

Perspectivas históricas de la situación de las artistas

Beatriz PORQUERES

En primer lugar quiero agradecer a las organizadoras de estas Jornadas su invitación. Y se lo agradezco especialmente porque Madrid es para mí una ciudad muy querida donde cuento con amigos a los que veo menos de lo que quisiera; me han ofrecido, pues, una buena excusa para visitarles ya que, atareadas como andamos, siempre necesitamos excusas para el placer. Por otra parte, y eso es más importante, tendré ocasión de conocer a mujeres que como yo se ocupan de los temas que se plantean en esas Jornadas. Charlar con ellas, con ustedes, será enriquecedor y un estímulo para mi trabajo. Aún un último motivo de agradecimiento: es para mí una gran satisfacción que el Instituto de Investigaciones Feministas me invite a hablar porque yo no trabajo en el ámbito universitario y, por desgracia, a menudo no existe suficiente comunicación entre las personas que desde lugares distintos nos preocupamos por las mismas cuestiones, indagamos en las mismas direcciones. Gracias, pues.

Se me ha pedido que hable de *las perspectivas históricas de la situación de las artistas*. El tema es tan amplio que me he tomado la libertad de escoger algunos aspectos para tratarlos aquí.

En primer lugar, *la relación entre pasado y presente*, un aspecto que me parece central en el marco de estas Jornadas sobre *Mujeres y arte actual*.

Al repasar las distintas formas que se han adoptado para acercar pasado y presente de las artistas, o dicho de otra forma, para dotar de perspectiva histórica al quehacer artístico de las mujeres actuales, he visto que una de las más recurrentes es recordar sus vidas. Recordar sus vidas a través de la biografía, género que está en el origen de la Historia del arte.

Las biografías, las autobiografías, o sea las escrituras de vida, son importantes porque, como ha señalado Carolyn Heilbrun: «[...] las vidas *no* sirven de modelos; *sólo* las historias lo hacen». Pero la misma autora advierte: «Resulta

muy difícil crear historias que sirvan de modelo para la vida, ya que sólo podemos contar y vivir siguiendo el modelo de las historias que hemos oído o leído. Vivimos nuestras vidas por la mediación de textos. [...] Estas historias nos han formado y son con lo que contamos para crear nuevas historias, nuevos relatos.»¹

Si nos remitimos tanto a la historiografía, cuando tiene a bien recordar, las vidas de las artistas, como a la crítica más reciente, las historias de vida que se nos cuentan de las artistas son en general lastimeras, penosas, victimistas... transmiten la idea de que el precio que debe pagar una mujer para ser artista es alto, demasiado alto. Pero, a mí me ha sucedido que incluso a través de esos relatos sesgados he percibido en muchas ocasiones la libertad y la grandeza en la vida de esas mujeres que nos antecedieron.

Por esta razón, *en segundo lugar*, a título de ejemplo, analizaré la biografía de Frida Kahlo escrita por Hayden Herrera como propuesta de escritura y lectura de la vida de una artista.

La vida, y la influencia de dicha vida en la obra de Frida Kahlo, es suficientemente conocida para que sin necesidad de recordar aquí los estereotipos sobre los que se han construido las lecturas al uso pueda revisarlos a partir de otra lectura que me parece más satisfactoria.

Empiezo, pues, por el primer aspecto: *la relación pasado presente*.

La Historia siempre se escribe desde el presente... desde cada presente. Cada generación repiensa la historia y escribe Historia. Fijémonos, por ejemplo, en las repercusiones que en la explicación de la historia han tenido hechos, ciertamente importantes, como la caída del muro de Berlín, el fin del socialismo real en los Países del Este...

Cada generación repiensa la historia, pero nosotras las mujeres no tenemos una Historia oficial, una tradición constituida con sus fuentes bien establecidas, con diversas interpretaciones correspondientes a cada corriente historiográfica, con escaramuzas entre una y otra visión de nuestro pasado. De hecho, es relativamente reciente el estudio de la historia de las mujeres y más reciente todavía el estudio de la historia de la humanidad desde una perspectiva que dé cuenta de la existencia de hombres y mujeres y de la jerarquización social basada en la existencia de dos sexos, jerarquización que ha sido una constante en todas las sociedades históricas conocidas... No tenemos todavía una Historia escrita nuestra sobre la cual volver para revisarla y reescribirla cuando nuevas situaciones, nuevas preocupaciones o avances teóricos y metodológicos lo permitan o nos obliguen a ello.

Y, sin embargo, para las mujeres, escribir la Historia es imprescindible.

¹ Carolyn HEILBRUN: *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul. 1994, p. 44.

La poeta y teórica feminista Adrienne Rich recordaba que la Historia patriarcal se ha ocupado de borrar nuestras tradiciones, de convertirnos en huérfanas. Decía:

«Toda la historia de la lucha por la autodeterminación de las mujeres ha sido ocultada una y otra vez. [...]. Ésta es una de las formas por medio de la cual se ha hecho aparecer el trabajo de las mujeres como esporádico, errático, huérfano de cualquier tradición propia.» (*Sobre mentiras, secretos y silencios*, 1979, p. 19).

La necesidad de no «errar» la han expresado muchas artistas. Judy Chicago, artista americana actual, lo hace de forma contundente:

«Deseo que mi obra sea vista en relación con la obra de otras mujeres, de forma histórica, de la misma forma como se contempla la obra de los hombres.»

Otra artista americana, pionera, junto con Judy Chicago, del arte y los programas de enseñanza artística de orientación feminista, Miriam Schapiro, comentaba en una entrevista en 1993:

«A menudo pienso en las jóvenes artistas americanas actuales que hasta ahora no han sabido nada de su historia, incluso no conocen nuestras imágenes. Desde hace dos décadas repiten las imágenes e iconos que nosotras creamos en los años setenta ¿Por qué veo el arte mi generación creado de nuevo cada década? Una respuesta podría ser que la mayor parte del primer arte feminista no alcanzó visibilidad cultural más allá de una pequeña audiencia. En ausencia de representaciones, de iconos, de memoria, las artistas contemporáneas están condenadas a repetir sin fin los sufrimientos de sobrevivir en el patriarcado [...]. Cada generación de artistas reabre las heridas que se cierran en la noche tras ellas.»²

Así pues, desde los primeros pasos del feminismo contemporáneo se ha insistido, como ya lo hizo Christine de Pizan hace más de 500 años, en la necesidad de tener presentes nuestras tradiciones para que nuestro trabajo sea fértil y potente.

² Miriam Schapiro en entrevista con Norma Broude y Mary D. Garrard (primavera de 1993). «Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro» a *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nova York: Harry N. Abrams, 1996 (paperback), p. 83.

Sin embargo, también desde el pensamiento feminista se ha hablado de la inexistencia de estas tradiciones. La historiadora Milagros Rivera afirma:

«[...] la tradición de las obras femeninas no existe por sí misma ni tiene vida propia, no está ahí instalada en el tiempo a la espera de que nosotras la recuperemos mediante nuestra erudición 'objetiva'[...].»³

Y propone una vía distinta:

«Los textos de las mujeres del pasado cobran existencia cuando nosotras establecemos desde el presente con sus vestigios una relación de mediación que nos dé a nosotras existencia, que construya nuestro yo, nuestro yo vivo.»⁴

De forma más clara, si cabe, lo expresa Lia Cigarini, una de las integrantes de la Librería de Mujeres de Milán. Al reflexionar sobre la práctica de las mujeres de este colectivo de buscar en textos literarios del pasado «la voz de las mujeres», dice:

«Un poco al contrario de lo que hace el movimiento feminista y femenino cuando exalta la presencia de las mujeres en la historia para poder inserirse con igual dignidad en todos los niveles de la vida social.

Nosotras repasamos las escritoras porque necesitábamos un enriquecimiento para pensarnos. Así, de hecho, las hemos deformado y reducido a una frase, a una imagen, a un invento lingüístico. Para acabar, lo que hemos dicho ha resultado ser algo que nos afecta sobre todo a nosotras, lo que andamos buscando para nosotras.»⁵

En efecto, existen distintas formas de aproximarse al pasado. Sin embargo, unas y otras parten del interés que para nosotras, mujeres actuales, tienen las obras de las que nos precedieron.

Quizá sea cierto que una, la que trata de rescatar del olvido, tiene unos objetivos y la otra, la que trata de establecer un diálogo de mujer a mujer, tiene otros.

La primera la podríamos denominar reivindicativa, aunque quizá no sea la palabra más ajustada, y tendría como finalidad dejar constancia de que las

³ María-Milagros RIVERA GARRETAS: «Cómo leer en textos de mujeres medievales. Cuestiones de interpretación». *La voz del silencio II. Historia de las mujeres: compromiso y método*. Madrid: Al-mudayna, 1993, p. 17.

⁴ *Ibíd.*, p. 17.

⁵ Lia CIGARINI: *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*. Barcelona: Icaria, 1996, pp. 72-73.

mujeres hemos tenido un pasado bastante menos miserable que el que la historia patriarcal nos adjudica. La otra forma de acercarse al pasado consistiría en buscar, cada una de nosotras, mediaciones que autoricen nuestro deseo.

Si las interpreto correctamente no me parecen ni opuestas ni incompatibles. Antes bien me parecen complementarias, que una apoya a la otra. Y lo creo así partiendo de mi experiencia tanto en la docencia como en la investigación y la divulgación. Una y otra vez he comprobado en las clases, en charlas, en conversaciones y discusiones con compañeras que existe un enorme desconocimiento de nuestro pasado y, en el caso que nos ocupa, del pasado de la producción artística femenina. Y difícilmente se puede establecer «desde el presente con sus vestigios [del pasado] una relación de mediación que nos dé a nosotras existencia, que construya nuestro yo, nuestro yo vivo» [releo a Milagros Rivera], si desconocemos dichos vestigios. Ésta es la razón por la que me siguen pareciendo importantes la recuperación, la recopilación y el desenmascaramiento de las lecturas patriarcales de las obras de las artistas del pasado.

Para las mujeres actuales ha sido muy doloroso no saber de la existencia de mujeres del pasado que nos pudiesen servir de modelo o sea que su vida fuese interesante para nosotras, que pudiésemos sacar de ella enseñanza y guía. Sin embargo, cuando las conocemos, su vida suele emocionarnos, a menudo mucho más que su obra. Por poner un primer ejemplo: es difícil conmoverse ante un cuadro de Rosa Bonheur —pintora de caballos, vacas, ovejas y otros animales de ganado, en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX—; pero cuán profundamente nos llega y nos toca saber que vivió abiertamente su amor por Nathalie Micas primero y por Anna Klumpke después, sus esposas, como ella gustaba de llamarlas, con las que está enterrada en el cementerio de Père Lachaise bajo el epitafio «la amistad es afecto divino». De hecho, ya en su época, la vida de Rosa Bonheur suscitó una enorme atracción entre las mujeres que no querían obedecer al modelo imperante. Creo que les atraían dos aspectos de su vida: la libertad de vivir abiertamente su amor por las mujeres y el éxito... aspectos ambos que obviamente estaban vinculados (la misma Rosa Bonheur decía: «Tengo la intención de ganar una buena cantidad de asqueroso dinero, pues es sólo con eso que una puede hacer lo que le viene en gana»⁶).

Desde el presente podemos extraer muchas enseñanzas y mucha inspiración de esas vidas.

Pero, las vidas de las mujeres hay que reinterpretarlas porque, como ya he dicho, los relatos, las biografías, que se han hecho de ellas son en la mayor parte de los casos profundamente victimistas, tristes, cuando no despreciati-

⁶ Emmanuel COOPER: *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Laertes, 1991, p. 67.

vos... en ellos se insiste más en los fracasos de sus vidas que en los éxitos, poco en los deseos y mucho en las limitaciones que sufrían para hacerlos realidad... vidas tópicas de mujeres condenadas siempre a perder.

Y que los relatos que se hace de sus vidas sean así es importante porque lo que nos llega son las historias de vida, las narraciones, y no las vidas.

Haré un breve repaso de los rasgos que se destacan en los relatos «oficiales» de la vida de algunas artistas muy conocidas.

En *Camille Claudel*... la locura, la usurpación de su obra por parte de Rodin;

En *Frida Kahlo*... dolor y muerte, maternidad frustrada, supeditación a la figura de Diego Rivera;

En *Artemisia Gentileschi*... violación, vida sórdida, marginalidad;

En *Ana Mendieta*... infancia triste, emigración involuntaria, maltratos físicos y emocionales en manos de las familias que la acogieron, como colofón su posible asesinato por parte de su compañero el escultor Carl André;

Leonora Carrington... presentada una y mil veces como «musa» inspiradora de los surrealistas a menudo sin que se mencione su enorme y prolongada obra pictórica y literaria;

Como ejemplos en negativo ya bastan.

Y sin embargo yo he recibido de la lectura de las vidas de las artistas del pasado estímulo e inspiración. Ya me sucedió con las breves referencias de Vasari a las artistas que cita en sus *Vidas*, por ejemplo Sofonisba Anguissola. Porque incluso en las narraciones más miserables he percibido la fuerza que había en esas vidas... en otras, las biografías ya contenían esa visión pletórica de fuerza y ejemplo.

Una de las artistas más biografiada y más estudiada ha sido Frida Kahlo, hasta el punto que se ha hablado de fridomanía⁷. Su biografía más completa, de las publicadas hasta ahora, es la escrita por Hayden Herrera, publicada primero en inglés —1983— y traducida luego a otros idiomas (al castellano por la editorial Diana de Méjico).

En una carta de Ana Mendieta a Sue Rosner, publicada en el Catálogo de la retrospectiva itinerante que se exhibió en el 96 en el Centro Galego de Arte Contemporánea y a principios de este año en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, le recomendaba, Mendieta, la lectura de la biografía que comentaré⁸; un buen ejemplo, éste, de cómo la escritura de la vida de una artista puede ser estimulante para otra que no es su coetánea.

⁷ *Pasión por Frida*. Méjico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

⁸ *Ana Mendieta*. Catálogo de la exposición organizada por el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela y la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. Barcelona: 1996, p. 217.

¿QUÉ HAY EN LA BIOGRAFÍA ESCRITA POR HERRERA QUE NOS HAGA LLEGAR A OTRA FRIDA? ¿QUÉ HE VISTO YO EN ELLA?

La biografía escrita por Herrera está recorrida por *un fuerte énfasis en la libertad de la pintora* como rasgo principal de su vida y de su obra.

Ya en la primera página del Prefacio:

«[algunos de los rasgos] que la caracterizan, tanto personales como profesionales [son]: su coraje y su alegría inalterable frente al sufrimiento físico, la importancia que daba a los efectos de sorpresa y a la afirmación de su personalidad, así como su pasión por la teatralización, que usaba para preservar su humanidad y su dignidad de ser humano. [...] Su risa profunda y comunicativa estallaba en carcajadas con las que exteriorizaba su alegría o su aceptación fatalista del absurdo del dolor.»⁹

Que visión más alejada del permanente duelo que impregna siempre los comentarios sobre Frida a pesar de que el arte de Frida dé bofetadas al destino en obras tan valientes como el dibujo «Pies para qué los quiero si tengo alas para volar. 1953», que trazó en su *Diario* en ocasión de la amputación de una pierna o bien en cartas como una que envía a su médico, amigo y confidente, el Doctor Eloesser, en la que expresa su distanciamiento del dolor y de la muerte:

«Me digo que aunque esté tan estropeada, no hay que hacer caso de la enfermedad, porque, sea como sea, en cualquier momento te puedes romper la crisma al resbalar con una piel de plátano. Cuénteme qué hace, procure no trabajar tantas horas, diviértase, ya que tal como marcha el mundo todos estamos a las puertas de la muerte y no merece la pena abandonar este mundo sin haberse divertido un poco»¹⁰ (Carta del 15 de marzo de 1941. Eloesser había estado en España con las Brigadas Internacionales, era un antifascista convencido, de ahí la alusión de Frida a un mundo abocado a la muerte —ocupación nazi de parte de Europa, inicio de la IIGM...)

Además de la Frida triste, desesperada, aniquilada por la enfermedad y la muerte, nos ha llegado una *Frida pintora amateur*, con poca obra y poco reconocida en su época, comida por la personalidad y la figura de su marido el pintor Diego Rivera de quien Frida sería la sombra y la emuladora. Pero Frida ha

⁹ *Frida. Biographie de Frida Kahlo*. París: Éditions Anne Carrière, 1996, pp. 9-10. Cito siempre de la edición francesa.

¹⁰ HERRERA, p. 395.

dejado testimonios, además de su obra que es la prueba más importante, de que trabajó duramente con una doble intención: expresarse y vivir de la pintura.

Para Frida ser pintora era lo más importante. Su pintura y su vida eran inseparables como lo son en otras artistas. Para llegar a ser pintora, tomó de aquí y de allá, sobre todo de sí misma («Pinto mi realidad. Sólo sé una cosa: la pintura es para mí una necesidad. Pinto siempre lo que me pasa por la cabeza, sin pensar en nada más.»).

Se escucho mucho y por encima de todo «quiso ser»; en ello reside su autenticidad. Escuchémosla ahora nosotros.

Cuando en 1940 concursó a una convocatoria de ayudas para artistas de la Fundación Guggenheim, escribió en su *curriculum*:

«Empecé a pintar a los doce años, durante la convalecencia que sucedió al accidente de automóvil que me obligó a guardar cama durante casi un año. Durante todos estos años he trabajado con el instinto espontáneo de mi sensibilidad. No he seguido nunca ninguna escuela ni la influencia de nadie, no he esperado sacar de mi obra otra cosa que el placer de la pintura en sí misma y el de expresar lo que no podía expresar de otra forma.

He realizado retratos, composiciones con personajes y también temas en los que el paisaje y la naturaleza muerta tienen una gran importancia. He podido encontrar, sin sentirme limitada por ideas preconcebidas, una expresión personal en pintura. Durante doce años, mi trabajo ha consistido en eliminar todo aquello que no provenía de las motivaciones líricas internas que me empujaban a pintar.

Como mis temas han sido siempre mis sensaciones, los estados de mi alma y las reacciones profundas que la vida ha producido en mí, a menudo lo he objetivado todo en representaciones de mí misma, que son lo más sincero y lo más auténtico que podía hacer para expresar lo que sentía en mí y fuera de mí»¹¹.

En otra ocasión, en conversación con Antonio Rodríguez, dice:

«Mis cuadros son [...] la más franca expresión de mí misma [...]. No he pintado mucho, y lo he hecho sin el menor deseo de gloria, sin ambición, pero con la convicción de que, en primer lugar, deseo satisfacerme y de que, en segundo lugar, quiero conseguir ganarme la vida con mi talento [...]. Muchas vidas no serían suficientes para llegar a pintar como querría y todo lo que amo»¹².

¹¹ HERRERA, p. 375.

¹² HERRERA, p. 411.

En 1942 empieza a enseñar en la Escuela oficial de pintura y escultura, más conocida como La Esmeralda (nombre de la calle donde la Escuela tuvo su primera sede). Un alumno recuerda las palabras que les dirigió el primer día de clase:

«¡Bien, jóvenes! ¡A trabajar! Seré vuestra, digamos, profesora, aunque no soy profesora en absoluto y sólo quiero ser vuestra amiga; no he enseñado nunca pintura y creo que nunca lo haré porque todavía estoy aprendiendo. Es cierto que pintar es la cosa más maravillosa que existe, pero es difícil hacerlo bien; hay que pintar, aprender perfectamente la técnica, dar muestras de una autodisciplina muy estricta y por encima de todo sentir amor, demostrar un gran amor, por la pintura [...]»¹³.

La autenticidad de Frida la situó al margen de cualquier corriente dominante, en una época en la que fuera de los ismos sólo existían las tinieblas exteriores. Era consciente de este fenómeno y aunque se avino a ser patrocinada por Breton, siempre rechazó el ser considerada surrealista. En 1953, declaraba a *Time*: «Se decía que yo era surrealista, pero no era así. Jamás he pintado mis sueños. He pintado mi realidad»¹⁴. Más contundente todavía se había mostrado en una carta del año precedente a Antonio Rodríguez: «Algunos críticos han intentado clasificarme entre los surrealistas; pero yo no me considero una surrealista [...] . No sé si mis cuadros son surrealistas o no pero sé que son la expresión más franca de mí misma [...]»¹⁵.

Es evidente que los surrealistas, encabezados por Breton, no entendieron su pintura. Breton, en la colección de artículos *Le Surréalisme et la Peinture* (1928-1965), escribía, refiriéndose a Frida Kahlo: «Cuáles no han sido mi sorpresa y alegría al descubrir, cuando llegué a Méjico, que su obra, concebida en la más completa ignorancia de las razones que, a mis amigos y a mí, nos han hecho actuar, se desarrollaba en sus últimas telas, en pleno surrealismo»¹⁶. Quiero comentar de paso que no nos debe extrañar que el crítico atribuyese ignorancia, no saber qué se traía entre manos, a la artista; ese es uno de los rasgos de la misoginia...

La atribución de surrealismo ha sido uno de los tópicos que como tantos otros ha ayudado a ocultar la independencia de la vida de Frida Kahlo y la originalidad de su obra.

Otro de los tópicos que más ha circulado sobre Frida Kahlo ha sido su estrecha vinculación, hasta el punto de la dependencia, a su entorno masculino.

¹³ HERRERA, p. 429.

¹⁴ HERRERA, p. 345.

¹⁵ Herrera, p. 342.

¹⁶ HERRERA, p. 298.

no, comenzando por su padre a quien debería su vena artística y los primeros pinceles, pasando por Diego Rivera, de cuya relación hablaré más adelante, a los muchos amantes, mecenas, inspiradores (pongamos por caso, entre los últimos, León Trotsky).

Para mí ha sido importante conocer con mayor detalle su entorno ya que me ha permitido tener noticia de las relaciones que estableció con otras mujeres, saber de su entorno femenino que siempre fue para ella fuente de inspiración, de apoyo y de gratificación. Para Frida fue fundamental la relación con una de sus hermanas, también lo fueron las que mantuvo con un nutrido grupo de amigas. Por ejemplo, con las artistas Tina Modotti, María Izquierdo, Lola Álvarez Bravo, Alicia Rahon, seguramente con Remedios Varo. También con Anita Brenner y Mary Schapiro; la insustituible amistad de Lucienne Bloch que nunca la dejó sola en los momentos más duros de su vida (abortos, intervenciones quirúrgicas, depresiones). Algunas amantes fueron cruciales en su vida. Quiero leer fragmentos de la carta que dirigió a Jacqueline Labda con quien, contrariamente a lo que le sucedía con su marido André Breton, la unió una gran afinidad, complicidad, amistad y amor.

«Carta:

Desde que me escribiste, en aquel día claro y lejano, he querido explicarte, que no puedoirme de los días, ni regresar a tiempo al otro tiempo. No te he olvidado —las noches son largas y difíciles. El agua. El barco y el muelle y la ida que te fue haciendo tan chica, desde mis ojos, encarcelados en aquella ventana redonda, que tú mirabas para guardarme en tu corazón. Todo eso está intacto. Después vinieron los días, nuevos de ti. Hoy, quisiera que mi sol te tocara. Te digo, que tu niña es mi niña, los personajes títeres arreglados en su gran cuarto de vidrio son de las dos. Es tuyo el huipil con listones solferinos. Mías las plazas viejas de tu París, sobre todas ellas, la maravillosa —Des Vosges. Tan olvidada y tan firme. Los caracoles y la muñeca-novia, es tuya también —es decir, eres tú. [...] Te seguiré escribiendo con mis ojos, siempre. Besa a xxxxx la niña.»¹⁷

Con alegre sorpresa leí en la biografía escrita por Herrera que en la obra de Frida se puede observar la influencia de su «gran amiga Machila Armida»¹⁸. De esta artista, de quien, de momento, no he encontrado noticia alguna, Herrera describe una composición donde aparece una muñeca que en 1939 compró Frida en París y que ella misma reprodujo en una naturaleza muerta fechada en 1943.

¹⁷ *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Madrid: Debate-Círculo de Lectores, 1995, pp. 208-209.

¹⁸ HERRERA, p. 340.

Intercambio de inspiración, de amistad, de temática artística, de preocupaciones estéticas... tan rico y fructífero como el que ya conocía entre las artistas Leonora Carrington y Remedios Varo (intercambio que sólo la muerte de la segunda truncó) o entre las hermanas Morisot o las hermanas Anguisola si me permiten que me remonte a tiempos tan lejanos como el siglo XVI... Cadena de transmisiones que no se interrumpe si sabemos percibirla en comentarios como el que sigue hecho por una artista actual: «Para las Chicanas, ella [se refiere a Frida Kahlo] personifica la cultura. Es ella quien nos ha inspirado. Lo que se desprende de su pintura no es la autocompasión sino la fuerza»¹⁹.

El Méjico donde vivió Frida Kahlo era un país intensamente politizado. La revolución se había iniciado con la segunda década del siglo, una revolución de carácter democrático, socializante y anticolonialista. Frida se sintió siempre vinculada a los ideales revolucionarios, hecho éste que se manifiesta tanto en su vida como en su obra. *El compromiso político impregna toda su trayectoria, a menudo presentada de forma estereotipada y folklórica*. De su compromiso político se suele destacar los aspectos más vistosos: su amistad con Trotsky, los cambios repentinos de filiación, las contradicciones entre su militancia en la izquierda más radical de la época y su vida al lado de Diego Riera, personaje proclive a aceptar el mecenazgo de los oligarcas más sospechosos. De su mejicanismo, de su indigenismo, se subraya sobre todo la adopción que hizo de los trajes y adornos de las indígenas.

Sin embargo, su vida, como su obra, estuvo orientada por un compromiso serio con la causa de la gente desheredada: estuvo siempre del lado de la gente trabajadora y pintó recogiendo y poniendo al día la tradición mejicana de una forma mucho más rigurosa que los muralistas.

En cuanto a *su relación con Diego Rivera*, que tanta tinta ha hecho correr, es, como todas las relaciones amorosas, compleja y contradictoria. Diego era, ciertamente, un personaje potente, exaltado, dominante y caprichoso, con un ego desmesurado y un gran poder de seducción y de convertirse en el centro de cualquier acción o relación que emprendiese. De la relación de Frida con Diego se suele destacar la pretendidamente absoluta dependencia de Frida, tanto en el terreno amoroso, como en el económico y el artístico. Algunos comentarios de la propia artista han contribuido a reforzar esta imagen que es el cliché que siempre se aplica a las relaciones mujer-hombre y que se traslada a las parejas heterosexuales de artistas. Decía Frida: «En la vida, he sido víctima de dos accidentes graves. El primero tuvo lugar cuando un tranvía me destrozó. El otro es Diego». Pero en la narración de la vida de Frida hecha por Herrera apa-

¹⁹ HERRERA, p. 16.

recen pruebas sobre dos hechos que ponen en cuestión la impresión negativa que a primera vista puede producir la palabra «accidente».

Por una parte, Frida negoció en cada momento de su relación, al menos a partir de un cierto tiempo de convivencia, los términos en los que ésta se daría. Dos muestras: cuando se divorciaron, Frida siguió ocupándose de la gestión de los asuntos artísticos y económicos del pintor; cuando contrajeron matrimonio de nuevo, Frida fijó que vivirían en casas separadas, que tendrían economías independientes y que no mantendrían relaciones sexuales... todo un contrato.

Por otra parte, la estricta reciprocidad en la valoración del otro que ambos practicaron. Leeré algunos de los comentarios que Diego dedicó a la obra de Frida.

Cuando, siendo todavía una adolescente, se dirigió a Diego para recabar su opinión sobre su pintura, el pintor, consagrado ya como el gran maestro mejicano del siglo, le dirigió unas palabras de elogio que, años después, recordaba así:

«Estaban dotadas [se refiere a las obras de Frida] de una honestidad plástica fundamental y de una personalidad artística particular. Expresaban una sensualidad vital, completada por un poder de observación despiadado, pero sensible. Era evidente que aquella joven era una auténtica artista»²⁰.

Existe constancia de que en más de una ocasión Frida criticó y rectificó el trabajo de Diego, como en el caso del famosísimo mural del Palacio Cortés²¹.

Con las siguientes palabras recomendaba Diego Rivera los cuadros de Frida al crítico y coleccionista Sam A. Lewishonh:

«Os la recomiendo no porque yo sea su marido, sino como admirador entusiasta de su trabajo, que es al mismo tiempo mordaz y tierno, frío como el acero, delicado y fino como el ala de una mariposa, adorable como una bella sonrisa, profundo y cruel como puede serlo la vida»²².

En un artículo de 1943, ya en plena madurez de la obra de Frida:

«En el paisaje de la pintura mejicana de los últimos años, la obra de Frida Kahlo brilla como un diamante entre numerosas joyas inferiores; clara y dura, dotada de facetas definidas con precisión [...].

²⁰ HERRERA, p. 123.

²¹ HERRERA, p. 144.

²² HERRERA, p. 300

Autorretratos recurrentes, que no se parecen nunca entre sí y que se parecen cada vez más a Frida, son siempre cambiantes y permanentes como una dialéctica universal. El realismo monumental es brillantemente manifiesto en la obra de Frida. El materialismo oculto está presente en el corazón herido, la sangre que gotea sobre las maderas, las bañeras, las plantas y las arterias cerradas por los fórceps hemostáticos de la pintora.

El realismo monumental se expresa incluso en las dimensiones más reducidas; minúsculas cabezas son esculpidas como si fuesen colosales. Así aparecen cuando la magia de un proyector las magnifica y les da la talla de un muro. Cuando el fotomicroscopio agranda el último plano de las pinturas de Frida, la realidad se hace visible. La red de venas y el tejido de las células se distinguen, aunque les falten algunos elementos, lo que procura una nueva dimensión al arte pictórico [...]

La obra de Frida es individual y colectiva. Su realismo es tan monumental que todo tienen “n” dimensiones. En consecuencia, pinta al mismo tiempo el exterior y el interior de ella y del mundo.»²³

De la forma más concluyente declaraba a un periodista: «La sitúo entre los cinco o seis pintores de vanguardia más destacados»²⁴.

En otra ocasión: «Es mejor pintor que yo»²⁵.

Me ha gustado que Herrera destaque a modo de una de las conclusiones de la biografía de Frida Kahlo:

«Lo que sin duda les unía por encima de todo era el inmenso respeto que cada uno sentía por la obra del otro. Rivera se sentía orgulloso de los éxitos profesionales de su esposa y admiraba su creciente maestría artística. Recordaba a menudo que ni él ni ninguno de sus colegas tenían cuadros expuestos en el Louvre, mientras que Frida podía enorgullecerse de este honor [...]. Una admiradora explica que cuando fue presentada a Rivera, él le comentó que tenía que conocer por encima de todo a Frida. “¡No existe en Méjico ningún artista que se le pueda comparar!”, declaró radiante. “Me contó también que cuando estaba en París, Picasso había cogido un dibujo de Frida, lo había estudiado detenidamente y había dicho: ‘Mira estos ojos; ni tu ni yo somos capaces de esto’”»²⁶.

Contra todos los tópicos, contra las mezquinas interpretaciones que a menudo se le dan, la vida de la pintora Kahlo no fue la sombra de la vida de un pintor.

²³ Páginas 338-339.

²⁴ HERRERA, p. 355.

²⁵ HERRERA, p. 396.

²⁶ HERRERA, p. 467.

Me he fijado hoy en la narración de la vida de Frida Kahlo como fuente de inspiración para nosotras, mujeres actuales.

Pero no quiero terminar mi intervención sin recordar, que lo que necesitamos urgentemente es el conocimiento de las obras de las artistas del pasado, un conocimiento que nos permita establecer con ellas el diálogo imprescindible para crear una tradición. Y para ello es necesario que los museos, las instituciones guardianas y avaladoras del pasado, exhiban las obras de las artistas. Porque en nuestro país no se ha visto una exposición histórica de sus obras, una exposición como la que en 1976 se celebró en Los Ángeles, California. Y se han dejado pasar ocasiones excelentes para revivir nuestro pasado como lo fue la exposición que se inauguró en 1994 en Cremona con obras de Sofonisba Anguissola y sus hermanas, artista, Sofonisba, que forma parte de nuestra historia ya que la mayor parte de su obra la realizó en la corte castellana de Felipe II. Recordar también que en nuestros museos se conservan obras magníficas de muchas artistas, algunas en los almacenes, otras al público, pero la mayoría sin ser estudiadas, conocidas y valoradas como merecen.

Éstos son pasos y gestos aún por hacer.