlo: me refiero, evidentemente, a la imagen fotográfica. Como en el caso de otro artista mítico, Picasso, la fotografía cumple un papel esencial en la construcción de la leyenda de la artista mexicana: es el vehículo a través del cual se difunde su presunta singularidad exótica; es uno de los instrumentos privilegiados a la hora de reafirmar la magia de su presencia, el aura de su <<personalidad excepcional>> que –se supone– rodea a esta mujer única; es uno de los medios fundamentales para reforzar el paradigma biográfico, la preeminencia de la creadora sobre la obra."*²

Curioso devenir analítico el que se opera sobre Frida Kahlo: alcanzado el reconocimiento como artista, como creadora de pinturas, se pretende, acto seguido, separar la obra de la vida para evitar que su trabajo (entendido principalmente como producción pictórica) sea infravalorado. Es decir, el punto de vista desde el que se han analizado muchos de los retratos fotográficos en los que aparece Kahlo es el que describe acertadamente en estas líneas la historiadora Patricia Mayayo: las fotografías de Frida se han entendido, hasta hace poco,³ como meros reflejos de su privacidad, como compañeras en las numerosísimas exposiciones o publicaciones sobre sus pinturas fomentando, de esta manera, la existencia de una extraña y atractiva mujer mexicana que, en muchas ocasiones, eclipsaba sus propios lienzos. Se intuye entonces una doble fractura en dicho planteamiento: ¿no son acaso las fotografías en las que ella posa parte de su discurso artístico? Y ¿cómo separar el paradigma biográfico del paradigma estético en Frida Kahlo? Recuperada, restaurada, su dignidad como creadora-pintora dentro de los parámetros modernistas que aún se manejan en la esfera artística, se cae entonces en la

¹ BERGER, John: *El tamaño de una bolsa*, Taurus Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2004, p. 167.

² MAYAYO, P.: *Frida Kahlo. Contra el mito*. Cátedra, Madrid, 2008, p. 27 y 28.

³ Conocemos la existencia de diversas exposiciones al respecto que parten de otras perspectivas en las que se estiman las fotografías hechas, coleccionadas o en las que aparece Frida Kahlo como obras con valor artístico. A este respecto, destaca la muestra *Frida Kahlo, sus fotos* inaugurada el 19 de noviembre de 2009 en el Museo Frida Kahlo bajo el comisariado de Pablo Ortiz Monasterio. En ella se muestran numerosos retratos de la artista, así como fotografías encontradas en uno de los múltiples archivos del Museo. Además, la exposición se acompaña de un catálogo con las imágenes citadas y diversos ensayos que estudian la relación entre Frida y el medio fotográfico a cargo de los investigadores Pablo Ortiz Monasterio, Masayo Nonaka, Gabriela Franger y Rainer Huhle, Laura González Flores, Mauricio Ortiz, James Oles, Horacio Fernández y Gerardo Estrada.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (ed.): *Frida Kahlo. Sus fotos*, Editorial RM, México D.F., 2010.

cuenta de que aquello no debe hacerse a costa de captar parte de su proceso artístico: proceso complejo, expansivo.

A lo largo de sus 47 años, Kahlo no deja de (re)presentarse por medio de las herramientas que tiene más a mano (esto es, el vestir, escribir inventándose términos, pintar, disparar su cámara o posar), respondiendo así a la segunda cuestión planteada hace unas líneas: efectivamente "(...) *la confusión entre la vida del autor y el cuerpo narrativo de su obra*"⁴ son más que pretendidos por la artista y, precisamente, no será esta confusión extrema entre persona/personaje sino, más bien, la búsqueda del espacio que une lo presentado-como-real de lo representado-como-construcción, un aporte fundamental en la obra de Kahlo. De esta manera, se observa como el continuo devenir entre la delgada línea que separa ficción de realidad es conocido y desvelado por la artista en su posado pictórico y fotográfico, formando parte ambas prácticas de un proyecto identitario, de un irse haciendo...

Como señalábamos hace unos párrafos, Kahlo posó para una larga lista de fotógrafos (Tina Modotti, Edward Weston, Berenice Kolko, Nickolas Muray, Bernard Silberstein, Imogen Cunningham, Gisèle Freund, Fritz Henle, Leo Matiz, Lola y Manuel Álvarez Bravo, Martin Munkácsi, Juan Guzmán, Héctor García, Lucienne Bloch, los hermanos Mayo... son sólo algunos ejemplos). Paradójicamente, acceder a estas imágenes es una tarea complicada si tenemos en cuenta la inexistencia de un archivo o publicación que las reúnan o que, al menos, incluya un número considerable de ellas. Este hecho atiende a la concepción generalizada de que la fotografía (el objeto y la imagen) es propiedad, legal en muchos casos, del autor empírico de la misma, es decir, de aquel que dispara la cámara: el fotógrafo. Por este motivo encontramos muchos de los retratos en los que aparece Frida posando diseminados por numerosos museos, fundaciones y colecciones de distintos países según la nacionalidad de los fotógrafos o de aquellos que poseen los derechos de estas imágenes (en muchos casos, efectivamente, instituciones relacionadas con la propia Frida o con el que fue su esposo, Diego Rivera).

Sin la posibilidad de articular tal colección, pero tras la selección y estudio de una importante cantidad de fotografías (muchas de las cuales se conocen gracias a las reproducciones incluidas en los libros que *desmenuzan* a la artista), se adoptará en este artículo la siguiente postura de análisis sugerida anteriormente: en algunos casos es necesario considerar como autor de la fotografía no sólo a aquel que dispara la cámara (el fotógrafo), sino también a aquel que construye la imagen desde la pose (el modelo). Esto no puede generalizarse a todas y cada una de las fotografías que conocemos de Frida posando (la tarea de un fotógrafo no se reduce exclusivamente a producir el *click* necesario, este acto implica una labor de creación y mediación en la imagen), pero sí se aplica a ciertas fotografías que muestran un trabajo conjunto de construcción estética llevado a cabo por ambos actores: fotógrafo y fotografiado.

La ingente cantidad de retratos encontrados nos obliga a tener en cuenta una serie de factores para su correcta selección y análisis. Estos factores se relacionan profundamente con lo que el profesor Marzal Felici denominará las condiciones de producción y recepción de las fotografías en la toma y en la exhibición (es decir, la instancia autorial, el contexto histórico, social, económico, político, estético... que rodea ambos instantes). Gracias a dichos principios podremos observar ciertas cualidades básicas en unas imágenes que entiendo tanto en su dimensión física como significativa⁵. Sin la necesidad de especificar ahora todos los términos del completo análisis que nos propone Marzal

⁴ GONZÁLEZ FLORES, Laura: "Las fotos de la Casa Azul" en ORTIZ MONASTERIO, Pablo: *Op. Cit.*, p. 129.

⁵ Me refiero, como es de suponer, a aquellas características formales (textura, color, iluminación...), estructurales (composición, equilibrio, organización de las formas...) y semióticas (análisis iconológico de esas formas, simbología..) presentes en cada imagen. MARZAL FELICI, J.: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la Mirada*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 31.

Felici, se ha tenido presente, para la selección y estudio de las fotografías incluidas en este artículo, las siguientes especificidades:

- Los tipos de fotógrafos: las fotografías incluidas están realizadas por fotógrafos profesionales que plasmaron una particular y significativa manera de encuadrar, componer y revelar dando como resultado imágenes cuyo valor estético se impone a cualquier otro valor fotográfico. No trataremos en este momento con imágenes fruto de una labor fotoperiodística. Los retratos incluidos testimonian un hecho y los protagonistas del mismo, pero será su valor morfológico, compositivo y enunciativo el que cobre mayor relevancia en la imagen⁶.
- Las intenciones de captura: trataremos con imágenes donde podemos apreciar fácilmente intenciones creativas/experimentales por parte de los fotógrafos y la modelo. Esto nos permitirá deducir conclusiones útiles para el análisis prescindiendo de *intromisiones* inapreciables en la práctica fotográfica.
- El uso dado a las fotografías: teniendo en cuenta el uso que se hace de las fotografías seleccionadas, podremos apreciar para qué se tomaron esas imágenes, por qué se hicieron y dónde pudieron verse (si pudieron verse en aquel entonces). Se percibe entonces la construcción de un discurso estético, es decir la creación de imágenes por parte del fotógrafo y la modelo, que trascienden el valor testimonial siendo tratadas como tal en publicaciones y exhibiciones desde que Frida y los diferentes fotógrafos las realizaron.⁷
- La postura, rol o papel de Frida: factor concluyente y fundamental del análisis que permitirá comprobar si realmente existe una relación especial entre la artista mexicana y el medio fotográfico como modelo constructora de cada imagen resultante.

Por tanto, estos principios guiarán la elección y el análisis de unas fotografías que presentan a Kahlo como modelo, referente y sujeto coautor en diferente grado.

⁶ Aún así, y debido a las implicaciones familiares de los Kahlo con el medio (tanto su padre, Guillermo Kahlo, como su abuelo materno fueron fotógrafos en México), también se han seleccionado retratos realizados por su padre que si bien se incluyen dentro de lo que podríamos considerar un discurso familiar (fotografías hechas para el álbum de la familia), son ejemplos válidos en este estudio.

⁷ Consideramos que el concepto *espacio discursivo* (acuñado por Rosalind Krauss en sus diferentes estudios fotográficos como reflejo de las formaciones discursivas atribuidas a las imágenes) es un término apropiado para explicar tanto las intenciones de captura como el uso dado a las fotografías. La autora lo explicará recogiendo las siguientes palabras de Foucault:

"[Las formaciones discursivas] no deben entenderse como un conjunto de determinaciones impuestas desde el exterior al pensamiento de los individuos, o que lo ocupan desde el interior por adelantado. Más bien constituyen el conjunto de condiciones según las cuales se ejerce una práctica; según las cuales dicha práctica da lugar a enunciados parcial o totalmente nuevos y, según las cuales puede a su vez ser modificada. No son limitaciones puestas a las iniciativas de los sujetos, sino el ámbito en el que dicha práctica se articula (sin constituir el centro), reglas que ponen en funcionamiento (sin haberlas inventado ni formulado), relaciones que le sirven de soporte (sin ser el resultado ni el punto de convergencia). Se trata de mostrar las prácticas discursivas con toda su complejidad y espesor; mostrar que hablar es hacer algo – algo distinto a expresar lo que se piensa [...]".

FOUCAULT, M.: *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editors, Mexico D.F., 1997 citado en KRAUSS, R.: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 56.

FOTOGRAFÍAS CON GUILLERMO KAHLO: Primeros retratos

Comenzamos con tres retratos familiares que se hicieron, principalmente, para pasar a formar parte del álbum de la familia Kahlo. Que Guillermo Kahlo, padre de Frida, fuese el fotógrafo de la mayoría de este tipo de retratos, justifica en primer término la numerosa cuantía de los mismos. Será en estas imágenes tempranas en las que observemos cómo Frida va forjando una identidad que si bien puede ser entendida a *imagen y semejanza* de ella misma, nos interesa porque denotan un uso del medio fotográfico como lenguaje para expresarse, para posar de una determinada manera (relevante por subversiva). Así, incluimos ahora algunos de los retratos más conocidos de Frida, ejemplo de esa construcción a la que me he venido refiriendo.



Foto 1. Guillermo Kahlo. 1926.
Frida Kahlo con ropa masculina



Foto 2. Guillermo Kahlo. 1926.
Frida Kahlo con ropa masculina

Tras años de atesorar fotografías marcadas por la estética propia de finales del siglo XIX (gusto que puede resumirse en un predominio de la vestimenta pomposa, las poses forzadas y el atrezzo pretendidamente predispuesto para ennoblecer la imagen), el 7 de febrero de 1926, cuando Frida tenía 18 años, Guillermo Kahlo organiza en su casa de Coyoacán una sesión fotográfica familiar. Tres fotografías destacan y en ellas Frida participa activamente ilustrando la construcción, temprana por aquel entonces, de un discurso artístico por medio del posado fotográfico.

Los modelos de estas fotos (todos familiares de Frida como su madre, hermanas, tío y primos) posan como cabría esperar en un retrato de estas características con cierta intención sociológica: estamos ante retratos familiares en la línea de los muchos que se conocen de los Kahlo, o de otras familias de la época, que pasarían a conformar sus álbumes. Cada miembro ocupa un lugar, que si bien puede variar atendiendo a los cambios lógicos de cualquier sesión fotográfica, suele seguir patrones conocidos: la madre se sitúa en el centro, ella es el núcleo, y a su alrededor los hijos, hermanos, sobrinos y demás allegados. Si alguien se sienta en el suelo son los más jóvenes de la familia y las chicas deberán cuidar especialmente su postura siguiendo los cánones sociales imperantes. Ya no se evita mirar a cámara y las poses están lejos de mostrar el perfil de los

modelos en un acto casi evocador de pudor y elegancia. Ahora todos dirigen sus cabezas hacia el objetivo: parecen haberse librado, en cierto sentido, de las rígidas poses del siglo XIX. Sabiéndose retratados, algunos esbozan una sonrisa, otros prefieren el gesto severo.

Es entonces, comprendido el registro, conociendo aunque sea levemente este sencillo código familiar, cuando reparamos en Frida (foto 1): va vestida como un hombre, no le falta detalle. Su traje es similar al que llevan los demás varones de la fotografía, además, ella posa con bastante naturalidad y seguridad acentuando lo que parece ser un ejercicio de simulación por medio de un lenguaje que se nos revelaría más simbólico que referencial. De pie, flexionando suavemente una pierna, una mano en el bolsillo y la otra apoyada en el hombro de un familiar, saca algo de pecho y mira fijamente a la cámara. Nada tiene que ver esta posición con la que adoptan las otras mujeres de edad similar en la imagen y nadie parece sentirse incómodo: cada miembro de la familia cumple su papel en la fotografía.

La sesión fotográfica nos permite observar otra imagen (foto 2): Frida se sitúa ahora en el centro del retrato. Con especial protagonismo, se muestra como el cabeza de familia (lo que sorprende cuando conocemos que a la izquierda del retrato está su hermana Adriana, mayor que ella). Una mano en el bolsillo y la otra sujetando un bastón, deja las poses sutiles para las demás mujeres y se posiciona en sintonía con Carlos Veraza, el representante masculino de la imagen. Sería, con rectitud marcial y tendencia escultórica, declara su presencia. Frida se viste como un hombre y adopta cierta compostura, destacada por diferente, para ser retratada junto a sus familiares. Frida está creando(se) una identidad que trascenderá lo efímero del acto por la mediación fotográfica. No muestra la imagen que se supone ha de tener una chica de 18 años y construye una presencia con claras intenciones identitarias perdurable a través de estos retratos. Si la fotografía es un lenguaje que de manera rápida y eficaz ha fijado los patrones visuales de cada época (de ahí la posibilidad de referirnos a *imágenes ortopsíquicas*- esos "*retratos prototípicos como se esperaría culturalmente*"⁸ que no sólo se antojan pretendidas por los modelos –por todos aquellos que nos posicionamos delante de una cámara de fotos- sino posibles, alcanzables), de igual forma, o precisamente por eso, es territorio idóneo para las subversiones más sutiles, revoluciones que llevó a cabo Kahlo mediante actos como el descrito.

Observamos en la obra de Kahlo una necesidad imperante: la exploración de su propia identidad, la comprensión de la feminidad como una estrategia de representación (común denominador en muchas otras artistas), y, lo que es aún más relevante, la plasmación de este complejo proceso por medio del posado fotográfico. Frida pone en cuarentena, de esta particular manera, la noción de persona-real frente a personaje-creado reflexionando sobre la delgada línea que separa realidad (como identidad única, estable) de representación (como producto identitario que ella misma crea retomando con una fuerza inusitada la noción de *persona latina*, de máscara). Kahlo construye su persona- personaje apareciendo como un miembro más de su familia, aunque claramente diferenciado a la luz de todo aquello que podemos descifrar en una fotografía de estas características.

Curiosamente el tercer retrato al que hacíamos referencia un par de páginas antes, se realizó el mismo día (7 de febrero de 1926)⁹ y en el mismo escenario (patio de la casa familiar en Coyoacán). Ahora Frida posa de manera radicalmente diferente: sentada en una silla oculta coquetamente la pierna afectada por la polio, lleva medias tupidas, zapatos de mujer con tacón, vestido de seda y sostiene suavemente sobre su regazo dos

⁸ DIEGO, Estrella de: "La escena del crimen: Repeticiones, copias, revisiones, citas, reconstrucciones" en *Exit: imagen y cultura*, n° 21, 2006, p. 24

⁹ Encontramos esta aclaración en HERRERA, H.: *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Planeta, Barcelona, 2007, p. 67.

libros. La silla está un poco ladeada y su cuerpo también, aunque, una vez más, mira fijamente al objetivo. Este retrato parece más adecuado para formar parte de las fotografías familiares de los Kahlo (a la vista de las demás imágenes similares que se conocen de la familia): ahora una mujer viste de mujer. Pero lo cierto es que, de la misma manera, Frida se ha vestido y ha posado previamente como si fuera un hombre. Es la construcción de género un asunto complejo y profundo en la obra de Kahlo, un tema capital que no desarrollaré en este artículo¹⁰, pero que con estos apuntes ya nos da una idea de cómo Frida rompe las costuras de la identidad utilizando para ello el lenguaje fotográfico.

Estos retratos familiares muestran además una serie de especificidades a tener en cuenta en el análisis: para empezar, y por razones obvias ya señaladas (su padre era fotógrafo por lo que Frida podía fácilmente utilizar este medio), Kahlo posa en multitud de ocasiones desde muy joven y pone en práctica lo que parece ser una construcción identitaria explícita, subrayada por las subversiones señaladas. Igualmente se constata una clara predisposición a ser sujeto constructor (*maskarada* mediante) y objeto de dichos retratos. Así, Frida contacta con el medio fotográfico mostrando un uso del mismo (y, por tanto, una concepción) que supera la noción de fotografía como mero reflejo de privacidad: son estos retratos algo más que imágenes familiares.

* * * * *

Pasados los años, la artista mexicana se relacionó con un nutrido grupo de profesionales del medio. Seleccionamos a continuación seis fotógrafos que retrataron a Frida, eligiendo también, en cada caso, imágenes que destacan por razones morfológicas, compositivas y enunciativas. Observamos en cada uno de estos retratos ciertas características que van conformando un determinado discurso artístico de la modelo a lo largo de los años y junto a estos profesionales, discurso que si bien es más evidente cuantas más fotografías estudiemos, debe quedar ejemplificado con las imágenes que a continuación se presentan.

FOTOGRAFÍAS CON FRITZ HENLE: Una puesta en escena teatral

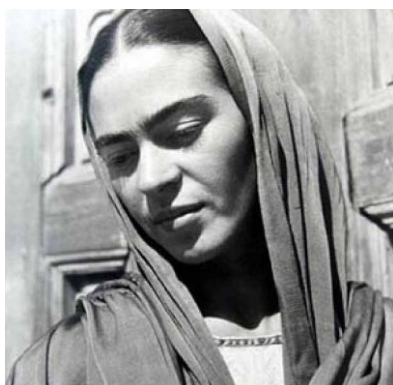
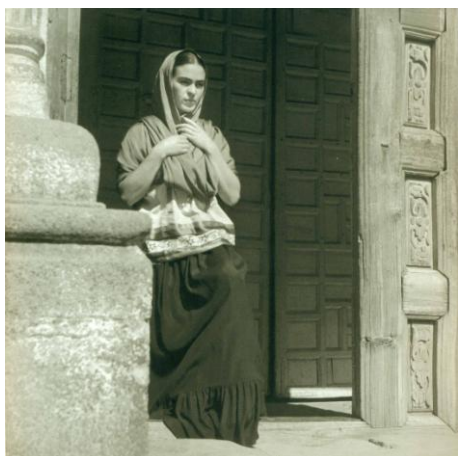
Hay un conjunto de fotógrafos que trabajaron profusamente con Frida la teatralización y construcción de pequeñas historias delante de la cámara. En este punto escogemos como paradigmáticas dos series realizadas por el fotógrafo alemán Fritz Henle. Atraído por la iconografía mexicana, Henle llegó por primera vez al país americano en 1937, estancia que se repetiría años después cuando en 1943 se instale en Coyoacán, cerca de la casa de Frida. Colaboró como fotógrafo *free-lance* en numerosas publicaciones vendiendo



Foto 3. Guillermo Kahlo. 1926.
Frida en la Casa Azul

¹⁰ Entiendo que la primera intención de este artículo es, por el momento, esbozar las relaciones de Frida Kahlo con el medio fotográfico centrándome en el posado, en su aparición relevante en una serie de fotografías seleccionadas a tal efecto para ejemplificar cómo estas obras (estas fotografías) son *algo más* que meros reflejos de su privacidad. Especificidades como el estudio de la construcción de género en Frida han sido y serán objeto de otros estudios.

reportajes a revistas como *Harper's Bazaar* o *Elle* y realizó además otros proyectos personales.



*Serie 1. Fritz Henle. 1937.
Frida Kahlo en la puerta de la iglesia*

La primera serie incluida es de 1937, en ella se alternarán primeros planos con otros más abiertos que contextualizan la imagen, es decir, se ve parte de lo que rodea a la modelo. Raramente Frida mira a cámara, gira la cabeza mostrando su perfil o dirige la mirada hacia el horizonte. Está en la puerta de una iglesia, saliendo del templo, motivo que nos da pie a reseñar un apunte biográfico relevante: en esta época, Kahlo mantenía

estrechas relaciones con el entorno comunista así como una postura explícitamente ambigua con el catolicismo. Tras años de acudir a servicios religiosos (entendidos como costumbres sociales entre muchos habitantes mexicanos), interrumpió algunas de estas prácticas haciendo público su descontento con las instituciones católicas. A pesar de ello, observamos ciertos elementos de la puesta en escena que apoyan la citada intención teatral (construcción *quasi* escenográfica) de las imágenes:

- La localización: Frida posa delante de la iglesia de San Juan Bautista en la plaza central de Coyoacán.
- El vestuario: "*Frida parece cualquier mujer mexicana humilde a la salida del servicio religioso, con la cara sin maquillar y la cabeza cubierta con el tradicional rebozo (...)*"¹¹ nos dice Hooks y, efectivamente, observamos ahora una actitud de mayor recogimiento y menos esplendor en sus vestidos, algo que gustaba mostrar en ciertos retratos.
- La expresión: en consonancia con la situación evocada y los elementos descritos, Frida se muestra seria, mirando al frente o hacia abajo, con la cabeza ligeramente ladeada o agachada manteniendo una expresión serena más cercana a los *tipos* que a las fotografías de personas retratadas en actos cotidianos.

Parece que nos encontramos ante una dramatización llevada a cabo por Henle y Frida, un ejercicio de representación delante de la cámara en la línea de la llamada *antropología estética* y siguiendo la constante icónica postrevolucionaria que practicaron algunos fotógrafos en México. Esta tendencia fotográfica pretendía, simplificando, captar aquello que se consideraba *realmente mexicano* tras el discurso operado con la Revolución¹²: escenas donde cobra importancia el paisaje, sus accidentes naturales, el indigenismo, el espíritu popular callejero... Dicho sustrato estético es el que parece marcar la serie de Henle, fotografías que, además, estarían igualmente significadas por la producción de arquetipos mexicanos que llevó a cabo el fotógrafo alemán en muchos de sus trabajos. Sin llegar a los extremos de fotógrafos como Luis Márquez, pero con un lenguaje que se nos revela algo anticuado para la época (recordamos que en el México de los años treinta se conocía y trabajaba con técnicas y resultados cercanos a la vanguardia fotográfica europea), Henle se adhiere al discurso indigenista y presenta figuras estereotipadas, como la que ahora nos ocupa.

De la misma manera apreciamos una construcción casi escenográfica, además de similares características técnicas, en la siguiente serie realizada en el lago de Xochimilco. Como muestran los dos retratos que se adjunta seguidamente (plano abierto que nos sitúa en una de las barcazas que recorría el lago y primer plano donde vemos más detenidamente la expresión de la modelo), Frida aparece posando: vista al horizonte o abajo, evocación por medio de una expresión serena y seria, vestimenta tradicional mexicana que, para esta puesta en escena, se pretende más adornada. Evidentemente el relato fotográfico de Henle-Frida tiene estrechas conexiones con la biografía de la

¹¹ HOOKS, M.: *Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Turner/Thockmorton Fine Art, Madrid, 2002, p. 22.

¹² Tras la Revolución Mexicana se conformó una retórica nacionalista que consideraba como verdaderos mexicanos al indígena y al mestizo, pero lejos de tener presente la multitud y diversidad de pueblos del lugar, se tendió a la unificación ideológica y práctica de la *nueva nación mexicana* que eliminaba las numerosas diferencias de los diversos pueblos del país. Para mayor información sobre este proceso se recomienda la lectura de BONFIL BATALLA, G. *México profundo. Una civilización negada*. Grijalbo, México D.F., 1994.

modelo (como ya señalábamos que sucede en la mayoría de las manifestaciones pictóricas y fotográficas que ella creó), pero la relevancia de aquello a tener en cuenta ahora es, precisamente, la intención de construir una ficción, un discurso significativo, a través del lenguaje fotográfico. Será por medio de elementos compositivos como los descritos, y fomentando también una relación dialéctica entre las imágenes de la serie, como Henle y Kahlo escenifiquen su *historia mexicana*.



Serie 2. Fritz Henle. 1937.
Frida Kahlo en Xochimilco



NICKOLAS MURAY: Las mil sesiones

Nickolas Muray fue el fotógrafo con el que más veces trabajó Frida y del que conocemos más retratos de la artista. La estrecha relación personal que ambos mantuvieron, nos ha ofrecido un sinnúmero de imágenes que si bien denotan el dominio del medio por parte de Muray, no trascienden la intención testimonial. Por otro lado, esa gran cantidad de fotografías han llegado a nuestros días sin verse apenas sometidas a procesos de edición, es decir, se han guardado y expuesto como parte de las sesiones muchos retratos con escaso valor estético. Por este motivo es necesario una selección del material especialmente cuidadosa, sólo así podremos observar en las imágenes una evolución coherente con el discurso artístico operado por el fotógrafo y la modelo.

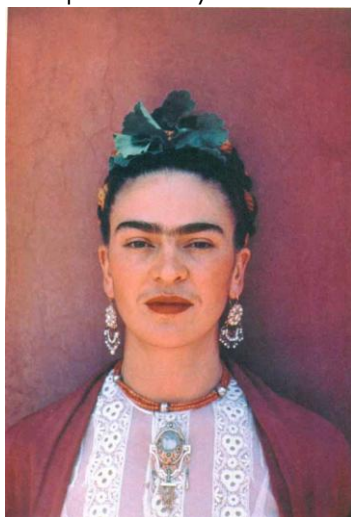
Algunas de las fotografías que muestran más claramente ese trabajo conjunto han llegado a nosotros gracias a pequeñas reproducciones incluidas en el libro de Salomon Grimberg *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo a Nicolás Muray. Fotografías y cartas inéditas*¹³. Mientras los textos recopilan una serie de datos biográficos con cierta tendencia a lo visceral, son las imágenes las que, ordenadas en hojas de contacto con fecha y lugar de toma correspondientes, permiten analizar momentos destacados en esta labor fotográfica. Las reproducciones citadas tienen un reducido tamaño y aparecen en blanco y negro por lo que no se podrán estudiar ciertos detalles morfológicos o compositivos de las mismas. Aún así, muestran la construcción visual que ambos artistas llevaron a cabo.

¹³ GRINBERG, S.: *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo a Nicolás Muray. Fotografías y cartas inéditas*. RM Verlag, México D.F., 2005.



Nickolas Muray. 1938. Retratos de Frida Kahlo

La serie, realizada en 1938, está compuesta por cinco retratos. Tres con encuadres principalmente cerrados y frontales, donde Kahlo se sitúa paulatinamente de perfil, y dos más abiertos. La fotografía más destacada por su adecuada coordinación de elementos compositivos y cromáticos, es el retrato que vemos acompañando estas líneas en el que



Kahlo aparece absolutamente frontal y que incluyo a color, como se tomó. Muchos de los autorretratos pictóricos realizados en los años treinta por Frida se asemejan a retratos fotográficos como este: fondo liso monocromático sobre el que se recorta su busto con la tradicional expresión hierática. Estas características, que a principios de los cuarenta abandonará para trabajar con fondos cargados de vegetación y fauna, acentúan la neutralidad del retrato, parece que la cámara fija recoge lo que se sitúa a su altura. Será esa neutralidad buscada (y sólo conseguida de manera similar en los retratos de Guillermo Kahlo) una de las características más representativas de las fotografías de Muray- Kahlo donde se imprime, además, una particular manera de trabajar el color.

Nickolas Muray. 1938. Retrato de Frida Kahlo

*"Colour expands a photograph's palette and adds a new level of descriptive information and transparency to the image. It is more transparent because one is stopped less by the surface –colour is more like how we see. It has added description because it shows the colour of light and the colours of a culture or an age"*¹⁴

Como señala Shore, el uso del color en fotografía supone una revolución compositiva y visual. El color parece dotar a la fotografía de mayor realismo y, además, nos proporciona mucha información sobre los tonos usados en distintas épocas. Muray, con su experiencia en la fotografía de celebrities y publicidad, utiliza este elemento de forma impactante

¹⁴ SHORE, S.: *The nature of photographs*. Phaidon, Nueva York, 2007, p. 18.

"El color amplía las posibilidades de la fotografía y añade un nuevo nivel de información descriptiva y transparencia a la imagen. La imagen es más transparente porque uno se detiene menos en la superficie - el color se parece más a como vemos. Esto aporta descripción gracias a que revela el color de la luz y el color de una cultura o época".

dejando de lado ciertas pretensiones realistas. Añade a sus imágenes un matiz de artificialidad que armoniza con el particular uso cromático en los cuadros y vestimenta de Frida. No será hasta los años sesenta cuando el color abandone el nicho publicitario y se utilice en proyectos fotográficos con intención documental, por lo que estos retratos de Kahlo portaban un curioso matiz publicitario que contrastaba, a todas luces, con la neutralidad del encuadre y de la pose (más patente en ella, con el estatismo físico que practica en las representaciones fotográficas o pictóricas, que en la mayoría de modelos de Muray). Manteniendo estas pautas, y aprovechando su estancia en Nueva York para la exposición en la galería de Julien Levy, Frida posó en el estudio del fotógrafo tres veces más.



Frida Kahlo con rebozo magenta



Frida Kahlo en una banca blanca



Frida Kahlo con blusa de satín azul

Nickolas Muray. 1939.

Son posiblemente las tres fotografías precedentes las más conocidas, reproducidas y expuestas de Kahlo lo que atiende a tres razones, principalmente:

- Por esas fechas Frida tendía a “un dominio creciente de la mascarada, del exceso, del artificio o de la parodia como estrategias de autorrepresentación”¹⁵. Cada vez sus adornos son más numerosos, sus tocados más grandes, sus pinturas más barrocas, quedando retratada en las fotografías de Muray esta tendencia al pintoresquismo con la consiguiente llamada de atención para un buen número de espectadores.
- Muray utiliza su particular y llamativo manejo cromático y su experiencia en la fotografía de *celebrities* para realizar los retratos de Frida que, en algunos aspectos, son similares a los que tomó de conocidas actrices como Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Carole Lombard o Elizabeth Taylor, aunque se aprecia una mayor sencillez en las poses y discreción en el rostro de Frida como se señalaba en párrafos precedentes. Muray solía captar y publicar con éxito los rasgos de superficial felicidad propios de la publicidad estadounidense de los años cuarenta. Es precisamente ese discurso meloso el que no encontramos en los retratos de Frida, aunque formalmente estas

¹⁵ MAYAYO, P.: *Op. cit.*, pág. 202.

imágenes mantienen unas características impactantes acordes con una práctica casi comercial.

- Debido también a la fama de Kahlo en Estados Unidos, las tres fotografías aparecieron en varias publicaciones y exposiciones de la época y se reprodujeron a lo largo de los años. Sobre todo la sesión de *Frida con rebozo magenta* presentada en 1939 en el *Centro de Arte de los Ángeles* y publicada en la revista *Coronet*. Además, una de las fotos de la sesión cuelga de la pared de la Casa Azul en la habitación de Diego Rivera (hoy el *Museo Frida Kahlo* en México D.F.).

Así, estos tres retratos han fomentado el consiguiente efecto metonímico y descontextualizador que la fotografía, en su explotación como sustituta de la realidad, puede provocar: Frida se nos revela desde entonces, se posiciona en nuestro imaginario, como una mujer recargada, colorida, barroca.

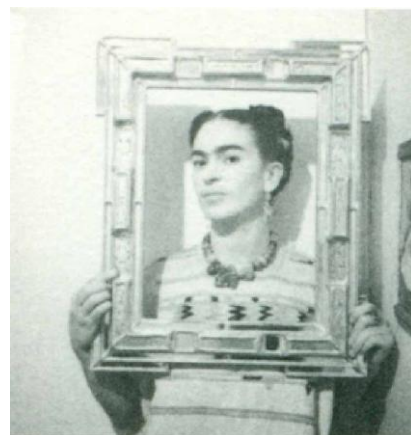
* * * * *

"A veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza, y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma".¹⁶

Las palabras de Cartier- Bresson dan paso al análisis de la siguiente fotografía que reúne significativamente la conjunción de lenguajes artísticos que Kahlo usó a lo largo de su vida. Será esta imagen una de las más reveladoras para estudiar cómo la artista articula una representación dentro de la representación en un intento de "*topos barroco*"¹⁷, como señalara Patricia Mayayo. En 1938, creemos que en su casa de Coyoacán, Muray retrata a Frida sosteniendo un marco que rodea su busto. El *leitmotiv* expresivo, sumado a los atributos formales, conforman una imagen significativa. Casi frontal, la cámara capta su expresión y ella dirige los ojos a la lente, a quien la observa, de manera parecida a como lo hace en la mayoría de sus retratos.

Frida está doblemente enmarcada por los límites del marco y de la propia fotografía exponiendo el artificio de la construcción pictórica y, por extrapolación, fotográfica. Se aprecian los límites físicos de lo que podría ser una pintura y de lo que es una fotografía. El juego compositivo de Muray y Kahlo sirve para mostrar este doble lenguaje y lo hacen mediante un encuadre (el fotográfico) que recoge:

- A Frida sujetando el marco del cuadro.
- A Frida enmarcada por el marco como un cuadro.
- A Frida enmarcada en segunda instancia por la fotografía.
- Una porción de su autorretrato *Recuerdo de la herida abierta*, 1938 que si bien no es evitado en el encuadre se aprecia levemente.



Nickolas Muray. 1938. Frida Kahlo con marco de pintura

¹⁶ CARTIER -BRESSON, H.: "El instante decisivo" en FONTCUBERTA, J. (ed.): *Estética fotográfica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 223.

¹⁷ MAYAYO, P.: *Op. cit.*, p. 195.

Las relaciones entre ambos lenguajes plásticos (pintura y fotografía) son diversas, complejas y se articulan en varias direcciones. Se ha analizado a través de este retrato una única manifestación de las mismas, a continuación se expondrán otros vínculos significativos.

FOTOGRAFÍAS Y CUADROS: Algunas relaciones destacables

Encontramos ahora un conjunto de imágenes sustentadas en un discurso conceptual común y con rasgos compositivos similares, veamos:

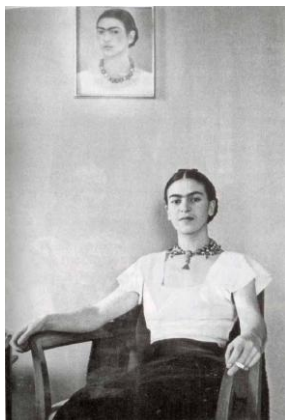


Foto 1. Lucienne Bloch 1933.
Nueva York. *Frida Kahlo*



Foto 2. Nickolas Muray. 1941. México.
Frida con Nick en su estudio



Foto 3. Gisèle Freund. 1951.
México.
Frida con el Doctor Farril

Estos retratos fueron realizados en Nueva York, 1933 y en el estudio de Frida en Coyoacán, 1941 y 1951 respectivamente. El primero pertenece a Lucienne Bloch, el segundo a Nickolas Muray y el tercero a Gisèle Freund: tres fotógrafos con su particular uso del lenguaje fotográfico, pero que coinciden a la hora de mostrar a Frida posando delante de tres pinturas pertenecientes, cada una de ellas, a un periodo compositivo de la artista. Si en el retrato anterior de Muray (en el que Frida coge el marco) la identificación pretende ser absoluta ya que la persona física sustituye al personaje pintado y es legada por la mediación fotográfica, ahora el sujeto pictórico comparte encuadre con el fotográfico que posa tal y como lo venía haciendo. Hay intención de provocar en el espectador una rápida identificación de los dos sujetos que aparecen en cada retrato, es decir, la Frida pintada y la Frida fotografiada. Esto se interpreta, generalmente, como síntoma de la tendencia a relacionar en Kahlo su vida (mediante la fotografía como reflejo de lo real) y su obra (mediante sus pinturas como productos culturales que ella creaba) perspectiva de análisis que la propia artista habría fomentado posando de esta manera.

En las tres fotografías el espacio queda jerarquizado al introducir en segundo plano el cuadro de referencia (en el caso de la fotografía de Bloch), el cuadro y al propio fotógrafo que observa la escena (en el retrato de Muray) y al personaje que Frida pinta (en la fotografía de Freund). La segunda y tercera fotografía son, por tanto, más complejas discursivamente: en la segunda imagen el fotógrafo deja su huella no solo como coautor del retrato, sino también apareciendo en él y en la tercera observamos

que para re-construir la escena del cuadro se incluye al Doctor Farril (a quien Frida pintó). Las semejanzas visuales de ambas obras (cuadro y fotografía con lienzo dentro) pueden restar relevancia a la segunda creación, la fotografía, que aparecería como una copia más o menos acertada de la primera, el cuadro. No creo que esto sea así y para explicarlo analizaré (teniendo en cuenta aquellos detalles significantes pertinentes en este momento) la siguiente imagen donde, al no estar integrado en la fotografía el lienzo con el que se relaciona, podría parecer que mantiene mayor distancia conceptual¹⁸.



Manuel Álvarez Bravo. 1936.
Retrato de Frida Kahlo



Mi vestido cuelga aquí. 1933-1938

La fotografía que vemos ahora fue tomada en 1936 por Manuel Álvarez Bravo. Frida está de perfil y dirige la mirada fuera del encuadre. Compartiendo peso en la imagen, aparece en la parte derecha un vestido blanco colgado al viento. A pesar de que está colocado detrás de la modelo, tiene bastante importancia en el encuadre: perfectamente enfocado se presenta como un elemento que comparte protagonismo con la modelo. La fotografía se hizo tres años después de que Frida comenzase a pintar *Mi vestido cuelga aquí*, título y obra referidas en este retrato fotográfico. Sin la necesidad de imitar la pintura, sino valiéndose de las propiedades que la fotografía ponía a su disposición, Frida y Manuel crean otra obra que igualmente se sitúa de manera coherente dentro de la producción e intereses fotográficos de Álvarez Bravo. No considero este retrato como un mero *trasvase conceptual* donde se haya cogido íntegramente la idea que motivó la pintura y el discurso sobre el que se asentó y se plasme ahora por medio de otra forma de expresión. Las diferencias visuales entre una y otra obra son evidentes, como lo es la acumulación de significados relativamente explícitos presentes en el lienzo que no aparecen en la fotografía. Lejos de valorar ese hecho como una carencia de la fotografía, observamos como Manuel y Frida construyen otra obra que no es una secuela ni una adaptación, sino una manifestación diferente cuya relevancia estética reside, principal y precisamente, en la reunión de referencias biográficas, plásticas y artísticas en una sola imagen fotográfica creada por ambos.

Es este razonamiento el que de manera similar está presente y explica la importancia de las tres fotografías anteriormente analizadas: aunque las relaciones visuales entre cuadros y fotografías son explícitas (tanto es así que el propio lienzo aparece en la foto), aunque sí se imitan algunas, o muchas, de las características del cuadro, se escoge otro lenguaje (el

¹⁸ Considero que es irrelevante legitimar uno de estos dos lenguajes (pintura o fotografía) en contraposición al otro, en caso de entender cada una de estas manifestaciones como lenguajes plásticos diferentes. Parto de la legitimación que ambos poseen según sus propias características ontológicas (que quizás no sean tan dispares) y significantes.

fotográfico) y el tándem modelo/ fotógrafo usan las propiedades de este medio (encuadre, enfoque, tiempo exposición, posado, etc.) para crear una nueva obra. De manera similar podemos analizar la siguiente serie fotográfica realizada en 1949 por Héctor García. Conocido fotoreportero mexicano, retratará desde los años cuarenta hasta la década de los noventa los principales acontecimientos del país realizando, además, proyectos fotográficos que se sitúan más allá del fotoperiodismo. En esta serie, compuesta por tres fotografías a la que se suma una cuarta de Frida recostada abrazando a uno de sus perros, la luz natural adquiere una relevancia capital en la composición.



Foto 1. Héctor García. 1939.
Retrato Frida Kahlo



Foto 2. Héctor García. 1939.
Retrato Frida Kahlo



Foto 3. Héctor García. 1939.
Retrato Frida Kahlo

García hace coincidir en las tres imágenes las geométricas sombras procedentes de las ventanas con el rostro de Frida oscureciendo su cara y mostrándonos una red de luces y sombras que recorren cada retrato. En ninguna de las fotografías mira la modelo al objetivo: ya sea dirigiendo su vista a un punto fuera del encuadre o dejándola sostenida en el horizonte, los ojos de Frida evitan la cámara que es evidenciada mediante alguno de los encuadres, pero no se constituye esta vez como blanco de la mirada. La primera (foto 1) es un plano picado de Kahlo. Ella mira fijamente fuera del encuadre y es rodeada por líneas pertenecientes a cada elemento presente en el retrato: el marco de la puerta cierra la imagen por la derecha, uno de sus cuadros lo hace en la esquina superior izquierda, el mantel de cuadros llena el pequeño espacio inferior y Frida queda *marcada* por las sombras procedentes de las ventanas. La segunda (foto 2) es un plano frontal, pero Kahlo aparece ladeada sujetando su cabeza con una mano y abrazando un conejo blanco con la otra; de nuevo las sombras cruzan su cara y su cuerpo, aunque al conejo en el centro de la imagen no le roza ninguna de estas sombras quedando como punto referencial de la imagen.

Por último, el tercer retrato (foto 3) mantiene estas características lumínicas a lo que suma su formato horizontal que nos permite ver íntegro el cuadro con el que posa: *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*, 1949. Empleando un complicado sistema simbólico y referencial, Frida dividió la pintura en dos partes perfectamente identificables: una luminosa/blanca y otra oscura/negra¹⁹. De la misma manera observamos como las tres fotografías descritas están marcadas plásticamente por la presencia del contraste luz versus sombra que cortan el cuerpo de la modelo. Sombras

¹⁹ Para mayor información sobre el cuadro y su significado se recomienda la lectura de MAYAYO, P.: *Op. cit.*, p. 171 y siguientes.

que, hasta el momento, habían tenido escasa presencia en los retratos fotográficos de Frida donde destacaban otros componentes morfológicos, compositivos y enunciativos de la imagen (cierto tipo de encuadre, de pose, de tratamiento del color, de referencias personales, etc.), pero que son protagonistas en esta ocasión dando como resultado tres fotografías relacionadas entre sí y con el cuadro citado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Podríamos pensar que las ideas sobre las que se asientan las fotografías analizadas han sido fruto exclusivamente de los fotógrafos como autores empíricos de cada retrato, pero a la vista de las siguientes cuestiones entendemos que Frida Kahlo participó activamente, y de manera significativa para su discurso artístico, en dichas construcciones:

- En la mayoría de los retratos observamos referencias explícitas a datos biográficos de la artista.
- Vemos un diálogo entre muchas de las fotografías donde ella posa y los cuadros que pintaba en esas fechas, considerándose estos últimos como las manifestaciones artísticas más representativas (o casi únicas) de Kahlo a lo largo de los diversos estudios sobre su obra.
- Apreciamos la construcción de una determinada manera de posar (que también evoluciona) a lo largo de diversas fotografías tomadas por distintos fotógrafos en diferentes fechas y escenarios. Este último hecho, que podría contradecir las dos marcas inevitables presentes en cada imagen (recordamos: los parámetros espacio-temporales y las particularidades propias de cada fotógrafo en su práctica fotográfica), lo único que ilustra es una coherencia en el uso de la pose fotográfica por parte de Frida. En ningún caso niega que, ciertamente, cada retrato esté marcado por las cuestiones contextuales que lo rodean y por las singularidades de cada fotógrafo.

Como se señalaba hace unas líneas, pueden observarse claros paralelismos entre la manera de Kahlo de autorretratarse en las pinturas y su manera de posar en las fotografías, constatándose la intención de usar ambos lenguajes (y las características técnicas de cada uno de ellos) para conformar un discurso coherente a la hora de (re)presentarse. Es precisamente en este punto donde cobran sentido teorías de análisis como las de la Dra. González Flores que señalan cómo las disparidades técnicas de ambos lenguajes plásticos pasan a un segundo plano en relación a los valores culturales o la finalidad de las imágenes (diálogo artístico entre cuadros y fotografías, creación de obras nuevas, etc.), lo que no inhabilita un uso consciente de las posibilidades que el lenguaje fotográfico pone a disposición de Frida para posar. En palabras de González Flores:

"Más allá del dogma de simplificación clasificatoria [fotografía/ pintura], la verdadera urgencia es recuperar modos de pensar que permitan trascender la versión analítica de una descripción de disyuntivas –fotografía o pintura, objetivo o subjetivo, teoría o práctica, arte o Arte- para acceder a la comprensión de la complejidad y riqueza de las posibles conjunciones".²⁰

²⁰ GONZÁLEZ FLORES, L.: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 302 y 303.

Y más adelante:

"La heterogeneidad sintáctica que resulta de su origen técnico dispar pierde importancia ante el enorme paralelismo de su base ideológica. La <<técnica>> pasa a un segundo plano por detrás de la <<finalidad>> de las imágenes y de sus valores culturales subyacentes".²¹

A la vista de las anteriores deducciones, y permitiéndonos una vez más utilizar las disyuntivas, se evidencia un uso consciente y prolongado de las posibilidades expresivas que ponía a disposición de la artista el lenguaje fotográfico. Destaca, sin lugar a dudas, la exploración identitaria y representacional por medio del posado, las relaciones bidireccionales entre el lenguaje fotográfico y la pintura (fruto muy posiblemente de una concepción de la expresión artística independiente a las dimensiones ontológicas de cada medio, como dice González Flores) y la toma de fotografías que muestran su conocimiento y aplicación de ciertas técnicas y tendencias. Vemos como, efectivamente, el análisis de muchas de las imágenes en las que aparece Kahlo ha servido para ilustrar esa supuesta personalidad exótica a la que algunos autores se han referido (perspectiva con la que también se han analizado parte de sus cuadros generando la "preeminencia de la creadora sobre la obra"²²). Pero estas fotografías se asientan sobre un estrato morfológico, compositivo y enunciativo que las revela como construcciones a través de las cuales Frida expresa diversos discursos, quedando lejos de ser instrumentos creados únicamente para ejemplificar o alimentar el mito con el que ella convivió.

BIBLIOGRAFÍA

- BONFIL BATALLA, Guillermo: *México profundo. Una civilización negada*. Grijalbo, México D.F, 1994.
- DEBROISE, Olivier: *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía de México*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- FONTCUBERTA, Joan: *Estética fotográfica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- GRIMBERG, Salomon: *Nunca te olvidaré...De Frida Kahlo para Nickolas Muray. Fotografías y cartas inéditas*. RM Verlag, México D.F, 2005.
- HERRERA, Hayden: *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Planeta, Barcelona, 2007.
- HOOKS, Margaret: *Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Turner/Thockmorton Fine Art, Madrid, 2002.
- KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- MARZAL FELICI, Javier: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la Mirada*. Cátedra, Madrid, 2007.
- MAYAYO, Patricia: *Frida Kahlo: contra el mito*. Cátedra, Madrid, 2008.
- *Historias de mujeres, historias de arte*. Cátedra, Madrid, 2003.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo (ed.): *Frida Kahlo. Sus fotos*, Editorial RM, México D.F., 2010.
- SHORE, Stephen: *The Nature of Photographs*. Phaidon, China, 2007.
- STELLWEG, Carla: "The camera's seductress" en *The Camera Seduced. Frida Kahlo*. San Francisco, Chronicle Books, 1992.

²¹ *Ibíd*, p. 298.

²² MAYAYO, P.: *Op. cit.*, p. 28.