

Kahlo y Goncharova: *dos mujeres* (una vanguardia lúdica: ironía, dualidad y bizantinismo)*

Kahlo and Goncharova: Two Women
(A Ludic Avant-gardism: Irony, Duality and Bizantinism)

Luis Roberto Vera **

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Recibido octubre 30 de 2012, aprobado noviembre 16 de 2012

Resumen

Este ensayo está centrado en el linograbado *Dos Mujeres* (1925) de Frida Kahlo. Pertenece a su período estridentista, el cual indudablemente fue formativo para sus inicios como artista. La consideración de tal período constituye una herramienta indispensable, puesto que representa el antecedente para entender las relaciones estilísticas perceptibles en este linograbado respecto a la obra de la artista rusa, radicada en París, Natalia Goncharova. *Dos Mujeres* se caracteriza por su espíritu lúdico, flexible y especulativo, que, por su naturaleza misma de indagación y permeabilidad interdisciplinarias, tiene relaciones de atracción y diferencia respecto a las de Goncharova.

Palabras clave: Frida Kahlo, Natalia Goncharova, estridentismo, bizantinismo, vanguardia, arte mexicano del siglo XX, crítica de arte.

* El presente ensayo es parte de una investigación en curso: "Frida mesoamericanista". No ha sido presentada como ponencia ni como conferencia.

** Poeta, traductor e historiador del arte chileno, reside en México desde 1972. Profesor Investigador en el Doctorado en Literatura Hispánica y en la Maestría en Literatura Mexicana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado poesía y ensayos sobre arte en *El Zaguán*, *Sábado* de *Unomásuno* y *Vuelta*, entre otras publicaciones. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (II). Correo electrónico: lrvera@yahoo.com

Abstract

This essay is focused on Frida Kahlo's linocut engraving *Two Women* (1925). It belongs to her Strident period, which undoubtedly was a formative one at the beginnings of her career. The consideration of such a period, constitutes an indispensable tool since it represents the background to understand the stylistic relationships perceptible in this particular linocut engraving in respect to the work of the Russian artist, settled in Paris, Natalia Goncharovna. *Two Women* is characterised by a playful, flexible, and speculative spirit, which, by its very nature of interdisciplinary inquiry and permeability, offers relationships of attraction and difference with Goncharova's woodcut engravings.

Keywords: Frida Kahlo, *stridentism*, bizantinism, avant-gardism, 20th mexican art, art criticism.

Perspectiva: objeto y vectores

A más de medio siglo de su muerte y otro bien colmado de su nacimiento, se puede aventurar una evaluación respecto al desarrollo de cada uno de los períodos de Frida Kahlo (6 de julio de 1907-13 de julio de 1954) y no solamente respecto al prestigio de la persona y la mejor recepción aún de su trabajo plástico.

El período de mayor experimentación de Frida Kahlo coincide con sus inicios plásticos. Ventajas de no pasar por la academia. Su formación es autónoma y azarosa, por lo mismo, sujeta a diferentes influencias. Más tarde, su acercamiento a Diego Rivera contribuyó a solidificar su estilo. Sin embargo, fue el producto de una decisión consciente respecto a la postura nacionalista de Rivera. La obra del muralista cautivó a la joven pintora. Una cautividad elegida, valga el oxímoron; después de todo, como lo muestran sus biografías, fue recíproca.

Este ensayo propone analizar una obra de su período inicial, el linogrado *Dos mujeres* (fig. 1), caracterizado por ejercer a través de él un espíritu lúdico, flexible y especulativo, que, por su naturaleza misma de indagación y permeabilidad no ha llamado suficientemente la atención de la crítica ni de la historia del arte. Por lo mismo, ha parecido necesario situar el análisis de este linogrado desde una cuádruple perspectiva: la técnica del grabado en la formación inicial de

la artista; la inserción en su temática retratística; luego, su particular interpretación de la herencia bizantina; *and last but not least*, las relaciones implícitas respecto al estilo de la gran artista rusa Natalia Sergueievna Goncharova.¹



Figura 1. Frida Kahlo. *Dos Mujeres*. 1925. Linogravado. Colección Rubén García Badillo, Tlaxcala. Ilustración para el poemario *Caracol de distancias*, de Ernesto Hernández Bordes. Tlaxcala, Fábula, 1933.

A raíz de su experiencia en el taller del impresor Fernando Fernández Domínguez, en donde Frida realizó copias de los grabados de Anders Zorn,² debió enterarse del grabado sobre linóleo, invento de

1 El patronímico, para distinguirla de su tía abuela del mismo nombre, esposa del gran poeta ruso Alexander Serguéyevich Pushkin, Natalia Nikolaievna Goncharova.

2 Anders Zorn (1860-1920), artista sueco, famoso en su época por sus escenas de género, retratos y paisaje, pintados al óleo y a la acuarela.

los miembros del grupo *Die Brücke*, radicado en Dresde, Sajonia.³ Sin embargo, sólo un año antes (1924), Francisco Díaz de León hace en la Escuela de Pintura de Churubusco los primeros linograbados en el país, de lo cual pudo enterarse tanto por Fernández como por Miguel N. Lira.

Dos mujeres (1925) es un grabado en linóleo, o linograbado, de 10 x 7,5 cm. Está firmado solamente con sus iniciales: F. K., en el ángulo inferior izquierdo (respecto al observador). Muy pocas veces se refieren a él mediante su título correcto. Por razones espurias se lo llama *Las dos Fridas*, lo cual, si bien apunta correctamente a la anticipación respecto al gran cuadro al óleo presentado para la Exposición Surrealista Internacional en Ciudad de México (1939), omite la especificidad y cronología, tanto de cada obra, como de la diacronía temática. En efecto, fue realizado como ilustración para el poemario *Caracol de distancias*, de Ernesto Hernández Bordes, publicado por Miguel N. Lira en su editorial Fábula. Evidentemente por encargo de su amigo, poeta y editor, a quien la pintora le obsequiara una copia del grabado (al parecer en 1925 y antes de su accidente de autobús), si bien el libro aparece editado mucho más tarde, en 1933.

Retrospectiva: una artista en busca de estilo y de soportes

De joven, Frida Kahlo planeaba estudiar medicina. Quizá la poliomielitis que sufrió de niña —así como los ataques de epilepsia de su padre— estimularon lo que ella consideró una vocación. Voluntariosa, se impuso una actividad física con la que adquirió una destreza y una agilidad poco frecuentes para las muchachas de su época. De modo que, por experiencia propia, sabía que con tesón, estudio y disciplina podía superar los obstáculos y deficiencias que se le presentaban. Más tarde, en sus composiciones se podrán percibir sus conocimientos sobre la anatomía humana (se verá este conocimiento, unido a su ya famosa

3 A través de este medio *Die Brücke* realza de una manera particularmente notable sus características estilísticas distintivas: colores vívidos, tensión emocional e imágenes violentas, además de una reinterpretación del arte primitivo.

picardía verbal, en dos detalles de *Dos mujeres*).⁴ Si bien en sus cartas de adolescente aparece como una constante la necesidad y el placer de recurrir a la narración visual, convertirse en pintora no era parte de sus objetivos. Por lo mismo, no tuvo una instrucción artística formal.

Es por esto que cobra mayor relevancia para los estudiosos indagar la conformación de sus primeros rudimentos artísticos. Como suele suceder, estos surgieron en el hogar. Fue su padre, Wilhelm (Guillermo) Kahlo, un fotógrafo profesional y pintor ocasional, quien primero interesó a Frida en el arte. Además de poder revisar con toda libertad los libros de arte de la colección de su padre, Frida a menudo lo acompañaría en sus excursiones pictóricas a la campiña cercana. También le enseñó cómo usar la cámara y cómo retocar y colorear fotografías. Por otra parte, Fernando Fernández Domínguez, un amigo del padre de Frida, era un impresor comercial muy conocido y respetado. Contrató a Frida para trabajar con él después del colegio y le enseñó cómo dibujar y copiar grabados del impresionista sueco Anders Zorn. Aunque también fue escultor, Zorn descolló como grabador, empleando una técnica que lo caracterizó al utilizar líneas paralelas a través de la plancha de grabado para ofrecer equivalentes del color. A esto se redujo la instrucción académica de Frida Kahlo.

Pero, en lo que se puede colegir de ese aprendizaje plástico, hay coincidencias respecto a la composición y al uso del color. Así, del padre fotógrafo retuvo el sentido de las composiciones frontales y, por costumbre de la época, el relleno de color siguiendo el contorno de las formas; de la imitación de la pintura de Zorn, la construcción mediante el dibujo geométrico, sin modelado del claroscuro y sólo mediante el color, aplicado en zonas de color amplias y sencillas. De ambos, una incuestionada aceptación de la perspectiva renacentista, puesto que la

4 Lllamarlos detalles quizá no sea una expresión adecuada, puesto que resultan tan elocuentes como la representación de las figuras centrales. Véase la sección final de este ensayo.

fotografía de la época no es sino una consecuencia técnica de la *camera obscura* y ambas de la perspectiva albertiniana.

Una tercera influencia, visible sobre todo en sus primeros dibujos, proviene del *art nouveau*, que por entonces se manifestaba en todos los órdenes de la vida cotidiana. Basta con revisar los periódicos y los diseños de la época, desde los utensilios caseros, diagramación de periódicos, revistas, invitaciones y etiquetas comerciales hasta la arquitectura de los edificios más modernos de la época juvenil de Frida, para darnos cuenta de la presencia de este estilo, que se avino muy bien con la continuidad del barroco virreinal y el recargado neoclásico republicano. Frida y sus amigos de San Ildefonso⁵ acostumbraban a reunirse en una biblioteca cercana, adornada con los murales de Roberto Montenegro (Herrera, 1985, p. 36), así como otros suyos en diversos lugares públicos de la Ciudad de México.⁶ En estos murales se puede percibir la influencia del *art nouveau* y probablemente tanto el dibujo como el modelado, así como la proporción predominantemente vertical de la composición, fueron los modelos que Frida tuvo para su primer autorretrato. A esta influencia quizá se pueda atribuir la constante persistencia en el uso de líneas en arabesco y con asociaciones vegetales a lo largo de toda la obra fridiana. De hecho, la utilización de este recurso estilístico, como se verá, compensa la frontalidad de sus composiciones.

5 Es decir, la Escuela Nacional Preparatoria, más conocida como San Ildefonso, por haber sido el local del seminario jesuita de la época virreinal, expropiado cuando las leyes de Reforma.

6 En los años veinte, siguiendo los postulados vasconcelianos, Roberto Montenegro pintó dos murales acerca de la unión latinoamericana en el muro poniente de la nave de la Biblioteca Iberoamericana, alojada en la antigua iglesia de la Encarnación (1639-1645, creado para monjas concepcionistas, españolas y criollas), ubicado en la calle de Luis González Obregón 18. Otro fresco de Montenegro, quizá modelo para Frida, seguramente, fue *El árbol de la ciencia o El árbol de la vida* (1921-1922) en el ex Templo de San Pedro y San Pablo, luego Hemeroteca Nacional y Museo de la Luz, hoy Museo de las Constituciones, en el Centro Histórico del DF. Los que adornan el escenario del teatro Lindbergh al aire libre en el Parque México son posteriores (1927), y ya más cerca del *art déco*, en la actualidad terriblemente vandalizados. Los frescos de la biblioteca Lincoln de la Escuela Primaria Benito Juárez siguen inaccesibles al público.

La cuarta influencia provino de la consciente utilización de su ambiente más familiar y cotidiano: el medio popular coyoacanense y del centro de la Ciudad de México. Todo le llamaba la atención: los puestos de comida en la calle y aquellos del mercado, las tiendas establecidas con sus vitrinas y muebles con cajones y arreglos variadísimos. También, y cómo no, las fiestas populares y la artesanía específica de cada ocasión.⁷

Quizá habrá que reconsiderar el aserto de que Frida comenzó su carrera artística a raíz de su accidente. Es cierto que cuando convalecía Guillermo Kahlo le regaló una caja de pinturas y pinceles para animarla a combatir el tedio de su obligado aislamiento. Por lo mismo, fue durante sus meses de recuperación cuando empezó a considerar seriamente la actividad artística como un oficio. Sin embargo, previamente a su accidente de 1925, además del linograbado que ahora estudiamos, ya existía por lo menos un ejemplo de obra al fresco⁸ y otras dos al óleo,⁹ si bien la mayoría de sus primeros trabajos fueron dibujos, tintas y acuarelas sobre papel.¹⁰

Así se inicia una carrera que se prolongaría toda su vida. Allí canalizó su apasionada energía, su rica imaginación y su intensa capacidad de percibir su entorno. Pero también fue su solaz y su compañía más íntima. La creación plástica constituyó para ella el medio idóneo para meditar objetivando sus propias experiencias. Fue, en el doble sentido del término, una reflexión. A través de este medio rescató la otra

7 Cuando su trágico accidente de autobús, posterior a la factura de *Dos mujeres*, ocurrido el 17 de septiembre de 1925 —sin percatarse aún de la gravedad de este azar que cambió el curso de su vida—, buscó en vano recuperar un hermoso balero que acababa de comprar en compañía de su entonces novio, Alejandro Gómez Arias, a quien luego le escribe encargándole uno parecido. Esta influencia es visible sobre todo en el *Retrato de Miguel N. Lira*.

8 Un *Autorretrato* de 1923, nada autocomplaciente, ahora en una colección privada.

9 Un bodegón de 1924, *Charola de amapolas*, óleo sobre metal (colección Isolda Pinedo Kahlo) y una naturaleza muerta, *Rosas*, 1925, óleo sobre tela (regalo para su hermana Adriana, inmediatamente anterior a su accidente, colección privada).

10 La mayoría en la Casa Azul de Coyoacán y el Instituto Tlaxcalteca de Cultura.

parte de sí misma que de niña necesitaba como una compañía: fue su interlocutor más natural y le dio un sentido al resto de su vida.

Sin embargo, la falta de una formación técnica más amplia, rica o diversa contribuyó a que sus primeros trabajos sean estilísticamente derivativos. O mejor dicho, la espontaneidad y autodidactismo de su primer período hacen más evidentes los modelos de aprendizaje de su búsqueda plástica. Su composición más temprana resulta ser una ensambladura de elementos fuertemente influidos por otros artistas y sus temas provienen de la experiencia limitada a su entorno inmediato. Lo notable es su perspicacia para adueñarse de ciertas características del arte culto, al mismo tiempo que continuaba otras provenientes de la cultura popular, sobre todo aquellas derivadas de la imaginería popular católica, notablemente el modelo que le ofrecen tanto el estilo como el tamaño del exvoto con soporte de lámina de metal. La adopción de este arquetipo estuvo lejos de ser inconsciente. Si la datación es exacta, su primer ejemplo de utilización de tal soporte es un bodegón de 1924, *Charola de amapolas*. Sin embargo, tal soporte, gracias a la apropiación que le ofrece la secularización del exvoto le permitirá luego lograr una amalgama estilística dúctil y en extremo apta para ser aplicada a la indagación eminentemente autobiográfica de su quehacer plástico.

La torpezaylostanteosdesuestilo temprano dan paso a una ingenuidad deliberada. Experimentó, así, con diferentes estilos, temas y tendencias. Gracias a una habilidad natural, pero gracias sobre todo a un trabajo paciente y meticuloso (a ratos hasta prolijo, en lo que tiene de esmerado e incluso de medroso; se nota su esfuerzo y, aunque no constante, sí escrupuloso, puntual y concienzudo hasta equiparar y superar al dolor que está en la base de tal proeza), sus cuadros avanzaron hasta conformar su propio, único y característico estilo de pintura de caballete al óleo: un sistema iconográfico complejo, una versión contemporánea de la alegoría. Indumentaria, objetos precolombinos, plantas y animales son todos desdoblamientos simbólicos de la sensibilidad de una desollada viva: manifestaciones con que se despliega el arcano. Proyecciones o

transferencias son formas de la traducción. Por eso estas máscaras no ocultan sino que exponen de una manera ineludible la sangre y la carne avasalladas por la enfermedad. La precisión en el detalle percute en el color enfatizando la materia misma para dar cuenta de los avatares de una intimidad expuesta al observador.

Al revisar la iconografía de su obra se observa tanto la recurrencia temática como la constitución de un vocabulario visual específico. La obra plástica de Frida tiende al glifo, a la pictografía, la ideografía y la fonografía. Su pintura y sus dibujos deben leerse como secuencias ordenadas que representan la realidad, su experiencia particular y la condensación espontánea del hallazgo verbal surgido en una conversación. Como en un juego de palabras, su dibujo sintetiza y proyecta su experiencia del momento que vive y aspira a ser leído como un texto. Pero por la composición, el tratamiento del espacio, los volúmenes y el color, esta inmediatez comunicativa aspira a transformarse en un símbolo permanente y a mantener un diálogo con otras obras de arte y con el espectador. Se trata, en suma, de un realismo figurativo, afincado en la representación y la ilustración pormenorizadas, pero reconstituyéndolas en un orden significativo inmanente. De allí que sus retratos de medio cuerpo, o bustos (incluyendo aquellos en que se toma a sí misma como el modelo principal), tiendan a ser simbólicos, en tanto que los de cuerpo entero tienden a la representación escénica (excepto en sus dos pinturas de mayor formato, *Las dos Fridas* y *La mesa herida*, en donde, nada casualmente, invierte estos términos). Como en el surrealismo, en la pintura de Frida Kahlo los cuestionamientos formales surgen de una sujeción al sentido general del tema.

Autorretratos y dualidad

Ya se ha indicado que al principio de su carrera Frida no tenía un estilo propio y que sus primeros trabajos reflejaban los temas, estilos y soportes de otros artistas de su admiración. No obstante, desde un inicio aparece lo que será ya una de sus constantes más notables:

tomarse a sí misma como modelo. También otra, la digna impassibilidad de quien se retrata para la posteridad.

Refiriéndose al gran óleo *Las dos Fridas* (1939), Hayden Herrera recupera con acierto la documentación conseguida originalmente por Raquel Tibol para referirse a “la amiga imaginaria” que la pintora tuvo en su infancia y que consignara en su *Diario* (Tibol, 1977, p. 26; *apud* Herrera, 1985, pp. 25, 26). En efecto, este recuerdo la acompañó durante toda su vida. Así que no es extraño que el tema aparezca desde los primeros tanteos plásticos de Frida Kahlo y que *Las dos Fridas* tenga un primer antecedente en el grabado sobre linóleo, *Dos mujeres*. La incipiente artista hizo al parecer muy pocas copias; de las tres que se conservan, una se encuentra ahora en manos del albacea de los bienes de Miguel N. Lira, según la disposición de la viuda, el sacerdote católico tlaxcalteca, Rubén García Badillo.

El otro título de este grabado, homónimo del gran cuadro al óleo, que se le ha impuesto por razones mercadotécnicas es obviamente excesivo, pero hay que reconocer su afinidad temática. Según lo describe Judith Amador Tello en “El porqué de *Las dos Fridas*”, publicado en *Proceso*: se aprecian dos mujeres con los mismos rasgos. La primera está cubierta con un manto y parece tener una aureola, la otra tiene sólo la mitad de la aureola o una figura que parece una luna y muestra su pecho desnudo (2005, pp. 60-64).

El grabado sobre linóleo bien podría ser una trasposición idealizada de aquella temprana disociación psicológica de la artista, si bien nada indica que padeciera de un desorden bipolar extremo, es decir, de una psicosis maniaco-depresiva o de una variante menor de la ciclotimia. Quizá se trató de la aguda fantasía en un temperamento de por sí hiperestésico, el caso es que antes de cumplir los dieciocho años trasladó a una esfera intensamente mística el recuerdo de la amiga imaginaria que acompañara sus juegos infantiles. Pero también podría ser una broma de Frida respecto a la novela de Marcel Prévost, *Les demi-vierges* (1894), muy popular en una traducción de la época,

puesto que en el grabado una de las jóvenes lleva una aureola completa y la otra tan sólo una medialuna.

Hayden Herrera, al analizar *La columna rota* (1944), contrasta el paisaje de este cuadro con el de su primer *Autorretrato* al óleo (1926), inscrito contra un paisaje tormentoso en donde campean cielo y mar, para simbolizar la “síntesis de la vida” (Herrera, 1985, p. 74). Establecida explícitamente ya en el linograbado *Dos mujeres* (un año antes de su primer autorretrato al óleo), se trata, pues, de un muy temprano rasgo temático de referencia al concepto de la convergencia de los opuestos.¹¹ Así, pues, vemos expresado aquí, desde sus primeras obras —tanto en el linograbado *Dos mujeres* como en el *Autorretrato*—, la necesidad de inscribirse a sí misma como parte de un todo que la supera y en la que su vida adquiere sentido.

Frida Kahlo y el estridentismo

Frida Kahlo tuvo un temprano acercamiento al círculo estridentista, gracias a su amigo, el poeta Miguel N. Lira, para entonces ya miembro de este grupo vanguardista (por lo menos desde 1923, de acuerdo con el segundo manifiesto). *Dos mujeres*, realizado, como ya anotamos, en 1925, el año del accidente, pero evidentemente anterior a este, se caracteriza por un ánimo indagatorio e iconoclasta, característica de las búsquedas del estridentismo, que se avenía muy bien al temperamento nada conservador y lúdico de la joven Frida. Tal como la mayor parte de las obras de este período de búsqueda, el linograbado perteneció a la colección del poeta, luego a su viuda, tras cuya muerte el acervo pasó a formar parte del Instituto Tlaxcalteca de Cultura.

11 Nada impide percibir allí una alusión implícita al *yinyang*. Que el tema le apasionó son prueba sus numerosas referencias en el *Diario*, así como el retrato que le hace Diego Rivera en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1946-1947), al ubicarla junto a él sosteniendo una esfera con este símbolo dual en su mano izquierda. Evidentemente, en sus clases de filosofía (así como a través de su amistad con su amigo sinófilo Miguel N. Lira) debió haber recibido suficiente información respecto a los fundamentos analógicos que rigen el pensamiento oriental y que organizan asimismo el pensamiento de los presocráticos hasta el establecimiento del principio de identidad.

Por aquella época en México el estridentismo era un reciente movimiento de vanguardia. Aunque se originó como una tendencia literaria, pronto abarcó la pintura y, gracias a la presencia de Tina Modotti, miembro del Partido Comunista, también la fotografía, así como la música, por la cercanía de sus miembros con Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y, lo que no deja de intrigar, Manuel M. Ponce. Si bien cuestionadores del *status quo* social y creativo, los estridentistas mantuvieron, tal como los muralistas, una relación ambigua respecto al sistema político postrevolucionario. Para discutir sus ideas los artistas que abrazaron el movimiento del estridentismo a menudo se reunían en cafés de la ciudad de México, aunque, por el apoyo del gobierno de Veracruz, eligieron como centro principal de actividades a la ciudad de Xalapa, red denominada (por ellos) Estridentópolis.

Frida, Natalia y las vanguardias rusas

El contacto con el estridentismo ofreció a Frida un amplio abanico de asimilaciones de las corrientes vanguardistas. La militancia política de sus representantes y la experiencia personal de la Revolución Mexicana, con la cual se identificó desde muy temprano, le hizo prestar atención especial a las novedosas expresiones del naciente arte soviético. Este había sabido combinar los estilos tradicionales del arte campesino ruso con los rasgos de los movimientos plásticos emergentes en Europa occidental (fauvismo, cubismo, futurismo y orfismo) produciendo un nuevo lenguaje plástico que eventualmente condujo a la abstracción. Durante su breve existencia, la vanguardia rusa aspiró poder abarcar todos los campos creativos: dibujo, pintura, escultura, artes gráficas y aplicadas, arquitectura, fotografía, cine, poesía, música e incluso la ciencia, al tiempo en que se hacía portavoz del espíritu de la revolución social. Si bien las fuentes cubistas y futuristas son las mismas, los movimientos vanguardistas soviéticos consolidaron propuestas divergentes.¹²

12 El cubismo había llevado ya hasta sus últimas consecuencias las investigaciones plásticas de Cézanne y una visión simultaneísta que interpretaba plásticamente las reflexiones bergsonianas respecto a la aprehensión de la memoria a través de los sentidos. El estilo

En este sentido, habría que distinguir el constructivismo del neoprimitivismo, cubofuturismo, rayonismo y suprematismo. Así, Vladimir Tatlin inicia el constructivismo en 1913 con sus construcciones geométricas abstractas, llamadas simplemente *pinturas en relieve*. La tradición del constructivismo fue transmitida a Europa occidental por El Lissitzky, Antoine Pevsner y por el hermano de este último, Naum Gabo. Debido a su admiración por las máquinas y la tecnología funcionalista, los miembros del movimiento fueron llamados *artistas-ingenieros*. De allí también su preferencia por el funcionalismo y la utilización de materiales industriales, tales como el plástico, el acero y el vidrio.

En sentido opuesto hay que ubicar el movimiento representado por el neoprimitivismo, ilustrado por los primeros trabajos de Kazimir Severínovich *Malévich*, Natalia Sergueievna Goncharova y su esposo, Mijaíl Fiódorovich *Lariónov*. Estos artistas abandonaron el estudio para dedicarse a representar el modo de vida campesino y para retratar al pueblo mediante un estilo ingenuo, en donde predominan los colores brillantes y la representación bidimensional.

No son pocas las coincidencias de los intereses y formación de la Goncharova con aquellos mismos que caracterizan a Frida, según fue descrito al inicio. Natalia estudió ciencias en la Universidad de Moscú y desde 1898 tomó lecciones de escultura con Pavel Trubetsky.¹³ Para ampliar su formación viajó por España, Suiza, Italia, Inglaterra y Grecia y comenzó a pintar en 1904, en colaboración directa con su gran amigo, primero, y, luego, su esposo, *Lariónov* (al igual que Frida, todas las biografías coinciden en anotar la vestimenta anticonvencional de

cubista enfatizó la bidimensionalidad de la superficie en el plano pictórico, al tiempo en que rechazaba las técnicas tradicionales de perspectiva, escorzo, modelado y clarooscuro, rehusándose a continuar la tradición de la representación occidental del espacio y de la imitación de la naturaleza. Los pintores cubistas no aceptaron copiar ni la forma ni la textura, color o el espacio; por el contrario, presentaron una nueva realidad por medio de objetos fragmentados, haciendo coincidir simultáneamente distintos puntos de vista. Los futuristas rechazaron el arte del pasado, exaltando la energía, fuerza, movimiento y el poder de la máquina moderna; su representación fragmentada de la realidad, sin embargo, coincide con la fotográfica.

13 Autor del monumento ecuestre a Alejandro III, de 1909, en la Plaza Znamenskaya.

ambos). Interesada en el arte popular ruso y en la pintura medieval de iconos, sus primeras obras combinan estos aspectos con la tercera dimensión propia de la escultura. Natalia Goncharova fue miembro del *Der Blaue Reiter (El jinete azul)* desde su fundación en Múnich, 1911, pero esto es consecuencia, no causa, de tener ya una obra particularmente relevante: todos se interesaban en una recuperación del arte medieval y primitivo. El diálogo entre Kandinsky, *Lariónov* y Goncharova todavía está por escribirse.

Natalia contribuyó a la efervescencia creativa de la vanguardia con una excepcional cualidad analítica. Al elaborar sus trabajos, la Goncharova se inspiró, como ya se ha anotado, en aspectos primitivos del arte vernáculo ruso a los que incorpora elementos del fauvismo y del cubismo, pero su reflexión es incesante. De allí que a una primera fase neoprimitivista la suceda una cubofuturista, a la que habría que llamar más bien *cuborficofuturofauvexpresionista* (para quien aprecie los trabalenguas), ya que fusiona las tendencias primitivistas rusas y las expresionistas del grupo muniquense, más la geometría y colorido del orfismo francés, a las características de cada uno de los movimientos ejes de la vanguardia, a saber, el colorido del fauvismo, el geometrismo del cubismo francés y el delirante dinamismo maquinístico propio del futurismo italiano.

Estos tres movimientos conforman el núcleo en donde se inspira toda la vanguardia, por lo menos hasta la aparición de Dadá en 1913, con el primer *ready-made* de Marcel Duchamp.¹⁴ A pesar de que estuvieron lejos de tomarse demasiado en serio a sí mismos y eran conocidos por su gran sentido del humor, así como su cuestionamiento radical de las convenciones sociales, ni *Lariónov* ni Goncharova plantean un acercamiento a Dadá en su constante cuestionamiento artístico.

14 Dadá manifiesta el desencanto frente a los beneficios del supuesto progreso científico y tecnológico occidentales que desembocaron en la Primera Guerra Mundial. Su aporte principal fue su cuestionamiento continuo de las convenciones artísticas y del valor de intercambio de la obra artística. La conciencia de que todo es convención cuestiona toda regla que pretenda legitimar transhistóricamente lo artístico. Gran parte de lo que el arte actual tiene de provocación viene de Dadá, así como el carácter fluido de los géneros. La diferencia fundamental con las distintas propuestas del arte actual estriba en que el gesto desacralizador y provocador, rápida y cínicamente sólo incrementan su valor en el mercado.

De manera que esta versión distintiva, dinámica y brillantemente colorida de la vanguardia rusa se puede apreciar en dos pinturas de Mikhail Lariónov, *Los bailarines* (1908) y *La prostituta y el barbero* (1920). El rayonismo, término acuñado por Lariónov para describir las formas creadas por la conjunción de rayos de luz refractados, también emergió en esta época y se ejemplifica con el *Jardín rayonista* (1912-1913), realizado por Goncharova, en donde destacan el color, el espacio y la proporción. El trabajo de este matrimonio es notable por su búsqueda de representar la carga emocional de los colores, de allí su empatía natural con el movimiento y el ritmo y, por ende, con la música y la danza.¹⁵

Dos mujeres (1925) respecto a "Imágenes místicas de la guerra" y *La emperatriz Teodora y su corte*

El grabado en linóleo *Dos mujeres* (fig. 1) —primer antecedente temático de *Las dos Fridas* (1939)— puede haber sido inspirado por los frescos de Montenegro, que asumen sin empacho la cercanía con el *art nouveau*, ya mencionados a propósito del lugar de reunión de *Los Cachuchas*; así como los de Orozco y Rivera de factura bizantinizante, manifiestas en los murales de San Ildefonso durante el período en que ella estudiaba precisamente en ese edificio. De manera, pues, que de Montenegro a Rivera, Orozco y Kahlo, todos resultan, en grados diversos, lejanamente deudores tanto del modelo provisto por *El emperador Justiniano y su séquito* como por el de su contraparte femenina, *La emperatriz Teodora y su corte*, en los mosaicos de la basílica de San Vitale en Rávena (fig. 2). Genealogía que nos reconduce a las coincidencias entre la Frida incipiente y las propuestas vanguardistas

15 Los Ballets Russes de Serguei Diaghilev tenían ya siete años cuando Goncharova y Lariónov son invitados a colaborar en la empresa. Así, en 1914 realiza las escenografías de *El gallo de oro*; luego, en 1915, junto con Lariónov diseñan tanto la escenografía como el vestuario para la representación, en Ginebra, del ballet *Soleil de nuit*, de Léonide Massine, con música de Nikolai Rimsky-Korsakoff. En 1921 la pareja Lariónov-Goncharova se traslada a París, en donde realizó numerosas escenografías para los Ballets Russes. El tercer miembro del grupo, Kazimir Malevich, desplaza la representación figurativa del mundo físico hacia una abstracción total durante la Primera Guerra Mundial, fundando el suprematismo, basándose en las tres formas esenciales: cuadrado, círculo y la cruz, más los colores negro, blanco y rojo.

de Natalia Goncharova, tanto en la conformación del movimiento rayonista,¹⁶ en especial aquellas que forman parte de la serie litográfica monocroma titulada “Imágenes místicas de la guerra”, por su contribución a *Dos Mujeres*.¹⁷ Con esta serie litográfica Goncharova respondía a la crisis social, política, económica y cultural que significó la Primera Guerra Mundial mediante una síntesis de la vanguardia y una acendrada visión de las fuentes primigenias eslavas.¹⁸



Figura 2. *La emperatriz Teodora y su corte. Circa 546-547.*
Mosaico. Basílica de San Vitale, Rávena.

- 16 Sólo que los rayos de colores y, por ende, las formas teñidas por la refracción de la luz están, como en el orfismo, ordenadas en secuencias rítmicas y dinámicas (paralelas, perpendiculares o convergentes y divergentes) para construir el espacio pictórico.
- 17 Así como *Una urna común* (también de 1914), igualmente monocroma. Todas de la misma reducida dimensión, 30x23 cms., ahora parte de la colección del Museo Estatal de Bellas Artes de Moscú. Quizá en el nuevo acervo hecho público en La Casa Azul se pueda hallar documentación que pueda vincular el evidente interés de Frida Kahlo por Natalia Sergueievna Goncharova.
- 18 Es menos probable que Frida haya visto reproducciones de *Harpías*, diseño para tablero (también de 1914), obra realizada en *gouache* y acuarela sobre lápiz, ahora en un colección privada, quizá un proyecto para un detalle del decorado de *El gallo de oro*, de Diaghilev, con música de Nikolai Rimsky-Korsakov, dirigida (como todas las obras de Diaghilev, de 1915 a 1923 por Ernest Ansermet) y coreografía de Mijail Mijailovich Fokin (Teatro Nacional de la Ópera de París, mayo de 1914). Existe otra obra de la Goncharova que vale la pena mencionar, así sea para mostrar la empatía espiritual que la une a Frida. Me refiero al *Querubín* (1915), dibujo en esténcil para el diseño del vestuario de la obra *Liturgia*, con espirituales negros, dirigida por L. Miasin, también para Diaghilev, pero nunca ejecutada.

Por lo pronto, hay que indicar el parentesco entre *Dos mujeres* respecto a las litografías *Una hueste amante de Cristo* (fig. 3), *Ángeles y aeroplanos* (fig. 4) y *San Jorge victorioso* (fig. 5), a las cuales el linograbado parece seguir muy de cerca. Ciertamente que ni la temática ni el estilo ni la composición tienen semejanza; sin embargo, su factura, sobre todo la manera singular en el tratamiento de las áreas que se han dejado sin tocar —es decir, el espacio negativo, que como el silencio en música, es el correlato objetivo de la representación y de toda significación—, las cuales tienen su contraparte originalísima en la técnica del tipo de esgrafiado y el juego de luces con que tanto Goncharova como Kahlo delimitan las áreas tratadas, emparentando así inesperadamente ambos estilos.



Figura 3. Natalia Goncharova. *Una hueste amante de Cristo*. 1914. Litografía. Museo Estatal de Bellas Artes, Moscú.



Figura 4. Natalia Goncharova. *Ángeles y aeroplanos*. 1914.
Litografía. Museo Estatal de Bellas Artes, Moscú.



Figura 5. Natalia Goncharova. *San Jorge victorioso*. 1914.
Litografía. Museo Estatal de Bellas Artes, Moscú.

Gracias al aprendizaje realizado tanto con su padre como con Fernández, Frida pudo aplicar a esta temprana obra los procedimientos que derivan de la fotografía (aplicación de color a un área previamente determinada) y de la litografía (líneas paralelas a través de la plancha de grabado para ofrecer equivalentes del color) al aislar un segmento (por ejemplo el esgrafiado del ángulo superior de *Ángeles y aeroplanos*, el cual comprende tanto el halo como el plumaje del ángel) haciéndolo ocupar todo el fondo como una suerte de retícula. Frida posteriormente recurre alternativamente tanto a la proliferación de los elementos geométricos, en una suerte de *horror vacui*, como a su opuesto, la utilización del espacio negativo como un valor en sí mismo. De hecho, *Dos mujeres* es, precisamente, una obra en la que coinciden tanto proliferación como espacio negativo.

Dos mujeres o, mejor, tres: Frida, Natalia y Teodora

Dos Mujeres tiene asimismo algo del envaramiento hierático y majestuoso de los máximos ejemplos de la decoración musivaria. De hecho la figura de la izquierda del linograbado es una versión fridiana que proviene directamente del mural en mosaico que retrata a Teodora. Allí, dada la convención bizantina, la emperatriz (tal como el emperador) aparece con un halo alrededor de sus cabezas. De allí la inclusión de la aureola y los pliegues del manto imperial que tras arropar sus hombros caen por el lado derecho, pero, consciente de la biografía de la emperatriz y para diferenciar a su compañera, ni celestial ni sagrada —y por ello su busto desnudo—, la presenta con sólo una mitad de este atributo iconográfico propio de la santidad.

Con todo y simplificación, esta obra temprana manifiesta ya el interés que mantendrá posteriormente por la utilización escenográfica del vestuario, joyería y peinado. Por esto, la acción dramática del drapeado del manto —el himatión— o su ausencia como contraste para la individualización del carácter de cada figura; especificidad que se repite en el tratamiento del peinado que diferencia ambas cabezas, sobre las cuales el halo funciona como una suerte de diadema o tocado, tal como más tarde utilizará su cabello en los autorretratos,

trenzándolo de flores, cintas y estambres al modo indígena. En efecto, aquí en el grabado, la figura nimbada por la aureola completa, como el halo de un sol, tiene el cabello restirado en lo que se supone una suerte de *chignon* (al modo de las bailarinas), en tanto que la segunda, cuyo medio halo semeja una luna en cuarto menguante, lo tiene trenzado en bandas alrededor de la cabeza. De manera que también aquí se halla la constante referencia a la dualidad sol-luna que resurge una y otra vez en la obra posterior de Frida.

A diferencia del formato horizontal del modelo bizantino, las figuras del linograbado ocupan por completo el plano medio de una representación vertical; si bien Frida imita la composición extremadamente plana y decorativa de la composición bizantina, introduce al mismo tiempo la innovación (todavía lo era por entonces) del *passage* cézanniano, al unir fondo y figuras.¹⁹ De manera tal que tenemos cinco niveles de profundidad, a la vez sugeridos y negados mediante el *passage*: la naturaleza muerta del ángulo inferior derecho y el manto —a la vez cortinaje y *repoussoir*; también recurso cézanniano—, en un primer plano; luego, la sección del ciclorama, panorama o telón escénico que rodea tal arreglo floral y la mano de la figura nimbada; el torso de la misma; tras ella, la figura con el torso desnudo; y por último, el fondo rayonista (nuevo guiño goncharovista), que de alguna extraña manera vendría a serpentear por debajo de las figuras para reaparecer tras el *bouquet*, con lo que el diseño rayonista monocromo ocupa el segundo y quinto planos.

Sin embargo, este grabado en linóleo no está muy alejado de la *manera* general con que Frida realizará su primer autorretrato al óleo al año siguiente (1926), aunque comparativamente, el linograbado es muchísimo más audaz. En efecto, más que recordar el modelo establecido por los dibujos y pinturas del *art nouveau* o de los prerrafaelistas ingleses y de sus seguidores mexicanos (Roberto Montenegro y Ángel Sárraga)

19 Dos ubicaciones que en el espacio natural (original o imaginado) se presentan diferenciadas, ejemplificado en los numerosos casos de las naturalezas muertas de Cézanne y que Frida, evidentemente informada, retoma al rodear el *bouquet* con el mismo diseño del fondo.

que predominará en su primer autorretrato al óleo, la estilización general de la composición del grabado sobre linóleo semeja más bien el diseño de las artes aplicadas y obra gráfica de la primera fase del *Jugendstil* vienés, pero también se emparenta a las propuestas de los grupos vanguardistas alemanes *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*. Esta influencia es visible sobre todo en el tratamiento del arreglo floral que aparece en el ángulo derecho del primer plano. Las carnosas hojas con el tallo y la flor central de este *bouquet* ofrecen la misma disposición que la composición de una acuarela sobre papel del año 1913 de la Goncharova (fig. 6).²⁰



Figura 6. Natalia Goncharova. *El bosque*. 1913. Acuarela sobre papel. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

20 Ahora en las colecciones del MoMA de Nueva York.

Sin dejar de ser una pieza figurativa, en *El bosque* la artista rusa alardea como una prestidigitadora al aludir al mismo tiempo a vertientes opuestas de las vanguardias de la abstracción: el geometrismo y el informalismo. Así, compartimenta su representación con fuerte predominio ascendente, utilizando, de una parte, rombos y diagonales para describir la articulación vertical de los troncos, en tanto que, por el contrario —como en un test de Rorschach—, recurre a la opción informalista —pero siempre con una tendencia ascendente— para describir ambiguamente mediante manchas más difusas, las nubes y la fronda del bosque en sus distintos grados de enrojecimiento otoñal o del atardecer. En lo que respecta a su figura central, representación de la representación, Goncharova ofrece de igual manera una síntesis especular: suerte de resumen calidoscópico, crucigrama a la vez geométrico e informalista, versión propia del cubismo analítico.

Este gran motivo naturalista gonchariano es retomado por Frida mediante una síntesis más geometrizable aún para reducirlo a una referencia vegetal en tercer grado. Así, los troncos —más fustes que troncos, en realidad— de los árboles con su follaje pasan a constituir las grandes hojas carnosas con su nervadura central, propias de las hojas del árbol del hule ²¹ en el *bouquet* de Frida.

Al centro, en Goncharova; en el ángulo inferior derecho, para Frida, véase cómo resuelven ambas artistas sus respectivos rompecabezas visuales. Lo que en la acuarela pareciera ser un lirio o alguna flor acuática —blasón interno constituido por distintos rombos, enmarcado y cruzado por verticales y diagonales, entorchado con un atisbo de fronda (junto a este resumen, del lado izquierdo, nuevo y extremo alarde, ofrece una versión aún más sintética, suerte de almendra minimalista, conformada por los mismos elementos geométricos e informales, desplegados luego en sentido inverso, si se lee según el encordado de un reloj, por acrecentamiento en espiral)—,

21 Árbol del hule, caucho o gomero (*Castilla elastica*).

en *Dos mujeres* pareciera ser más bien un resumen alegórico: la flor en vez de ser propia de un bosque o de un lago o de una montaña —imagen antropológica triádica (o prosopopeya emblemática, quizá fuese la expresión más correcta) frecuente en las representaciones de la diosa madre—, característica de un paisaje europeo, aquí, en la naturaleza muerta del linograbado, la flor central y sus tres grandes hojas, en cambio, conforman un *ikebana* a la vez moráceo y cactáceo. Es decir, Frida resume todos los elementos arbóreos goncharovianos en un solo ramo a la vez tropical y desértico, pero, en un *tour de force*, bien podría tratarse de la representación impresa de un ramillete de flores en papel, lo que sería otro juego de *mise en abyme* fridiano.

Vale la pena detenerse un momento en esta suerte de bodegón alegórico, ya que más que naturaleza muerta es, por sus fuertes connotaciones sexuales, una *naturaleza viva*, según preferirá llamar más adelante Frida Kahlo a este género pictórico.

He aquí, pues, la primera muestra de la asociación entre naturaleza y fuerza genésica en la obra plástica de la artista: la corola de la flor, que se abre como una copa doble —con pétalos-labios mayores y menores— sobre un delgado tallo, está rodeada por tres hojas carnosas en forma de mandorla, con una gran incisión a lo largo de su parte central, y esta hendidura que entreabre la gran almendra del pubis simbolizado, aparece, de una manera nada casual, aureolada por una suerte de espinas o dientes: se trata nada menos que de una triple *vagina dentata*. Este manajo es un glifo: la flor, al centro del ramo, describe —por su tallo— la expansión progresiva que manifiesta el falo y particularmente su glande durante la erección; en tanto, que los pétalos-labios y las muy carnosas hojas, si también se lee en el sentido de las manecillas de un reloj, describen los estadios de la vagina antes, durante y después del coito.

Por lo demás, la fuerte simplificación geométrica aplana el volumen de las figuras imprimiéndole un ritmo fuertemente decorativo. De hecho, las áreas negativas, es decir, no tratadas, ocupan más espacio que las líneas que lo definen; así predomina el vacío, abarcando por contraste toda la composición. Nada sorprendentemente, Frida debe de haber tomado como modelo para el fondo rayonista de su grabado —suerte de ciclorama panorámico o gran telón escénico rasgado, anticipación *Sturm und Drang* del geometrismo propio del neoconcretismo o neoconstructivismo—²² diversas representaciones de tipos de himen, antes y después de la desfloración.²³

Y también se encuentra ya su ingenio corrosivo. Si el gesto de la mano derecha de la primera figura alude tanto a la Santísima Trinidad como a la doble naturaleza de Cristo, común a las representaciones religiosas a partir del Concilio de Nicea (y el Credo de la *homoousía*), es típico del sentido del humor de Frida que tal gesto funcione asimismo como una especie de pinzas para el pecho de su vecina —recordando

22 Parentesco no sólo con el geometrismo de Josef Albers, Max Bill o Ben Nicholson y, ciertamente, con el *op-art* de Vasarely, sino también respecto al cinetismo geométrico y arte ambiental de Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Díez, salvo que en ellos su transposición del movimiento es, como en Mondrian y Malevich, la búsqueda del absoluto al tratar de involucrar al espectador dentro de la obra como un acto de comunión —ciertamente blasfema en el caso de Frida—: en Le Parc, mediante iluminaciones artificiales, efectos especulares, reflejos y movimientos; en la abstracción óptico-cinética de Jesús Rafael Soto, quien también incluye mecanismos en sus cuadrados en madera y metal y sus *penetrables* y en las fisiocromías (o fisicromías) y cromosaturaciones de Carlos Cruz-Díez, en donde el color es el espacio, no menos que con la serie de obras bidimensionales conocidas como *Mensajes dorados*, obra monocromática que incluye a la hoja de oro como material espiritual, de Mathias Goeritz; o el caso espléndido de Gunther Gerzso, cuyos lienzos al óleo incorporaron elementos del arte precolombino a una construcción geométrica heredada sobre todo del cubismo analítico o hermético.

23 Como alumna de la Preparatoria Nacional, es decir, parte integral de la Universidad de México (por entonces aún no autónoma), Frida pudo tener fácil acceso a la biblioteca de la Escuela de Medicina (en aquella época ubicada en el antiguo edificio de la Inquisición), muy cerca de San Ildefonso. Puesto que el Curso de Anatomía era obligatorio para el primer año del programa de estudios, debe de haber habido una gran variedad de fuentes bibliográficas para ampliar esta consulta. Así, pues, páginas y páginas de anatomía femenina parecen haber provisto a Frida de lo que constituye el gran telón de hímenes en el fondo de *Dos mujeres*: anular, creciente o lunar, imperforado, cribiforme, denticular, orlado o festoneado, labial, en *septum* o con forma de puente, en *subseptum* o uvular en sus diversos estados de perforación o plenamente intactos. *Vid.* "Illustrations of the hymen in various states". *HealthyStrokes*. Web. Lunes 25 de marzo de 2013 <<http://www.healthystrokes.com/hymengallery.html>>.



así el gesto de Gabrielle d'Estrées en el famoso cuadro de la Escuela de Fontainebleau—, que si su compañera lo repitiera, como se espera, dada la bilateralidad de la composición, se tendría una señal obscena para indicar el sexo femenino.

Referencias

- Amador Tello, Judith (2005). “El porqué de *Las dos Fridas*”. *Proceso*, 29(1491), 60-64.
- Herrera, Hayden (1985). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana.
- Tibol, Raquel (1977). *Frida Kahlo. Crónica, testimonios y aproximaciones*. México: Ediciones de Cultura Popular.

Lista de imágenes

- Fig. 1.** Kahlo, Frida. *Dos Mujeres*. 1925. Linograbado. Col. Rubén García Badillo, Tlaxcala. Ilustración para el poemario *Caracol de distancias*, de Ernesto Hernández Bordes. Tlaxcala, Fábula, 1933.
- Fig. 2.** *La emperatriz Teodora y su corte*. Circa 546/547. Mosaico. Basílica de San Vitale, Rávena.
- Fig. 3.** Goncharova, Natalia. *Una huerte amante de Cristo*. 1914. Litografía. Museo Estatal de Bellas Artes, Moscú.
- Fig. 4.** Goncharova, Natalia. *Ángeles y aeroplanos*. 1914. Litografía. Museo Estatal de Bellas Artes, Moscú.
- Fig. 5.** Goncharova, Natalia. *San Jorge victorioso*. 1914. Litografía. Museo Estatal de Bellas Artes, Moscú.
- Fig. 6.** Goncharova, Natalia. *El bosque*. 1913. Acuarela sobre papel. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

K