

## Do Amaral, Modotti, Izquierdo y Kahlo: cuatro artistas en América

*Donde el cielo y la tierra se encuentran, hay un espacio tan ancho como el filo de una navaja, a través del cual uno puede pasar al otro mundo*

Upanishads

El fenómeno del multiculturalismo es hoy un tema candente que el pensamiento feminista discute en su seno. A mediados de los años 80 algunas pensadoras, críticas y artistas reivindicaban un feminismo no excluyente y que no supusiera una nueva ortodoxia, en este caso de la mujer blanca, de clase media, heterosexual y occidental que tanto el feminismo de la «igualdad» como el feminismo de la «diferencia» habían potenciado de distinto modo. Esta nueva mirada hacia el concepto de la alteridad evidenciaba que la estructura de dominio/sumisión subyacía si se adoptaba únicamente el parámetro «género» como eje de diferenciación básica.<sup>1</sup> La crítica feminista se puso entonces en marcha y surgieron análisis más frescos que resituaban las diferencias y que se han bifurcado en dos corrientes: «antiesencialismo» y «multiculturalismo».<sup>2</sup> Desde el punto de vista de la historia del arte, este contexto ha favorecido una nueva relectura sobre determinadas artistas del pasado que ha cobrado, así, un renovado interés. Si admitimos que las mujeres han sido un constante «otro», las que por su pertenencia a un contexto cultural determinado, a una raza concreta o que por su elección sexual no se

\* Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia.

1 Jimmie Durham, un artista *cherokee*, en una entrevista concedida a la revista *Lápiz*, aborda las cuestiones de la identidad y de la diferencia. Este artista afirma que el problema de la alteridad es «un problema de poder, un problema de dominación, no tanto un problema de orden cultural. Es un problema político –quién, por qué y cómo ejerce el dominio–». Considera el concepto multiculturalismo como «una idea sospechosa, en la medida en que mucho más importantes son los problemas relacionados con el colonialismo y sus nuevas formas de ejercitarse, y pienso que aún no estamos libres del colonialismo. Lo que pasa es que el colonialismo se oculta». Abordar estas cuestiones desde un plano creativo se entrelaza indisolublemente con el posicionamiento político. Carlos Vidal: «El multiculturalismo por inversión», en *Lápiz*, núm. 118-119, Madrid, 1996, p. 135.

2 Vid. Nancy Fraser: «Multiculturalidad y equidad entre géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la "diferencia" en Estados Unidos», en *Revista de Occidente*, núm. 173, Madrid, 1995, pp. 35-55. El «antiesencialismo» «cultiva una actitud escéptica hacia la identidad y la diferencia que reconceptualiza como construcciones discursivas», mientras que el «multiculturalismo» «adopta un punto positivo de las diferencias e identidades de grupo que intenta revalorizar y fomentar», pp. 45-46.

ajustaban al canon, eran «otro» doblemente. Es lo que Deborah King ha llamado «el riesgo múltiple».<sup>3</sup> Ya a principios de esta década Griselda Pollock describía el constante esfuerzo del feminismo por hacer evidentes los silencios históricos y su paradójica pero cierta situación personal desde la orilla del que domina:

... en una era poscolonial, ningún occidental puede ser complaciente con la conjunción entre estética, sexualidad, colonialismo, que se configuró en el siglo XIX. Aunque el feminismo me abastece de una distancia crítica con respecto a las narrativas «masculinistas» sobre el modernismo y sus laudatorias historias del arte. ¿Cómo puedo hacer frente a las asunciones coloniales inmersas en esas historias, y en mí misma, en tanto que sujeto occidental? Las feministas de raza negra han condenado, por limitados, los puntos de vista de lo que ellas denominan «feminismo imperial», que en sí mismo forma parte de la política de dominación racial. ¿En qué debo convertirme para poder confrontar tanto el género como el color de la historia del arte y ver sus solapamientos históricos?<sup>4</sup>

El esfuerzo es mucho mayor cuando la crítica debe hacerse desde la perspectiva del canon: todo se vuelve más oscuro y menos evidente. Pese a que las buenas intenciones de partida se presuponen, en el mundillo artístico empieza a ser demasiado corriente caer en un discurso eurocentrista como ha ocurrido con algunos proyectos expositivos de vocación «multicultural» –tipo «Les magiciens de la terre», «Cocido y crudo» o muestras como la última Dokumenta de Kassel y la Biennale de Bonito Oliva.<sup>5</sup> Occidente sigue midiendo lo que son creaciones artísticas según su propio imaginario, lenguajes e intereses. Una alternativa es la enunciación de la alteridad desde su propio territorio, lo que nos situaría en las obras de Faith Ringgold, Adrian Piper, Lorna Simpson, Betye Saar, Jaune Quick-to-See Smith, Roxane Swentzel, Felice Lucero-Giaccardo o Sadie Benning entre otras artistas actuales; estas creadoras centran su trabajo en la relación del género con otros ejes de diferencia, entrecruzan coordenadas y ofrecen una nueva mirada.<sup>6</sup>

3 Citado en Nancy Fraser: *Ibidem*, p. 43.

4 Griselda Pollock: *Avant-Garde Gambits*, 1888-1893. Londres, Thames and Hudson, 1992, citado por Mar Villaespesa: 100%. Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, 1993.

5 La Dokumenta de Kassel y la Bienal de Venecia, «Les magiciens de la Terre» y «Cocido y crudo» han sido comisariadas por Hoet, Bonito Oliva, Martin y Cameron respectivamente. Las críticas a estas muestras se basan fundamentalmente en el lugar de enunciación del comisario y su incapacidad de juicio transcultural al seleccionar artistas que, de una manera u otra, trabajaban ya en Occidente o seleccionar obras que son consideradas arte desde una perspectiva occidental. Por otra parte se piensa que Occidente presenta un comercio artístico agotado y que ha encontrado en el «multiculturalismo» un nuevo filón. Vid. Gerardo Mosquera: «Cambiar para que todo siga igual», en *Lápiz*, núm. 111, Madrid, 1995, pp. 14-19.

6 Al mismo tiempo se han venido sucediendo toda una serie de exposiciones en Estados Unidos y Gran Bretaña que recogen a artistas pertenecientes a contextos culturales concretos desde esta perspectiva de la enunciación de la alteridad, como la comisariada por las artistas de origen afrocaribeño Lubaina Himid y Sonia Boyce «El arte negro esencial» (Londres, 1988), Vid. Whitney Chadwick: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 364. Otro ejemplo siempre presente es el de la Bienal de la Habana.

En este artículo nos movemos en el ámbito latinoamericano,<sup>7</sup> concretamente Brasil y México, entre los años veinte y los años cuarenta. Nos acercamos, de esta manera, a cuatro mujeres que, en su momento, supusieron un acicate creativo más o menos fuera de la ortodoxia occidental y masculina; esto no dió por hecho su aislamiento respecto a las tendencias de la vanguardia europea, todo lo contrario, se situaban en un riego de comunicación constante. Son Tarsila do Amaral (Brasil, 1886-1973), Tina Modotti (Italia, 1896, México 1942), María Izquierdo (México, 1902-1955) y Frida Kahlo (México, 1907-1954).

Para poder entender su papel en el ámbito artístico contemporáneo es preciso tener en cuenta cuál era el contexto cultural en el que se desarrollaron. La creación plástica de principios de siglo en Brasil y México, cuestión que retomaremos más adelante, se revolvía a la búsqueda de nuevas formas de expresión que recuperarían unas maneras menospreciadas por las elites, es decir, aquellas del arte mestizo y caboclo en Brasil y las de la creación indígena mejicana; inspirándose en estos antecedentes se produce un proceso de resituación: se desea formar una identidad que se considera desplazada, fragmentada por occidente, por su conquista cultural. En el caso mejicano, el propio gobierno potenció el fenómeno del muralismo; en el caso brasileño la actitud partió de los propios artistas.

El interés que la cultura occidental tiene sobre Latinoamérica se centraba en ese momento en los miembros de las vanguardias históricas en París. La curiosidad de estos artistas hacia las producciones de pueblos que se consideraban ingenuos y puros, hacia las estéticas de lo «exótico» como supuestamente más cercanas a los orígenes, se ha denominado «primitivismo» y se concretó fundamentalmente en apropiaciones de carácter formal; la atracción que se sentía por el arte prehistórico, por la protohistoria griega, o por las formas egipcias o ibéricas se mezclaba con la curiosidad hacia las manifestaciones plásticas africanas u oceánicas contemporáneas –a cuyos productores se denominaba «primitivos actuales»–, o hacia el arte popular. Su plasmación se percibe en la influencia de las máscaras africanas en el arte cubista, en los diseños de Sonia Delaunay inspirados en decoraciones campesinas rusas, en la impronta del arte popular rumano en la escultura de Brancusi o en el interés que despertaba la danza de la afroamericana Josephine Baker en las noches parisinas de cabaret. Poco más tarde, los surrealistas fueron a la caza de un arte subconsciente que, en cierto modo, identificaron con el arte popular, el arte indígena, el arte producido por mujeres...

Esta lectura de lo «exótico» se cruzaba con una vieja creencia ideológica burguesa que ligaba al varón a la esfera de lo público y de la razón –despre-

<sup>7</sup> La complejidad del paisaje cultural en América del Sur y Central es tal, que cualquier tipo de denominación escapa a la realidad de esta población polimorfa. Utilizamos aquí el término Latino América por comodidad, puesto que en los sustratos indios americanos, africanos, asiáticos y europeos, prevalece la transculturación impuesta por el sur de Europa.

ciada por los surrealistas— y a la mujer a la esfera de lo privado y de la naturaleza. En tres de estas cuatro creadoras se cruza su origen cultural indígena o su pertenencia a una cultura considerada entonces como «exótica», con su género cuando son «descubiertas» y «construidas» por occidente como artistas—occidente posee el canon y juzga lo que es y lo que no es arte—; son conceptualizadas como personificaciones de lo espontáneo e instintivo por partida doble.

La relación entre las dos orillas fue leída por estos artistas residentes en París como un «descubrimiento»<sup>8</sup> parangonable perfectamente a la manera en como se había interpretado la cultura popular por el folclorismo decimonónico. Lo cierto es que, como veremos y en determinados casos, la «inteligencia» occidental manifestó su miopía y una apropiación indebida a la hora de entender las creaciones de estas artistas a las que se superpuso un patrón y se intentó constreñir culturalmente. Estos esquemas, de los que por ejemplo Kahlo se movía al considerarlos ridículamente intelectuales, burgueses e inexactos,<sup>9</sup> no tenían en cuenta la noción de enriquecimiento mutuo; se basaban en un ajuste a partir de taxonomías preconcebidas y a la medida europea. La relación entre las dos costas, como veremos, irá desde un mestizaje cultural hasta el «glisando» de unas formas culturales sobre otras.

Tarsila do Amaral pertenece a una familia de burgueses ricos propietarios de una *fazenda* cerca de São Paulo; este origen y su educación, primero académica en Brasil y más tarde ligada al París de la Vanguardia, hacen de ella un personaje digno de estudio e interés. Tarsila se intrinca en el arte en un momento en el que en su país había intentos de compensar, con propuestas que no llegaron a ser originales estéticamente, el seguimiento generalizado de compromisos estéticos ya caducos. Hasta la llegada en el primer cuarto del siglo XIX de João VI al país, la pintura en Brasil se había convertido en un híbrido en el que trabajaban conjuntamente africanos, indígenas, mestizos e ibéricos, lo que dió como resultado un arte barroco de características propias.<sup>10</sup> Con la llegada de la Corte se creó toda una infraestructura cultural nueva que en la plástica supuso la aparición de

8 En el momento en que se considera que Cristóbal Colón había «descubierto» América, comienza una larga historia de dominación cultural colonialista. Queda claro que el que detenta el poder es el que tiene la palabra y escribe la historia. El colonizador se construye a sí mismo como «descubridor», como sujeto activo y construye al otro como «ser descubierto». La existencia del otro anterior a «ser descubierto» tiene una nimia importancia respecto al momento del descubrimiento; se borra su pasado, puesto que para el descubridor el otro no existe antes del encuentro y no considera ese «antes» digno de ser contado, un «antes» que no estaría ligado a él y que puede convertir al otro en un ser autónomo.

9 En una carta de 1952 a Antonio Rodríguez, Frida Kahlo exclama: «detesto el surrealismo. Me parece una manifestación decadente de arte burgués. Una desviación del verdadero arte que la gente espera de un artista...». Citado por Hayden Herrera: *Frida. Vita di Frida Kahlo*, Milano, Serra e Riva Editori, 1991. Reescrito al castellano.

10 Vid. Ruy Sampaio: «Interiores figuras e paisagens» en *Seis décadas de arte moderna brasileira. Coleção Roberto Marinho*. Lisboa, Fundação Gulbenkian, Centro de Arte Moderno, 1989, pp. 83-87.

la Misión Artística Francesa.<sup>11</sup> Las elites se sometieron a los dictámenes de una estética académica de raíces cosmopolitas que caminaba hacia el Neoclasicismo de David; se abandonaba la manera local con toda su espontaneidad y su riqueza condenándola a ser considerada de manera menor como «popular».

En el momento en que se desea invertir esta tendencia acreditando una vuelta a las raíces autóctonas y a una producción cultural con fundamentos sociales que tenga como interlocutor a toda la comunidad, se sitúan los primeros pasos de Tarsila do Amaral; este primer momento coincidirá con la tumultuosa y sintomática «Semana de Arte Moderno» en 1922. Como la mayor parte de artistas de su generación que se lo pudo permitir, do Amaral se encaminó hacia París, cuna de la Modernidad. En París, su casa será un centro de encuentro para gran parte de artistas de los años veinte, teniendo su producción gran influencia de la obra de Ferdinand Léger, al que ella consideró siempre su maestro.

En ese momento, Tarsila do Amaral no sólo era una artista atraída por el «primitivismo», sino que ella en sí suponía para los artistas parisinos una representante de una «cultura exótica». Do Amaral se encuentra en un territorio límite puesto que quizás comenzó a descubrir y reconsiderar su diferencia y su brasileñidad en los ojos de los otros, mientras que en Brasil, como exponente de su clase social, pertenecía a una cultura occidentalizada. Cuando vuelve de París, decide pintar lo que denomina el «auténtico» Brasil. En una entrevista al llegar a Rio de Janeiro afirma:

Me propongo trabajar principalmente. Yo soy profundamente brasileña y voy a estudiar el sabor y el arte de nuestro pueblo (caipiras). Deseo aprender con ellos lo que aún no está corupto por las academias. Ser una artista brasileña no sólo es pintar los paisajes de Brasil y los caboclos.<sup>12</sup>

Tarsila, de manera similar a como harán Artaud o Breton en México, pretende «redescubrir» la cultura caipira y para ello se embarca en un viaje por la región de Minas Gerais con Oswald de Andrade y Blaise Cendrars;<sup>13</sup> do Amaral no

11 Las Misiones Francesas llegan a Brasil en 1816; serán determinantes para la introducción del Neoclasicismo al abandonarse las formas barrocas. Éstas se sustituían por un tipo de colonialismo cultural, al que la población estaba acostumbrada, por otro más sofisticado y extraño. La ciudad se disfrazó de Neoclasicismo, estilo que llegó hasta las plantaciones de café. A principios del siglo XX, ninguna de las nuevas instituciones artísticas creadas intentó recuperar las artes populares e indígenas y salvar la pequeña herencia que quedaba en la industria regional: bordados, ornamentos de plumajes brillantes, cerámica... Vid. José Roberto Teixeira Leite: *Arte no Brasil*. São Paulo, Abril Cultural, 1979, Vol. II, y Fernando Azevedo: *A cultura Brasileira*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1971.

12 Entrevista en *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 25 Diciembre, 1923, p. 2, citado por Fatima Bercht: «Tarsila do Amaral» en *Latin American Artist of the Twentieth Century*. New York, MOMA, 1993. Traducción de la lengua inglesa.

13 Tarsila do Amaral relató más tarde la importancia de Cendrars en este viaje: cómo el poeta constantemente llamaba la atención del grupo sobre el paisaje y las gentes de Minas Gerais como fuente de inspiración artística. Vid. Aracy A. Amaral: «Tarsila: 50 anos de pintura» en *Tarsila*, 1918-1968. Rio de Janeiro, Museu do Rio de Janeiro, 1968, p. 16.

pertenece a esta parte de la cultura de su país cuyo interés ha ido a descubrir fuera de él, sin embargo desea fundirse con ella, busca la identificación –«Quiero ser una caipirita de San Bernardo, jugando con mis muñecas en el campo...». Si analizamos su obra «A Negra», (1923), cuadro que contiene ya las características básicas de las series posteriores «Pau Brasil» y «Antropofagia», vemos que su intención no es la de raptar formalmente la estética caipira y vernácula, sino que es más bien conceptual, de carácter simbólico e iconográfico. En «A negra», ha abandonado el tratamiento cubista por una simplificación monumental de las masas, del color y del espacio que se encuentra más cercano a Léger; representa a una mujer negra desnuda, tema corriente en la modernidad desde Gauguin, sin embargo la estilización de las formas en sus hiperbólicos labios y pecho, la ausencia de elementos decorativos, el que el gran cuerpo ocupe prácticamente hasta los límites de la tela, priva al personaje de anecdotismo, le confiere una personalidad propia que evade cualquier arquetipo. En la iconografía, más que en la manera en como está pintada esta obra, se expresa, a nuestro entender, el encuentro de do Amaral con la cultura autóctona; no es simplemente un asunto literario. El cruzamiento de las piernas y el pecho gigante, es semejante a la postura de las esculturas afrobrasileñas de Yemanjá, una deidad Yoruba, y por tanto «A negra» se puede leer como una figura arquetípica de fertilidad.<sup>14</sup> A esta imagen religiosa se superpone el recuerdo de las primeras experiencias de la pintora en la *fazenda* criada por nanas negras. Estas mujeres le habían contado cómo las antiguas esclavas ataban una piedra al pecho para alargarlo: la deformación posibilitaba colgar un seno al hombro desde donde los bebés podían mamar tranquilamente mientras sus madres continuaban trabajando.<sup>15</sup>

Criticada por seguir la «moda de París», se defendía diciendo «si hay algo de bueno en mi arte, es su brasileñidad espontánea desde 1924 hasta este momento, la etapa que yo denomino “Pau Brasil”, la reciente fase “Antropofágica”». <sup>16</sup> Lo cierto es que de manera similar a como le ocurriera a la afronorteamericana Edmonda Lewis en el siglo XIX –que utilizaba mármol blanco y estilo neoclásico para representar imágenes de negros liberados–, Tarsila ha encontrado lo que quiere decir pero no el vehículo, acaba realizando más que una inmersión, una interpretación temática del espíritu popular, tomando para ello un lenguaje síntesis de algunos «ismos» con la utilización de colores brillantes.<sup>17</sup>

14 Brecht: *Op. cit.*

15 Amaral: *Op. cit.* p. 25. «...cuánto agradezco el haber vivido toda mi infancia en la hacienda...»

16 Citado por Teixeira Leite, *Op. cit.*, pp. 694-703.

17 Tarsila pintaría escenas rurales y urbanas de la vía brasileña con el lenguaje moderno aprendido en París. Esa proyección era leída casi contemporáneamente por Lívio Xavier como un arte importado «pero en la medida en que lo es la civilización brasileña... y si algunos artistas brasileños toman prestado la forma de la rebelión en contra del orden establecido no es para que se note menos la necesidad de esa transmutación de valores», «Depoimentos sôbre Tarsila», en *O Estado de São Paulo*, 13 de enero de 1951, citado por Amaral: *Op. cit.*, p. 19.

El caso de Tina Modotti<sup>18</sup> es el de la eterna extranjera, la eterna emigrante que amontona retazos de identidad por donde pasa y que se identifica con aquel grupo, que si bien no pertenece a su ámbito cultural o racial, le es cercano de una manera personal, propia, subjetiva. Modotti encontrará su espacio al lado de los artistas revolucionarios mejicanos de los años veinte, con los que mantendrá relaciones amistosas y sentimentales.

Nacida en Italia en 1886, Modotti se traslada con su familia en 1913 a San Francisco, ciudad donde, en principio, trabaja en una fábrica textil. Al ambiente de emigrantes rodeados de cultura italiana, Modotti enfrenta una manera distinta de vida. Conoce a Roubaix de L'Abrie Richey, «Robo», y, apartándose de su familia y su cultura italiana, se va a vivir en 1915 a Los Ángeles donde se rodea de un ambiente bohemio de artistas y escritores. Uno de estos artistas era el fotógrafo Edward Weston que, con los años, se convierte en el maestro y en uno de los mejores amigos de Tina Modotti.

Por entonces México se consideraba un paraíso y atraía a los intelectuales de izquierdas. La relación entre el Gobierno y los artistas era muy estrecha —el Ministro de Educación, José Vasconcelos, amigo de Zapata y Villa, hizo que los artistas pintaran con murales todas las grandes instituciones del Estado. Y allí van Robo, que morirá al poco tiempo y, más tarde, Modotti. En 1923 Modotti vuelve con Weston a México, con quien aprende el manejo de una cámara fotográfica a cambio de ser su modelo. Su relación con la intelectualidad mejicana es profunda —hasta el punto de que Rivera la retrate en su mural de la Escuela Nacional de Agricultura— y queda claro que su paso por México no es simplemente transitorio, como el de Weston, sino que ella ha cortado lianas con su pasado y ha decidido vivir en este país.

Las primeras fotos de Modotti en México son ya un presagio de su posterior trabajo. En las fotografías de rosas o de arquitectura hay una cualidad erótica inherente que nos conduce curiosamente a la figura de un Mapelthorpe. Sin embargo, todo segundo significado, toda metáfora, huye al enfrentarse con el retrato, con el ser humano. En su retrato de Elisa —una mujer que le ayudaba a limpiar la casa—, ésta aparece tapada entera en sus vestidos de luto de los que sólo se escapan sus manos encrispadas y un rostro que se abandona en la tristeza, soportado su dolor dignamente y en silencio.

Relacionada sentimentalmente en estos años con el muralista Xavier Guerrero y con el revolucionario cubano Antonio Mella, el final de esta época gloriosa revolucionaria acabará con el final de la década, y Tina Modotti, acusada de participar en un atentado contra el presidente, debe abandonar México. Poco antes de esto, en diciembre de 1929, realizará su única exposición en solitario

18 Para datos biográficos sobre la vida de Tina Modotti, Barchausen-Canale: *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1989; el catálogo de la muestra «Tina Modotti. Gli anni luminosi», Italia, Ed. Biblioteca dell'Imagine, 1992; Hoocks, Margaret: *Tina Modotti. Photographer and Revolutionary*, San Francisco, Pandora, 1993.

en la Universidad Autónoma de México sobre una obra realizada en Tehuantepec que la fotógrafa deseaba «regalar» a México: su visión sobre este país. Para ello viaja al sur y con su Graphlex retrata de manera documental y objetiva a mujeres que acarrear comida y niños, que se lavan en el río, mujeres con las que Modotti, con su especial habilidad para mezclarse, se confunde. «Quiero hacer una muestra...—decía en una carta a Weston— sin recurrir a iglesias coloniales y charros ... y similares porquerías sobre las que la mayor parte de los fotógrafos se ha demorado».<sup>19</sup> Tras su salida de México no volverá jamás a fotografiar. Izquierdo y Kahlo no van a precisar del intento de inmersión cultural de Tarsila do Amaral ni de la incesante búsqueda de Tina Modotti. El trabajo de estas dos pintoras mejicanas tiene idénticos precedentes inmediatos, los ex-votos mejicanos<sup>20</sup> y la llamada pintura popular del siglo anterior —fundamentalmente la obra de José María Estrada (1810-1862), de Hermenegildo Bustos (1833-1907) y, en menor medida, los bodegones de alacenas de José Agustín Arrieta (1802-1874).

El movimiento surrealista, en su especial relación con las mujeres<sup>21</sup> encuentra en estas artistas mejicanas un pozo sin fondo a la búsqueda de lo visionario, de la personificación del *modèle intérieur*. Lourdes Andrade<sup>22</sup> ha analizado esta conexión y considera que venía dada por la ligazón entre la historia y el mito existente en la cultura mejicana, un mito que sobrevive en el arte, sobre todo en aquel considerado como popular, pese a la colonización y el pasar de los siglos. Gracias a la Revolución, la producción olvidada por las elites y considerada menospreciativamente como inferior se convierte en arte «cultivado», unas expresiones que los surrealistas identificaban con su propia manera de interpretar el mundo. Esta conexión historia y mito que dibuja Lourdes Andrade, se encadena a través de una serie de figuras femeninas que comenzaría en Coatlime,<sup>23</sup> para continuar en Doña Mariana «la Malinche», «la llorona», la Mulata de Córdoba, la Virgen de Gua-

19 Citado en Valentina Agostinis: *Tina Modotti. Gli anni luminosi*, Italia, Ed. Biblioteca dell'Imagine, 1992, p. 172.

20 Para más información sobre la relación directa entre la obra de Izquierdo y Kahlo y los ex-votos populares Vid. Victor Fosado: «The intuition of retablo painters and the passion of Frida», en Erika Billeter: *The Blue House. The World of Frida Kahlo*. Houston, University of Washington Press, 1993, pp. 227-229.

21 Vid. Erika Billeter: *La femme et le surrealisme*. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1987.

22 Lourdes Andrade: «Le mythe de l'histoire, l'histoire du mythe. La Femme et le Surréalisme au Mexique» en E. Billeter: *La femme et le surrealisme*. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1987, pp. 85-89.

23 Coatlime, para Breton «déesse de la terre et de la mort violente», es la madre de los dioses. Mientras barre las escaleras del templo encuentra una bola de plumón que guarda en su pecho. Al instante queda embarazada. Su hija e hijos —la Luna y las estrellas—, al enterarse de este hecho deciden matarla; en el momento en que Coatlime va a ser sacrificada, de su vientre sale el sol que, con una serpiente de fuego, decapita a su hermana. Este mito es la expresión de la lucha entre las fuerzas del día y las de la noche.

dalupe y Adelita, y que finalizaría en dos artistas mujeres: María Izquierdo y Frida Kahlo.<sup>24</sup>

Una mujer que interesa a la «inteligencia» europea por su presumible «primitivismo» va a ser María Izquierdo. Será «descubierta» por Antonin Artaud en 1936 en su viaje a México:

Vine a México buscando el arte indígena y no una imitación del arte europeo. Pues bien, aunque abundan las imitaciones del arte europeo en todas sus expresiones, es difícil encontrar arte propiamente mejicano. Únicamente la pintura de María Izquierdo es una prueba de una inspiración realmente india. Es decir que, entre las manifestaciones híbridas de la actual pintura mejicana, la pintura sincera, espontánea, primitiva e inquietante de María Izquierdo ha sido para mí una especie de revelación.<sup>25</sup>

Artaud va a México a encontrarse con el buen salvaje y se sorprende de que todo sean «imitaciones» del arte europeo que se le antojaron malas; su alarma aumenta al observar que «el espíritu indio» se pierde. Pero lo que nos interesa es que halle precisamente en la figura de una artista mujer aquel indigenismo que busca y que nos conecta, de nuevo, con la fuerte imagen de la mujer ligada a lo irracional y a la naturaleza.

Cuando Artaud estudia la obra de Izquierdo no evita una sempiterna comparación: afirma que si bien su espíritu es «primitivo», su obra tiene una influencia directa del arte occidental en la utilización de las técnicas pictóricas. En su texto, Artaud acaba haciendo un alegato a la espontaneidad y dice: «prefiero los lienzos en los que no figura ninguna huella del espíritu europeo». Artaud sitúa a Izquierdo en comunicación con las fuerzas «verdaderas» del alma india, la construye como expresión de «totemismo» y de «animismo milenario»,<sup>26</sup> de esta manera construye y esencializa «lo indígena», obvia la historia, evita citar el mestizaje que ha supuesto la colonización; cuando identifica rasgos europeos en la pintura mejicana, la cataloga como imitación, como copia.

Si bien la obra de María Izquierdo era ajena al rito mágico que los ex-votos propiciaban, ella tampoco entendía sus cuadros desde una perspectiva totalmente laica, como demuestra «Sueño y presentimiento» (1947). Izquierdo leyó esta obra como la predicción de un ataque que, un año más tarde, paralizaría la mitad derecha de su cuerpo,<sup>27</sup> una lectura que enlazaría con la idea de pintura visionaria. Podemos pensar que el rito religioso popular se interiorizaba e interpretaba de manera personal por María Izquierdo.

24 Andrade: *Op. cit.*

25 Antonin Artaud: «La peinture de María Izquierdo» en *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*. París, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 270.

26 *Ibidem*, p. 271.

27 Andrade: *Op. cit.*

Frida Kahlo,<sup>28</sup> con seguridad la más popular, conocida y quizás más interesante de las autoras que aquí se presentan, se ha convertido en un símbolo para todos los gustos. Actualmente es reivindicada como precedente de las creadoras feministas y del pensamiento multicultural; en su momento, Diego Rivera la reclamó para el realismo y André Breton para el surrealismo. Lo cierto es que la espeluznante obra de Kahlo, como muchos autores ya han venido a significar, no se puede encastrar y, difícilmente, situar o percibir desde un único punto de vista o bajo una influencia determinante. El análisis que Diego Rivera hace de la obra de Frida Kahlo la califica como realista. Es preciso recordar que la función que una obra subjetiva como la de Kahlo podía cumplir para el programa revolucionario del muralismo que Rivera personificaba era discutible. Hasta los últimos años de su vida Kahlo no incluyó temáticas de carácter político en su trabajo; si según el manifiesto muralista el primer beneficio del arte es la instrucción de las masas, el formato y soporte de cuadro de caballete de esta pintora mejicana no cumplía este punto –de hecho este tipo de pintura estaba proscrita en dicho manifiesto. Sin embargo, Rivera, con la calificación de arte colectivo-individual,<sup>29</sup> supera este obstáculo con inteligencia y sinceridad. Al entender como realista la obra de Kahlo, percibe lo que le es negado a Breton:<sup>30</sup> que la pintura de esta artista jamás se desprende de la realidad sensible puesto que es la pura expresión de sus experiencias cotidianas, de su tragedia interior. Como Andrade ha afirmado, el trabajo de Kahlo está también inexorablemente unido al símbolo, al mito inherente a la cultura mejicana. La dificultad de adscribir a Kahlo al surrealismo se exagera si tenemos en cuenta que sus representaciones no son imágenes subconscientes y herméticas, no son automáticas, sino, como ha afirmado Pamprolini, son «metáforas poéticas».<sup>31</sup> De hecho, Kahlo ironizó sutilmente sobre la construcción que de ella hizo Breton:

No he sabido que era surrealista hasta que André Breton ha venido a México y me lo ha dicho. Sólo sé que pinto porque lo necesito y pinto siempre aquello que me pasa por la cabeza, sin otras consideraciones.<sup>32</sup>

28 La vida de Frida Kahlo, tortuosa y difícil, ha sido contada en innumerables ocasiones. De padre alemán y madre mestiza, su familia pertenecía a la clase que dominaba el mundo colonial. Un accidente de tráfico a los 18 años fracturó su espina dorsal, dependiendo el resto de su vida de los corsés y las sillas de ruedas. Llegó a sufrir casi cincuenta operaciones. En 1929 se casó con el pintor Diego Rivera, miembro del partido comunista y líder de la elite cultural mejicana.

29 Diego Rivera «Frida Kahlo» en *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 278. Transcrito del francés.

30 Breton, que considera México como «el lugar surrealista por excelencia», plantea una mexicanidad esencial y ahistórica al construir la exposición de la Galería Renou et Colle de París (1939). Junto a los cuadros de Kahlo, incluyó calaveras de azúcar, dulces zoomorfos, juguetes, objetos pre-colombinos, ex-votos, cuadros de primitivos del siglo XIX y fotografías de Manuel Álvarez Bravo.

31 Vid. Ida Rodríguez Prampolini: *El surrealismo y el arte fantástico en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, p. 61. «Se me toma por una surrealista. Ello no es correcto. Yo nunca he pintado sueños. Lo que yo represento es la realidad», citado en Andrea Kettenmann: *Kahlo*. Colonia, Taschen, 1992, p. 48.

32 Heyden Herrera: *Op. cit.* p. 168.

Las similitudes de la obra de Kahlo con el llamado arte popular y los ex-votos, son también muy concretas, puesto que estos últimos se pintaban mayoritariamente por encargo y cumplían un rito religioso que iba desde dar gracias por un milagro hasta aportar virtudes profilácticas. Esta idea del deseo, de la plegaria, puede parangonarse, sin embargo, a la terapia que suponía la pintura para Kahlo, al agradecimiento al día a día vivido y a aquellos que la rodeaban y querían.<sup>33</sup> La pintura de Kahlo, por tanto, más que cercana a ninguna adscripción, era la propia Kahlo, con sus complejidades y sus dolores, con el desdoblamiento que sufre todo ser humano, centrado, en este caso, en las limitaciones que su cuerpo maltrecho suponía para su vida y su experiencia.

Kahlo, justo tras su separación de Rivera, se pinta en «Las dos Fridas» (1939) desdoblada entre una mujer con encajes blancos occidentales y una mujer vestida de Tehuana, como le gustaba a Diego verla; aparece en esta obra su mestizaje, su desdoblamiento identificativo y cultural, el dolor por la pérdida del ser amado y un tema siempre presente en su trabajo: la mujer como objeto de la mirada masculina, la mujer jugando al rol de mujer.<sup>34</sup> Ante un rostro que no altera ni el dolor ni el paso del tiempo, son los atributos los que relatan. En «Autorretrato con pelo cortado» (1940), la artista vuelve a reiterar una vez más la idea del rostro como máscara y la máscara como rostro y se traviste apareciendo con el pelo cortado y vestida de varón –los atributos y los símbolos vuelven a ser esenciales–; si en el resto de sus autorretratos los atributos fundamentan una idea arquetípica de la mujer, en este caso se utilizan para desmentirla y zaherirla, para condenarla al ostracismo. De nuevo un desdoblamiento de identidades, la arquetípica mujer y Frida en contraste.

La artista brasileña Tarsila do Amaral, de familia burguesa y educada dentro de la cultura europea, intenta «descubrir» Brasil y su brasileñidad en la cultura cabocla y caipira –a la que evidentemente no pertenece–; el resultado es una pintura de tradición europea que presenta una interpretación de temáticas y de argumentos caboclos. Do Amaral intenta desvelarse a sí misma en una brasileñidad oculta bajo la fuerte europeización de su clase social. Izquierdo y Kahlo son dos pintoras mestizas que celebrarán, en un arte también mestizo, el encuentro de la cultura autóctona y la cultura occidental, pero que son pretenciosamente «descubiertas» para occidente; reivindicadas por una corriente europea de pensamiento, se las pretende diseccionar a la búsqueda de un «primitivismo» esencial. Finalmente nos encontramos con la figura que construye duramente su identidad, con Tina Modotti, la eterna extranjera –italiana en Estados Unidos, norteamericana en México, mejicana en Rusia–, Modotti encuentra su reflejo, su gente, fuera de su cultura primigenia, con los revolucionarios,

33 «Autorretrato con el Dr. Juan Farill» se convierte en una especie de ex-voto en el que agradece al médico la ayuda prestada tras siete operaciones en la columna vertebral.

34 Felicity Edholm: «Beyond the mirror: women's self-portraits» in Frances Bonner et al.: *Imagining women. Culture representations and gender*, Cambridge, The Open University, 1992, p. 167.

con los indígenas, con las mujeres mejicanas; se «descubre» a sí misma en la imagen del otro.

Son cuatro maneras distintas de construir la identidad a través de una creación artística muy próxima a la experiencia. Cuatro imágenes de «descubrimiento». Estas creadoras pertenecían a la elite cultural, y hasta política y económica, de su momento histórico; si se parte de la idea de Trinh T. Minh-ha de que hay un «Tercer Mundo en cada Primer Mundo y viceversa», Do Amaral, Izquierdo y Kahlo vivían en este «Primer Mundo», sin embargo desde Europa eran construidas sin apreciar este hecho, obviándolo; se llegó a despreciar una parte inherente a ellas, como si se las pudiera desgajar y tirar aquello que no se ajusta a la plantilla de lo «primitivo».