

**FRIDA KAHLO Y EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA
FOTOGRAFICA.
UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA**

Nieves Limón Serrano

(Universidad Carlos III de Madrid)

RESUMEN: Los estudios que actualmente conocemos sobre la obra de Frida Kahlo exploran, principalmente, el trabajo pictórico de la artista mexicana, pero Kahlo también usó otros medios para llevar a cabo su particular discurso creativo. Una de esas disciplinas privilegiadas es la fotografía. A lo largo de su vida, Frida tomó pocas fotografías, aunque posó para un nutrido grupo de fotógrafos muy reconocidos en la primera mitad del siglo XX. Estas imágenes han sido consideradas meros reflejos de la supuesta personalidad excéntrica de la artista o, en el mejor de los casos, muestras del trabajo de los fotógrafos sin tener en cuenta el uso que Kahlo hizo de la disciplina fotográfica. La observación pormenorizada del enorme acervo permite comprobar cómo Frida puso en práctica, mediante el posado fotográfico, ciertas estrategias a través de las cuales construyó un característico discurso artístico y problematizó, de manera evidente y delante de la cámara, la noción de autoría fotográfica recuperando, así, parte del *espacio autoral* que le había sido negado.

PALABRAS CLAVE: fotografía, posado, autor, retrato, identidad, México, Frida Kahlo.

ABSTRACT: Previous studies of Frida Kahlo's work focus mainly on her paintings, but Kahlo used other means of expression to develop her creative discourse as well; for example, photography. Frida did not take many photographs in her life, but she did pose for a considerable number of

renowned photographers of the first half of the twentieth century. These images have traditionally been regarded as mere reflections of the artist's eccentric personality, or as samples of the photographer's work, but never as examples of Kahlo's own use of the discipline. A more rigorous analysis of this enormous heritage reveals how Frida, through her poses, actually developed certain strategies and formed an artistic dissertation in which she questioned, quite explicitly and in front of the camera, the idea of photographic authority. In this way, she recovered part of the "authorship" which had been denied to her before.

KEYWORDS: photography, posing, author, portrait, identity, Mexico, Frida Kahlo.

1. Introducción: la tendencia autorretratística y los análisis biográficos

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, conocida popularmente como Frida Kahlo (México, Distrito Federal 6-7-1907/13-7-1954), se autorretrató en más de cien cuadros a lo largo de su vida²³¹. Esta tendencia a la autorrepresentación pictórica, que cobra especial interés en su propuesta creativa, se argumenta, generalmente, refiriéndose a diversos episodios de su biografía que han trascendido por una doble vía.

²³¹ El catálogo de obras pictóricas compendiado por el *Museo Frida Kahlo* identifica 128 autorretratos de la artista. Muchas de las pinturas restantes, que a simple vista no serían explícitos autorretratos de Kahlo, muestran fragmentos de lo que parece ser su cuerpo o representaciones con cierto grado de abstracción que sólo algunas lecturas califican también como autorretratos. Esto puede ampliar considerablemente el número de obras en las que la artista se retrató.

En primer lugar, por las declaraciones que a este respecto hace la propia Kahlo en las cartas que cruzó con muchos de sus conocidos o en los artículos que escribió a propósito de sus lienzos. En esos escritos, muchos de ellos compilados y publicados por una de las biógrafas de cabecera de Kahlo, la historiadora mexicana Raquel Tibol, pueden leerse extractos como el que sigue: “Comencé a pintar... por puro aburrimiento de estar encamada durante un año, después de sufrir un accidente...”²³². Es decir, con asiduidad Kahlo hace recaer el motivo de su deriva autorretratística en diversos hechos conocidos de su vida.

Y, segundo, por los acercamientos que sentaron las bases de estudio sobre la obra y la vida de la mexicana. Estos estudios, publicados en no más de una decena de volúmenes, pertenecen a las investigadoras Raquel Tibol, Teresa del Conde, Martha Zamora y Hayden Herrera²³³. Se suman a estas aproximaciones, desarrolladas

²³² Esta cita se ha extraído de un texto escrito por Frida Kahlo a petición del *Instituto Nacional de Bellas Artes*. El párrafo acompañó al autorretrato *Diego en mi pensamiento*, 1943, que la artista expuso en esa misma institución en 1947. La explicación pormenorizada del uso de tal escrito, así como el texto íntegro, pueden consultarse en TIBOL, R.: *Escrituras. Frida Kahlo*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 241. Otro ejemplo es la descripción que hace de su cuadro *El Moisés*, 1945, y que se publica el 18 de agosto de ese mismo año en la revista mexicana *Así*, donde achaca la creación del cuadro a una “pequeña conversación” entre su amigo José Domingo Lavín y ella. La transcripción de este texto puede consultarse en *Ibid.*, pp. 218-223.

²³³ Un esclarecedor recorrido por estos primeros análisis de la obra de Kahlo ha sido publicada en CONDE, T. del: *Frida Kahlo: La pintora y el mito*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de investigaciones

desde mediados de los años cincuenta en el caso de Tibol y del Conde y desde los años setenta por Zamora y Herrera, trabajos previos llevados a cabo por un nutrido grupo de investigadores (como, por ejemplo, Gloria Orenstein, Raúl Flores Guerrero, Luis Cardoza y Aragón, Ida Rodríguez Prampolini, Antonio Rodríguez, Jorge Juan Crespo de la Serna y Bertha Taracena) o relevantes investigaciones posteriores de la mano de Gannit Ankori, Helga Prignitz-Poda, Salomon Grimberg, Andrea Kettenmann, Margaret A. Lindauer, Lily Litvak o Patricia Mayayo, entre otros. Tampoco pueden olvidarse aquellos artículos publicados mientras la artista aún vivía²³⁴, las aproximaciones audiovisuales a su figura²³⁵ o las incontables exposiciones²³⁶, muchas de las cuales han centrado sus

estéticas, 1992, pp. 9-16. También puede encontrarse una pormenorizada descripción de diversos estudios sobre Kahlo en ANKORI, G.: *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport- Connecticut, Greenwood Press, 2002, pp. 1-15.

²³⁴ La referencia exacta de estos textos puede consultarse en ANKORI, G.: *Ibid.*, pp. 260-263.

²³⁵ Dentro de las producciones audiovisuales sobre Kahlo, destacan tres películas: el cortometraje *Frida Kahlo* de 1971 realizado por la cineasta mexicana Marcela Fernández Violante, el documental estrenado en 1976 *The Life and Death of Frida Kahlo* realizado por los cineastas Karen y David Crommie y la conocida película de ficción *Frida. Una vida abierta* (1984) de Paul Leduc. En el año 2000, se estrena el biopic *Frida* de Julie Taymor siguiendo, en parte, la biografía reeditada en numerosas ocasiones de Hayden Herrera. En 2005 sale a la luz el documental de Amy Stechler *The Life and Time of Frida Kahlo*.

²³⁶ La historiadora del arte Patricia Mayayo recoge, en una imprescindible publicación sobre Kahlo, algunas de las exposiciones monográficas más destacadas desde los años setenta y hasta nuestros días en MAYAYO, P.: *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 258-259.

esfuerzos, precisamente, en sacar a la luz datos de la vida de la mexicana para explicar cuestiones básicas de sus lienzos.

Las citas y los estudios señalados han privilegiado, en algunos casos, una interpretación similar de la obra pictórica de Frida y parte de estos enfoques podrían calificarse, hasta cierto punto, como de corte biográfico. Es decir, determinados acontecimientos de la vida de Kahlo, un supuestamente conocido “estado físico y espiritual”²³⁷, han sido considerados el motivo principal para justificar su propuesta pictórica. El *sentido* de sus obras, la clave de su significado, estribaría, pues, en puntuales episodios de su vida que habrían pasado a entenderse como el motor intencional de sus obras. Los lienzos de Frida parecerían entonces reflejar, claramente, estos acontecimientos. Dos hechos de su biografía destacan por encima de cualquier otro y se revelan, podría decirse, como los clímax necesarios para un relato forjado durante décadas a la luz de estos análisis: el aparatoso accidente que sufrió la artista el 17 de septiembre de 1925 en un autobús que la trasladaba de Ciudad de México al pueblo donde vivía, Coyoacán (actual barrio citadino donde se encuentra el *Museo Frida Kahlo-La Casa Azul*); y la complicada relación sentimental que mantuvo con el que fuera su esposo, el también pintor, Diego Rivera.

²³⁷ TIBOL, R.: *Escrituras. Frida Kahlo*, p. 9.

En resumen: a lo largo de estas seis décadas de estudio sobre Kahlo se habría configurado la idea, actualmente en convivencia con otras aproximaciones, de que la artista usaba la técnica pictórica para autorretratarse por cuestiones *puramente personales*. Aunque las investigaciones llevadas a cabo durante largo tiempo por los autores anteriormente citados han construido un cuidadísimo registro biográfico, nada desdeñable a la hora de investigar el núcleo principal de la obra de Kahlo (esto es, sus pinturas), algunas de estas aproximaciones han tomado como principio de autoridad sobre los discursos gráficos de Frida “lo dicho y vivido”²³⁸ por una autora que es concebida, además, como un ente de carne y hueso y no como un espacio de funciones, como una determinada “estrategia textual”²³⁹.

2. El material fotográfico: tras el enunciado, una enunciación

²³⁸ ZUMALDE, I.: *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia, Ediciones de la filmoteca, 2002, p. 17.

²³⁹ ECO, U.: *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, p. 126. Muchos de estos estudios no han partido de las bondades interpretativas que ofrece un posible Autor Liminal, es decir, el “umbral entre la intención de un determinado ser humano y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual” (*Ibid.*, p. 126), sino que, más bien, se han acogido al supuesto conocimiento de un ente empírico y de su “inaccesible intención” (*Ibid.*, p. 131) quedando, así, absolutamente desterrada la posibilidad de acudir a un determinado Autor Modelo, a una “explícita estrategia textual” (*Ibid.*, p. 126). Las inevitablemente desconocidas características de producción de las obras de Kahlo han marcado, como si hubieran sido totalmente descubiertas, muchas de las interpretaciones señaladas.

Además de estos retratos pictóricos, contamos en la actualidad con una importante cantidad de fotografías en las que aparece Kahlo. Y es que la relación de la mexicana con el medio fotográfico es muy estrecha²⁴⁰: desde pequeña, Frida posa para la cámara de su padre, el fotógrafo Guillermo Kahlo, práctica que se repetirá a lo largo de toda su vida en incontables ocasiones y junto a algunos de los fotógrafos más importantes del siglo XX. Edward Weston, Ansel Adams, Guillermo Dávila, Esther Born, Bernice Kolko, Nickolas Muray, Bernard Silberstein, Sylvia Salmi, Imogen Cunningham, Gisèle Freund, Fritz Henle, Leo Matiz, Lola y Manuel Álvarez Bravo, Martin Munkácsi, Juan Guzmán, Héctor García, Lucienne Bloch o los hermanos Mayo son algunos de los fotógrafos que retrataron a Frida. Un inventariado de estas imágenes, por lo menos de las que se conocen hasta la fecha, nos permite referirnos a más de 700 retratos fotográficos de la artista, muchos de las cuales son evidentes posados donde igualmente se aprecia su peculiar querencia por el retrato.

Pues bien, si acudimos a las aproximaciones que se refieren a este material fotográfico encontraremos el mismo tipo de análisis centrados, ahora, en unos objetos de estudio que, a primera vista, se

²⁴⁰ Este texto se centra en la labor de Frida delante de la cámara fotográfica (es decir, como modelo que posa en fotografías), pero Kahlo utilizó este medio de muchas otras formas. Por ejemplo, retocando fotos, coleccionándolas e intercambiándolas, usándolas para inspirar sus lienzos...

prestarían, más si cabe, a enfoques biográficos. Las siguientes palabras ayudarán a aclarar este punto:

... hay otro elemento (a mi entender, no suficientemente estudiado) que contribuyó poderosamente a ir configurando el mito en torno a Frida Kahlo: me refiero, evidentemente, a la imagen fotográfica. Como en el caso de otro artista mítico, Picasso, la fotografía cumple un papel esencial en la construcción de la leyenda de la artista mexicana: es el vehículo a través del cual se difunde su presunta singularidad exótica; es uno de los instrumentos privilegiados a la hora de reafirmar la magia de su presencia, el aura de su *personalidad excepcional* que –se supone– rodea a esta mujer única; es uno de los medios fundamentales para reforzar el paradigma biográfico, la preeminencia de la creadora sobre la obra²⁴¹.

Como muy acertadamente describe la historiadora Patricia Mayayo, las fotografías donde Kahlo aparece han sido consideradas, la mayoría de las veces, reflejos de su privacidad o simples compañeras en las numerosísimas exposiciones o publicaciones sobre sus pinturas. Estas fotografías parecen haber fomentado la existencia de una extraña y atractiva mujer mexicana que, en muchas ocasiones, eclipsa sus propios lienzos. Así, se habría anestesiado parte de la propuesta estética y/o política de la artista: “El apellido Kahlo se convirtió en sinónimo de un estilo más que de un legado creativo (...) Fundamentalmente, Kahlo se hizo famosa

²⁴¹ MAYAYO, P.: *Frida Kahlo. Contra el mito*, pp. 27-28.

por su apariencia exótica y étnica, sus vestidos, su joyería y su exótica autorrepresentación”²⁴².

Pero, si nos detenemos un instante en las palabras de Mayayo, podemos deducir otro nivel de lectura muy presente en la exégesis fotográfica: la historiadora del arte atribuye a la fotografía, de manera explícita, el poder de transmitir singularidades, de reafirmar presencias. Nada extraordinario si tenemos en cuenta que la fotografía ha sido entendida, a lo largo de gran parte de su historia, como una imagen fuertemente icónica, casi como una emanación referencial y no tanto como una representación gráfica.

Conocidos apelativos como los de “lápiz de la naturaleza” o “espejo con memoria” hacen referencia, precisamente, a la idea de *transparencia* fotográfica²⁴³. Estos calificativos son el poso de lo que años después pasaría a definirse, con ciertos matices pero con una

²⁴² LINDAUER, M.: *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Connecticut, Wesleyan University Press, p. 154.

²⁴³ “Lápiz de la naturaleza” es el título que lleva el texto del fotógrafo William Henry Fox Talbot publicado en 1846. Nótese que esta etiqueta se refiere a la toma fotográfica casi como un reflejo de la naturaleza. Un comentario sobre las diferencias entre esta denominación y la de “lápiz del hombre”, acuñada por el fotógrafo George Davison, la encontramos en GONZÁLEZ FLORES, L.: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 182-183. Por su parte, el calificativo de “espejo con memoria” es atribuido a Oliver Wendell Colmes cuando en 1861, para un artículo de la revista americana *Atlantic Monthly*, habla del daguerrotipo en estos términos. Otro comentario sobre este artículo puede encontrarse en MUZZARELLI, F.: *Femmes Photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*. Francia, Hazan, 2009, p. 75.

fuerza conceptual cuyos resultados llegan hasta la actualidad, como la huella barthesiana²⁴⁴. O, lo que es lo mismo, la concepción de la fotografía como elemento que exige la existencia de un referente y que implica, además, una presencia del mismo en la imagen que pasa a convertirse en una superficie *tocada*, impregnada, por ese cuerpo.

Haciendo gala de la citada tradición exegética barthesiana²⁴⁵ que, como se señalaba anteriormente, aún cuenta una gran presencia en la decodificación fotográfica (y hunde sus raíces, a su vez, en la concepción de la imagen como sustituto de la realidad)²⁴⁶,

²⁴⁴ Esta idea fue desarrollada pormenorizadamente por Roland Barthes en BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.

²⁴⁵ Es de rigor señalar, no obstante, tal y como afirma el profesor Zunzunegui, que “el propio Barthes advertirá que esa especie de *objetividad fotográfica* sólo existe finalmente en el nivel del mito, pues el mensaje *absolutamente analógico* se ve contaminado por una serie de procedimientos de modificación de lo real”. Pero, “con todo, su posición central, en la que se insistirá años después (...), consiste en afirmar la *identidad tautológica entre el significante y el significado fotográfico*, lo que supone que para leer ese nivel primario de la imagen no hace falta otro saber que el relacionado con nuestra percepción” (ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1992, pp. 137-138). Ante los a veces contradictorios acercamientos de Barthes a la imagen fotográfica, se recuerda que la fotografía implica una “mediación semiótica” a la hora de relacionarse con el referente que nos ofrece (*Ibid.*, p. 138).

²⁴⁶ La transparencia de la imagen fotográfica es uno de los debates principales en el seno de esta disciplina. Las paradojas propias que encierra la imagen fotográfica (estigmatizada con un grado de iconicidad en algunos casos muy elevado) pueden explicarse a partir del concepto de “ilusión realista”, o ese conocido “efecto realidad”, el “vaciado del signo” (BARTHES, R.: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, p. 187) que promete hacernos regresar a la

se habría negado la existencia de una retórica fotográfica en estas imágenes: “una fotografía es siempre invisible: no es ella a quien vemos”²⁴⁷. No cabe duda de que la propia invención de la fotografía responde y se enmarca en la necesidad decimonónica de cumplir con ciertas exigencias naturalistas, poso, a su vez, del sistema icónico occidental. Es la fotografía un medio surgido al calor de la necesidad empírica de la constatación, pero también el retrato de la misma, la *garantía* de todo un régimen de sentido: la fotografía vino a apuntalar nociones, precarias hasta ese momento, como las de prueba, testimonio o documento que, en ningún caso, fueron entendidas como estrategias de significación²⁴⁸. O, en palabras de Greenberg: “la fotografía es el más transparente de los medios concebidos o descubiertos por el hombre”²⁴⁹.

Pues bien, este modelo representacional y analítico, esta interpretación de la imagen fotográfica como reflejo de la vida de

plenitud referencial evitando el incómodo escalón de la representación (de la mediación del lenguaje) para dejarnos de bruces ante la realidad.

²⁴⁷ BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, p. 34.

²⁴⁸ Una aproximación a la construcción del régimen de sentido realista que posibilitó la fotografía desde su nacimiento, así como la evolución de esta noción, puede encontrarse en TAGG, J.: *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

²⁴⁹ Con esta frase, abre el crítico de arte Clement Greenberg en 1946 su artículo sobre Edward Weston y Walker Evans titulado “The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston”. Un extracto del mismo puede encontrarse en el análisis que Thierry de Duve hace en 2004 sobre la obra fotográfica de Jeff Wall (DUVE, T. de: “Jeff Wall: pintura y fotografía”. En PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe (eds.): *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 45.

Kahlo que obviaría la “falla irreductible entre el signo y el referente”²⁵⁰, es la que ha primado en el escaso interés académico que, hasta finales de los años noventa, se le dedicó a las fotografías donde aparecía Frida. En el caso que nos ocupa, la fotografía ha sido fundamentalmente entendida bien como *analogon* del acontecer que deja ver dónde o con quién estuvo Kahlo, bien como lenguaje que permite cierta experimentación a la artista en un terreno *puramente personal* o a los fotógrafos con los que ella trabajó.

Estamos, además, ante uno de los motivos que ha provocado cierta distorsión en la propuesta creativa de Frida precipitando, de esta manera, toda una suerte de estudios (en mayor o menor grado académicos) amparados en los citados acercamientos pseudobiografistas. Es necesario aclarar que esto ha ocurrido no sólo porque en las imágenes se ve a una exótica mujer que despertaría un gran interés y podría incluso eclipsar su producción pictórica sino, principalmente, porque estas fotografías no son, no se han comprendido en ningún caso, como parte de la obra creativa de Kahlo (y, por tanto, como elementos de inexcusable estudio).

Si el grueso de las imágenes fotográficas donde posa Frida Kahlo no ha sido considerado material susceptible de despertar el interés académico más allá de las posibilidades antropológicas que

²⁵⁰ DUBOIS, P.: *El acto fotográfico de la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, p. 91.

puede ofrecer esta disciplina (la fotografía es ese medio que nos permitiría mirar y retener lo mirado; atestigua, a priori, que “Kahlo estuvo allí e hizo eso”), esto no se debe tanto a la supuesta ausencia de valores estéticos en esas superficies significantes, como al contexto epistemológico en el que se enmarcan dichas fotografías. Así, mientras la innegable capacidad icónica de la técnica fotográfica es continuamente subrayada en el análisis de los retratos de Kahlo, se han obviado las posibilidades creativas que dicha disciplina, como medio con lenguaje propio, ofreció a la artista.

Esto se produce, principalmente, por dos motivos ya esbozados: primero, porque para poder hablar de una *obra* es necesario contar con la figura de un *autor* referencial entendido, principalmente, como un espacio funcional al que se le atribuye una creación y no como un ser empírico relativamente conocido, algo que no siempre ha sucedido en los estudios sobre Kahlo²⁵¹. Y, segundo, porque los objetos fotográficos, sumamente “opacos”,

²⁵¹ De aquí y en adelante se aludirá al autor refiriéndose a la siguiente definición con las salvedades propias que, incluso para esta adecuada noción autoral, impone la obra de Kahlo: “Así, reencontraremos al autor, pero ya no como sujeto demiurgo, ni como sujeto expresivo de un universo temático, sino como trabajo de escritura, como sistema de procedimientos de significación; es decir, un autor ya no exterior (*psicológico, expresivo, creador...*) al texto (y pensado, por tanto, como su condición de posibilidad), sino inscrito en él como trabajo de escritura, formando parte por ello, de su materialidad”. GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Espejos”, *Contracampo*, nº 6, 1979, pp. 27-28.

“polisémicos” y cargados de “valores utilitarios”²⁵² que remiten continuamente a la función que habría motivado su toma, exigen, para ser considerados una creación autoral, una decodificación que trascienda su poder utilitario. Es decir, requieren de una interpretación que se acoja al texto gráfico sin remitir a unos referentes o a un contexto más allá de los límites que permite y recoge el propio discurso indicial.

Detengámonos en esta peculiar concepción autoral. Como ha quedado señalado, existe una preeminencia del paradigma de análisis biográfico en el estudio de las pinturas de Kahlo. Este enfoque habría centrado sus esfuerzos, principalmente, en depurar las obras de la artista mexicana hasta encontrar a la propia Kahlo, es decir, en buscar el “cuadro genealógico de las individualidades” el “daguerrotipo intelectual”²⁵³ que permita adivinar cuánto de Frida (de sus vivencias) hay en sus lienzos y no tanto las reglas y condiciones textuales presentes en sus pinturas²⁵⁴.

²⁵² BARTHES, R.: *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón, p. 14.

²⁵³ FOUCAULT, M.: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 53.

²⁵⁴ Hay que aclarar que hoy en día ya sí contamos con un grupo de estudios que, percatándose de tal carencia, han abordado un análisis textual de la obra de Kahlo. Algunos de ellos han sido citados en estas páginas y otros irán apareciendo a lo largo del estudio. Esto no exime de que las aproximaciones de corte biográfico, y los intereses comerciales derivados de una imaginería mítica de Kahlo, hayan sentado las bases de acercamiento a su trabajo.

Pues bien, esta manera de interpretar sus obras, de leer sus cuadros, ha provocado cierto alejamiento de una presencia autoral en sus creaciones, algo que, quizás no tan paradójicamente, la ha encumbrado como artista. Es decir, existen algunas *singularidades* en la vida de Frida que le harían encajar en cierto carácter estereotipado de la figura del artista²⁵⁵. Estos rasgos nos habrían llegado así: Kahlo es identificada como una mujer que vivió una turbulenta relación sentimentalmente a la sombra de un genio de la pintura; que sufrió un grave accidente por el que tuvo que someterse a infinidad de operaciones, padeció varios abortos e incluso llegaron a amputarle una pierna; era bisexual y murió con apenas 47 años en un pésimo estado sobrevolando sobre ese último acontecimiento la sombra del suicidio por consumo de drogas y medicamentos a los que, junto a las importantes cantidades de alcohol y tabaco que consumía diariamente, parecía ser adicta.

Son precisamente estas cuestiones las que han centrado muchos de los esfuerzos analíticos sedimentando un mito (una leyenda) que remite fácilmente a un nombre propio, a un ente empírico (más o menos ficcionado), y no tanto a un espacio autoral

²⁵⁵ Para la diferencia entre la noción autoral y la noción de artista se ha seguido el acercamiento de KRIS, E. y KURZ, O.: *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 2007. Estos autores identifican una serie de rasgos comunes a la hora de forjar una leyenda artística alrededor de un creador.

(más o menos contrastado). Así, en estas fotografías de Kahlo, tal y como apunta la historiadora del arte Carla Stellweg:

El espectador es invitado a traspasar la máscara que ella diseñó conscientemente (...) Aunque parecía vivir frecuentemente en un escenario de teatro, la cara de Frida revelaba la verdad de su vida y su lucha. Estos retratos fotográficos muestran a Frida Kahlo como la mujer de irresistible sensualidad, multifacética y mitológica que fue. Admirada por aquellos que la fotografiaron, ella cumplió su deseo y se convirtió en una referencia emblemática para artistas e historiadores. Para muchos otros, Frida ha sido inmortal, un icono²⁵⁶.

Es decir, se sostiene continuamente que las fotografías donde vemos a Kahlo nos permiten traspasar la máscara que ella habría construido como parte de su propuesta artística (imagen, esta sí, de una singularidad creadora) y revelan, de esta manera, cierta verdad escondida: su auténtica personalidad. No sólo se estaría insinuando con esto que podemos contar con dos estratos perfectamente diferenciados en Kahlo (presencia, por una parte; esencia, por otra), sino que estas palabras inducen a entender la técnica fotográfica como aquel medio que, por una parte, puede reflejar diferentes aspectos de su vida y, por otra, le permite a Kahlo enseñarnos el personaje que ella creó. La fotografía pasa a ser un simple *medio conductor*.

²⁵⁶ STELLWEG, C.: "The camera's seductress". En *The Camera Seduced*. San Francisco, Chronicle Books, 1992, p. 118.

Este tipo de argumentaciones identifican a la fotografía, una vez más, como aquella disciplina transparente que ha sido capaz de capturar y retener a la artista y, también, como un ejemplo de esos “puros sistemas de representación analógica”²⁵⁷. Empujan a entender, podríamos decir, que las imágenes donde Kahlo aparece están cargadas, a lo sumo, con el valor funcional más inmediato de su toma, esto es, con ciertos valores de uso: fotografía de Kahlo para ilustrar una noticia, para formar parte de un álbum de familia, para regalar a los conocidos, para inspirar algunos de sus lienzos o como materia prima para colgarlas en su habitación, recortarlas y pegarlas en sus pinturas.

Al sostener, por tanto, que las fotografías donde aparece Frida Kahlo son imágenes ingenuas que, simplemente, muestran un particular referente de manera evidente y testimonial (imágenes que parecerían acercarse a una denotación pura, a un *más acá del lenguaje* para dejar traslucir *la cosa en sí*) se habría imposibilitado cualquier atisbo autoral, entendido este como un espacio de funciones. Por concluir: estas imágenes han servido, principalmente, para ilustrar diversos discursos sobre Kahlo y ha sido su autoría atribuida, en el mejor de los casos, a la larga lista de fotógrafos con los que ella trabajó.

²⁵⁷ LITVAK, L.: “Frida Kahlo ¡Viva la vida!”. En CALVO SERRALLER, F. (ed.): *El Realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 1998, p. 221.

3. Un nuevo enfoque de estudio: el posado fotográfico como herramienta artística

Son bastante escasas las aproximaciones que se ocupan específicamente del material fotográfico donde aparece Frida Kahlo o que se refieren a él desde perspectivas que superen la mera descripción de episodios de su vida. Quisiera destacar, no obstante, los principales acercamientos que, con mayor o menor trascendencia, han trabajado estas fotografías de Kahlo de forma específica.

En el ensayo de la escritora Margaret Hooks “La cámara y la imagen”²⁵⁸, que prologa el catálogo *Frida Kahlo. La gran ocultadora*, se muestra parte de una de las dos colecciones de fotografías de Kahlo más importantes de Estados Unidos: la del galerista Spencer Throckmorton, compuesta por más de cien imágenes de Frida mostradas en diversas exposiciones. La segunda colección de fotografías de Kahlo más destacada de Estados Unidos fue atesorada por el interiorista Vicente Wolf. Se compone de unas 400 imágenes de los Kahlo y los Rivera tomadas por reconocidos fotógrafos y también por fotógrafos anónimos. En el volumen titulado *Frida Kahlo. Photographs of Myself and Others* que Wolf

²⁵⁸ HOOKS, M.: “La cámara y la imagen”. En *Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Madrid, Turner/Throckmorton Fine Arts, 2006.

publicó en 2010²⁵⁹ aparecen 219 de estas fotografías, muchas de las cuales ya se conocían y pueden ser, en algunos casos, copias de otras imágenes de los Kahlo-Rivera.

En el año 2007, Elizabeth Carpenter organizó para el *San Francisco Museum of Modern Art*, junto a la biógrafa de Kahlo Hayden Herrera, una destacada exposición. En la publicación del catálogo de la muestra se incluye el artículo “Photographic memory: a life (and death) in pictures”²⁶⁰, donde Carpenter expone la necesidad de estudiar el material fotográfico de Kahlo como documento y forma de representación. Para ello describe 18 fotografías y narra, de esta manera, la vida de la artista y algunos de los usos evidentes que Frida daba a las fotos. Carpenter sostiene que el medio fotográfico ayudó a Frida a reflexionar sobre ella misma y a construirse un personaje con el que podía “[create] and [re-create] herself almost obsessively”. Es decir, crearse y re-crearse de manera obsesiva²⁶¹. Si bien Carpenter ya señala la importancia de explorar el terreno fotográfico como práctica artística de Kahlo (relevante más allá de su valor documental), analiza cada imagen en razón, principalmente, de los datos biográficos que se conocen de la artista.

²⁵⁹ WOLF, V.: *Frida Kahlo: Photographs of Myself and Others*. Nueva York, Pointed Leaf Press, LLC, 2010.

²⁶⁰ CARPENTER, E.: “Photographic memory: a life (and death) in pictures”. En HERRERA, H., CARPENTER, E.: *Frida Kahlo*. Nueva York: Walker Art Center, 2007, pp. 36-55.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

De la misma manera, refiriéndose a la cámara como testigo de la vida, escribe Cristina Kahlo un reciente artículo (“Photographs as Witnesses: Frida Kahlo and Photography”) para la retrospectiva comisariada por Helga Prignitz-Poda en el Martin-Gropius-Bau Museum de Berlín²⁶².

También es relevante la recopilación e introducción que en 1991 hizo Salomon Grimberg sobre las fotografías de Lola Álvarez Bravo con Kahlo, bajo el título *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo Photographs*²⁶³, y las aportaciones de la galerista y profesora Carla Stewellg en el volumen ya citado *La cámara seducida*. Se sumarían a estos análisis ciertos apuntes o indicaciones sobre el material fotográfico de Kahlo que, casi como anotaciones a pie de página, pueden encontrarse en muchos de las publicaciones existentes sobre la mexicana.

Las aproximaciones señaladas han considerado el medio fotográfico como un campo de estudio ineludible en la obra de Kahlo, pero no es hasta la aparición del volumen *Frida Kahlo. Sus fotos* o, para ser más precisos, de parte del pasaje introductorio a cargo de Pablo Ortiz Monasterio y los capítulos “La fotografía” (de

²⁶² KAHLO, C.: “Photographs as Witnesses: Frida Kahlo and Photography”. En PRIGNITZ-PODA, H.: *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Prestel, 2011, pp. 210-212.

²⁶³ GRIMBERG, S.: *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo Photography*. Dallas, Society of Friends of the Mexican Culture, 1991.

Laura González Flores) y “Chismes en plata sobre gelatina” (de James Oles) incluidos en tal libro²⁶⁴, cuando encontramos la intención explícita de seccionar y acercarse a las imágenes fotográficas con un instrumental fundamentalmente analítico. Se supera, de esta forma, el uso ilustrativo que se hacía de las fotografías donde aparece Frida ya que estos textos evitan, claramente, elementos propios de los paradigmas biográficos. Además, estos escritos revelan la existencia de una clave fundamental para entender la propuesta gráfica de Kahlo: como indica la historiadora González Flores, nos encontramos en el trabajo de Frida con una “confusión entre la vida del autor y el cuerpo narrativo de su obra”²⁶⁵.

Esta evidencia ha complicado, más aún si cabe, las investigaciones llevadas a cabo sobre el material fotográfico en el que aparece posando Frida, y es que tal confusión fue provocada por la propia Kahlo como estrategia creativa fundamental de su labor gráfica. Es decir, Kahlo transita, explora en su trabajo, los complejos derroteros de las llamadas autobiografías visuales, lo que caracterizará gran parte de su legado artístico. Esto, que dificulta la ya de por sí noción autoral, nos permite observar cómo la reflexión sobre la identidad, el continuo devenir entre la delgada línea que

²⁶⁴ ORTIZ MONASTERIO, P. (ed.): *Frida Kahlo. Sus fotos*. México, Editorial RM, 2010.

²⁶⁵ GONZÁLEZ FLORES, L.: “La fotografía”. En *Ibid.*, p. 129.

separaría una obra (plagada de autorretratos no de manera casual) de una vida (tomada hasta cierto punto como materia prima para su producción gráfica), es asumida y desvelada por la artista de forma muy particular mediante el posado fotográfico.

Con esta estrategia, Kahlo subvierte, desafía y problematiza, además, pilares básicos de la práctica y la exégesis fotográfica, porque, volviendo a las imágenes en las que posa, se observa que no sólo los fotógrafos que captaron esos retratos han dejado sus marcas textuales. Me explico: es posible rastrear las huellas que imprime Frida en estas fotografías. Observándolas se constata, precisamente, cómo la artista utiliza diversos elementos morfológicos, compositivos y enunciativos (la pose y puesta en escena, fundamentalmente) para construir cada escena²⁶⁶. Lo que toca a partir de ahora es analizar pormenorizadamente todas estas fotografías. Pero de eso ya habrá tiempo de ocuparse en futuras investigaciones²⁶⁷.

²⁶⁶ Una útil metodología de análisis aplicable a estas fotografías puede encontrarse en MARZAL FELICI, J.: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2009.

²⁶⁷ Actualmente me encuentro trabajando en esta investigación, parte fundamental de la tesis doctoral que realizo. Pueden leerse algunos apuntes sobre ello en LIMÓN, N.: "Frida Kahlo y el posado fotográfico", *Área Abierta*, nº 28 (marzo 2011), pp. 1-19.