

31921
153



A
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
IZTACALA

FRIDA: UNA FORMA DE VIDA, UN ACERCAMIENTO AL
ESTUDIO DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA EN EL ARTE

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN PSICOLOGIA
P R E S E N T A :
RODRIGUEZ GARCIA (KARLA JUDITH

DIRECTORA DE TESIS: DRA. ALEJANDRA SALGUERO VELAZQUEZ
SINODALES: MTRO. JESUS LARA VARGAS
LIC. MARIA LUISA TAVERA RODRIGUEZ



IZTACALA TLANEPANTLA, EDO. DE MEXICO

2003
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
FALLA
DE
ORIGEN**

7

Porque los frutos que cosechamos nunca son producto del esfuerzo de un solo individuo y porque siempre he podido contar con otros para construir mis sueños, quiero dedicar este trabajo a todos los seres queridos que con su amor y paciencia hicieron realidad lo escrito en estas páginas y han sido ejemplo constante de lucha y superación a través de su trabajo, su confianza, sus palabras, su franqueza, su diversidad de formas de ver el mundo y sus cuestionamientos. Por darle razón a mi existir, por su solidaridad y entrega, les agradezco enormemente ser parte de esto que es de ustedes y ser parte entrañable de mí.

A Dios, porque te siento, y por todo lo que me dices y me enseñas acerca de la vida en los momentos prósperos y difíciles. Por ser mi sostén más esencial.

A Lety, mi madre, la mujer artista que inspiró esta tesis y que inspira todos mis esfuerzos. Por compartirme la sensibilidad que posees para admirar la belleza y generarla de las cosas más sencillas. Porque a pesar de que no elegí el camino del arte como vocación, su presencia ha traspasado barreras y la capacidad de ver las cosas que me rodean de manera diferente y sentir las con intensidad, es una de tus mejores herencias. Por darme la oportunidad de diferenciarme y encontrar mis propios caminos, por tu amor, apoyo y comprensión incondicional. Porque estás aquí.

A Jesús, mi padre, que siempre ha estado cerca de mí a pesar de las adversidades y que ha hecho de la paternidad una experiencia maravillosa. Porque tu fuerza de carácter me fortalece todos los días y es una verdadera enseñanza de estoicidad. Por ser, además de padre, un brillante maestro que me ha apoyado a lo largo de mi vida académica y me ha mostrado, en mi acercamiento al comportamiento humano, la mirada del individuo en la colectividad. Porque estás aquí.

A mi hermana Melly, ejemplo inquebrantable de infinita bondad y ternura. Por escucharme, abrirme tu corazón, brindarme la calidez de una familia, dejarme entrar en tu vida y enseñarme que lo que une verdaderamente a los hermanos no son los lazos de sangre sino los de la complicidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A los compañeros de estudios de siempre, en especial a mis queridas amigas:

Itzel, con quien compartí más estrechamente este proceso y estuvo a mi lado cada instante, luchando hombro con hombro. Por abrirme paso, llevarme de la mano y haber hecho todo esto más sencillo para mí. Por tu amable presencia en mi vida, por desvelarte conmigo tratando de descifrar lo que la vida y el conocimiento nos dicen, por tu preocupación por mí, tus ánimos, y por ser éste uno de los encuentros que más ha fortalecido nuestra amistad.

Gris, una extraordinaria mujer que por ser tan joven no pareciera ser tan extraordinaria. Por encarar valerosamente sus sentimientos y enfrentar constantemente a la realidad, transformando con ello la condición de las mujeres y enseñándome que puedo ser la mujer que yo quiera sin vacilaciones. Por tus invaluable aportaciones a mi trabajo y a mi vida, tu sinceridad, por estar siempre cerca de mí no importa cuan distantes sean nuestros caminos y por desafiar por amor lo que a veces pienso que es la última palabra, soy tu gran admiradora.

Lucy, por crecer conmigo y enseñarme la importancia de creer que no se sabe nada para seguir aprendiendo y luchando. Por recordarme que la vida es una aventura que puede ser más placentera y ligera, y porque tu sencillez y frescura me inspiran a vencer el miedo de hacerme las preguntas más simples y a darles una respuesta franca.

Y ti Mario, porque es bueno verte en cualquier punto del camino. Por una nueva vida y una nueva esperanza, porque los sueños y los proyectos nunca terminan y siempre estarán aguardando a que formes parte de ellos. Porque cuando hemos tenido el valor de mirar la realidad, hemos crecido, y gracias a eso, hoy soy una mujer más fuerte. Por tu ejemplar dedicación al trabajo, tu nobleza y tu amor, pues ese amor ha sido y será para mí, una fuente preciosa de inspiración. Rendiza.

Mi profundo agradecimiento a la Dra. Alejandra Salquero, por sus valiosos conocimientos en la dirección de esta tesis, y por involucrarse en ella no sólo como asesora sino como amiga. Ale, gracias por darme la libertad de encontrar lo que necesitaba, por tu tiempo, tu respeto, tu atención, tu cálida compañía y tu insistencia en disfrutar lo que uno hace. Porque lo escrito está dedicado principalmente a mujeres como tú y porque eres y serás una figura importante en mi vida profesional y personal.

A mis sinodales:

La maestra María Luisa Tavera, por su esfuerzo adicional en la asesoría de este trabajo y por haber aceptado participar en él sin más razón que habérselo pedido. Por brindarme un espacio para escucharme e inspirarme a reflexionar en aquello que no se mira fácilmente. Por su confianza, amistad e inmenso cariño.

Y al maestro Jesús Lara, por compartirme su interesante mirada acerca del arte y la cultura en la que vivimos, así como su entusiasmo por transformar la realidad del sujeto en una propuesta más integral. Por enseñarme a ser creativa y por su cariño.

A mi Alma Mater, la UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, especialmente a la FES IZTACALA, porque ha sido mi casa y me ha dado la oportunidad de desarrollarme en diversos escenarios y conocer personas y perspectivas de todo tipo. Porque ser universitaria es algo que llevaré siempre, por el resto de mis días.

Agradezco también al Programa para estudiantes en proyectos de investigación para tesis PROBETEL, por el apoyo brindado durante todo este tiempo para la elaboración de este trabajo, pues sin ello no hubiera sido posible su culminación.

Y por supuesto, sin más palabras, a FRIDA.

INDICE

RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	4
1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO REFERENCIAL	11
1.1. El enfoque de género como perspectiva en el análisis de la experiencia subjetiva de las mujeres en el arte.	11
1.2. Características generales de la metodología cualitativa.	21
1.2.1. Concepto de subjetividad.	23
1.2.2. Algunos métodos cualitativos auxiliares en el estudio de la subjetividad.	29
1.2.2.1. Fenomenología.	30
1.2.2.2. Etnometodología.	32
1.3. La Historia de vida como herramienta en el abordaje de la participación femenina en el arte y su singularidad en el plano subjetivo.	35
2. LA RELACIÓN ENTRE GÉNERO Y ARTE	40
2.1. ¿Qué es el arte?	41
2.1.1. Noción filosófica.	45
2.1.2. Noción sociológica.	47
2.1.3. Noción psicológica.	52
2.2. El arte y su historia.	57
2.3. El Psicoanálisis del arte: una mirada al estudio de la experiencia subjetiva en la creación artística.	59
2.3.1. La expresión subjetiva del artista.	60
2.3.2. El placer estético producido en el espectador.	62
2.4. ¿Es posible una Psicología del Arte?	64
2.5. La perspectiva de género y su relación con la producción artística.	67

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

3. LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL ARTE Y SU EXPERIENCIA SUBJETIVA	71
3.1. La mujer como objeto y sujeto en la producción artística.	74
3.2. La inserción de las mujeres en el arte.	90
3.3. Las mujeres y el arte: acerca del arte feminista y el arte hecho por mujeres como modalidades de participación.	96
3.4. La mujer artista: la peculiaridad de su participación.	100
4. UNA HISTORIA DE VIDA: UNA CONDICION DE MUJER DEVELADA EN EL ARTE	108
4.1. El preludeio.	108
4.2. El contexto.	116
4.3. La lucha constante de un cuerpo doliente.	131
4.4. Lo personal es político.	143
4.5. Las historias de amor de una mujer artista.	151
4.6. Y entonces... ¿Es el arte de Frida, arte de mujer?	160
CONCLUSIONES	166
BIBLIOGRAFÍA	171
APÉNDICE	177

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*¿Qué buscas cuando te ves al espejo?
¿Qué encuentras cuando te miras en el arte?*

*Exposición "El cuerpo aludido"
Museo Nacional de Arte, 1998.*

*La cultura y el arte no están
al margen de la realidad en la que vivimos.*

Gloria Contreras.

RESUMEN

Los roles de género condicionan los modos de ser de mujeres y hombres y asignan atributos y funciones específicas en sus ámbitos de acción cotidianos, siendo una de las consecuencias la división de los espacios de reconocimiento social que tradicionalmente han permanecido bajo el dominio de uno u otro sexo. De esta manera las mujeres por siglos hemos estado ligadas a los quehaceres domésticos y la maternidad mientras que los hombres han sido quienes se ocupan del campo laboral, intelectual y creativo. Dentro de la labor creativa, uno de los terrenos de participación es la ejecución de las bellas artes, en el que las mujeres han luchado por incursionar en un plano de igualdad comprometiendo con ello una experiencia subjetiva muy singular. El escenario artístico y las mujeres constituyen el tema de investigación de la presente tesis y abren la posibilidad de analizar, bajo una perspectiva de género, cómo la vivencia subjetiva implicada en el arte puede relacionarse con la condición cultural que de forma distinta viven mujeres y hombres, más allá de los rasgos anatómicos que los distinguen.

Dado que la información que se ha vertido relativa a la subjetividad en el contexto artístico desde el punto de vista de la Psicología es escasa, se recurre a datos que la Historia del Arte brinda; sin remitirse a la presentación de acontecimientos históricos, sino a la reflexión, tratando de rescatar la mirada psicológica, de la forma en que las mujeres viven el arte, cómo se apropian de él, lo transforman y éste a su vez las transforma y contribuye a la construcción de su *ser mujer*. La subjetividad, es recuperada aquí como uno de los tópicos de mayor relevancia dentro de la Psicología, que en estrecho contacto con las ciencias sociales, participa en el entendimiento del significado que el sujeto da a sus prácticas y cuyo estudio, fundado en un método cualitativo, se realiza a partir de los elementos que el mismo sujeto otorga en relación a su historia y sus condiciones de vida.

Bajo este supuesto, se indaga en la experiencia artística femenina de voz de una de las artistas más renombradas de nuestra época, atendiendo a su historia de vida con los dilemas que la rodearon como mujer artista y que de alguna forma estuvieron presentes en su arte. Ella es la pintora mexicana Frida Kahlo, quien es hoy uno de los grandes *mitos femeninos* colocado en un estrado importante de identificación y veneración, y cuya historia se recupera en esta ocasión en un análisis que entrelaza su experiencia con la experiencia artística femenina en términos generales. Sin intentar equiparar dicha experiencia con la de otras mujeres, su historia aporta importantes descubrimientos acerca de las maneras en las que las mujeres se reflejan en sus obras y hacen la diferencia en la práctica artística, pues el arte ha sido para ellas un medio de transmisión de sentimientos, emociones y vivencias; y un instrumento en el que plasman su identidad y es parte de la experiencia que las envuelve en la realización de su práctica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

La raza humana es hasta ahora la única capaz de edificar enormes constructos que acaban por construirla a sí misma. La historia ha sido el escenario y el testigo, mujeres y hombres la hemos construido y ella nos ha moldeado también en nuestro ser, nuestro actuar y nuestro sentir; conformando una vida propia en tanto que a través de nuestra capacidad de elección nos hacemos a nosotros mismos, pero sujetos a ciertos condicionantes culturales que tradicionalmente han adquirido solvencia y posición dentro de nuestra sociedad.

La vivencia cotidiana y la necesidad de participar en la reflexión y construcción del mundo social del que formamos parte y en el cual participamos de formas definidas culturalmente que nos colocan en posiciones particulares, fundamenta esta mirada y motiva la curiosidad por acercarse al estudio de tales realidades en la constitución de los sujetos.

Tal es el caso de los roles de género que permean los modos de ser de las personas y asignan históricamente a cada sexo atributos, capacidades, cualidades, funciones, papeles y hasta destinos en su quehacer social cotidiano; instaurando relaciones de poder al interior de las sociedades que se fundan en la insistencia de las diferencias sexuales y promoviendo condiciones de desigualdad entre sexos.

En otras palabras, las características particulares que nos han marcado como pertenecientes a uno u otro género, no sólo obligan a ejercer papeles específicos para sobrevivir en nuestro medio socio-cultural, conformando con ello estereotipos masculinos o femeninos que culturalmente regulan cada uno de nuestros actos; sino que favorecen una dinámica de dominación que a lo largo de la historia ha sido primordialmente patriarcal y que en muchos aspectos ha puesto en desventaja a las mujeres, propiciando elementos como el abuso y el maltrato para con ellas, pero además limitando su participación en numerosos sectores de la vida cultural porque el rol asignado al género también incluye espacios de acción y de reconocimiento social.

La inserción de las mujeres en múltiples esferas de participación social se ha ampliado en los últimos años, probablemente en la experiencia diaria que mantenemos con los demás y a través de los diversos medios de comunicación, hemos oído decir que recientemente la presencia de la mujer en el ámbito laboral, intelectual, político y cultural es mayor; pero lo cierto es que parece ser que la integración de la población femenina a estas áreas difícilmente ha traspasado las fronteras del hogar y del quehacer doméstico a los que ha estado ligada por siglos, y las diferencias que en este sentido han

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

asumido tanto hombres como mujeres siguen muy marcadas hasta nuestros días.

Especialmente el plano que tiene que ver con la adquisición y construcción del conocimiento así como con la expresión de la creatividad, ha sido uno de los que más labor social ha costado, pues desde épocas antiguas era sólo conocido y ejercido por el género masculino. Asimismo, los círculos que han permanecido bajo el dominio de uno u otro sexo, han provisto a los sujetos no sólo de quehaceres determinados, sino de experiencias subjetivas particulares que aunadas a su rol de género desencadenan y despiertan sentimientos, emociones y percepciones que se suman a las diferencias sexuales que distinguen y etiquetan a los sexos.

Una de estas esferas de intervención y contribución al desarrollo de la humanidad en la que están implicados los más indescriptibles sentimientos es el ejercicio de las Bellas Artes. En este campo, se ha encontrado un acentuado protagonismo de los varones y una lucha peculiar de las mujeres por insertarse profesional y creativamente en él, lo cual ha comprometido una experiencia subjetiva muy singular que nos introduce en el problema de cómo se articula la diferencia sexual en la labor artística y nos muestra una más de las cuestiones de género que atañen al estudio de la sociedad y de los individuos que la conforman.

Tomando en cuenta que la asunción de los roles de género tiene efectos en la formación del sujeto y en la conformación de su estilo de vida, y que el arte más allá de su construcción conceptual es para muchos un medio de expresión de sus vivencias y una forma de cuestionar y replantear nuestra realidad y nuestro mundo; la realización de esta tesis recupera el punto de vista de la Psicología como disciplina que en estrecho contacto con las ciencias humanas y sociales se ha interesado en el significado que el sujeto da a sus prácticas en su medio social como parte del entendimiento del comportamiento humano.

La Psicología fundamentada en un enfoque cualitativo ha logrado que la subjetividad en el análisis del individuo sea reconocida y estudiada en muy variados contextos, a partir de los elementos que el mismo sujeto brinda en relación a su historia y condiciones de vida. Sin embargo, la información que se ha vertido en cuanto al terreno artístico es notablemente escasa y por ello este es un intento por incorporar a la investigación aquellos aspectos del psiquismo de los seres humanos que han quedado olvidados, cuya atención es limitada dentro de la práctica, y cuyo estudio no ha sido incluido aún en un curriculum de Educación Superior de no ser a nivel de posgrado, lo que ha negado la posibilidad de un conocimiento íntegro de su condición cultural a los profesionales de todos los niveles.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El objetivo de la presente tesis es pues analizar cómo la práctica y la experiencia subjetiva perteneciente al ámbito artístico puede relacionarse con la condición de género construida culturalmente. Sin descartar la importancia de la experiencia masculina y sin subestimar las dificultades a las que también se han enfrentado los varones bajo la lógica de género en la que vivimos, el escenario de este trabajo es el sublime mundo del arte, y la mujer, el género de elección.

Las mujeres en el arte, su participación, las implicaciones y condiciones de estar inmersas en la práctica artística, el significado de *ser mujer* y de ser artista, la peculiaridad de sus obras en su *ser mujer*, y la manera de vivir subjetivamente dicha experiencia, son los ejes que guían el desarrollo de la investigación; mismos que fueron motivados por una formación, como egresada de la licenciatura en Psicología del Campus Iztacala de la Universidad Nacional Autónoma de México, que no incluye la revisión de planteamientos que consideren la experiencia artística desde una mirada psicológica, y por la vivencia particular de *ser mujer* y formar parte de una cultura que ha instaurado ciertos roles en los individuos y ha legitimado la realización de prácticas exclusivas para mujeres y para hombres.

Dado que no existe todavía la consolidación de una perspectiva que de cuenta de este fenómeno en el plano psicológico aunado a que las diferencias de género manifestadas en la apropiación subjetiva del arte aún no muestran evidencias claras, se considera que la participación de la Psicología en estos temas puede promover el estudio de la labor artística de las mujeres con todas sus implicaciones y dar pie a nuevas adquisiciones de información y a nuevos enfoques. Encontrando poco material referente al análisis psicológico del arte en general y del arte de las mujeres, se recurrió a la documentación que algunas explicaciones psicológicas pudieran brindar y los hallazgos encontrados por otras áreas como la Historia del Arte.

Por otra parte, el marco conceptual propuesto en el análisis de la subjetividad femenina en el arte es el enfoque de género, propuesta teórica que ha hecho grandes aportaciones en torno a la construcción cultural de los papeles sexuales y del sistema binario *hombre/mujer* en el que encuentran cabida y conservación. Su estudio acerca de la adquisición del género se centra en el conjunto de actos intencionales y apropiativos que constituyen un proyecto de vida culturalmente establecido y que poco tienen que ver con las diferencias anatómicas o biológicas entre sexos.

El uso de la perspectiva de género en la comprensión de la experiencia subjetiva de las mujeres artistas posibilita entender cómo llegamos a ser y a asumir las diferencias sexuales construidas culturalmente que estigmatizan en este caso a las mujeres, descubrir su reflejo en lo que hacen como artistas y analizar la práctica que las destaca de las creaciones masculinas dentro del arte.

TESIS CON
FALLA DE CRICFN

Los lineamientos teóricos derivados de la teoría de género son apoyados a su vez por una metodología de carácter cualitativo lo suficientemente flexible para que los hallazgos emerjan sin tener que ajustarse a categorizaciones predeterminadas o plantear afirmaciones genéricas, sino probabilidades que son presentadas al final de la investigación y que dan pie a nuevos cuestionamientos sobre nuestra realidad cultural en cuanto al género.

La tendencia cualitativa en la investigación humana proviene de la teoría social y sus principios se centran en que cada individuo lleva en su historia los elementos de la estructura social que se producen y reproducen en la vida diaria, entre los que desde luego se encuentra la condición de género, por lo que a través del conocimiento de dicha historia, podemos conocer aquella vivencia que puede ser común a otros sujetos. No obstante, la recurrencia a los métodos cualitativos para entender determinada actividad o experiencia considera el significado particular y subjetivo que el sujeto otorga a su práctica y desecha la idea de que ésta sea un reflejo absoluto del imaginario social.

En ese sentido, el actor social es el único que puede brindar la explicación de su experiencia, primero como agente que hace a la cultura, y después como sujeto que interpreta a su manera sus propios actos. Siendo entonces el aspecto subjetivo del ser humano el que interesa en esta ocasión a la investigación de su comportamiento, su estudio no está sujeto a los cánones de la ciencia positiva o formal, siendo uno de sus preceptos más importantes la generalización; sino a lo que él vive y siente dentro de su contexto, que es el camino que mejor puede ayudar a su comprensión, sin invalidar por supuesto, aquellos aspectos del individuo que son susceptibles de ser abordados a partir del uso de métodos más objetivos.

Por eso, en este acercamiento a la subjetividad femenina implicada en el arte la voz que se busca rescatar es la de la mujer artista como aquella que nos puede revelar las condiciones de vida que la encaminaron por el mundo del arte y que le propician una experiencia muy particular en la forma de vivir su obra, misma que a su vez transforma su vida. Para ello, el método que se consideró más adecuado emplear en esta reflexión sobre la relación *mujer/arte* es el de historia de vida, que sin recurrir a análisis interpretativos complejos o desciframientos *subliminales u ocultos* de las obras femeninas, nos provee del conocimiento indispensable contenido en la propia vida de la artista para comprender la apropiación de su quehacer artístico y lo que con él experimenta en su subjetividad.

La historia de vida es un relato producido por interés de un investigador con la intención de transmitir la memoria personal de un individuo que se encuentra inmerso en un escenario de práctica y que cuenta para su elaboración con las narraciones, documentos importantes, fotografías, diarios o en este caso

obras de arte con las cuales se construye la vivencia de estar y ser parte de dicho sector cultural.

Éstas y otras características metodológicas, así como las precisiones conceptuales relativas al género que en conjunto dan forma al marco teórico y metodológico referencial, son expuestas en el capítulo 1 y constituyen el punto de partida para el desarrollo del tema.

El capítulo 2, trata sobre la relación existente entre el género y el arte en términos generales, comenzando por atender lo que es el arte y después presentando brevemente el vínculo que ha mantenido con los géneros a lo largo de la historia. Tomando en cuenta que el arte es un concepto muy amplio y en la búsqueda bibliográfica para este trabajo se encontraron diversas definiciones que van desde las configuraciones estéticas más rigurosas hasta su consideración como uno de los medios de expresión más comunes y vitales, su abordaje se encuentra dividido en tres nociones que tratan de abarcar lo más posible las connotaciones que ha tenido en nuestra cultura: *la filosófica, la sociológica y la psicológica*. Se incluye también en este capítulo un breve análisis psicológico de lo que el arte produce subjetivamente tanto en el artista como en el espectador, recurriendo al Psicoanálisis como una de las miradas más importantes en el plano artístico y la más relevante dentro de la Psicología en tomo a la experiencia subjetiva de la creación artística; y sin dejar de lado la relación que pudiera existir entre el terreno artístico y el psicológico, se destina un espacio para exponer los elementos que constituyen o podrían constituir una Psicología del Arte.

Con mayor especificidad en cuanto al género femenino, en el capítulo 3 se da a conocer la participación de las mujeres en el arte y su experiencia subjetiva, en el que se presentan interesantes posturas de algunas estudiosas de la historia del arte desde las cuales se analiza la posible relación entre las mujeres y el arte y sus connotaciones subjetivas y psicológicas.

Entre los antecedentes de la participación artística femenina, se cuestiona la presencia de la mujer en el arte como *objeto-tema* de las obras y se recupera como *sujeto* de actuación creativa, poniendo en evidencia que la concurrencia de las mujeres en el arte es tan abundante como la de los varones, pero sin ser tan reconocidas como ellos por un sinnúmero de prejuicios de género que apuestan por el papel de la mujer dentro del ámbito doméstico o cuando mucho como compañeras de los grandes genios del arte, lo que consecuentemente ha implicado una participación marginada de su ocupación. El reconocimiento a la tarea creativa del género femenino ha sido difundido recientemente, aún cuando desde tiempos remotos ha tenido presencia sin transmisión en los respectivos medios de conocimiento artístico.

Pero por encima de la presencia o ausencia de la mujer en el arte, se plantea la posibilidad de una sensibilidad diferente en la producción de sus obras, y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

por lo tanto, de una experiencia subjetiva propia que la caracteriza de la de los hombres, pues siendo la vida el principal tema del arte, las mujeres plasman en él su identidad como mujeres y construyen un espejo que recrea su propia imagen, aludiendo al lugar en el que las mismas construcciones de género las han colocado. Incluso en el estilo adoptado, se exponen algunas de las características que los mismos artistas han definido como *estética femenina* o *contraestética*, y que por un lado le ha reservado a la mujer un lugar propio en el arte, pero por otro ha etiquetado su trabajo como poco artístico.

Las temáticas que han plasmado las mujeres en sus obras se muestran también como parte de su experiencia subjetiva y considerando que su participación no ha dejado de recibir la influencia ideológica y política del movimiento feminista desarrollando temas relacionados con la igualdad de derechos de género y la batalla contra los estereotipos femeninos, se comentan someramente los propósitos del arte feminista como uno de los pilares de la historia del arte de las mujeres.

Por otra parte, se intenta ir más allá de los discursos clásicos de la búsqueda de la igualdad de género y trascender la idea de que las diferencias sexuales son inamovibles y reflejadas en cada acto del sujeto. Tratando de establecer que la diferencia entre mujeres y hombres existe en su dimensión genuina, se acepta el condicionamiento del género en el quehacer artístico y en la subjetividad, pero rescatando la diversidad de formas de *ser mujer artista* y descartando la *universalización* de las experiencias artísticas femeninas.

Sin embargo, aunque se procura no contribuir a una concepción *victimista* de las mujeres ni a una presentación de su participación artística como *mito femenino*, en este capítulo se pueden constatar un sin fin de dificultades y limitaciones a las que se han enfrentado las mujeres para ingresar al plano artístico dadas las condiciones de la cultura de género, como son: su restricción en la academia, la devaluación de su arte mediante una remuneración económica notablemente menor a la del género masculino, el predominio de los criterios masculinos que han hecho del arte de las mujeres *la desviación de la norma* y el crédito para los hombres en la formación de las artistas; lo que presenta la posibilidad de que la mujer artista sea creada y moldeada por el hombre regulando con ello su participación y manejando sus límites dentro de un arte meramente decorativo, o bien, haciendo que la consistencia de su arte tenga la influencia de una figura masculina importante.

Finalmente, la presentación de la parte subjetiva de una experiencia de vida con sus implicaciones culturales y significativas de su quehacer productivo se lleva a cabo en el capítulo 4, en el que como uno de los ejemplos más representativos de las mujeres en el arte, se retoma el caso de la pintora mexicana Frida Kahlo, por ser una de las artistas que más originalidad instauró en el universo artístico y que libró una lucha personal importante en la trascendencia de la cultura de género en su vida y en su arte, dejando un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

debate abierto entre la emancipación y la sujeción a los patrones de género que de manera no asumida se siguen perpetuando a través de nuestras actitudes y actos cotidianos.

La falta de la artista en su existencia física, hizo imposible que en la reconstrucción de su historia de vida se recurriera al relato pronunciado de sus propios labios, pero se contó para ello con documentos importantes como su correspondencia, biografías, fotografías de sus obras, el testimonio de quien fuera una de sus vecinas y ahijada de una de sus hermanas, e incluso la casa en la que vivió por años ubicada en la Villa Coyoacán en la Ciudad de México, y que ahora es un museo que lleva su nombre.

Desde luego una historia no refleja la experiencia de todas las mujeres artistas, pues la apropiación que cada una de ellas hace de su práctica es única e irrepetible, pero el análisis del significado que tuvo en su vida y en su *ser mujer* la práctica artística y cómo ser mujer influyó en su arte y en la adopción de un estilo singular, constituye un legado en el estudio de la subjetividad femenina en el arte y de las maneras peculiares y distintivas con las que las mujeres configuran su participación y tienen presencia en la dimensión artística.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO REFERENCIAL

Esto no es una utopía, sino un desafío.

Margarita Retuerto Buades.

El indisoluble vínculo entre teoría y métodos y la importancia que la teoría tiene en el análisis de cualquier fenómeno del acontecer psíquico de los sujetos, obliga a designar en la amplitud de esta tesis, un espacio en el que se presente el escenario en el que se desenvuelve y se discute el problema de la experiencia subjetiva de la práctica artística de las mujeres y la vida que trasluce un acercamiento a esta experiencia.

La teoría, en una concepción novedosa expuesta por Rodríguez, Gil y García (1999) es, más allá de una construcción de conceptos que nos permite orientar nuestras miradas acerca de un tema, un conjunto de interrogantes que intentan encontrar explicaciones por la necesidad humana de saber y dar sentido a nuestra existencia como individuos y como especie, lo que niega el carácter acabado de una teoría y sugiere el surgimiento de preguntas más que de respuestas en sus planteamientos.

Bajo esta estimación, los enfoques que a continuación se exponen posibilitan abordar las preguntas que emergen en torno al significado de ser mujer artista, manteniendo abiertas diversas posturas que al final de este trabajo se retoman y proyectan nuevos horizontes para la Psicología de género, del arte y de la metodología cualitativa en la investigación.

1.1. *El enfoque de género como perspectiva en el análisis de la experiencia subjetiva de las mujeres en el arte.*

Hablar de la participación femenina en el arte, implica abrir una vez más la puerta de las diferencias de género en la interacción social cotidiana y en la actividad profesional que despierta intereses, proyectos y sentimientos particulares en las vidas de mujeres y hombres.

En el análisis de lo cultural, la relevancia que ha adquirido la discrepancia entre los roles que separan a la humanidad por sexos, ha promovido que cuantiosos estudios sociopsicológicos se lleven a cabo para entender su origen y permanencia dentro de nuestra sociedad; así como las formas en que estas posiciones conforman la vida de los sujetos y configuran su identidad. El enfoque de género es hoy una alternativa teórica que muestra esta realidad, se renueva día con día y es utilizada por múltiples disciplinas y corrientes

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

como la Sociología, la Antropología, el Psicoanálisis y la Psicología, a la vez que se nutre de ellas.

Tiene sus raíces más hondas para Arango, León y Viveros (1995), en el movimiento de liberación femenina iniciado a mediados del siglo XX que cuestiona la situación subordinada de la mujer y replantea su participación en la vida comunitaria, lo que trae consigo la introducción del término *género* y la fundamentación de que las características que hasta entonces habían dominado —y siguen dominando en la actualidad— como propias de lo masculino o lo femenino no son más que construcciones culturales que mantienen un sistema de poder al interior de las relaciones personales e institucionales del orden social predominante.

De esta manera, el feminismo dio impulso no sólo a la transformación de la desigualdad social de los papeles sexuales, sino a la contienda entre lo naturalmente ligado al sexo y lo culturalmente aprendido y heredado históricamente a través de patrones de comportamiento específicos para la mujer y para el hombre, misterio que ha ocupado por años a los estudiosos del género.

Sin embargo, aunque esta perspectiva haya sido desarrollada en un principio por la sublevarción de las mujeres en la conversión de su condición social, la teoría de género en el presente no es remitida únicamente al estudio de la mujer, pues no se consideraría completa si no dedicara un espacio igualmente inclusivo de la experiencia masculina con sus pormenores, y de otras realidades sexuales como la homosexualidad. Se puede decir, por lo tanto, que aunque no se dejan de reconocer los importantes avances ideológicos y teóricos que florecieron con el feminismo en relación al género, el enfoque de género no es sustancialmente feminista y su aplicación no hace a una investigación como ésta de índole feminista.

Con esta pequeña incursión. *¿Cómo es que se adquiere entonces el género y de qué sirve su consideración en nuestro tema?*

La conquista del género, nada tiene que ver con los rasgos biológicos o anatómicos, como lo menciona Simone de Beauvoir (1973, cit. en Butler, Judith, 1997), una de las grandes precursoras de la teoría crítica feminista: *no se nace mujer, se llega a serlo [...] llegar a ser mujer es un conjunto de actos intencionales y apropiativos, la adquisición gradual de ciertas destrezas [...] para [...] asumir un estilo y una significación corporal culturalmente establecida* (P. 303).

El tener un cuerpo con órganos genitales masculinos o femeninos, ha sido desde siempre lo que determina para la cultura y la sociedad el papel que se está obligado a ejercer, pero no es eso lo que configura nuestra identidad de género ni nuestra identidad como sujetos. Hemos creído, discute Judith Butler

(1997), por la propagación cultural de lo que deben ser y hacer hombres y mujeres y su fuerte arraigamiento en nuestras vidas inculcado por generaciones, que sus pautas de comportamiento son naturales e inherentes a la condición corporal, debido a que el cuerpo es el medio y el sitio donde se ven reflejados los intentos de ser, y en la carga cultural que contienen nuestras expectativas, *todo cuerpo trae en él un ser y todo ser necesita de un cuerpo*; es decir, nos enfrentamos ante el dilema de la *aculturación de lo corpóreo y de la corporeización de lo cultural*.

Sin embargo, se ha demostrado, mediante un gran número de investigaciones y hechos reales de cambio de roles en las culturas, que lo que hace al ser es la cultura y lo que *llegamos a ser* y con lo cual nos identificamos es con nuestro género y no con nuestro sexo biológico. La identidad no es algo dado por la posesión de un cuerpo, el sentirse mujer u hombre en todo caso es un elemento humano edificado por la *unión ontológica* que tradicionalmente ha prevalecido entre las apariencias corpóreas y el semblante cultural de dichas apariencias.

Morin (1992, cit. en Ramos, Jessika, 2001) en relación a la *identidad*, dice que el individuo se forma y conoce acerca de sí mismo sólo en una cultura que le permita la interacción con otros que le devuelvan su imagen y permitan su regeneración. Asimismo, no puede ser sólo un espíritu en la cultura y un cerebro en un cuerpo, sino un espíritu/cerebro cuyo conocimiento exige la visión de la forma biológica, antropológica y cultural en la que se genera. La *identidad* corresponde a aquello en lo que el individuo encuentra su lugar, reflexiona sobre sí mismo y se percibe de determinada manera en un proceso cambiante, de interminables impresiones; que nunca acaba de conformarse sólo porque tenga un cuerpo. No obstante, esto tiene sus consecuencias, biología y cultura se han integrado tanto, que en esa indiferencia ha hecho que sexo y género parezcan lo mismo, y que las diferencias sexuales sean determinadas por fuerzas naturales.

El sexo, es el concepto del que se ha auxiliado la Biología para designar los factores orgánicos y genéticos que diferencian a la mujer del hombre en su capacidad reproductiva. Por el contrario, el género es un proyecto que se renueva constantemente y que se construye culturalmente con modos de ser, de actuar y de sentir, así como con diversas prácticas sexuales o no, y formas de relación entre sexos. El género es una construcción social que privilegia lo simbólico sobre lo anatómico, es decir, el significado de *ser mujer* o *ser hombre* en este mundo cultural. Además, el fin sexual en el género no es reproductivo, también atañe a la búsqueda del placer y por supuesto al cumplimiento de una función social dentro de la cultura.

El concepto de género, ha abierto entonces la posibilidad de denunciar lo que la cultura oculta en la biología legitimando diferencias que no son naturales. La precisión en estas concepciones ha sido transformadora en la asunción

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

incuestionable y absoluta de los roles sexuales, pero no abarca aún todo lo que compete a la sexualidad humana y a su sentido más subjetivo, pues enmascara todavía su verdadera razón de existir.

Al asegurar que el *sexo* concierne a lo biológico y a lo que no es cambiabile, y el *género* a lo cultural y dinámico, estamos asumiendo que la coexistencia de dos únicos sexos si es natural y que las opciones culturales se ajustan de alguna u otra manera a eso: la *masculinidad* y la *femineidad*. En primera, estamos olvidando que tal afirmación corresponde a nuestra propia idea de naturaleza y eso ya es cultural, y en segunda, estaremos acatando un carácter indiscutible de la misma en la vivencia; lo que propone que hasta el sexo puede ser una construcción eminentemente cultural.

Marta Lamas (1997) al analizar los usos, las dificultades y las posibilidades de estas categorías; recupera los descubrimientos científicos y tecnológicos que la Biología y la Genética han silenciado a favor del sistema de género dominante, y éstos son referidos a la probabilidad de que los seres humanos vengamos en más de dos sexos naturales, pues son cinco las áreas fisiológicas que delimitan el sexo de una persona y éstas son los genes, las hormonas, las gónadas, los órganos reproductivos internos y los órganos reproductivos externos. De estas cinco áreas las combinaciones que resultan revelan que lo masculino y lo femenino sólo son los extremos de un continuo cuyo punto medio es el *hermafroditismo* y que contiene necesariamente a otros *intersexos* con características *femenino/masculinas* o *masculino/femeninas*; noción que alude a la amplitud de género a *femineidades* y *masculinidades* que refieran otras definiciones genéricas que quizá estén por inventar, ya que parece ser que la misma naturaleza dotó a la sexualidad humana de una gran potencialidad.

John Moore (1980), vislumbra a partir de esta pluralidad, que lejos de la relación dicotómica hombre/mujer, el sexo tendría que ser muchos y uno; puesto que el verdadero individuo está encarnado en ambos y lleva en sí elementos masculinos y femeninos integrados que lo convierten en una esfera unificada.

*¿Cuál es entonces la función que cumple el modelo binario hombre/mujer, masculino/femenino que subsiste en nuestra vida social contemporánea? Sin duda para muchos autores como Michel Foucault (1977, cit. en Butler Judith, 1997), ésta es una función cultural que no trata acerca del sexo sino del poder; es decir, la jerarquía de género es una construcción culturalmente estructurada que configura un opuesto dicotómico entre los sexos en el que se desarrolla el juego de opresor/oprimido y consecuenta un tipo de violencia simbólica de un sexo sobre otro, de la cual, las mujeres han sufrido a lo largo de la historia innumerables consecuencias en su desarrollo como *sujetas* en los planos social, político, religioso y en lo cotidiano.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por siglos, lo universal en la cultura, lo socialmente válido y lo oficial, confirma Bordieu (1992, cit. en Lamas, Marta, 1997), ha estado en manos de los hombres y ha permeado un mundo con características masculinas que sustenta a la *objetividad* de las estructuras sociales y asegura su conservación instalándose en la *subjetividad* de las estructuras mentales.

En suma, la cultura genérica a la que pertenecemos nos forma como mujeres o como hombres e instaura la práctica de la *heterosexualidad* como lo normal, pues estas partes que en algún momento de su vida se unen por designios 'naturales', producen y reproducen a las instituciones de gobierno patriarcal a través de instancias como la familia, la religión, etcétera. Es por eso que hasta nuestros días la asunción de otras preferencias sexuales como la homosexualidad o el lesbianismo, o bien de distintas maneras de vivir el género son consideradas una desviación.

La incorporación de un género es hasta cierto punto una elección, pero está condicionada culturalmente porque su aceptación nos ayuda a subsistir como sujetos en nuestra cultura, pues de lo contrario seríamos seres disonantes e infuncionales socialmente y quizá *como sucede con frecuencia*- destinados a la marginación. Sobreviene entonces el conflicto por pertenecer forzosamente a uno u otro género, y son pocos los que trascienden estas sutiles imposiciones culturales.

Dadas estas condiciones, *¿Qué es la cultura que tiene tales efectos sobre nosotros?* La *cultura*, apunta Jessika Ramos (2001), es el elemento que integra a los seres humanos en la sociedad, pues proporciona los factores sociales para que el ser humano se entienda con sus semejantes. En el intento de su definición, sociólogos, antropólogos y filósofos se han topado con muchos condicionamientos que dificultan una concepción clara y única de lo que es cultura pero han coincidido en que es algo creado por la raza humana y que todos estamos inmersos en ella aportando con actos, creencias y quehaceres su predominio o su transformación.

Para Clifford (1992, cit. en Ramos, Jessika, 2001), la cultura no es una entidad física pero sí está presente en cada una de las personas, pues se compone de estructuras psicológicas en las que se tiene asignado el modo de conducirse para ser aceptado por los miembros que la conforman. En un sentido más amplio, este autor trata de superar ese determinismo, considerando que a pesar de él, la humanidad es quien crea y establece ciertas características y costumbres; y que en la variedad de esencias humanas la cultura existe en diferentes facetas, dando lugar a la abundancia y a la infinidad de formas culturales.

Desafortunadamente, en muchos ámbitos no se ha adoptado con plenitud ese carácter pluricultural, como es el caso de las cuestiones de género, que entre el condicionamiento y la elección, hacen aún cerradas las decisiones. De

hecho, cabe aclarar que la cultura de la que aquí se está hablando, así como la conceptualización que se hace de ella, es eminentemente occidental, pues en otras culturas que también forman parte de nuestra civilización, no existen problemas como el del género, ya que su forma de mirar al mundo y de mirarse en él, no incluye la separación de sus experiencias por causas que no sean naturales, y mantienen un contacto más estrecho con la naturaleza y las experiencias de todos los seres que habitan en ella.

El género no lo da pues un cuerpo, el género es una adherencia cultural que constituye todo un proyecto de vida. Y a todo esto, *¿Qué es entonces una mujer? ¿Qué es una mujer en un mundo de hombres? ¿Podemos hablar de una subjetividad femenina como lo sugiere el título de esta tesis?*

Quienes han tratado de abordar interrogantes parecidas, como Gabriela Castellanos (1995, cit. en Arango, Luz Gabriela; León, Magdalena y Viveros, Mara, 1995), comentan que éstas no son cuestiones fáciles de responder, porque el signo *mujer* puede tener muchas connotaciones en la heterogeneidad de maneras de ser mujer aunadas a la capacidad de elegir y las condiciones de vida en las que se desarrolla como generación, clase, etnia, profesión, etcétera; que le dan sentido a su existencia como mujer.

Por tal razón, más que conceptualizar lo que es la mujer se tendrían que confrontar las múltiples versiones que dan las mujeres acerca de lo que las *hace* mujeres así como las numerosas contribuciones que existen en los ensayos sobre la mujer dotados de diversas especificidades. Habría que ir a lo que las propias mujeres pueden decirnos y ello sólo sería la declaración de lo que es *cada una* de las mujeres en la particularidad en la que han sido *humanas*.

Si se retoma todo lo que el enfoque de género nos presenta, se puede decir que de manera natural las *esencias femeninas o masculinas* no existen, de hecho la teoría de género es una crítica a las perspectivas esencialistas; pero si tomamos en cuenta que somos sujetos históricos y que está en nosotros esa carga cultural, sí podemos encontrar la peculiaridad de los géneros, como los mismos estudios de género lo han analizado al enfocarse en la adquisición del comportamiento diferencial entre sexos.

La manera en la que se apropian, se interiorizan y se ejercen las conductas típicas de uno u otro sexo, se encuentra principalmente en el seno de la familia, en la que se previenen dichas conductas desde antes de que un ser venga al mundo, esclarece Lidia Falcón (1990), y se desarrollan a lo largo de la vida en un universo lleno de expectativas, todo esto sujetado, lógicamente, a las características culturales de grupos sociales específicos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Marta Lamas (1986), agrega que el proceso por el cual se lleva a cabo la instauración de prácticas femeninas o masculinas inicia en el momento en que nace un bebé y se le *rotula, asigna* o se le *atribuye* un género por la apariencia externa de los órganos genitales; continúa con el establecimiento de una *identidad de género* más o menos a la edad en la que el infante adquiere el lenguaje —*las diferencias existen porque las nombramos*- y no hay un conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos, pero sí actitudes de *niña* o de *niño* que se reflejan incluso en los juegos. Finalmente, el *papel o rol de género*, aunque nunca termina de configurarse, se practica cuando el niño entra en contacto con las normas y prescripciones de la sociedad en relación al comportamiento masculino o femenino.

De esta manera las cualidades humanas se dividen en los sexos tomando como referencia la perpetuación de la especie, y se identifica a las mujeres en su papel de procreadoras y destinadas al cuidado de la familia, con etiquetas que tienen que ver, señala Rosa Pastor (1996), con la *debilidad, la intuición, el sentimiento, la pasividad, lo privado, lo subjetivo, etcétera*; y a los hombres con características asociadas a la *actividad, la razón, el pensamiento, la fortaleza, lo público y lo objetivo*.

Esta confección cultural de personalidades femeninas y masculinas ha contribuido a que la experiencia de los hombres y las mujeres, aunque quizá no de manera determinante, sea diferente en la vida social y en el ámbito privado, por lo que esto ha implicado que su subjetividad, adquiriera formas que la distinguen. En efecto, como nos lo presenta la teoría de género, las *subjetividades femeninas* o *masculinas* no son naturalmente dadas, pero los roles distintivos que juegan los seres humanos según su sexo han hecho que sus percepciones, sentimientos y emociones se experimenten y se expresen de maneras singulares, así como el significado que le otorgan a sus prácticas.

Naifhe y White (1990), aseveran que nuestra cultura de género provee a las mujeres de su desarrollo interior y a los hombres de su exterior, ya que el hombre educado desde pequeño para ser competitivo y orientado a la *meta* aún en sus relaciones sentimentales, tiene menos oportunidad de prosperar en el respeto y confianza que son cruciales para establecer intimidad con sus semejantes y con sus propios intereses profesionales, creativos y laborales. La mujer ha recibido los rezagos de esta discordancia y su historia ha estado marcada por limitaciones que atentan contra su independencia y la someten al hombre; pero el hombre —*y éste también es un papel difícil*- ha sido entrenado en los aspectos de hacer, lograr y actuar, obligado con ello a ocultar sus sentimientos aunque tenga el deseo de manifestarlos, lo cual se ve reflejado en quehaceres que los requieren como la afiliación a alguna práctica artística, en donde el emotividad y el afecto, pueden tomar matices diferentes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En cuanto a la caracterización de las mujeres, la psicoanalista Susana Dupetit (1994), en una explicación psicoanalítica elaborada a partir de su experiencia clínica con pacientes femeninas, asegura que las mujeres, pese a que conforman un universo polifacético, éste a su vez *es singular, sí, muy singular*. Esta autora trata de darle un lugar a la mujer en el psicoanálisis que parece *no haberla comprendido*, pero que esa incomprensión es más que eso, un descuido que lo ha llevado a producir descripciones en base a la *falta*, a lo que no tienen, en lugar de fundamentarse en lo que tienen y lo que son.

Fundándose en lo que sí es parte de ellas, Dupetit (1994) especifica que si tuviera que guiarse por conductas manifiestas, gestos, costumbres, modos y maneras de relacionarse con la vida, la naturaleza y las personas, tendría que decir que las mujeres son muy diferentes entre sí; pero que si atiende a sus sueños, a las *transferencias*¹ que desarrollan con otra mujer, las referencias inconscientes a los hombres, a la maternidad y a los proyectos vitales en general, encuentra características comunes y más aún, diferentes de las de los hombres.

Por ejemplo, el discurso de las mujeres en la clínica es referido al hogar como uno de los ámbitos en los que sale a relucir su defensa de territorio y su desconsuelo cuando es atacado. Esto no quiere decir que esto es una prueba de que la mujer deba estar en casa, pues aquí el hogar puede ser o no sólo uno de los lugares, *nidos* y espacios que construyen las mujeres para proteger su privacidad. La *maternidad* se torna en un sentido *imaginativo* para lo cual la mujer reclama tiempo y proyecta su intimidad, pero no se satisface con la procreación de hijos biológicos, sino de hijos/proyectos que van desde el cuidado de seres que la rodean, hasta el celo y la dedicación con la que dirige una empresa, un grupo social, una organización de salud, una obra de arte...

Por otro lado, sus actitudes cuando conversa con su analista de su vida cotidiana y de sus relaciones con los hombres que ama, dan cuenta de esta *minuciosidad femenina*, pues según Dupetit (1994), la mujer estudia el espacio en el que se encuentra, el tamaño del diván, su comodidad, su color, su cambio de lugar, cómo puede acomodar sus objetos personales, etcétera; para resguardar ese nuevo espacio, el terapéutico.

En fin, en su tendencia más genuina o no, las diferencias de género han representado para mujeres y hombres destinos diferentes en su crecimiento personal. Las invenciones culturales más impositivas como ya se mencionó, han favorecido en el peor de los casos el abuso y el maltrato para con las mujeres, pero no sólo eso, también la división del trabajo y la designación de

¹ La *transferencia* es un concepto psicoanalítico que se refiere a la actualización inconsciente de características que se conocieron en una persona o evento y que se atribuyen a uno que aparentemente se acaba de conocer y que reeditan la antigua relación en la nueva en una demanda de amor, continuando su historia si ésta no logra hacerse consciente.

actividades diferentes para unos y para otros, algunas de las cuales son más reconocidas que otras. Con esto no se suprime el maltrato que también puedan sufrir muchos hombres de parte de las mujeres o las desventajas que igualmente tiene *ser hombre* en esta cultura, que como nos muestra la perspectiva de género pueden ser muchas.

Sin embargo, se retoma con más énfasis a las mujeres porque son las que interesan a nuestro tema y de igual forma, porque no, por esa historia desigual que nos ha infortunado en muchos aspectos. Marceia Lagarde (1996), en un estudio acerca de los derechos humanos de la mujer abre una discusión de por qué las diferencias tienen que ser sinónimo de desigualdad social en los campos comunitarios, políticos y ocupacionales.

La forma en que está organizada la vida social actualmente hace del trabajo una especialización para cada género y se cree que no es de hombres hacer ciertas cosas y que determinadas actividades no son propias de las mujeres, lo que para Lagarde es una de los tantos modos en los que se ejerce la violencia y la opresión de género. Los quehaceres domésticos, el cuidado de los hijos y la atención de la familia en general, así como la administración del hogar a expensas de la propia vida de la mujer han sido por siglos las tareas que ocupan su pensamiento y su práctica; contrario a esto, por las mismas características masculinas que ya se mencionaron, las actividades de producción y riqueza tanto económica como intelectual, las instituciones, los puestos gubernamentales y hasta el contorno cultural son por completo accesibles a los hombres.

Conforme avanza la política de un país, estos roles se modifican y las mujeres ocupan cada vez un lugar más importante en el ámbito social, económico y cultural ejerciendo puestos importantes como agentes creadoras e independientes, generando su propio capital, teniendo oportunidad de ingreso a los bienes particulares, familiares y nacionales y adoptando papeles que antes eran considerados propiedad de los hombres.

Empero, el territorio ganado por estos avances y por la lucha de integración de las mujeres realizada por el feminismo todavía no es suficiente, pues aunque podemos ver con nuestros propios ojos la presencia de las mujeres en todos estos espacios de participación social, su incorporación no ha sido fácil, no siempre es permisible por encima de las políticas de liberación e igualdad, no es bien visto, no es remunerado con equidad al trabajo masculino o implica prácticas cotidianas de violencia en el lenguaje o en la actitud que no se perciben con claridad por quienes son externos a esos contextos.

Lagarde (1996), maneja el derecho a ejercer cualquier actividad en la dimensión privada o pública como derecho humano de las mujeres, pero el espacio en el que se trabaja con la creatividad artística, y que es el que esta vez nos interesa, es uno de los que históricamente ha sido del dominio

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

masculino y al que en apariencia se han sumado las mujeres recientemente, no porque sea así, sino porque el arte que se conoce de las mujeres no es el institucionalizado, el de los hombres, argumenta esta feminista.

Robin Morgan (1985), da algunos indicios de esto diciendo que siempre ha habido mujeres artistas, pero que no se han reconocido ampliamente en el mundo del arte y en el mundo social por la ignorancia que ha estado revestida del poder del hombre, en la que ha ido de por medio la peculiaridad del arte femenino por no considerarse adecuada al orden del arte formal, principalmente inventado por los hombres. La mujer en el arte para esta estudiosa del género, ha sido vista como impredecible e inconsistente, por lo que en la mayoría de ocasiones el arte producido por mujeres ha sido remitido a lo que decora, quedando catalogado como *artesanía* y no como parte del arte en su sentido más amplio.

Aunada a estas versiones, existen muchas otras en las que se plantean preguntas en relación a los temas de las mujeres artistas en sus obras, el acceso de las mujeres a las escuelas e institutos de arte, el pago de su trabajo artístico, el estilo que caracteriza a sus obras sobre todo en la pintura, la existencia de una estética diferenciada de la de los hombres, la falta de reconocimiento social y cultural de su labor artística, su influencia en los grandes genios del arte y viceversa, su relación con los artistas masculinos, su capacidad para producir obras no únicamente diferentes sino en absoluto adecuadas a los lineamientos artísticos sin diferencia del arte masculino, su participación artística como *mito* y *excepcionalidad*, su inclusión en el arte únicamente como *musa* o *inspiradora*, la desventaja de que el hombre pueda apropiarse del arte hecho por mujeres y recibir el consiguiente reconocimiento, el arte como medio de expresión de su libertad y el cuestionamiento al sistema de género, etcétera. Todas estas posturas se abordan con más detalle en los capítulos dos y tres, en los que se abarca la relación del género con el arte y se presenta la experiencia subjetiva de las mujeres artistas.

Las temáticas de la teoría de género en la comprensión de la experiencia subjetiva femenina han sido muchas, Arango, León y Viveros (1995), mencionan algunas de las más importantes, como el esbozo de aproximaciones en las que se analizan las relaciones entre distintas categorías de mujeres enlazadas con sus condiciones de clase social, su pertenencia regional, étnica o religiosa y los momentos del ciclo de su vida; el trabajo femenino; las relaciones de poder; su participación política; su sexualidad; su salud; su identidad; su vida cotidiana; la familia y distintas instancias de socialización; su conceptualización como sujetas históricas y sociales; la ideología que sobresale respecto a la mujer; su subjetividad; etcétera. Muchas de estas temáticas incluso aparecen en los textos sobre el género femenino articuladas en varias dimensiones, pero no con la misma

abundancia en el contexto artístico, razón por la cual se recurre a él en esta investigación.

La investigación psicológica, no ha permanecido ajena a este esfuerzo y se ha preocupado por descubrir los mecanismos y factores que colaboran en la adquisición de los roles de género, centrándose en corrientes psicoanalíticas, conductuales o cognitivas que han insistido en la relevancia de los procesos de socialización familiar y los procesos de identificación por modelos que elaboran esquemas de pensamiento y ocasionan comportamientos, actitudes y valores diferenciados para los sexos.

Sin embargo, la perspectiva de género en el estudio del arte de las mujeres ha sido mayormente recuperado por numerosas historiadoras del arte -*casualmente mujeres*- cuyas propuestas han enriquecido el trabajo en este terreno y se han preguntado por los puntos que ya se mencionaron líneas arriba.

Manteniendo este debate, a continuación se vislumbra la forma en que podemos ingresar a la vida y la experiencia de una famosa artista mexicana, analizando las alternativas que algunos métodos sociales nos puedan brindar.

1.2. Características generales de la metodología cualitativa.

En el acercamiento al tema de la relación entre el género y el arte y en particular de la participación de las mujeres artistas, se han abierto y diversificado caminos por los cuales la revelación de sus elementos y características han contribuido y despertado el interés de los profesionales de las Ciencias Humanas dentro de la investigación.

Respecto a la Psicología, la curiosidad por saber de este tópico ha sido escasa, pero existen importantes análisis realizados acerca del arte y planteamientos teóricos de la labor artística que significan aportaciones en el terreno interpretativo de la obra artística y de la vida del artista que la configura ².

Por su parte, la teoría de género como ya se señaló anteriormente, ha sido recuperada por historiadoras del arte inclinadas en el estudio y el

² El Psicoanálisis ha sido la escuela que más abundancia ha generado en este terreno. Dentro de la investigación bibliográfica realizada para la presente tesis, se encontraron escritos de su pionero, Sigmund Freud en su obra *Psicoanálisis del arte* (edición del 2000) de Alianza editorial Madrid; así como de autores más contemporáneos como Zúñiga, Rosa María en *El arte, un enfoque psicoanalítico. Caso en Conducta*, 1993, 8 (33-34), 82-88; y De Tavira, Federico (1996) en *Introducción al Psicoanálisis del arte. Sobre la fecundidad psíquica*. Plaza y Valdés editores, México. En cuanto a la Psicología del arte cabe mencionar el trabajo elaborado por Arnheim, Rudolf (2000). *Nuevos ensayos sobre la Psicología del arte* de Alianza editorial Madrid.

reconocimiento del quehacer artístico de las mujeres, las cuales se han preocupado por mostrar los diferentes ángulos de la relación del género femenino con el arte, desde los que aceptan la íntima conexión de la artista con las peculiaridades de su producción, hasta los que no parecen arrojar singularidad alguna de ser mujer en la práctica artística.

Sin embargo, esto generalmente se ha remitido a las formas estilísticas, temáticas o a las características de la obra en sí, pero no al análisis de la experiencia subjetiva con especificidad de ser mujer en el arte, objetivo principal de la presente tesis; sin que por ello no sean útiles al estudio de la subjetividad la particularidad con la que las mujeres distinguen sus prácticas artísticas, pues ello refleja importantes aspectos de la creadora y su vivencia.

Pero, *¿Cómo podemos acercarnos al estudio de la subjetividad articulada con la actividad artística y con la condición de género?* Ciertamente a la luz de nuestra teoría auxiliar expuesta en el primer punto de este capítulo, se necesita trazar un camino que fundamente metodológicamente la cuestión de esta tesis.

No se pretendió, por la elección del tema de la misma, encontrar un camino trazado de antemano, sino vislumbrar una senda lo suficientemente flexible que permitiera emerger los hallazgos sin censura y guiar el análisis que respecto a la experiencia artística femenina pudiera brindar un acercamiento que revelara los significados y alcances que ser mujer artista tiene en el contexto de vida con sus implicaciones culturales, afectivas, profesionales y productivas.

La *subjetividad*, como esa parte del sujeto que corresponde a mecanismos muy peculiares de aprehensión y explicación de la realidad y de su relación con ella, no es susceptible de medición o generalización, cuyos elementos puedan controlarse y de la cual se puedan obtener respuestas instigadas a partir de medios externos, pues a pesar de que el individuo vive en un contexto sociocultural que lo influye en sus actos y propicia el entendimiento y la relación con sus semejantes; él mismo lo construye en el contacto con su propia historia, y el conocimiento que reina en el universo de cada sujeto es propio, único y particular.

Quienes se han interesado en el estudio de la subjetividad en su multiplicidad de condiciones y contextos, han encontrado importantes respuestas en su entendimiento gracias al proceso y la dinámica que sólo la metodología cualitativa puede ofrecer. La aproximación en la investigación acerca de la subjetividad ha sido abordada a partir de diversas corrientes teórico-metodológicas derivadas de disciplinas como la filosofía y la sociología, entre las que se puede citar la fenomenología, la hermenéutica, los análisis discursivos y del lenguaje cotidiano, la etnometodología y las historias de vida entre otros, algunos de los cuales se desglosarán más adelante.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Antes de explicar las características de los métodos cualitativos y de precisar las referentes a la metodología de elección para el actual trabajo, se considera conveniente detenerse un momento y reflexionar acerca de lo que principalmente ha concernido a los investigadores de las cualidades de los fenómenos psicológicos y sociales: *la subjetividad*.

1.2.1. Concepto de subjetividad.

Acerca del concepto de *subjetividad*, no hay una idea acabada y consensada del mismo, pues dentro de los textos de metodología o análisis de lo subjetivo, no se menciona con todas sus distinciones. Sin embargo, dichas aportaciones nos dan elementos que nos ayudan a entender lo que es subjetivo en su conceptualización.

Para los positivistas el sentido subjetivo, por ejemplo, es *la comprensión privada del actor social individual*³, y por lo tanto, inaccesible para el investigador según los criterios formales de la ciencia social, por lo que en ésta y en otras disciplinas como la Psicología, el científico debe enfocarse al sentido objetivo de la acción describiéndola en términos precisos y separados de los propios conceptos de quien la produce.

Por otra parte, los investigadores que han buscado alternativas para hacer visible el elemento de la experiencia subjetiva en el actor y el significado que ésta tiene, argumentan, según Susan Hekman (1999), que es susceptible de analizarse a través de la comprensión de los propios sentidos compartidos de los actores sociales, los cuales son públicos y próximos para el propio estudioso del comportamiento.

En este intento por acercarse a la *subjetividad* del sujeto, el concepto tendría que redefinirse como el *sentido constituido dentro de la conciencia del actor social individual que resulta en el proceso de la interacción social establecido en un contexto de conocimientos comunes acerca de determinadas experiencias*.

Así pues, de esta manera se abre una puerta en el estudio de lo subjetivo y a su vez este razonamiento aporta aspectos de lo que podemos entender como subjetividad, pues al ser construida mediante el entendimiento mutuo de significados, éstos encuentran explicación a través de mecanismos generados por los propios actores, es decir, conlleva un nivel de interpretación consciente que puede ser comunicada en el acuerdo de dichos significados; lo cual descarta que lo subjetivo, sea referente a sentidos ocultos o en todo caso inconscientes y de difícil acceso que es preciso dilucidar mediante corrientes interpretativas más complejas, o que en el intento por encontrar explicaciones

³ De esta manera lo presenta Susan Hekman (1999), respecto a un análisis comparativo y diferencial de las bases positivistas en las Ciencias Sociales y el enfoque fenomenológico.

que valoren los actos de nuestros sujetos de interés, sean más propensas a desvirtuar el verdadero significado de la acción para quien la vive.

El Psicoanálisis es una de las escuelas que nos ayudarían a entender la motivación de los actos inconscientes, pero aún en el desarrollo de su trabajo, el sujeto es quien encuentra y hace conscientes sus propias verdades. Sin embargo, como ya se mencionó, lo subjetivo corresponde más bien a un nivel consciente de particular aprehensión de la realidad, y su comprensión requiere del estudio del contexto particular en el que la vivencia subjetiva encuentra su explicación.

La *conciencia* en este caso no es una entidad a la que arriben sentidos encubiertos provenientes de lo inconsciente, como el enfoque psicoanalítico clásico podría plantearlo, sino más bien un proceso compatible con lo que el filósofo Edmund Husserl (Cit. en Ritzer, George, 1993), menciona en relación a la intencionalidad: *La conciencia no se encuentra en la cabeza del actor, sino en la relación entre el actor y los objetos del mundo. La conciencia es siempre conciencia de algo, de algún objeto. La conciencia se encuentra en esta relación; la conciencia no está dentro del actor* (P. 368).

Por ello, en una concepción particular, podemos decir que la *subjetividad* es el significado peculiar consciente que cada sujeto da a sus prácticas, el cual encuentra su propia singularidad dentro del mundo colectivo, pues el contexto lo influye pero no lo determina, él mismo lo construye y tiene la posibilidad de encontrar una forma única y significativa para él, de vivir los acontecimientos que se presentan comúnmente en un medio social; siendo el *significado* el elemento que hace referencia al modo en que el actor determina qué aspectos del mundo social son importantes para él y qué es lo que quiere transmitir al interlocutor (Schütz, Alfred, 1932; cit. en Ritzer, George, 1993).

Por todas estas características, la indagación de la subjetividad de cierto individuo o comunidad requiere de medios de abordaje específicos que sean capaces de testimoniar las cualidades que se vinculan con las diversas experiencias de la vida cotidiana en todas sus dimensiones.

Los métodos cualitativos que disponen estos medios de abordaje, han adquirido una relevancia reciente, pues cuando la preocupación principal de la ciencia era hacerla válida y objetiva, la medición fue el principal recurso para entender el comportamiento individual y social y sobre todo, para controlar sus causas y reacciones. Pero cuando una gran cantidad de acontecimientos no encontraron explicación en sus dispositivos y simplemente eran descartados por considerarse impenetrables y fuera del interés de la ciencia formal, el desarrollo de nuevas alternativas para hacerlos inteligibles dio nueva vida al terreno de la investigación, considerándose una opción epistemológicamente válida e incluso complementaria de la cuantificación.

Debido a la gran proliferación que han tenido los métodos cualitativos y a la gran cantidad de eventos a los que son útiles, así como por su inclinación a la apertura, la flexibilidad, la participación subjetiva del investigador y su cuestionamiento a los lineamientos de rigidez positivista; resulta difícil, señalan Rodríguez, Gil y García (1999), determinar cuáles son y hacer una clasificación de los mismos, sus límites son difíciles de distinguir y en ocasiones los diseños, técnicas y hasta instrumentos para recabar información son confundidos con los métodos en sí.

Además, las distintas disciplinas que hacen uso de estos métodos van dejando su propia aportación metodológica y el término *método* ha adquirido significados como el de aproximación, técnica, enfoque y procedimiento; pero lo cierto es que cualquiera de estos elementos para ser elevado a la categoría de método necesita ser constituido dentro de todo un sistema de consideraciones para hacer cognoscible la realidad, que incluyan pasos, técnicas e incluso formas de relación con la teoría que hagan un estudio válido en su contexto y su especialización. Los autores mencionados lo definen como *la forma característica de investigar determinada por la intención sustantiva y el enfoque que la orienta* (P. 40), el cual debe preguntarse por la cuestión que guía la investigación, la manera más adecuada para enfrentarse a ella, la disciplina de su procedencia, las técnicas de recogida de la información características de su enfoque, otras fuentes de datos, y por último autores e investigaciones relevantes con relación a lo que propone.

La elección de la metodología de la presente tesis implicó un recorrido por la especificidad de varios métodos relacionados con el destacado, pero también por las atribuciones de los métodos cualitativos en general, las cuales se considera imprescindibles observar para entender cómo es que nos brindan las ventajas para comprender la experiencia subjetiva de una mujer artista, que es lo que incumbe a la extensión de esta tesis.

Roberto Castro (1996) penetra en sus supuestos básicos, alcances y limitaciones a través de una comparación con los métodos cuantitativos, para conferir en un momento dado, qué fenómenos pueden ser abordados por unos, cuáles por otros, y cuántos más requerirían de su combinación o de elaboraciones variadas entre ambos.

Los métodos cuantitativos que corresponden esencialmente al enfoque positivista desarrollado con gran auge durante los veinte años posteriores a la segunda guerra mundial, tienen como premisas científicas la objetividad, la rigurosidad, la confiabilidad, la validez y la verificación heredadas de las ciencias físico-matemáticas que alcanzaron a las Ciencias Sociales y a la joven ciencia de la Psicología. Sus paradigmas son referidos a tres cuestiones: una cuestión *ontológica* que señala la existencia de una realidad concreta, objetiva, única e independiente de los individuos; una cuestión

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

epistemológica que exige una relación objetiva y distante entre el científico y dicha realidad; y una cuestión *metodológica* que señala métodos específicos que por medio de la cuantificación la estudian.

Adaptadas estas reglas a las interrogantes que surgen en la realidad social y el desenvolvimiento de los actores en ella con sus connotaciones psicológicas, se constituyen *leyes sociales* que determinan su conducta y que establecen un nivel de generalización entre las experiencias de todos, lo cual conlleva la posibilidad de construir una teoría social con conceptos bien delimitados que responda a las *causas* o fuerzas externas del comportamiento de cualquier individuo, comportamiento que puede ser replicado en determinado momento *recortando* y manipulando sus elementos en forma precisa, los cuales son denominados *variables* dentro de este enfoque. Para ello, el rasgo cuantitativo surte su mayor efecto mediante procedimientos estadísticos que miden los fenómenos y dan cuenta del grado con el que está ocurriendo en la población o el sujeto, con sus respectivos antecedentes y consecuentes.

Por otro lado, los métodos cualitativos en relación a las cuestiones *ontológica*, *epistemológica* y *metodológica*, vislumbran a la realidad como un gran teatro en el que los actores contienen su propia realidad y establecen relaciones trascendentes a través del significado que le otorgan a sus actos y a su entorno; por lo cual el investigador establece una relación cercana con su (s) objeto (s) y su (s) sujeto (s) de estudio, realizando una narración *-historia, reporte, análisis-* de la cual él forma parte.

Partiendo de esta perspectiva, la realidad es construida socialmente y por ello no es independiente de los sujetos, la realidad es *su* realidad y está estrechamente asociada con factores subjetivos, por lo que su abordaje demandará recurrir a ellos y a la manera en la que la explican para conocerla en su amplitud. Es así como la metodología cualitativa representa el salto del orden positivista al sentido interpretativo de las particularidades de los individuos en su aprehensión de la realidad, cuya respuesta es elaborada por el mismo actor y el investigador alude en su trabajo a un nivel de *comprensión* más que de explicación como agente externo al contexto.

En consecuencia, el conocimiento es producido a partir de la observación y el contacto con individuos concretos, cuya acción es interpretada fundándose en conceptos lo suficientemente flexibles como para conocer la multiplicidad de significados que el individuo puede conceder a sus prácticas.

Ciertamente, esta docilidad conceptual y el acercamiento que el investigador tiene con su tema de estudio significa una mayor complejidad y un esfuerzo analítico importante, esto es, sus condiciones deben soportar la rigurosidad de la ciencia social, que aunque no cuantificable ni replicable, implica considerar con suma delicadeza la manera en la que se juega la subjetividad, tanto del

investigador como del investigado, pues a veces es difícil distinguir sus empalmes, y su presencia requiere también de un tratamiento dentro de la investigación.

El alcance de la objetividad en la investigación social tiene sus referentes de confiabilidad en la conciencia de las condiciones sociales y subjetivas del producto último construido por el investigador y los participantes, que renuncia a la universalidad y al saber absoluto, y da cuenta de una posición relativa e histórica del fenómeno en cuestión.

Uno de los investigadores dedicado no sólo al empleo de la alternativa cualitativa en sus estudios sino a la reflexión de estos aspectos de validez en este tipo de metodología, es George Devereux (1990), quien reformula la concepción de la ciencia tradicional retomando la subjetividad propia del investigador en el proceso investigativo como parte importante de la objetividad tan buscada y requerida en la producción del conocimiento. Así, lo subjetivo que se moviliza en el forjador de la teoría es tomado en cuenta como el principal material de análisis de la misma.

Las vivencias que se actualizan en el investigador al momento de estar investigando, han sido manejadas por esta postura desde el punto de vista psicoanalítico, cuya vasta teorización y aplicación sale a los planteamientos de este trabajo, pero sirve a la consideración y a la inclusión de la experiencia del estudioso en el escrito final, por lo que a pesar de que la tesis que se introduce no es de corte psicoanalítico, se retoman las ideas de este autor como relevantes factores de la orientación cualitativa no sólo en su relación con la teoría psicoanalítica sino con otras teorías y métodos en estrecho contacto con el acontecer subjetivo de los seres humanos.

Las importantes aportaciones de Devereux (1990), nos enfrentan con la realidad propia del investigador del comportamiento y la necesidad de ingresar en ella en la elaboración del análisis que presenta, pues su ocultación lejos de dar paso a la mirada objetiva de los fenómenos, tiende a falsear los datos y a obstaculizar la corrección de las deformaciones que el científico pudo haber tenido en sus observaciones por la condición subjetiva en la que se encuentra y de la cual no se puede desprender al momento de estar investigando.

La atención de esta perspectiva dentro de la investigación cualitativa, supone una especie de autobiografía del autor a través de su obra, ya que surge en él una *contratransferencia* o reacción humana concreta frente al contenido y cualidades de lo que observa. La elaboración metodológica de la *ansiedad en las ciencias del comportamiento*, observa a la *contratransferencia* como el elemento científicamente más productivo en el estudio acerca de la naturaleza del hombre abordado por diversas disciplinas, cuyas características no pueden equipararse con las ciencias biológicas o físicas dedicadas a la medición relativamente sencilla de los acontecimientos externos, puesto que

el comportamiento humano supone un número notablemente mayor de variables y de connotaciones históricas, culturales externas e internas al sujeto.

Todos estos reparos en la forma en la que nos acercamos al conocimiento humano, requieren entonces de un análisis del lugar en donde se encuentran tanto el investigador como el investigado, de sus reacciones y cómo éstas participan en la obtención de los datos y su interpretación en términos reales y no de lo que debería de ser según la ciencia tradicional.

El investigador se refleja pues en su propia obra, y gracias a posturas como la de Devereux (1990) que admiten su involucramiento en el análisis, las investigaciones realizadas bajo un rubro cualitativo hablan de la vida y subjetividad del autor en un apartado destinado para ello, y en general, dentro de toda la sustancia de las mismas. Dadas estas condiciones dentro de una metodología alternativa de la ciencia del comportamiento y en particular de la cualitativa, se advierte el espejo de la autora de esta tesis en ella y en la historia de vida contenida en el capítulo cuatro, pues como se explicará después, el enfoque biográfico cualitativo es mucho más susceptible de captar estos destellos personales no sólo *acerca de quién se escribe* sino *de quién lo escribe*.

Por todas estas características de la metodología cualitativa, hasta hoy día no se sabe con claridad, de acuerdo a Bryman y Burgess (1994, cit. en Castro, Roberto, 1996), cómo es que surgen los temas y cómo se articulan las ideas que terminan en una publicación de análisis cualitativo, suelen ser escritos que reflejan una lectura que genera nuevas interrogantes, una visión particular de la particularidad de un fenómeno, pero con el apoyo de una teoría sociopsicológica que se refiere a un contexto sociocultural históricamente específico o a alguno de sus elementos, con el fin de poder interpretar la información, pero que no busca adecuar la realidad a ella sino modificarse y reacomodarse de acuerdo con los descubrimientos empíricos de la investigación.

El análisis individual como una de las características de la ciencia psicológica, compromete no sólo la mirada de los sentimientos, emociones y pensamientos particulares; sino del contexto en el que se originan y se perpetúan multiculturalmente por situaciones de raza, clase, *género* y etnicidad que el sujeto vive; y cuyo entendimiento es propiciado por el conocimiento de fondo que proveen dichas teorías.

En esta ocasión, la teoría de género cumple esta función y convive con la metodología cualitativa en el intento de encontrar respuestas, pues aunque no son piezas exactas de un rompecabezas, consienten puntos de apoyo en el análisis de la experiencia subjetiva femenina en el arte; anuada por supuesto, a las reflexiones teóricas que existen respecto a la actividad artística.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Entonces, ya que el conocimiento de interés no es la obtención de una medida objetiva del comportamiento relacionado con esta experiencia, la frecuencia de su ocurrencia o la verificación de sus descubrimientos para considerarlos válidos, ni tampoco su generalización al interior del contexto artístico o dentro del género femenino, para lo cual convendría más un método cuantitativo; sino el testimonio que la voz de una artista nos pueda dejar en la vivencia de su realidad y el significado que le otorgó a su práctica artística como mujer, se justifica la consideración de la metodología cualitativa como la mejor opción para este objetivo.

Ahora que ya se tiene claro que los métodos cualitativos se enfocan a los mecanismos interpretativos y el acercamiento a la subjetividad de los individuos en forma exploratoria, es preciso conocer algunos de los procedimientos que los favorecen sin aspirar a una exposición completa de los mismos, ya que su literatura sugiere un sinnúmero de ellos y su similitud ha integrado una compleja ramificación que Wolcott (1992, cit. en Rodríguez, Gil y García, 1999) compara con un *árbol que hunde sus raíces en la vida cotidiana* (P. 39), y que conlleva el riesgo de creer que todos sirven para lo mismo. La metodología cualitativa que parte de las actividades de *experimentar/vivir, preguntar y examinar*, presenta al investigador diferentes ramas y hojas de las cuales se puede elegir para realizar un trabajo de calidad, pues a pesar de que en muchas de sus concepciones son casi idénticos, su utilización de acuerdo con la teoría, sus potencialidades y debilidades son diferenciables, auxilian a propósitos distintos y su elección depende de las condiciones de cada investigación.

1.2.2. Algunos métodos cualitativos auxiliares en el estudio de la subjetividad.

Entre los que interesan a la presente, se encuentran la fenomenología, la etnometodología, la hermenéutica, el análisis discursivo y la biografía; los cuales se exponen brevemente por relacionarse estrechamente en varios de sus principios con el método de *historia de vida* seleccionado para acercarnos al tema de interés. Los contenidos que estos enfoques cercanos proponen para el análisis de lo subjetivo y las conexiones que establecen entre ellos, se enlazan con la experiencia subjetiva que provee la vida de una mujer artista y nos permite tener una visión amplia de la utilización de esta perspectiva metodológica y el por qué de su elección.

Todos ellos, como la mayoría de los métodos cualitativos, son nacidos de la teoría social, pues aunque el interés en el estudio del aspecto humano/subjetivo no es nuevo, el espacio conquistado en el terreno de la Psicología es aún reducido, ya que en su intento de ser una disciplina científica, positivamente válida y con un objeto de estudio propio, procuró independizarse de ramas como la Filosofía y la Sociología, acotando el

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

estudio de lo individual al sujeto en sí, retomando factores sociales únicamente cuando eran contingentes determinantes de su ambiente inmediato, pero olvidando los elementos históricamente heredados dentro de su contexto sociocultural. Empero, la necesidad de retomar aspectos sociales y culturales en la comprensión del comportamiento ha propiciado la recuperación, caída, actualización y reconfiguración de estos métodos en el seno de algunas escuelas y áreas de la Psicología.

1.2.2.1. Fenomenología.

Encontramos en la Fenomenología la posibilidad de tener contacto con la visión subjetiva de un individuo, su forma de ver el mundo y la realidad a través de su acción acompañada por una intención y proyecto propios que se hacen comprensibles por la extensión de su significado a los que conforman su contexto de origen.

Alfred Schütz (1932, cit. en Ritzer, George, 1993), principal precursor del método fenomenológico en Sociología reconoce el sentido subjetivo de la acción del actor social y su accesibilidad al científico del comportamiento por la observación de la interacción y la comunicación de los conceptos que comparte una comunidad y hacen posible la vida social cotidiana, lo cual es denominado por este autor *intersubjetividad*.

En la reivindicación de la subjetividad dentro de la ciencia social, este autor busca rescatarla de las tinieblas haciendo público lo privado y recuperando las ideas que su antecesor Edmund Husserl (Cit. en Ritzer, George, 1993), aportara tocante a la percepción ordenada y común que tienen las personas del mundo social. La introducción en el sentido subjetivo que los sujetos poseen acerca de sus actos y los actos de los otros, supone para la fenomenología la exploración de cómo el individuo reflexiona sobre su propia experiencia y le otorga significación en un espacio que para él se encuentra naturalmente ordenado por reglas que se asume todos los participantes entienden y siguen como elementos predados de su cultura.

Para la fenomenología, el sujeto de acción no se percató de cómo construye él mismo el juego de reglas en el que está involucrado y cuya interpretación es comprendida *intersubjetivamente* por cada uno de los miembros de su ámbito cultural, aún cuando haya diferencias, pues éstas se liman en la proyección de similitudes y hacen que las experiencias parezcan idénticas. Es así como la tarea de la fenomenología es insertarse en el mundo de la vida cotidiana y el sentido común para captar la subjetividad no en la conciencia individual pura, sino en el intercambio colectivo de atributos y significados de la acción que se van reproduciendo y constituyen estructuras sociales sólidas, en tanto que procuran que los individuos *se entiendan como deben entenderse*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

De esta manera, fenomenológicamente hablando, pueden existir en un contexto dado una *multiplicidad de realidades* según Giddens (1987), pero siempre serían finitas y acordes con el conocimiento estereotipado que se tiene de las prácticas de los sujetos que habitan en él, por lo que toda actividad que salga al acervo de explicaciones proporcionado dentro de la estructura será considerado un comportamiento desviado que no encuentra otra razón que ser la excepción de la regla.

Susan Hekman (1999), destaca que la experiencia *individual/subjetiva* es cómo el conjunto de provincias con fronteras y escisiones que la hacen única y peculiar, pero que pertenece a la nación de la experiencia *social/colectiva* que le da el carácter de *nuestra* y permite su objetivación de acuerdo a criterios tipificados del contexto y a niveles de *anonimidad* que la hacen privada para el público y pública para el mundo de la intimación. Con ello señala la facilidad con la que el investigador puede extraer la vivencia subjetiva apoyándose en este enfoque, pues ésta pareciera estar tan a la mano como cualquier elemento observable del comportamiento humano, dada la posición descubierta y acabada que le brinda la propia sociedad en su entendimiento mutuo.

En complemento a lo anterior, Rodríguez, Gil y García (1999), presentan a la fenomenología como la descripción de la realidad estructurada por la percepción y la verdadera naturaleza de los significados existenciales como fenómenos, esto es, de su esencia universal en el mundo de las tipificaciones de la vida, y lo que significa ser en ese mundo hombre, niño, *quizá mujer... artista... etcétera*.

Esta sustancialidad que la fenomenología arroja en sus eventos y condiciones de interés es un intento por hacer de la Filosofía una disciplina metodológicamente rigurosa, sistemática y crítica que es capaz de hacer tangible en el contexto la experiencia subjetiva que anteriormente era considerada como propiedad únicamente del individuo.

El mundo cotidiano visto por Schütz (1932, cit. en Ritzer, George, 1993), tiene una explicación científica y es susceptible de ser descrito con todos sus fenómenos, situaciones, actividades e interacciones tal y como son experimentados por los actores, en el marco de un modelo social científicamente establecido. Esto conlleva sin dudarlo la consideración de postulados científicos que incluyen la creación de conceptos que traduzcan los actos e interpretaciones de los sujetos a hechos que comprendan los miembros de la comunidad científica en general; el establecimiento de la distancia pertinente entre el investigador y su objeto de estudio, para mirar los acontecimientos dejando de lado las experiencias de vida propias, en el entendido de que la función de la ciencia es observar y elaborar representaciones que permitan explicar la realidad social, y la función de los actores es vivirla y participar en ella.

El legado que deja la fenomenología a la labor cualitativa y al tema propuesto, es el planteamiento de que el estudio de la subjetividad puede estar al alcance de la ciencia social y psicológica y encontrar explicación en el acercamiento a la experiencia de los sujetos sin la necesidad de desentrañar sentidos profundos y encubiertos; y el retorno al reino de lo común como punto de partida para explicar otras realidades, como la ciencia, *el arte*, la locura, etcétera.

Sin embargo, a la fenomenología no le interesa cómo alguien experimenta el mundo en un sentido completamente original, sino en un sentido compartido, lo cual descarta la posibilidad de sólo un acercamiento o historia en la *relación mujer/arte* y más bien aludiría a la experiencia compartida por las artistas en determinado contexto creativo, en donde instrumentos como el *temperamento* o la *genialidad* seguramente encontrarían explicaciones intersubjetivas tipificadas.

1.2.2.2. Etnometodología.

Otro de los importantes enfoques en los métodos cualitativos a los que incumbe la subjetividad en la cotidianidad de los sujetos es la etnometodología, que menciona Giddens (1987), recibió las influencias de la fenomenología, pero con una nueva perspectiva que regresa la voz al actor social en la explicación de su propia realidad sin la intervención de conceptos científicos sino con los conceptos que él mismo elabora y que le sirven para interpretar sus actos y los acontecimientos que le rodean. El etnometodólogo a diferencia del fenomenólogo, no se preocupa por entender científicamente el comportamiento y su perfil subjetivo, sino simplemente por escuchar lo que los actores tienen que decir acerca de ellos mismos y sus acciones, sin la necesidad de que coincidan con las categorizaciones del científico.

Harold Garfinkel con sus *Estudios de Etnometodología* publicados a finales de los años sesentas presentó esta alternativa nueva y distintiva de análisis sociológico, según datos expuestos por John Heritage (1998), que al igual que la fenomenología se inclinó por descubrir las formas en que los actores sociales analizan sus circunstancias y pueden compartir una comprensión intersubjetiva entre ellas, así como los mecanismos por medio de los cuales responden a los elementos vitales social y normativamente organizados.

Sin embargo, para la etnometodología la clarificación acerca de cómo se producen y mantienen las estructuras de las actividades ordinarias y rutinariamente, da lugar a la *extrañeza* y a la consideración metodológica de rescatar las peculiaridades de las vidas individuales, es decir, a la manera única e irrepetible de asimilar las experiencias, considerando científicamente adecuada la explicación que el actor les brinda.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ciertamente, un estudio etnometodológico es el estudio del significado que tienen las prácticas dentro de un contexto sociocultural, grupo social, comunidad o *etnia*; que se enriquece con la diversidad de experiencias de sus integrantes. Siendo entonces esta diversidad la que da cuenta de la naturaleza normativa de una organización social, el comportamiento que en determinado momento no se ajusta a él, es el factor central en su mantenimiento, y por lo tanto, en muchas ocasiones es el que más llama la atención de los investigadores como apropiación particular, y encuentra explicación en el mismo marco que da cuenta de la conducta percibida como normal.

Este marco por cierto, no es el mismo en todas las ocasiones, pues desde el punto de vista de la etnometodología, las acciones de las personas sólo pueden explicarse en referencia al contexto dentro del cual tuvieron lugar, lo que quiere decir que toda conducta es *situada* dentro del mundo social indefinidamente amplio de momentos y posturas; lo cual constituye una de las grandes divergencias con la fenomenología de los significados terminados, finitos y determinantes de la acción.

La visión dialéctica que recupera la etnometodología, implica tener la apreciación de que el contexto permite interpretar las acciones, pero las acciones le dan sentido al contexto y a la interpretación. Las normas del contexto entonces no son determinantes sino constituyentes de la acción, en el sentido de que su perpetuación está en la explicabilidad moral que el actor da a sus acciones y no los dispositivos de recompensas y castigos que pueda haber en el sistema.

Jeffrey Alexander (1997), sustenta a partir de estos supuestos, que la etnometodología heredó de la fenomenología las bases acerca de cómo el sujeto percibe al mundo y la postura normativa e interaccionista que fundamenta su experiencia, pero se comprometió con ellas de otra manera, poniendo mayor énfasis en la acción, apostando más por la aprehensión individual y rescatando la realización inteligente y creativa de los actores aún en los encuentros sociales más comunes.

En adición, la orientación científica de la etnometodología incluye la producción de un programa de investigación empírica que altera el orden social para poder estudiarlo y acepta el involucramiento del investigador para comprender los datos y descubrimientos, tomando en cuenta que sus expectativas los median como a cualquier actor social del contexto.

Las investigaciones etnometodológicas se han extendido a diversos escenarios incluyendo el artístico ⁴, y sus premisas aportan al tema de esta

⁴ Giddens (1987), menciona que sus logros han alcanzado a las actividades de médicos, otros científicos y en el arte incluso a los pianistas de jazz.

tesis el razonamiento de que el conocimiento del quehacer artístico puede encontrarse en la vida del propio artista más que en fuentes interpretativas y generalizadas de su producción, dando lugar a la excepcionalidad dentro del mismo contexto artístico y sus corrientes formales y yendo a lo personal y a lo ordinario del artista por encima de lo institucionalizado.

No obstante, el interés sigue siendo *una vida, una artista, un acercamiento* y no el entendimiento de las excepciones femeninas del contexto artístico, lo que constata que éste no es un estudio etnometodológico, sin que por ello no se retomen los aspectos relevantes de este tipo de metodología para esta búsqueda.

Las perspectivas fenomenológica y etnometodológica son de las más completas y reconocidas dentro del terreno de la investigación social dedicado a la comprensión de la subjetividad y el significado que el actor otorga a su desenvolvimiento práctico y social. Cercanas a ellas podemos mencionar a la hermenéutica y al análisis del lenguaje cotidiano, que en su atención al discurso de los participantes de un contexto integran la explicación con la actividad como modo de organización de la vida social.

Estas metodologías apunta Giddens (1997), sirven al análisis fenomenológico y etnometodológico pero se diferencian de ellos por estar enfocados a formas narrativas, a modos de habla ordinarios que expresan una forma de vida, al lenguaje como acción misma y como medio de comunicar la acción, al significado que el individuo puede dar a su propia conversación así como a la variedad de significados que pueden tener sus palabras y sus acciones a través de ellas.

Su utilidad radica, sobre todo, en la interpretación de toda la información que es vertida por los participantes a través de su discurso y de otros instrumentos útiles a la investigación cualitativa y etnográfica como entrevistas, diarios personales, cartas, e incluso obras de arte si se consideran una forma de expresión...

Empero, el acercamiento que aquí se brinda a través de una vida no se remite al significado de su arte o a la interpretación de sus narraciones plasmadas en diarios u otros escritos, aún cuando se recurrió a ellos; y digamos, mucho menos al contenido de una serie de entrevistas porque nuestra artista ni siquiera está físicamente viva.

¿Cuál es pues la manera en la que podemos acercarnos a ella y a su experiencia subjetiva de ser mujer artista?

Todos los enfoques presentados no satisfacen los criterios de este acercamiento, y a su vez éste tampoco satisface los requerimientos de estos métodos, pues aunque muchos de sus principios coinciden con lo que nos

interesa y todas se ocupan en uno u otro sentido del problema del significado de la acción humana, ellos se preocupan por explicar contextos de práctica social, objetivo que no se cumple con el estudio de un individuo sino con una cantidad considerable de experiencias de todos los lugares posibles del contexto en cuestión.

Merecieron su mención sin embargo, porque muestran la importancia de tener presente que cualquier intento por abordar la cuestión subjetiva en el medio que sea implica actividades de investigación muy diversas en las que en muchas ocasiones se tienen que mezclar enfoques, establecer grados intermedios e innovar procedimientos, lo cual es una de las ventajas de la metodología cualitativa.

Se demanda pues, un método que permita establecer más intimidad, y elegir un caso determinado no porque sea representativo de otros casos o porque ilustre determinado rasgo de un contexto sino porque el caso en sí mismo es de interés. En el método privilegiado para la elaboración de esta tesis encontramos las cualidades de todos los anteriores al menos en la necesidad de este abordaje: *la historia de vida*.

El crecimiento y desarrollo de todos estos métodos continuará en los años venideros y encontrará un lugar en la Psicología, por lo pronto se puede decir que quizá la visión *intersubjetiva* es más propia de la ciencia social, y la *subjetiva/particular* de la psicológica; pues mismo Schütz (1932, cit. en Ritzer, George, 1993), dijo que cada uno de nosotros tenemos nuestro propio mundo de la vida lleno de sueños y fantasías que no es un mundo intersubjetivo, pues es un mundo subjetivo desligado del paso del tiempo de la sociedad, y los acervos privados y únicos de conocimiento debido a que tienen su fuente en las biografías individuales no son susceptibles de estudio, al menos en la ciencia social.

1.3. La historia de vida como herramienta en el abordaje de la participación femenina en el arte y su singularidad en el plano subjetivo.

Pues bien, la historia de vida en cambio, proporciona la facultad de introducirnos en la psicología del sujeto y en su universo más privado atendiendo a la construcción singular de sus contemplaciones, pero también a sus condiciones de vida como agente social. En una relación dialéctica, la historia de vida como menciona Jeffrey (1997), *se mantiene abierta al individualismo sin abrazarlo del todo y acepta el orden sin permitir que su cualidad determinista domine el pensamiento* (P. 207).

Dado que una gran cantidad de análisis etnometodológicos han hecho uso de las historias de vida, se les ha llegado a considerar herramientas de este tipo de metodología, pero en la intención de estas historias de salvaguardar el

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mundo interno en un mundo habitado por muchas mentes, ha obtenido como método un lugar propio tanto en la investigación cualitativa como en la vida social contemporánea, señalan Cristina Santamarina y José Miguel Marinas (1994), por lo que numerosos historiadores de vida se consideran autónomos de la etnometodología y practicantes de una metodología elaborada con sus propios principios.

Se quiere entonces entender a nuestra artista y al significado que tuvo en su *ser mujer* la práctica artística y no entender al contexto artístico femenino, sin que se descarte que su experiencia particular nos aporte importantes elementos de la subjetividad femenina en el arte y de las maneras peculiares y distintivas con las que las mujeres configuran su participación y tienen presencia en la dimensión artística, pues se sabe que aún un individuo refleja cambios, condiciones y transformaciones en el contexto por mínimos que sean. La relevancia contextual de la historia de vida es que el sujeto lleva en sí la realidad social vivida con todas sus implicaciones, entre ellas la de género, pero se apropia de ella a su manera y en esa singularidad devuelve al contexto su trascendencia.

Este acercamiento, esta vida, esta artista, es la controvertida pintora mexicana Frida Kahlo, una de las mujeres que ha dado un sentido por demás amplio al término excepcionalidad en el plano artístico, pues la originalidad de su obra biográfica/artística y la lucha personal que libró con las relaciones de género han contribuido a la difusión de una imagen especial con la que muchas mujeres, artistas o no, se han sentido identificadas.

El maestro Alejandro Herrera ⁵ la describe como un *fenómeno impresionante de mercadotecnia y veneración* que ha hecho que generación tras generación brinde su versión de este personaje y que su historia, como una *eterna herida abierta*, permanezca siempre en el interés de las personas. Sumándome a esa herida y a otras características personales de esta artista que valdrá más la pena mencionar en el capítulo cuatro, reconstruyo su historia de vida. La manera en la que se presenta toma en cuenta los lineamientos de historia de vida como método de análisis social y psicológico, en el que el saber de la vida cotidiana de Frida es el contexto que nos introduce en su experiencia subjetiva con los momentos y ocasiones significativas de la misma.

La recuperación de la vida de las personas en el estudio de lo social ha colocado a las historias de vida en un enfoque *biográfico* como una forma de expresión que sólo pertenece a la cultura occidental, única cultura que ha separado al yo de la comunidad, advierte Daniel Bertaux (1999), y que encuentra sus antecedentes metodológicos en numerosos trabajos de la

⁵ Participante de la conferencia de presentación del libro *Frida Kahlo. La pintora y el mito* de Teresa del Conde (2001). Plaza & Janés editores, México, dictada el 20 de septiembre de 2001 en una reconocida librería de la Ciudad de México.

corriente de la Sociología empírica y la Antropología realizados en Estados Unidos y en Polonia antes de la Segunda Guerra Mundial, disminuyendo su utilización en los años subsecuentes por el surgimiento del método de encuestas e instrumentos de medición para la selección de soldados para la guerra, y no resurgiendo con plenitud casi hasta nuestros días, a finales de los años setentas, época en la que empezó a florecer la pluralidad de nociones, paradigmas, teorías y métodos.

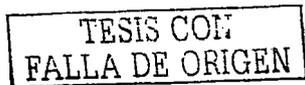
Para algunos autores como Rodríguez, Gil y García (1999), el enfoque biográfico se remite a las historias de vida, para otros como Bertaux (1999), Santamarina y Marinas (1994), las biografías, los relatos y las historias de vida son diferenciables entre sí, pues existe una historia mayormente difundida, oficial y académica de la realidad social a la que corresponden más las biografías de grandes personajes y una historia que muestra que el sujeto no es producto absoluto de su sociedad.

La historia tiene dos caras, apuntan Debbie Guerra y Juan Carlos Swekes (1999), y las biografías son relatos maestros que se asientan en las estructuras del poder, mientras que las historias de vida constituyen la expresión de la voz acaecida que desafía el discurso hegemónico y desenmascara sus contradicciones, dudas, vacilaciones, complicidades, vergüenzas, arrepentimientos, etcétera; que la cara más afable y visible no da a conocer. La historia de vida es entonces el retorno a lo humano, y un medio que saca a la luz lo que no se sabía, lo sencillo de la vida de un sujeto, su relación con lo mundano, su conflicto existencial, su dilema personal.

Frida Kahlo en particular ha recibido de parte de muchos de sus biógrafos y estudiosos ⁹ los adjetivos de *pionera del espacio psicológico femenino, artista intensa e independiente, mujer verdaderamente emancipada*, entre otros. Sabemos que en personajes de la talla de Frida, así como en cualquier ser humano, existe ese grado de grandeza, pero también hay sufrimiento, dolor, indecisiones y aberraciones; por lo que en el capítulo cuatro que abarca su historia de vida, se procuró mirar su autenticidad como ser de carne y hueso.

Como en toda historia de vida existen una gran cantidad de versiones y ésta es una versión más, una lectura que mi *condición de mujer y mi ser psicóloga* me permite compartir como autora de esta tesis, sin la pretensión de presentar la más completa, analítica o refinada porque en las historias de vida nunca se abarca todo, sino el fragmento que con más sensibilidad captó el autor y que sirvió a su interés; sin importar que los acontecimientos que presenta sean verídicos o no, pues son válidos en la medida que los mira, los comprende, los hace suyos y forman parte de la historia que se construye en ese momento.

⁹ Descripciones que comparte Roberto Lovera de Sola, (1992).



Importantes autoras del análisis de la vida de Kahlo participan en esta versión⁷ y cumplen con uno de los mayores requerimientos que Bertaux (1999) exige en la metodología de historia de vida y que tiene que ver con la obtención del mayor número de facetas posible del fenómeno a estudiar, lo que conceptualiza como *saturación*. Cuando las historias de vida son empleadas en el análisis etnometodológico de un contexto determinado, la *saturación* se logra con una gran cantidad de ellas, procurando que todas sean diferentes en algo; pero para este trabajo se innovó este tópico aplicando la saturación en el caso *Frida* con algunas de sus múltiples versiones.

Los instrumentos para la recogida de la información son los mismos de cualquier historia de vida, biografías o presentaciones que incluyen segmentos de su diario y cartas, fotografías de su vida y obra, documentos, conferencias, la *Casa Azul* de Coyoacán en la que habitó por muchos años ahora museo *Frida Kahlo*, e incluso el testimonio de una mujer que la conoció y que aún vive en su querido Coyoacán.

Desafortunadamente, el deceso físico de esta artista hace imposible que se cuente con su relato de vida, pero esto no ha impedido que continúe viviendo a través de su obra y de los pedazos de existencia cotidiana plasmados en todos estos recursos de gran riqueza para nosotros. El relato de vida hace del pasado un tesoro para el presente, cuando el individuo se enfrenta a su propia historia en una narración con ayuda de otro que es el investigador, el producto generado no es el relato sino la transformación del presente en la escucha de sí mismo.

Es por eso que Rosario Correa (1999) habla de la fascinación de remontarse en el presente a acontecimientos del pasado que a su vez hacen al presente y vislumbran el futuro y que comprometen al investigador y su participante en una relación *dialógica* que los implica subjetivamente en la articulación de las tres dimensiones temporales que se entrecruzan en el trayecto biográfico de ambos.

En esta opción de conocimiento subjetivo, el investigador también hace su propia historia y se reconoce en el otro como ser humano, la complicidad juega su papel, pues se tiene acceso a la vida del otro permitiendo que éste conozca acerca de uno mismo, lo cual hace que este peculiar contacto entre investigador e investigado rebase las limitaciones impuestas por el establecimiento de la distancia positivista. La cercanía es el principal requerimiento en el manejo de la historia de vida y supone la atención de lo que ya aportaba Devereux (1990) acerca de la relación humana en la investigación cualitativa, lo que en las circunstancias de esta tesis la hacen

⁷ Entre ellas Hayden Herrera y Teresa del Conde, cuyas obras son comentadas con amplitud en el capítulo cuatro

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

todavía más intrincada y especial, pues la ausencia corporal de nuestra artista establece un diálogo en el que se imaginan respuestas frente a un espejo y permea la historia con un encuentro propio.

Por todas estas características de la historia de vida, Daniel Bertaux (1993) afirma que la elección de este método entre muchos otros métodos cualitativos tiene que ver sobre todo con una cuestión de *temperamento*, con ciertas prácticas existenciales y con el deseo de realizar un trabajo de determinada manera y no de otra, lo que lleva al investigador a adherirse a algunas formas de pensamiento y excluir otras. Esta perspectiva subraya que cuando el investigador escoge un método tiene que ver más con su proceso de vida particular que con el objeto de estudio, por lo que aunque la proximidad es la que permite surgir la historia de vida, para ver se necesita de cierta distancia y de una preparación emocional que permita trabajar los efectos. Esta prevención técnica y emocional de la historia de vida que sugieren Ivonne Szasz y Ana Amuchástegui (1996), forma parte de toda la labor investigativa realizada para la presente tesis en sus fases *exploratoria*, *analítica* y *expresiva*; contemplando y exponiendo sus reflexiones dentro del texto cuando se consideró pertinente y dando espacio a la mujer artista que motivó el saber de la subjetividad femenina en el ejercicio de las Bellas Artes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2. LA RELACIÓN ENTRE GÉNERO Y ARTE

*Los locos dan festines y los cuerdos son los invitados.
 Los locos viven inventando mundos y los cuerdos en mundos inventados.
 Los locos crean castillos y los cuerdos los habitan.
 Los locos son mitad sueño y los cuerdos sueño a la mitad.
 Los locos son un poema y los cuerdos quienes redactan.
 Los locos crean música y los cuerdos son los escuchas.
 Los locos son personajes y los cuerdos los actores.
 Los locos son la pintura y los cuerdos sólo pintan.
 Los locos viven en muchos mundos y los cuerdos en la Tierra.
 Los locos se sienten libres y los cuerdos los encierran.*

Anónimo.

La inquietud que originó la elaboración de este tema que abarca la relación entre el género y el arte fue, en primera instancia, una profunda emoción por lo que desde mi visión y mi experiencia se me revelan como artístico. El análisis que se presenta acerca de una experiencia subjetiva femenina en el arte, de una mujer artista, nace del interés como humana y profesional de la Psicología por conocerla y dar a conocer mi acercamiento a ella en este espacio.

Sin embargo, me declaro inexperta en materia de arte, tanto en su dimensión práctica como crítica; elementos que se adquieren a través de la disciplina, la constancia y el conocimiento extenso de la historia, los estilos, los principios e incluso la metodología que sustenta a una obra de arte así como a una valoración acerca de ella.

Como lo dice Freud (1914), en uno de los ensayos que componen su *Psicoanálisis del arte*, aún cuando el Psicoanálisis desde sus inicios ha consagrado esfuerzos en entender el arte y Freud estuvo siempre en contacto con innumerables obras: *He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia. Para muchos medios y efectos del arte me falta en realidad, la comprensión debida[...](P.75).*

Pero no se piense que lo que se dice acerca del arte a lo largo de este trabajo y en particular en este capítulo dedicado a su reflexión, es una mera opinión o una aproximación superficial, pues la inmensa mayoría de los pensadores que han abordado su estudio y que aquí se retoman son además de científicos sociales, filósofos o investigadores de la Psicología; *artistas* que escriben

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

acerca del arte de una manera verdaderamente estética, artística, bella ⁶. No así la presente investigadora, que lo único que comparte con ellos es su emoción estética y su curiosidad por saber acerca del fenómeno artístico.

Es pues éste un intento modesto en la aportación a lo que es el arte y lo que constituye la experiencia subjetiva de quienes dedican su vida a él, en particular las mujeres y la artista a la que ya se ha hecho alusión; considerando, como ya se señaló en el primer capítulo, que lo importante es hacer camino, pues si es complejo tratar de elaborar un sinúmero de conceptos que rigen al terreno científico, cuantimás el de *arte*, que abarca una serie de características que nos emocionan sin saber por qué lo estamos.

Me atrevo pues a hablar de arte en un sentido moderado, atendiendo por supuesto a que si estamos hablando de la presencia femenina en el arte, es meritorio que se ofrezca un apartado para abordar lo que es esto a lo que llamamos *arte*.

2.1. ¿Qué es el arte?

El concepto de arte puede ser tan amplio o tan reducido, que su elaboración ha dado pie a una gran diversidad de posturas. Si intentamos construirlo tomando en cuenta todo lo que lo abarca en su completud incluyendo su carácter enigmático, estaremos aludiendo a los *finés últimos* de su existencia, tal y como la Filosofía nos da cuenta del sentido de la vida y del mundo. Por otro lado, si tratamos de buscar sus *finés próximos*, obtendremos una concepción delimitada de ciertas características y no de otras, como aquellos conceptos de los que hace uso la Ciencia para explicar la realidad objetivamente.

En efecto, la Filosofía nos brindará un concepto que considere una gran extensión de los elementos visibles y no visibles que lo conforman, con lo cual el arte puede convertirse en algo inexplicable que nos lleve a los mayores niveles de abstracción y misticidad. La Ciencia en este caso, nos puede ayudar a poseer una idea más clara y concreta de lo que lo constituye.

No obstante, cabe preguntarse aquí con qué derecho la Ciencia pretende abarcar un acontecimiento humano que va más allá de los planteamientos en muchas ocasiones de rigidez conceptual que encuadran a los fenómenos en criterios medibles y justificables. En pocas palabras, cabría preguntarnos con qué derecho la Ciencia conversa sobre algo de lo que no sabe porque deja de lado todo tipo de conocimiento subjetivo que necesariamente se encuentra en el arte.

⁶ Esta característica de los escritos que hablan de arte se puede ir corroborando o desechando según el juicio del lector en las citas textuales de estos autores incluidas en este capítulo, así como en sus ideas generalmente expuestas.

Giséle Marty (1999), una de las investigadoras que en el ámbito de la Psicología se han preocupado por estudiar las manifestaciones artísticas, se plantea esta misma pregunta ante el interés actual de la ciencia por encontrar una fundamentación científica al arte; desde su definición, hasta los procesos emotivos, cognitivos y perceptuales que participan en el surgimiento humano de la labor artística. Según su perspectiva, debemos analizar, en el acercamiento a expresiones tan desconcertantes a nuestros ojos como el arte, si es recomendable hacerlo por medio de interpretaciones técnicas o mantenernos en el nivel más general del sentido común.

Dentro de la Ciencia positiva más rigurosa, de la que ya se trató brevemente en el capítulo anterior, la explicación del arte quedaría quizá para algunos fuera de su alcance y por lo tanto habría que descartarlo de su estudio, y tal vez para otros sería una expresión capaz de objetivarse hasta lograr su entendimiento en términos lógico-causales, bajo la creencia de que la Ciencia se encuentra en un estrado superior y puede explicarlo todo.

Para muchos estudiosos del arte e incluso artistas esto es una verdadera aberración y proclaman que el arte debe ser explicado a partir del arte y no de ninguna otra fuente de conocimiento. Ortega y Gasset (1964) por ejemplo, cuestiona los intentos de la Ciencia Social para definir al arte y asevera que estudiar lo que es el arte a partir de sus efectos extrínsecos o sociales es como estudiar *un rábano por sus hojas o al hombre por su sombra* (P. 13), lo cual impide que se pueda penetrar en la intimidad de lo artístico y en su verdadero significado.

Pero recordemos que la Ciencia alternativa y la investigación cualitativa nos brindan otras opciones de acercamiento a fenómenos como el arte, y en el ensayo de establecer el concepto de arte en sus fines más próximos no es en este caso una tarea ambiciosa o incluso pretenciosa de la Ciencia que violente la esencia del arte, sino otra vez, un proyecto humilde que lo retome como cualquier otra actividad humana tan necesaria de investigar que sin ella no está completa cualquier explicación sobre la conducta que la Ciencia emprenda en su conocimiento de lo humano y claro está, que nos brinde una noción de lo que nos referimos cuando nombramos al *arte*.

Muchas son las disciplinas que en algún momento de su desarrollo han incluido el estudio del arte como parte indispensable del entendimiento del individuo y del entorno cultural e incluso físico del que formamos parte: desde las más rigurosas y objetivas como las *Matemáticas* y la *Física* tan estrechamente relacionadas con artes como la *música*; hasta las más humanas como la *Antropología*, la *Arqueología*, la *Filosofía*, la *Historia*, la *Sociología* y aunque todavía sin mucho auge, pero también la *Psicología*.

De esta forma, el arte no ha dejado de ser centro de curiosidad y atención a través de la historia y todas esas ciencias espías a su alrededor han brindado diversas explicaciones, desde lo mítico, lo simbólico y lo filosófico; hasta lo fisiológico.

Hay quienes ven al arte como algo totalmente ligado al sentimiento humano y quizá algo que está más allá de lo humano, que se otorga como algo excepcional que de ningún modo encuentra ni siquiera una descripción, porque sólo se pueden sentir sus efectos; así es, estamos en un terreno escabroso y cualquier intento de definirlo es una verdadera aventura. No faltan además los que piensan que a pesar de eso, puede ser definido y explicado en su origen y manifestación.

De ahí surgen, declara Marty (1999), dos orientaciones: una que considerando al arte un fenómeno excepcional, descarta su estudio y otra que pretende encontrar su verdad sin aceptar que quedan aspectos implicados en el arte que aún no han logrado explicarse bajo los lineamientos del conocimiento científico, y que al mismo tiempo lo hacen fascinante. Ambas son soberbias, *el arte es otro campo de acceso al conocimiento y a la verdad*, afirma la psicoanalista Rosa María Zúñiga (1993), que no es ni inferior ni superior al científico.

El concepto de arte no es el más oscuro y complejo dentro de los marcos conceptuales, su elaboración tiene los alcances y limitaciones de cualquier otro concepto, el objetivo fundamental de la Ciencia, aunque se olvida con frecuencia, es la construcción de conceptos que se transforman y renuevan constantemente, y que nunca alcanzan la verdad absoluta.

La propuesta que surge a partir de las concepciones del arte que a continuación se presentan es entonces que el arte no sea visto como la más brumosa e impenetrable de las exposiciones humanas como para que nos alejemos de él, pues ese carácter enigmático que nos atrae tanto, también es el que ha sido usado de pretexto para olvidarnos de él en nuestras investigaciones y relegarlo de áreas como la Psicología; o para crear concepciones simplistas, pues si bien es cierto que el arte nos produce los más indescribibles sentimientos y requiere para su disfrute que nos dejemos llevar por los afectos y una sensibilidad especial, también lo es que podemos encontrar las características que en nuestro pensamiento nos permitan identificarlo sin aspirar a entenderlo en su totalidad.

De hecho, una de las alternativas que se han presentado para facilitar la definición de arte, es la de enumerar las características contenidas en las obras, entre las que Morawski (Cit. en Ramos, Jessika, 2001), menciona la expresión de cambios sociales, ideológicos o políticos; que cuente con originalidad o novedad; que sea comunicativa e informativa; que tenga un carácter simbólico; que transmita conocimientos acerca del autor y que

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

infunda el equilibrio interno y la armonía con el entorno. Empero, éstas como otras características que se han asociado al arte son relativas, ya que en la actualidad se reconoce la existencia de diferentes tipos y corrientes artísticas.

Belleza, inspiración, creatividad, originalidad, transformación, talento, estrategia, locura, pasión, denuncia, genialidad, dinámica, trascendencia, enigma, técnica, expresión, magia, comunicación, excepcionalidad, revelación, temperamento, libertad. Son los términos a los que en conjunto o por separado nos suele remitir popularmente la interrogante sobre lo que es el arte. *¿Pero qué es el arte?. ¿Es todo eso?. ¿Goza de dos o tres de esas características?*

Cuando recurrimos al análisis de las características de una obra que se considera artística, nos enfrentamos con el enorme problema de si los criterios del arte dan sentido a la obra o si la obra y sus elementos dan sentido a lo que se conoce como arte. Es decir, *¿Qué fue primero el huevo o la gallina?*, esa es una pregunta difícil de responder, pero lo indiscutible es que se acostumbra a relacionar al arte con estos componentes tanto en una concepción de sentido común como en la concepción que tienen muchos de sus más adeptos estudiosos de todos los tiempos, desde los que han introducido las explicaciones más sobrenaturales hasta los que tratando de emanciparse de ellas buscan brindar explicaciones más realistas.

Los investigadores del arte, han implicado en la comprensión de lo que es el arte al menos una de las características antes mencionadas, las cuales han contribuido a la concepción del arte como un acto creativo, una manifestación de belleza y una acción transformadora. Pero si revisamos en los diccionarios, en cualquiera que tengamos a la mano, éstos coinciden con lo que el Diccionario que la Real Academia de la Lengua (Cit. en De Uliarte, Luz, 1996) marca como arte y artístico: *que es el conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa [...] el acto o facultad mediante los cuales valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando [...]* (P.23).

Y aunque algunos de ellos (Pequeño Larousse Ilustrado, 1993 y en el Diccionario Enciclopédico Ilustrado Océano Uno, 1994), ya incluyen la noción de arte en un sentido estético, esto es, como la obra humana expresada simbólicamente que incluye la distracción y el goce gratuitos de la belleza; en su origen, como lo menciona Alberto Senior (1974), *ésta era referida a la labor eficaz, a la acción capacitada para hacer algo [...]* el arte era sinónimo de *técnica [...]* como *labor práctica o método para obtener resultados determinados [...]* (P.370) y ese era su único significado, porque etimológicamente hablando, la palabra arte proviene del latín *ars, artis*; que quiere decir virtud o disposición para hacer alguna cosa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La acepción con la que se usa el término *arte* en la extensión de este trabajo de tesis es en un sentido *estético* y no *tecnológico*. ¿*Cuáles son sus diferencias?* ¿*Significan lo mismo palabras como arte y creatividad?* ¿*Arte y cultura?* ¿*Arte y belleza?* A pesar de que el arte las contiene, se vislumbra en lo subsecuente el concepto de arte desde varias perspectivas presentando después una propia, asumiendo que ninguna de ellas es la más completa y que ni aún con todas juntas logramos su comprensión total, pero que sí nos auxilian en la apreciación de lo que es el *arte* en varias de sus posibilidades y en su proximidad.

Reparando en lo que Federico De Tavira (1996) señala respecto al conocimiento del universo humano interior y el del *arte*, asegurando que tanto Filosofía como Ciencia proporcionan una visión holística y dialéctica de la naturaleza humana, se retoman las nociones filosófica, sociológica y psicológica en el desarrollo de esta construcción conceptual del *arte*.

2.1.1. Noción filosófica.

La *Estética*, es la rama de la Filosofía cuyo objeto de estudio es el problema del arte como expresión de la belleza, siendo sus principios básicos los de la propia sensibilidad. Según la *Estética*, el arte sería entonces toda expresión que sea reconocida como bella. Bajo este entendido el *arte es belleza*, pero ¿*Qué es la belleza?* ¿*Cuáles son los criterios para calificar algo como bello?* ¿*Nos da la belleza el rasgo distintivo de lo que es el arte?* ¿*Todo lo bello es arte?*

Es un problema complejo el que nos plantea la *Estética*, sin embargo, no buscamos el consenso absoluto, claro, como nos lo menciona Marty (1999), es una concepción *subjetiva*, es el individuo el que interpreta el significado de lo *bello* que trasciende a lo general y se convierte en lo que es *bello* para cada individuo y que no tiene que ser compartido por todos sus congéneres.

Tolstoi (Cit. en Senior, Alberto, 1974), arroja un poco de más luz sobre este asunto, deduciendo que *la belleza es todo lo que gusta, lo que complace y lo que produce placer*, así de sencillo. Ya se dijo que los principios de la *Estética* eran los de la sensibilidad, que sin duda está condicionada por el umbral perceptivo, y la historia de sensaciones y sentimientos de un individuo en particular. El *arte* comienza para Tolstoi en el encuentro con otro que considera un producto como bello.

Para Baumgarten (Cit. en Senior, Alberto, 1974), como fundador de la *Estética*, la manera en que percibimos la *belleza* es mediante los sentidos, pues a diferencia de la *verdad*, que es lo perfecto reconocido por la razón; y de la *bondad*, que es lo perfecto alcanzado por la voluntad moral; la *belleza* es lo perfecto o lo absoluto reconocido por los sentidos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En una aproximación más a lo que es bello, Guyau (Cit. en Senior, Alberto, 1974) expresa que la *belleza* es además de una forma perfecta en la que se complacen los sentidos, la esencia humana que crea en nosotros *la más profunda conciencia de nuestra existencia y los más altos sentimientos y los pensamientos más nobles* (P. 351); resaltando con ello, que la belleza es la exteriorización y el reconocimiento de la capacidad de benevolencia en el propio ser humano, es decir, de su belleza interna como manifestación excelsa, magnífica sobre todas las otras.

Es así como la visión filosófica del arte, se encuentra dentro de las posturas que tratando de llegar a los *finés últimos y absolutos del arte*, lo identifican con el concepto esencial de la *belleza*, que ha sido heredado hasta nuestros días y que reconoce al arte como el don más elevado del espíritu humano.

En ese sentido, los primeros filósofos que meditaron sobre el proceso creativo como Platón (Cit. en Álvarez, Alfonso, 1974), daban al arte explicaciones místicas de donde proviene la actual metáfora de que las musas inspiran a los artistas, pues para él, *el arte era una forma de contacto entre los dioses y los hombres, [...] un arrebató de la razón a consecuencia de una intervención divina* (P. 270) que llevaba al artista a un estado de excitación y frenesí en la elaboración de una obra.

Dicha creencia misteriosa era sostenida por el hecho de que el artista construye casi inmediatamente, como por milagro, no poco a poco, sino en el instante mismo de la unión con la idea y como algo que sale a lo rutinario y lo trivial. Derivado de esto, la Filosofía ha transmitido al arte esa característica de *excepcionalidad*, como algo que no se hace todos los días, y al mismo tiempo esa excepcionalidad ha edificado al arte casi como un acto divino, un don que permite a la humanidad compararse con Dios, que no sólo hace que nada sea tan satisfactorio como crear y la obra encuentre su magnificencia, sino que el arte por siglos haya estado tan cercano a la religión, y más específicamente, la judeo-cristiana.

Si damos una mirada a varios de los periodos de la historia del arte, nos percataremos de que los temas de las obras eran principalmente religiosos o bíblicos; en la pintura, la escultura o la música que en la Edad Media era consagrada a la Iglesia Católica, siendo hasta el Renacimiento cuando se empezaron a tratar cuestiones profanas. En adición, Alfonso Álvarez (1974) subraya que el carácter *narcsista* en la actividad creadora que remite al artista a reconocer su propia obra como valiosa se encuentra en la misma Sagrada Escritura cuando en el Génesis se describe la creación del mundo: *Y Dios miró su obra y la encontró buena [...]* (P. 264).

Como se abordará posteriormente en la exposición psicoanalítica del arte, el trabajo artístico implica la transformación de los más adversos contenidos inconscientes y de los eventos más dolorosos, en *placer*. Los demonios

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

internos se liberan a través del arte dando paso a la vida; así como en la religión hay una salvación de lo demoníaco externo o mundano, para alcanzar la vida eterna. *Liberarse y salvarse son dos necesidades máximas del espíritu humano*, apunta Senior (1974, P. 373), por lo que ésta es otra de las razones por las que la significación del arte coincide con la significación religiosa.

La Filosofía refiere pues al arte siempre en un sentido *espiritual*, aún cuando no sabemos exactamente qué es el *espíritu*, de alguna manera la noción filosófica del arte nos da cuenta de que tiene que ver con la tendencia del ser humano por alcanzar la perpetuidad, lo que está más allá de los límites de su cuerpo y lo trasciende. Esta posición filosófica contribuyó del mismo modo a asociar el arte con la *locura* que se atenderá con más detalle, por su relación con la psicopatología, en la noción psicológica. Por lo pronto se hace alusión a lo que ya anteriormente confirmaba Platón de que todos los artistas lo eran porque estaban *endiosados y posesos* (Cit. en Álvarez, Alfonso, 1974, P. 185).

El sentido de la existencia es uno de los temas más relevantes en la Filosofía del arte, y algunos filósofos más contemporáneos como Kant (Cit. en Senior, Alberto, 1974), resaltan una actuación desinteresada del arte que no busca lo que es material sino lo que es *infinito* y que al ser humano gusta de una manera general y necesaria de su existencia. Por otro lado Schopenhauer (Cit. en Senior, Alberto, 1974), para quien la *voluntad* es el principio de la existencia y el logro de la misma, la práctica y la contemplación estética es el momento en el que se descansa de la lucha con el *deseo* y la supervivencia, pues constantemente estamos deseando, nunca alcanzamos lo que queremos y eso nos lleva a una eterna insatisfacción e infelicidad que sólo cesa en ese *estado de reposo* llamado *arte*, capaz de generar felicidad.

2.1.2. Noción sociológica.

A la Ciencia Social le ha interesado la indagación sobre el arte como producto y agente de función social. En términos sociológicos, la definición de arte se origina en la articulación con la vida colectiva, en la que el *arte* sólo subsiste gracias a la participación de la sociedad como escenario de entrega y recepción.

Bajo este precepto, el *arte* es un *acto comunicativo*, en el que el creador transmite a los otros múltiples vivencias, sentimientos y pensamientos a través de su obra. La intención del artista consiste en hacer trascender un acontecimiento personal a otras conciencias, según Senior (1974), que sean capaces de contemplar y comprender lo expresado en la existencia a veces de conflicto y a veces de ventura que permea la vida de todos los seres humanos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El autor citado, cuyo enfoque sociológico predilecto es el funcionalista, considera que el *arte* es un *medio de comunicación* entre los sujetos sociales a través del cual se da a conocer y se alimenta la experiencia subjetiva de la colectividad como necesidad humana, siendo ésta una de las funciones esenciales para la supervivencia del medio social, pues de lo contrario, el sujeto no encontraría el cauce de su propia dinámica interna en la esperanza de que él no sea el único que la padezca, y la integración afectiva entre los miembros de una comunidad no sería posible.

El arte desde esta mirada, no es nada sin el que puede contemplarlo, sentir su hechizo y quizá su intención. Aún cuando el mensaje primario o esencial de la obra no sea captado en su originalidad por el espectador y que el artista construya en *relativa* soledad, el momento de la expectación es vivido como una *relación interhumana* que comunica formas y contenidos, de los cuales el que observa devuelve la proyección, muy probablemente fabricada desde su asiento, pero que le da a la obra mil y un significados que también se comunican. Es cierto que dicha relación entre artista y expectador, como se puntualizará más adelante, en muchas ocasiones no es presente, pues ésta puede ser distante en el espacio y en el tiempo como cuando observamos un óleo pintado en la época barroca o leemos una obra de Shakespeare, pero es vigente en el entendido de que significa algo para el aficionado al arte.

El arte se produce implicando la existencia de otros seres humanos con quienes se pueda compartir, lo que recuerda a Senior (1974) las palabras de Nietzsche en su Zarathustra refiriéndose al sol: ¡Oh sol! ¿Qué sería de tu felicidad si aquellos a quienes alumbras te faltasen? (P. 364). La *comunicación* como elemento de nuestro entorno social en cualquiera de sus formas e instancias, es también para los científicos sociales la característica principal del arte, quienes no sólo lo enmarcan como una acción de comunicar, sino que lo consideran un tipo especial de *lenguaje*.

Federico De Távira (1996), distingue tres tipos de lenguaje que contribuyen a la comunicación humana de múltiples maneras: el *lenguaje informativo* que trasmite ideas conceptos y mensajes como datos objetivos provenientes de la realidad empírica y que constituye el instrumento fundamental de la Ciencia; el *lenguaje directivo* que utiliza elementos objetivos y subjetivos con el propósito de transmitir un orden que se espera que el receptor lleve a cabo, como pasa en la cotidianidad; y finalmente el *lenguaje expresivo*, caracterizado por transmitir sentimientos y emociones, responder a necesidades personales, no adherirse a la lógica convencional y manifestarse la mayoría de las veces en *metáfora*, por lo que es netamente subjetivo y en él se encuentra el terreno de lo artístico.

Sociológicamente, el arte tiene una función muy similar a la del lenguaje como vehículo de comunicación interhumana, razón por la que frecuentemente escuchamos decir frases como: *el lenguaje del arte*; sólo que el arte es un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

lenguaje que se dirige a quien lo habla, en resumen, al que es capaz de otorgarle un sentido. De aquí se desprende una de las misiones más complejas del arte, debido a que a excepción de artes como la literatura, la forma del lenguaje que predomina, de acuerdo a De Távira (1996) es el *no verbal* y en todas las manifestaciones artísticas incluida la literatura, el lenguaje se maneja de manera *simbólica*, es decir, haciendo referencia a un objeto o acontecimiento *como si* fuera de ésta u otra forma.

Es preciso introducir aquí algunos términos que nos asistan en la comprensión sociológica del arte y que están inmediatamente relacionados con el lenguaje: el *significante*, que es aquello que es susceptible de ser significado, como en el arte una narración, una escultura o una pintura; el *significado*, que es el contenido que se le atribuye al significante y que compromete aspectos afectivos; y el *símbolo*, que es la imagen o representación peculiar que sustituye al objeto tema de la obra. Están todavía los *signos*, que son también imágenes o representaciones pero que son compartidas socialmente.

La función comunicativa y por lo tanto social del arte coincide en conclusión con la finalidad de expandir, extender o propagar mensajes del mundo emocional de los otros. Sin embargo, se cuenta en el estudio del arte con visiones opuestas a este planteamiento como la de Álvarez (1974), quien sostiene que el artista no busca comunicarse con nadie más que consigo mismo, y que el asegurar que exista una comunicación efectiva entre artista y espectador no es admisible porque en muchas ocasiones el significado que se le otorga a la obra ni siquiera fue pensado por el autor. El que hace *arte* se deleita con su propia creación, busca hacer patente sus propias necesidades internas, y no le importa comunicarse con nadie sino apropiarse de su propio brillo, ya no como el sol que ilumina a los otros, sino como la estrella que reluce en la oscuridad por y para sí misma procurando su supervivencia.

Entra en concordancia con esto la tensión existente entre *forma* y *contenido* constantemente presente en el arte y que para muchos separa al verdadero arte del que no lo es. Por ejemplo para investigadores de la Estética como Bell (1958, cit. en Marty, Gisèle, 1999) y Arnheim (1989, cit. en Marty, Gisèle, 1999), la apreciación del arte tiene que ver únicamente con una sensibilidad a las formas, no se requieren de conocimientos de ningún tipo para entenderlo y el contenido afectivo es propio, ya que nunca se llega a saber el verdadero significado de la obra. Asimismo, no es la vida el tema del arte porque el arte no lo tiene y las emociones vitales son distintas de las emociones estéticas o *formales*.

Los que ven al arte de esta forma están en desacuerdo con las propuestas del *arte realista* que en expresiones pictóricas, escultóricas o dancísticas reproducen acontecimientos de la vida real, desnudos o paisajes; cuyo grado de perfección está en qué tan fiel es el producto artístico con la realidad tal y como la percibimos. Entre estas críticas está la postura de José Ortega y

Gasset (1964), quien cuestiona que el arte tenga que ver con los elementos de la vida o con cualquier acontecimiento humano incluso los sentimientos. Acorde con su visión, la tarea del arte no es copiar o recrear el mundo, sino crear uno muy diferente, por lo que arte es todo lo que está *deshumanizado*, lo que se encuentra en otra dimensión, el *arte abstracto* o como él le denomina el *nuevo arte* o *arte joven*.

Mientras el arte no se deshumanice por completo, para este pensador todo lo que se ha hecho y lo que se haga será un intento de arte, pero el *arte artístico* que brote de la nada será el mejor y el auténtico arte, propuesta que reduce aún más la posibilidad de comunicación, pues el estilo que predomina en el *arte contemporáneo* hace más difícil la atribución de significados o contenidos, sólo es el reconocimiento de una buena forma; de lo cual se desprende el carácter *exclusivo* y muchas veces *elitista* del arte. Esta postura resalta que el *arte deshumanizado* no será para cualquiera porque no representa lo que hacen las mayorías sociales en la vida popular, siendo esto lo que divide al arte de lo mundano.

Cabe señalar que en términos generales todas las corrientes artísticas, desde las más *clásicas* hasta las más *modernas*, han sido reconocidas en uno u otro momento histórico como *arte*, e independientemente de los fundamentos y juicios que diversas corrientes de pensamiento enmarquen como *arte puro*, la consideración de lo artístico no se puede desentender de las cuestiones de gusto. Habrá quienes disfruten de las formas que reflejen factores de lo real y reconozcan contenidos, mientras que estarán los que hasta en las formas más desiguadas de lo real encuentren significado.

Por otra parte, investigadores como E.H. Gombrich (1979, cit. en Marty, Gisèle, 1999) y Bailin (1994, Cit. en Marty, Gisèle, 1999), afirman que la labor artística ha sido por mucho tiempo la conquista del *realismo* y que por encima del surgimiento de nuevas tendencias, el arte nos conmueve porque en algún punto coincide con la vida cotidiana; esto es, no puede existir una distinción artificial y arbitraria entre emociones de la vida y emociones estéticas, el valor atractivo y estético del arte es la expresión de una sensibilidad que no es del todo diferente a la que está presente en la vida cotidiana.

Para la noción social del arte, esto tiene una gran importancia, si tomamos en cuenta que entre más contenido tenga el arte más habitará en él una función social. El artista se desenvuelve en un entorno social y recibe todas sus influencias históricas, morales, políticas y religiosas que son potenciales temas de sus obras o bien, que de alguna manera repercuten en ellas, ya sea contribuyendo a la supervivencia de un sistema o constituyendo la parte *denunciante* y *revolucionaria* del mismo. Senior (1974) asevera con esto que la sensibilidad del artista capta los factores de la colectividad, los cuales se condensan en su experiencia propia y salen a través de él. El artista es ser humano de su época para el enfoque sociológico funcionalista y no sólo se

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

remite a registrar los elementos sociales que se suscitan en su medio sino que crea a partir de los estilos estéticos que prevalecen en ese periodo. Respecto a esto, Álvarez (1974), se pregunta qué pasa con los artistas genios que suelen adelantarse a su época y eso es lo que les da el carácter de geniales.

Su respuesta gira en torno a que el *genio* de cierta manera está moviéndose en función de un grupo social, y el hecho de que viva en él y esté afectado por circunstancias sociales no quiere decir que se adapte a él, pero sí constituye el punto de partida para que desee transformar algo y estar en constante contacto con el mundo por su capacidad para verlo de manera diferente. Sus obras pueden ser precisamente los proyectos de transición entre una etapa y otra, y además es alguien que crece y se transforma a sí mismo y al mundo a pesar de estos factores que lo influyen.

El arte que cambia constantemente y se *revoluciona* a sí mismo, siendo consecuencia de esto la dificultad de su *concepción*, ha sido también partícipe de cambios sociales y medio de expresión de la lucha contra la desigualdad social en muchas de sus formas, así como de numerosas creencias, lo que corrobora la idea de que el artista no juega un papel *pasivo - adaptativo* en su sociedad, al contrario, frecuentemente son marginados.

Empero, la referencia que se hace del arte como medio de expresión de creencias abarca, aunque quizá en menor medida, la extensión de doctrinas y valores dominantes de un sistema para lograr su perpetuación; como el estilo arquitectónico con el que se diseñan las grandes urbes y que encierra en las construcciones los grandes secretos de la historia, los límites en los que se debe desarrollar el individuo para no transgredir las normas, la exposición de una fantasía del bienestar.

He aquí una de las paradojas de las funciones sociales que desempeña el arte, puesto que en tanto su acción comunicadora y transformadora lo convierte en instrumento del pueblo y creación al alcance de todos, su utilización al servicio del poder lo encapsula en los más altos círculos sociales. Esto desde luego, no tiene nada que ver con que una u otra corriente artística sea cómplice o contraparte del sistema hegemónico, que se considere que una comuniquen a más sujetos y otra no; ya que el *arte abstracto* que sólo unos pocos entienden, es una reacción de animadversión a todo lo que predomina en el arte y en el sistema social.

En adición, no se puede dejar de lado que la labor artística es un trabajo, es decir, que los artistas necesitan compartir sus creaciones y vender sus productos para seguir viviendo, lo que inserta al arte, confirma Álvarez (1974), en la dinámica social.

Pero aquí no termina todo, dentro de la Sociología existen inclinaciones radicales respecto al arte como *construcción social*, siendo una de ellas la de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la escuela alemana de Frankfurt, de la cual Theodor Adorno y Max Horkheimer (1969), dos de sus miembros, nos comentan que *el arte es toda manifestación humana creativa que no sirve para nada* (P. 107), y el decir que no sirve, no es en un sentido peyorativo, sino que hace alusión a que no tiene ninguna utilidad práctica ni económica, es totalmente *libre y desinteresada*. El arte es el agregado *porque sí*, el que no tiene ninguna función ni nos facilita las cosas, por ejemplo en el manejo de un objeto; es el adorno, el exceso, lo que es capaz de revestir de belleza incluso a lo que ya es bello. Todo lo que se comercialice o exalte ideológicamente, de ninguna manera será arte según estos sociólogos, porque tampoco es arte la creación que se usa para contrarrestar una manera de pensar e imponer otra. El arte no debe hacerse con ningún fin social, económico o comunicativo, sino por puro *placer*. Desafortunadamente, el comercio del arte que han propagado los diversos medios de comunicación hace que éste pierda día con día su intención original y se convierta en una industria del entretenimiento.

En fin, es menester mencionar que el vínculo habido entre el arte y lo social es probablemente una de las causas por las cuales se confunde el concepto de *arte* con el de *cultura* y se usen de manera indiscriminada. En el primer capítulo se abordó el concepto de *cultura* como aquello que integra a los miembros de una comunidad en un sistema de ideas, actos, formas de relación y organización política, etcétera. Recurrentemente, calificamos a una persona de *culta* cuando creemos que ésta posee un gusto y un conocimiento amplio sobre arte, pero en realidad, todos somos *cultos* por estar insertos en la cultura. En concordancia con lo que menciona Jessica Ramos (2001), la estimación de lo que es culto suponiendo que fuera equivalente de artístico, es subjetiva y condicionada por el grupo al que se pertenece, además de ser un elemento naturalizado en occidente para designar lo *mejor* o lo más *valioso* como *cultura*.

2.1.3. Noción psicológica.

La creación artística es indudablemente un *acto psíquico*, que se genera en el interior de un individuo a pesar de sus fuentes y sus alcances sociales. La aspiración que la Psicología tiene de ser una ciencia objetiva, la ha llevado a acercarse con timidez al *arte*, pero no le ha impedido considerarlo en sus investigaciones acerca de la *creatividad* como propiedad *cognitiva* en el ser humano.

A diferencia de la noción filosófica, la concepción psicológica busca abandonar la cualidad de *excepcionalidad* relacionada con lo *sobrehumano* y prefiere adherirse a la alternativa de que la capacidad creativa es común a todos los seres humanos, en otras palabras, *ser humano es ser creativo* de diversos modos, lo cual podría sugerir que *todos llevamos un artista dentro*. Gisèle Marty (1999) advierte que si se considera al arte como un *fenómeno excepcional*, la Psicología como ciencia no tiene mucho que decir al menos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que recurra explicaciones de la *atipicidad*, pero que si el arte es una actividad potencial en cualquier ser humano, entonces su estudio es fundamental para entender el comportamiento.

Siguiendo esta orientación, el *concepto psicológico de arte* está particularmente asociado con el de *creatividad*. *¿Pero son lo mismo? ¿Qué es la creatividad? ¿Sólo está presente en el arte?* La exploración de la creatividad en Psicología se ha desarrollado en torno al estudio de la conducta inteligente, y ésta ha sido referida según Barron (1957, Cit. en De Tavira, Federico, 1996), a la ejecución de actos no esperados de acuerdo a la norma por una inclinación o tendencia al cambio; lo cual asigna como primera característica del acto creativo la *originalidad*.

La novedad que caracteriza al proceso creativo es su facultad más relevante, pues la *creatividad* no es tal si no existe un descubrimiento o una nueva configuración de información ya disponible, lo cual requiere de un pensamiento *flexible, variado y divergente* en el creador para que sea capaz de aportar a su campo algo que ni siquiera se había contemplado. La creatividad necesita de abundancia y maleabilidad para hallar opciones hasta donde parece no haberlas y componer una obra sorprendente, por lo que no es un mecanismo de acción lineal o de causa-efecto el que la subyace.

Sin embargo, estos elementos no parecen estar disponibles únicamente en la labor artística, sino en muchos otros ámbitos como la Ciencia e incluso la vida cotidiana, los creadores han sido a lo largo de la historia personas comunes y corrientes, científicos, artistas, estrategias militares, etcétera; por lo que no se puede reducir el concepto de *arte* al de *creatividad*.

La creatividad como parte de la naturaleza de todos los seres humanos, se relaciona igualmente con la *solución de problemas*, varios autores como De Tavira (1996) y Marty (1999), recuperan esta relación en algún momento de su análisis de lo artístico, trazando en el *problema estético* la utilización de los medios para resolver cualquier otro problema, que es reconocerlo, analizarlo y proponer una solución. La distancia con la *genialidad*, nos esclarece Álvarez (1974) es que *ser genio* conlleva el contribuir en el florecimiento de un fruto único que difícilmente puede volver a transformarse y que al mismo tiempo nació en los lugares más brumosos e inverosímiles. Existen creaciones que resuelven el medio inmediato y creaciones que transforman a la humanidad.

Respecto a la solución de problemas, encontramos datos relevantes en la comprensión de la creatividad en teóricos como Piaget (Cit. en Marty, Gisèle, 1999), *-aunque los psicólogos del arte le reprochan haber investigado tan sólo acerca del desarrollo del pensamiento científico y no del artístico-* y Darwin (Cit. en Marty, Gisèle, 1999), quienes llegaron a ver al empleo de la creatividad en la solución de un problema como un *acto adaptativo*. Para Piaget (Cit. en Marty, Gisèle, 1999), el desequilibrio en el individuo por una

alteración que se presenta en su entorno atraviesa para su ajuste por los mecanismos de *asimilación* y *acomodación*, es decir, por la incorporación de la nueva experiencia a las anteriores y el *reacomodo* creativo de los esquemas antiguos en función de la presente; y Darwin (Cit. en Marty, Gisèle, 1999), observa en todas las especies animales inmensas manifestaciones creativas para sobrevivir, pero sobre todo, acciones con un verdadero *valor estético*, como las aves al hacer sus nidos y en sus relaciones sexuales, lo cual cuestiona que lo artístico sea propiedad de la raza humana.

La solución de problemas que requieren de nuestra creatividad es un reto que se nos presenta en nuestra vida diaria, y si la capacidad estética se remitiera a ello, el concepto se ampliaría tanto que podríamos decir que *vivir es un arte*, pero como ya se consideró, la creatividad se manifiesta en varios niveles y ni aún en el más alto que es la *genialidad* se ubica el arte, pues las grandes aportaciones a la humanidad no son sólo artísticas.

Entonces, *¿Qué nos puede decir la Psicología acerca de lo que es artístico, si el arte no es toda expresión de creatividad?*

Federico de Távira (1996), plantea que la habilidad para percibir diversos elementos y encontrar diferentes combinaciones entre ellos tiene distintos grados de complejidad que van desde un simple intercambio de posición hasta el establecimiento de redes más complejas de pensamiento cuya máxima expresión es la *fantasía* y la *imaginación* tan necesarias en el arte, sin descartar además que la *creación artística* no representa meramente una actividad *intelectual* o *cognitiva*, ya que exige la exaltación de los más profundos sentimientos, constituyendo así otro de los caminos por los que la Psicología ha delimitado lo *artístico*: el de las emociones y los afectos.

Viktor Frankl (1962, cit. en De Távira, Federico, 1996), el llamado padre de la Logoterapia, señala en sus planteamientos terapéuticos que la *desdicha* y la *angustia existencial* provienen de una carencia de sentido en nuestra vida creado por una conciencia de la muerte, y ha logrado demostrar que es posible encontrar el sentido de la vida plena en el cauce del *desconsuelo* otorgándole una razón, transformándolo en algo útil para sí mismo y para los demás, lo que incluye el acto creador. Frankl, quien vivió en carne propia la represión de la organización nazi en los campos de concentración, logró sobrevivir por el mero afán de hacerlo encauzando su dolor y creando su propio enfoque terapéutico. Desde su experiencia, el *arte* es una de las herramientas que le dan sentido al dolor y lo transforman en una gran fuente de satisfacción que nutre y enriquece la existencia. La forma en la que Frankl ve al arte coincide con la de otros autores como Tagore (Cit. en De Távira, Federico, 1996), que piensan que *crear es no llorar lo que se ha perdido y se sabe irrecuperable, y es reemplazado por una obra tal que al construirlo uno se reconstruye a sí mismo* (P. 91), o como Nietzsche (Cit. en Señor, Alberto,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1974), que aseguran que el sufrimiento de la humanidad tuvo que haber sido muy grande para que naciera el arte.

El manantial de la belleza suele ser muy diferente a ella; primero es desorden, desesperación, experiencia lastimosa o encubierta, de la que no se quiere saber. El Psicoanálisis es otra de las perspectivas que nos dan cuenta del arte como vivencia afectiva. Todo lo que habita en el *inconsciente*⁹ es lo que da forma y material al arte. En el apartado destinado a la explicación psicoanalítica del arte, se tratarán más a fondo los dispositivos inconscientes que participan en la actividad estética del artista y el espectador, por lo pronto, es preciso decir que el concepto freudiano de arte plantea que es una derivación de lo sexual¹⁰ reprimido que puede sublimarse¹¹ en fantasía creadora y ser una forma de satisfacer el deseo. Para Freud (Cit. en De Tavira, Federico, 1996), el arte es una oportunidad de realizar en el plano de la fantasía *-siendo la fantasía equiparable a lo simbólico-* los deseos frustrados de la realidad ya sea por obstáculos externos o inhibiciones morales. De esta manera, la gratificación experimentada por el cumplimiento del deseo es socialmente aceptable y no termina en afectos destructivos o perversos, lo que en la elaboración psicoanalítica del concepto de *arte* lo presenta como *el deseo reprimido bien visto socialmente y valorado por la cultura*.

Por último, es imprescindible mencionar que el *arte* es asociado generalmente con la *locura*, y es que como el artista penetra en su lado siniestro para crear a la belleza como lo muestra el Psicoanálisis, es posible que experimente *estados psicóticos* en su fantasía, en su desconexión con la realidad cuando está creando. Como constata el Dr. De Tavira (1996), psicoanalista y artista, el artista es capaz de transformar la fealdad misma en belleza, y en ese trance se enfrenta a una situación de angustia cuando la mira, una de éxtasis cuando la convierte y una de depresión cuando la reconoce fuera de sí y se tiene que separar de ella; lo cual se traduce en altibajos emocionales muy marcados que pueden llegar a la *maníaco-depresión*. Pero la locura se distingue del arte porque, deduce Álvarez (1974), el *arte* culmina en la cristalización de una obra y la *patología* incluyendo a la *criminalidad*, no encuentra una salida, se manifiesta el deseo reprimido de manera tácita y a como de lugar. Desde este punto de vista el arte sería salud y no locura o enfermedad. El artista posee la

⁹ Como breviano del significado de este término, el inconsciente es un concepto psicoanalítico referido a una de las tres instancias (inconsciente, preconscious, consciente) del aparato psíquico que enmarca todo lo que no es asumido por el sujeto pero que influye en sus actos y tiene la característica de ser infantil y fragmentado.

¹⁰ Lo sexual en Psicoanálisis no es delimitado por lo genital. La *sexualidad* para el Psicoanálisis está constituida por toda actividad que esté al servicio de la búsqueda del placer.

¹¹ La *sublimación* es el mecanismo psíquico a través del cual se crean formaciones sustitutivas (fantasiosas) de contenidos inconscientes que en un principio no eran representables y que transforman la vivencia interior en algo transmisible y aceptado socialmente (Zúñiga, 1993).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

capacidad de entrar en su inconsciente y salir de él sin perder contacto con el mundo, en todo caso, los que nos llamamos normales tendríamos que ir al analista para poder hacer eso y encontrarle sentido a nuestros más recónditos deseos y nuestros sueños más atrevidos.

En una postura que supera a la locura, este mismo autor especula que pese a que la locura puede facilitar el proceso creativo como lo hace el consumo de sustancias psicotrópicas, y que la historia del arte da cuenta de numerosos artistas que han padecido alguna patología, en ningún caso se puede generalizar y la locura no preexiste al arte, pues ese juicio tiene las más de sus raíces en el hecho de que el artista percibe y siente de manera intensa, esa es su cualidad, no tiene temor de expresar sus afectos, ni tampoco a los estereotipos sociales y crea ininterrumpidamente, siendo para los ordinarios una actividad verdaderamente extravagante, pero que no tiene porque ser locura.

Pues bien, todo esto es el arte, tiene diversas connotaciones según el ángulo desde el que se mire y es el arte desde su definición un campo asombrosamente vasto y rico. Se presentaron las que en la investigación documental se encontraron con la intención de no caer en su reducción, sino de ampliar sus posibilidades.

Después de este largo camino, quisiera rescatar, en una concepción particular, la condición espiritual, noble, placentera, afectiva, expresiva, transformadora y trascendente del arte en estas palabras: *'El arte es la expresión más sublime del espíritu que sirve a su propio placer y lo alimenta teniendo como material la propia emotividad humana que transforma al mundo'*.

Cabe señalar que en cualquiera de las nociones, ya sea la filosófica, la sociológica o la psicológica, el *arte* no es solamente el *producto*, esto es, la *obra de arte*, sino todo el proceso que llevó a su culminación. La *obra de arte*, expone Daniel Schneider (1974, cit. en De Tavira, Federico, 1996), *es el sueño que se ha convertido en la realidad tangible [...] y la representación concreta de las formas imposibles e impermisibles en la realidad [...]* (P. 62).

En cuanto a la clasificación de las artes, hay que decir que ha contribuido en gran medida a tener una idea delimitada de lo que es el verdadero arte. La expresión que se usa de *las bellas artes* denota la existencia paralela de artes menores que suelen ser reconocidas como artesanía. Como se verá más adelante en la relación entre género y arte, esta clasificación puede responder a intereses de tipo político y de desigualdad social, pero hasta ahora las Artes Bellas son la música, la danza, la literatura, el teatro, la pintura y la escultura (Senior, 1974).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No obstante, tomando en consideración que nada está totalmente dicho en el arte, si se me permite expresarlo, el arte está presente en muchas otras actividades como la *cirugía*, que tiene como material al propio cuerpo y en su transformación las manos del cirujano son belleza en movimiento cuando podrían hacerse movimientos mecánicos o únicamente los necesarios para cumplir una función física; la *gastronomía*, que agregando elementos sin finalidad nutritiva deleitan los sentidos y comunican¹²; y la *psicoterapia*, que necesita de un pensamiento intuitivo que permita manejar las emociones que se están propiciando y porque como lo dice De Tavira (1996), la labor del terapeuta es como la del escultor que quita las capas o máscaras que le van dando forma al ser hasta descubrirlo.

Y a todo esto... ¿Cómo es que contamos con el arte? Brevemente se reflexiona en los párrafos posteriores.

2.2. El arte y su historia.

La *historia del arte* es la disciplina que nos lleva de la mano por el *origen y evolución del arte*. En este estudio, constituye la parte oficialmente reconocida de los acontecimientos que acompañan la historia de vida de nuestra artista.

El desarrollo de la labor artística en la humanidad, expresa Senior (1974), es una de las dependencias de la historia cultural integrada en periodos característicos. En una visión general, la historia del arte inscribe el fondo social que envolvió a determinada época y cómo influyó en el arte, así como los efectos que tuvo en la vida social el surgimiento de alguna corriente artística. En un aspecto más particular o biográfico, a la historia del arte le han interesado las vidas de los personajes más sobresalientes en el plano artístico, de ciertos grupos singulares como la historia del arte de las mujeres a la que nos trasladan las historiadoras que apoyan documentalmenete esta investigación, o la particularidad nacional o étnica en la que progresa el arte.

La diversidad de definiciones que se mencionaron anteriormente habla acerca de cómo cambia el significado de arte a través del tiempo, y eso es lo que la historia del arte se ha encargado de investigar, tomando como una de las cuestiones más importantes para este despliegue la *génesis del arte*. Marty (1999) menciona que los testimonios principales con los que ha contado para averiguarlo son precisamente los resultados concretos del arte o su materialización, esto es, el objeto artístico que se remonta a las civilizaciones más antiguas de la humanidad; pero es extremadamente complejo saber a ciencia cierta en que condiciones o por qué causas se produjo el arte.

¹² Como la cocina practicada por los personajes de la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel.

Senior (1974), vincula el origen del arte con una actividad de recreo realizada por una energía excedente en el ser humano una vez que había alcanzado la satisfacción de sus necesidades más básicas. El arte se desprende de la labor práctica o trabajo, de donde se ha heredado su significado *técnico*, pero se desvía de él porque es un exceso de la mayoría de los esfuerzos humanos. Esto es lo que da pie a que el arte tenga la característica de ser libre y desinteresado, de que no busque la utilidad o la función, es más, para este autor el arte pudo haber nacido por movimientos o ritmos azarosos en el caso de la danza y la música, o por el agregado ocioso a los instrumentos primitivos de caza que después tomaron una propiedad estética. Sin embargo, el azar, el ocio o el tiempo libre hubieran podido desencadenar en actividades como el *juego*, por lo que se considera a la proyección sentimental como lo que verdaderamente detonó la existencia del arte, cuando fue el medio para expresar las emociones en imágenes representativas.

Hasta hoy, se mantiene en la historia del arte el debate acerca de si todas las artes surgieron de manera simultánea o cada una tiene un origen distinto, pues se sabe que en la cultura de nuestros antepasados *aztecas*¹³, como en muchas otras, el arte no estaba dividido en lo que se conoce como las bellas artes, la experiencia estética era una con sus colores, sonidos, estructuras y movimientos, sin designar a cada uno de estos elementos las propiedades de un arte específico.

Pero el arte como otras de las manifestaciones de la vida humana fue sufriendo su prodigiosa evolución y el predominio occidental no dejó de ejercer su influencia en la separación de las artes que se han desarrollado académicamente bajo el dominio de los diez grandes estilos o etapas que Miguel Bueno (Cit. en Senior, Alberto, 1974) indica que han aparecido en el arte: el *románico* aproximadamente iniciado en el siglo X; el *gótico* que transcurre de los siglos X al XIV; el *renacentista* correspondiente al mismo periodo histórico; el *barroco* de los siglos XVI y XVII; el *rococó* distintivo del siglo XVII; el *neoclásico* coincidente con la primera mitad del siglo XIX; el *romántico* ubicado a mediados y a finales del siglo XIX; el *expresionista* de finales del siglo XIX; el *impresionista* de principios del siglo XX, y el *modernista* que a partir de la tercera década del siglo XX abarca corrientes variadas como el *surrealismo* y el *cubismo*.

El escenario artístico en el que se desarrolló Frida Kahlo, artista de nuestro interés, se vislumbrará más claramente en su historia de vida, pero como un adelanto, Jessika Ramos (2001), la ubica en una época histórica posrevolucionaria en México influida por el nacionalismo, que buscaba recuperar los valores de lo mexicano y trataba de abandonar los estragos de la colonización europea. Para esta autora, el contexto nacionalista y la fuerza

¹³ Dato proporcionado en una conferencia sobre Música Indígena ofrecida en el Museo Nacional de Antropología e Historia el 14 de septiembre de 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de la corriente surrealista fue la que dio a Frida el toque fantástico de su obra que tanto nos atrae.

Hemos llegado, después de adentrarnos en el mundo del arte, al punto que debemos abundar en los factores que participan en la experiencia subjetiva de todo artista para comprender a nuestra mujer creadora. Como se expuso en la noción psicológica, la Psicología ha procurado entender los *mecanismos cognitivos* que hacen patente la actividad creadora, pero se ha quedado corta en el estudio de su factor *subjetivo*. Es el Psicoanálisis el que mayor interés ha puesto a lo que ocurre subjetivamente en el artista, al menos en su dimensión inconsciente y por ello se recurre a ella.

En realidad, no es objetivo de este trabajo ni indagar sobre el proceso cognitivo en la ocupación artística, ni en sus motivaciones inconscientes, no se debe perder de vista que el punto de atención es el conocimiento de la experiencia subjetiva que nos pueda dejar un contexto de vida en sus materiales disponibles, procurando dejar hablar a la artista y no interpretar su vida y obra desde afuera. Y aunque ya se ha aclarado que este trabajo no es de tipo psicoanalítico, se considera que puede aportar importantes elementos de la *artística/subjetivo*, además de ser una de las escuelas con mayor tradición en esta temática.

2.3. El Psicoanálisis del arte: una mirada al estudio de la experiencia subjetiva en la creación artística.

Álvarez (1974), pone de relieve que el arte se encuentra siempre presente en el trasfondo del Psicoanálisis en sus hallazgos acerca de las realizaciones psicológicas y reconoce en su pionero, Sigmund Freud, una vocación artística a la que renunció por la carrera de médico y científico. Freud (1914), tuvo un gusto fino por el arte, en especial, como él mismo lo dijo, por las obras escultóricas, y a pesar de que sus análisis acerca de arte son pocos, *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, El Moisés de Miguel Angel, El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen, Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y Verdad y Dostolevski y el paricidio*; una serie de ensayos que se han conjuntado en una edición que lleva por título *Psicoanálisis del arte*, a lo largo de su obra está presente el elemento artístico como alternativo a la presentación del sintoma originado por la represión. Freud (1914) realiza en estos ensayos un análisis interpretativo de las obras y su significado inconsciente, lo cual recuperado por otros seguidores del Psicoanálisis nos llega de manera didáctica el conocimiento acerca de la experiencia interna a la que están sujetos tanto el artista como el espectador.

2.3.1. La expresión subjetiva del artista.

Una de las más grandes interrogantes de la investigación artística es qué pasa en el artista para lograr su creación. Cuando vemos o escuchamos una obra u observamos al artista, tenemos la impresión de que vive en otro mundo o de que posee un don especial que lo traslada a lugares insólitos que como por magia nos presenta y nosotros mismos nos sentimos en otra atmósfera.

Desde la postura psicoanalítica, esto no está muy alejado de la realidad, ese terreno al que viaja el artista es el *inconsciente*, en el que se encuentran las más profundas angustias y afectos formados por *huellas mnémicas*, que aparentemente no se saben pero que están latentes en el actuar y el sentir. Es la parte de nuestra verdad que no hemos asumido como seres psíquicos. Para la psicoanalista Rosa María Zúñiga (1993), la verdad que proclama el sujeto a través de su racionalidad es verosímil pero no verdadera, pues estamos acostumbrados a creer que la verdad es la fabricación que hacemos de ella mediante el saber verificable. Sin embargo, hay verdades que para mirarias necesitan de otras vías de acceso, por eso es que el arte, de acuerdo a esta investigadora, es la fuente de conocimiento interior mientras la ciencia es la fuente del conocimiento exterior u objetivo obligada por la razón.

El artista sabe escuchar lo que su inconsciente le dice y tiene la capacidad de transformarlo expresando su verdad de tal forma que tenga sentido, ya que todo lo que forma al inconsciente es incoherente e incongruente, ni siquiera se puede nombrar, en él no hay espacio ni tiempo lógicos. La madurez y superación que creemos tener de las situaciones infantiles es para el Psicoanálisis una mera ilusión, pues éstas quedan registradas como verdades no reconocidas en el inconsciente y surten los efectos que nos hacen asumimos como *seres en falta*, constantemente mediados en nuestra existencia por el deseo.

En la aproximación que lleva a cabo el Dr. De Tavira (1996) acerca de la experiencia artística, la *demanda de amor* que nunca se satisface y que ha estado presente desde la infancia, es el *vacío fecundo* con el que cuenta el artista para crear ese *amor* a través de su obra. El artista pierde una y otra vez su *objeto amoroso* y trata de reconstruirlo en sus creaciones para recuperarlo. La figura materna es el primer objeto de amor que está al servicio de nuestra exigencia pulsional, madre e hijo viven una relación *simbiótica* que es lastimoso abandonar porque ella es surtidora de seguridad y protección, y acorde con el análisis de este autor, el artista revive constantemente ese estado primitivo que reviste de creación.

El artista se adentra entonces en el inconsciente teniendo al alcance de su mano esos recuerdos infantiles que conforman su contenido, *-pues todo lo que hay en el inconsciente es infantil-* y recorre todo el camino por el cual se

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

hacen conscientes. *¿Cómo lo logra?* Por la sensibilidad que tiene para captar sus afectos y hacer uso de las situaciones externas que los desencadenan.

Hacer conscientes elementos inconscientes e investirlos de belleza no es tarea fácil. En la vida cotidiana esos contenidos que causan una *saturación o tensión psíquica* e intentan salir, según Freud (Cit. en De Tavira, Federico, 1996), a través de chistes, equívocos lingüísticos, etcétera. En la vida del artista esos contenidos se liberan vertiginosamente y su representación resulta ser el más bello de sus reflejos. Es por eso que lo que diferencia al artista del resto de los sujetos es que *no busca, encuentra* ; en tanto que a nosotros, lo que nos hace vivir es la búsqueda interminable.

La extrañeza con la que miramos al artista, la imagen que tenemos de que está solo y de que es un *excéntrico loco* , como ya se dijo en la noción psicológica, es porque no entendemos la senda que está siguiendo: ver sus propias frustraciones y sufrimientos le causa una angustia enorme a la que debe tenerle *tolerancia* para trascenderla, viene después el éxtasis del cumplimiento *simbólico* del deseo en la obra; y finalmente el reconocimiento de algo que ya tiene vida propia y que ya no forma parte de él. El artista sufre violentos cambios en su estado de ánimo y en el sentido de su existencia, *destruye para luego construir* . De Tavira (1996), piensa que las historias de *suicidios o trastornos depresivos* en artistas pudieron haber sido la consecuencia de una tolerancia insuficiente a la angustia que llevó al artista a hundirse en ella, pero el verdadero artista siempre vive, supera la muerte y vive.

El proceso por el que pasa el artista es complicado como para dividirlo en estadios, pero autores como Wallas (1926, cit. en Álvarez, Alfonso, 1974), han intentado hacerlo para efectos de estudio, descubriendo cuatro etapas: la de *preparación* , que es cuando el artista se enfrenta con un problema estético; la de *incubación* , que es cuando se busca la solución pero no se revela ninguna y puede durar un instante o mucho tiempo; la de *iluminación o inspiración* , que es cuando inesperada y espontáneamente se construye lo deseado; y la fase de *verificación* , en la que se comprueban una serie de cánones estéticos y sociales para que la obra sea considerada un producto bello.

Como se puede ver, la expresión subjetiva del artista es bastante peculiar; vive y siente lo que pasa a su alrededor de manera diferente. Tomando un poco de distancia con lo psicoanalítico, Álvarez (1974) discute que más allá de los efectos inconscientes, la experiencia subjetiva del artista gira en torno a que es un ser humano que ha desarrollado una *sensibilidad contemplativa* que lo hace maravillarse de todo lo que hay en el mundo y la naturaleza y vivirlo de manera intensa. De Tavira (1996) en concordancia con esto, *asevera* que ésta es la sensibilidad que tienen los niños y que se manifiesta en sus juegos y sus creaciones, sobre todo en sus dibujos, la de *asombrarse de todo lo que*

ven, y es por eso que el artista es aquel que mantiene su *inocencia* a pesar del destino.

Muchos han tratado de caracterizar al artista e inclusive elaborar pruebas psicométricas que midan los rasgos de su personalidad (Lowenfeld, Vevalin, Repucci, Barrón, Frank, Gough y Woodworth; cits. en De Tavira, Federico, 1996), pero no puede afirmarse que sean unas u otras características las que procuren el acto creador y su experiencia subjetiva. Álvarez (1974) opina que la única frontera entre el ser humano común y el artista, es que el primero es un soñador nocturno y el segundo un soñador de tiempo completo. Así que cuando mucho, podemos formarnos una vaga idea de los atributos del artista, que como ya se han venido tocando, tienen que ver con la inteligencia, la versatilidad, la intuición, la flexibilidad, la curiosidad, la fluidez, la imaginación, la emotividad, entre otras; pero no hay mejor manera de conocer al artista, apunta Kris (1993, cit. en Álvarez, Alfonso, 1974) que en su vida propia, pues existen otros elementos en su experiencia como ideología, género, valores y tendencias sociales, con lo cual se reafirma la elección de la historia de vida como método para acercarse a su experiencia subjetiva.

Todo esto que vive el artista, *¿Cómo lo experimentará un ser que además de ser artista, es mujer?* Ya escucharemos lo que nos dice nuestra artista. Y el espectador, *¿Qué es lo que siente con el arte?*

2.3.2. El placer estético producido en el espectador.

La vivencia estética no está completa sin aquel que disfruta de la obra, la contemplación es también un arte y la relación que el artista mantiene con el otro es lo que hace que el arte logre sobrevivir día tras día. La fascinación que envuelve al espectador cuando está frente a una obra es, siguiendo los principios del Psicoanálisis, un encuentro de subjetividades que no sólo libera al artista, sino que ayuda a liberar también al *fruidor*¹⁴, de deseos inconscientes similares a los del artista sintiendo la consiguiente gratificación.

El conflicto existencial es el de todos los seres humanos y es por eso que el espectador puede sentirse identificado con el contenido de la obra, aunque sin duda construirá un significado propio de la misma.

Freud (1914), suscribe que [...] *la aprehensión de una obra es suscitada [...] por aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación [...]* (P.76). Esto quiere decir que la apreciación de una obra y el significado que se le brinde no depende de un conocimiento objetivo acerca de la misma, del artista o del estilo artístico que predomina; sino más bien de la propia experiencia subjetiva que ha mediado

¹⁴ El fruidor es, en términos de Álvarez (1974), el personaje que siente y goza un placer intenso y consciente.

la vida del sujeto. *Las creaciones artísticas [...] escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan* (P.76), continúa Freud.

En contribución al tema que interesa a esta tesis, en primera instancia lo que atrajo a la presente investigadora para elegir el caso de Frida Kahlo y conocer su vida fue su obra sin saber *por qué*, pregunta que intenta encontrar una y mil respuestas en el capítulo cuatro que contiene su historia de vida.

En la noción sociológica del arte, ya se reflexionaba sobre la creación como un *acto comunicativo* que transmite emociones y sentimientos, e incluso trata temas sociales a través del lenguaje de la forma, lo cual favorece una relación *intersubjetiva* entre el creador y el contemplador.

Rudolf Arnheim (2000), es otro de los investigadores que trata lo concerniente a esta relación y sugiere que pese a que el contacto que sostiene el espectador es con el *producto artístico*, la interacción no se remite a la recepción pasiva del objeto, ya que la implicación personal influye en su percepción y determina la manera de ver del espectador según las experiencias previas que evoca la experiencia presente; y el objeto a su vez defiende su contenido limitando la libertad del espectador a ciertas sensaciones y no a otras, por ejemplo, ante una obra *'alegre'*, el espectador podrá sentir euforia, exaltación, quizá ansiedad, pero nunca tristeza o melancolía.

En otra posición Álvarez (1974), duda que se pueda dar una verdadera comunicación o relación entre estos personajes, debido a que el espectador espera encontrar contenidos en donde sólo hay formas. Considera que el precursor de un determinado tipo de arte y su seguidor pueden compartir intereses, gustos y hasta estilos de vida, reduciendo con esto la ambigüedad; pero aún así, si fue intención del artista hacer llegar un mensaje en particular, siempre habrá detalles que se escapen a su intención y que sean captados por el espectador. Es por eso que los efectos de una obra más que ser parte de una relación, posibilitan la recreación en la que el espectador mismo se convierte en artista, imprimiendo su toque personal, encontrando elementos inadvertidos y por qué no, haciendo *variaciones* de la creación original.

En un sentido estricto, los ejecutantes o intérpretes que se dedican a hacer copias fieles de lienzos o reproducir obras musicales, no son reconocidos como artistas porque todo arte exige una nueva creación completamente distinta a las demás; pero acorde con una visión más flexible como la que otorga una gran importancia al papel del espectador, la recreación que el gusto del arte haga *-aunque sea en su imaginación-* será una transformación valorada como artística, pues cada sujeto la interpretará a su manera. La relación entre artista y espectador es intemporal, no obstante, la obra de arte es una fuente inagotable de proyecciones y significados que,

como parafrasea Álvarez (1974), hacen que *la belleza dure más que el amor* (P.270).

2.4. ¿Es posible una Psicología del arte?

La *Psicología del arte* no es exclusivamente una expresión que rara vez escuchamos en el ámbito de esta querida disciplina, sino una de las más pequeñas de sus ramas, que apenas está reverdeciendo, luchando con la cientificidad y madurando para convertirse en un campo formal dentro de la investigación del aspecto humano subjetivo.

Marty (1999), asegura que las aproximaciones psicológicas al fenómeno estético datan desde los tiempos de Fechner, Wundt y Thorndike, cuando en los laboratorios inaugurales de la Psicología como ciencia se realizaban los primeros estudios experimentales acerca de la *percepción*. Nació entonces una tradición llamada *estética experimental*, que tratando de encontrar de manera externa lo que acontecía en el interior del individuo cuando observaba al mundo, cumplía con los criterios de rigurosidad científica que la Psicología en general se exigía en aquel momento. Pero esto, lejos de ayudar al avance de la Psicología del arte, la detuvo por años porque esa no era la metodología adecuada para comprender las causas de la producción artística, que ciertamente se relacionan en mayor medida con las condiciones subjetivas del ser humano.

Sabemos que en el terreno de la investigación científica un siglo es poco tiempo y que aún cuando es mentira que la Psicología no se ha interesado en el estudio de lo artístico, recientemente ha emprendido el camino para descifrar los múltiples misterios del comportamiento estético subjetivo y todavía tiene mucho que decir sobre los procesos psíquicos que contribuyen a su aparición.

Reiteradas veces se han recuperado los hallazgos del Psicoanálisis al respecto, que son lo más cercano que se ha hecho desde una perspectiva psicológica en lo que al arte se refiere, sin embargo, no es desconocido por psicólogos y psicoanalistas que el Psicoanálisis en una orientación precisa no es considerada una escuela de la Psicología sino una disciplina totalmente independiente; lo que deja en mayor desamparo a la Psicología del arte, con una tarea inmensa de resultados inciertos. No obstante, eso es al mismo tiempo lo que la hace más interesante, pues es un área que espera que sus espacios sean descubiertos y llenados con nuestra escritura. Los que buscamos sacar a la Psicología del arte de ese desamparo, creemos en que el arte tiene bastante material que ofrecerle a nuestra disciplina, no para que ésta se sienta con el derecho de encontrar su verdad, sino para que también aprenda de él y enriquezca su estudio acerca del lado subjetivo del ser humano, ya que el arte es un medio de expresión de lo subjetivo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pablo Fernández Christlieb (1999), resalta que el abordaje que hace la Psicología de los sentimientos ha sido demasiado calculadora y que la forma en que debía comprenderlos había de ser como la Estética lo hace con el arte, no explicándolos porque no son lógicos, sino viendo su forma y preguntándose por su vivencia cotidiana. Considero que los métodos alternativos en Psicología como lo es la *historia de vida* nos pueden ayudar a su comprensión, pues nos muestran escenas en las que el artista vive y expresa sus sentimientos y más allá de introducimos en sus rincones más oscuros como lo hace el Psicoanálisis, nos habla de una aprehensión única que el mismo artista nos facilita; además de que abren vías por los que puede irse forjando una *verdadera Psicología del arte*, con un *modo de ser propio*, en palabras de Marty (1999).

En la historia del arte así como en la promoción del estudio social y cualitativo, ésta ha sido una corriente encabezada por Karl Jaspers (Cit. en Álvarez, Alfonso, 1974), que se espera vaya extendiendo su formación en beneficio de una fundación sólida para una *Psicología del arte*. De Tavira (1996), cree por ejemplo, que la Psicología es la ciencia apropiada para el estudio del proceso artístico en el individuo si se flexibiliza hacia un sentido *empático*, es decir, si complementa las evidencias *perceptuales* que han fortalecido la concepción racional del fenómeno, con una comprensión afectiva del mismo. La *Psicología del arte* puede llegar a tener un objeto de estudio específico, como cualquier otra disciplina, que la separe virtualmente de otras disciplinas a las que ha interesado el arte como la Estética y la Sociología que ya se expusieron.

Claro que la Psicología tiene importantes descubrimientos acerca del arte a nivel perceptual, sobre cómo se registran las formas de una obra y atraen nuestra atención, *-que como ya dije, salen a los objetivos de esta investigación-* para lo cual se ha auxiliado de dos perspectivas que rescata Marty (1999): la de la Psicología de la Gestalt y del enfoque psiconeurológico. La Psicología de la Gestalt, ha recuperado la importancia de la forma en la captación del arte, tomando en cuenta que la emoción es exteriorizada por una combinación de líneas, formas, colores, o con una sucesión de movimientos, de ritmos y de sonidos. Atendiendo a los mismos principios que la sostienen, la escuela de la Gestalt nos auxilia en cómo vemos o escuchamos una obra como un todo, siendo la imagen total lo que le da sentido a las partes y que resulta ser una integración más amplia de la que nos da la simple suma o agregación de las mismas. Por su parte, la perspectiva psiconeurológica aporta la explicación relativa a los mecanismos cerebrales que actúan en la creación de una obra o causan una emoción en el espectador, en la que la *lateralidad* ha jugado un papel importante, ya que el lado izquierdo del cerebro se ha relacionado con el pensamiento racional y el lenguaje, y el derecho con el pensamiento intuitivo y la imaginación propios del arte.

En el plano experimental se ha generado mucho material de análisis, como ejemplo, el Dr. De Tavira (1996) ha realizado cuantiosos estudios que relacionan la apreciación de una obra musical con sensaciones de olfato, gusto y hasta tacto, enmarcando el estilo de la obra con sensaciones específicas; así como con el desarrollo de capacidades particulares. La Psicología necesita de todas sus corrientes y enfoques para que la Psicología del arte sea posible, incluyendo el estudio del plano sentimental.

Quizá otra manera para que sea posible, sea empezar a vislumbrarla como parte de la *Psicología*, es decir, de una ciencia que tiene problemas a los cuales a estas alturas no nos hemos acostumbrado, ya que como dice Arnheim (Cit. en Marty, Gisèle, 1999): *La Psicología, como ciencia humanista, está comenzando a nacer de un inestable acercamiento entre las interpretaciones filosóficas y poéticas del hombre, por un lado, y las investigaciones experimentales sobre los músculos, los nervios y las glándulas, por otro. Y apenas hemos llegado a acostumbrarnos a lo que pudiera ser tal ciencia de la mente cuando nos vemos enfrentados con la tentativa de abordar científicamente la más delicada, la más intangible, la más humana de las manifestaciones humanas. Ensayamos una Psicología del arte.* (P.13).

Dicho autor, afirma asimismo que para que sea posible, es preciso revalorar la práctica del pensamiento intuitivo y la confianza en los sentidos, entendiendo como *intuición* no los engañosos juicios que sacamos a partir de la creencia sobrenatural de que se puede poseer un *sexto sentido*, sino como aquella facultad cognitiva que nos permite entender las situaciones como un todo y tener un panorama de ellas sin analizar sus componentes, por ejemplo, como se da en la seguridad que tenemos de que existimos sin que para ello se necesite saber por qué existimos. Del conocimiento intuitivo, se desprende la habilidad de *deducción*, tan importante en la labor científica.

Para que sea posible, insiste Arnheim (2000), probablemente también sea necesario incluirlo en nuestras prácticas, lo cual nos abre la probabilidad de que exista una relación entre *arte* y *terapia*, pues si el enfoque clínico del terapeuta empieza con las necesidades de los pacientes, cualquier recurso que sirva para aminorar su sufrimiento puede ser bien recibido, y se pregunta este autor *¿Por qué no el arte?*, que además de probar sus efectos benéficos puede probar su validez ofreciendo una argumentación teórica consistente.

Pero sobre todo, en lo particular observo que la posibilidad de una *Psicología del arte* está en el interés que los mismos psicólogos tengan en su desarrollo. Luz de Ulierte (1996), informa que el estudio de esta materia ha sido exclusivo del nivel de posgrado y es impartido únicamente en algunas universidades del mundo como la Universidad de Granada en España. En México, la investigación realizada en este tópico no es muy abundante. Por la obra de Federico de Tavira (1996), sabemos que en la Universidad Iberoamericana,

cuyo enfoque prevaleciente es el humanista, se realizan estudios de arte y Psicología y hay constantemente proyectos en puerta; pero si revisamos el catálogo de las tesis de nuestra Universidad a nivel licenciatura, son pocas¹⁵ las que retoman como tema al arte y en el Campus Iztacala no existe un proyecto que reflexione sobre esta cuestión, aunque periódicamente el licenciado Horacio Hernández lleva a cabo cursos sobre música y terapia en la Unidad de Seminarios del plantel. La literatura disponible es notablemente menor que la de otros temas en Psicología y en el plan de estudios de la Licenciatura en Psicología de la Facultad de Iztacala no se incluyen temas relativos al acercamiento de la Psicología con el arte.

El arte en Psicología se vincula con una gran diversidad de temas, desde la percepción particular de una obra de arte, hasta el poder curativo del mismo. Todo ello compete a la Psicología del arte y la hace posible; por supuesto, los cimientos de su construcción no dependen de este trabajo, pues podría ser ese tema de otra tesis. Mi contribución es pequeña y se limita a la experiencia subjetiva que el arte brinda como campo ocupacional a los géneros, en particular al femenino, del que afortunadamente, contamos con las invaluable aportaciones que las historiadoras del arte han sustentado bajo un enfoque de género.

2.5. La perspectiva de género y su relación con la producción artística.

Todo lo que ha sido el arte a lo largo de la historia ha mantenido una íntima relación con el género. El cuerpo humano ha sido una de las principales formas que los artistas han retomado en sus obras; el amor de pareja, la relación hombre/mujer, han sido escenas desencadenantes de innumerables obras y fuente de inspiración. Pero más allá de tener presencia en su dimensión temática la relación entre los géneros o el enaltecimiento de rasgos femeninos o masculinos; el dominio del arte como profesión ha sido otro de los terrenos que tradicionalmente se han identificado como propios del ejercicio de uno u otro género. En el caso del arte, Amparo Serrano de Haro (2000), ha encontrado que son los hombres los que han ejercido la mayor influencia para su desarrollo, no porque sean los más de los participantes, sino porque la misma cultura de género les ha otorgado el reconocimiento y el derecho de poder en este campo. Esta historiadora del arte, afirma que lo que conocemos formalmente del arte, y que ya ha sido expuesto a lo largo de este capítulo, ha sido esencialmente inventado y promovido por los hombres, lo cual ha marginado la presencia de las mujeres en él y ha entablado una lucha peculiar por insertarse en la vida artística, transformando con ello la experiencia subjetiva a la que podría estar propensa la mujer dedicada al arte.

¹⁵ En el Campus Iztacala, se puede localizar la de Ramos, Jessika (2001). *La identidad psicológica del mexicano en su dimensión artística: el periodo filosófico de la Ilustración y su impacto en esta dimensión en México*; y en la Facultad de Psicología en Ciudad Universitaria la de Dehesa, Teresa. (1999). *E.H. Grombch y la Psicología del arte*.

En el siguiente capítulo, se lleva a cabo una reseña acerca de la incorporación de la mujer en el espacio de la creación artística y la singularidad que ha caracterizado sus obras, pues el acceso a la labor artística es una extensión de la pugna que hemos sostenido las mujeres por conquistar la igualdad de género en la sociedad.

En este momento, es preciso rescatar lo que las posturas de algunas de las historiadoras y demás investigadoras ¹⁶ de lo artístico, revelan sobre la relación existente entre género y arte. La autora arriba citada, apuesta por la diferencia de la experiencia subjetiva de las mujeres artistas, ya que al estar sujetas a ciertas condiciones culturales que la permean en su ser y su desenvolvimiento social, plasman su *identidad de género* en la obra como en un espejo que refleja su imagen. El arte de las mujeres, es un arte lleno de contenido y de material vivencial, que se distingue del de los hombres por su constante recurrencia a escenas de la vida cotidiana, hogareñas o domésticas, que cuestionan el papel al que por siglos ha estado destinada la mujer.

Ésta es uno de los objetivos más importantes de la labor artística de las mujeres, que por la enorme influencia que ha recibido del movimiento feminista, ha sido instrumento de denuncia social y demanda de sus derechos humanos; lo cual ha ampliado necesariamente la concepción de arte a una dimensión que trasciende a lo *formal* y abarque la transmisión de significados. Sin embargo, si recordamos definiciones rigurosas como la de la escuela sociológica de Frankfurt, que alude a que el arte no puede promover valores ni estrategias de cambio social ni de ningún otro tipo porque si no el resultado ya no sería *arte*; se podría decir *-y casi podría asegurar que muchos lo han dicho-* que el *arte feminista* que ha sido piedra angular en el desarrollo artístico de las mujeres, no es un verdadero *arte*. Pero nuevamente es éste un discurso masculino cuestionable que desafortunadamente ha llevado a la creencia de que mujeres artistas hay pocas o que su presencia ha sido reciente, cuando desde siempre, acorde con Serrano de Haro (2000), las ha habido en todas las artes sin recibir el debido reconocimiento.

Las tareas reconocidas de la mujer en el arte, se han limitado a ser objeto de los artistas como en el caso del desnudo *femenino -en el que no sólo la mujer es tema de la obra sino que el hombre artista es quien crea y recrea su cuerpo-*, a ser *musa inspiradora*, o como acompañante del artista hombre, pero rara vez como sujeto creador. En el capítulo siguiente se retoman

¹⁶ Se subraya la participación de mujeres investigadoras porque en la fase de documentación de esta investigación casi no se descubrieron indagaciones realizadas por hombres, lo cual puede ser una de las evidencias de una experiencia subjetiva diferenciada entre mujeres y hombres artistas, pues si son las mujeres las que se interesan en el tema, no será únicamente por adhesión o solidaridad a su género, sino por la vivencia de sentimientos que consideran propios de las mujeres y que son reflejo de su propia experiencia de ser mujer en esta cultura.

ejemplos que Robin Morgan (1985) cita como consecuencia de los prejuicios de género en el arte, los cuales son relativos al desconocimiento que se tiene de la influencia no sólo inspiradora sino artística en sentido amplio de las hermanas, esposas o amantes de grandes genios del arte, que hasta la fecha no han sido valoradas como artistas.

Serrano de Haro (2000) enmarca ésta como una de las razones por las cuales el dominio masculino en el arte ha delimitado la participación de la mujer en un arte meramente *decorativo* mientras el hombre se ocupa de niveles artísticos más altos; pero para Morgan (1985) definitivamente el arte decorativo o *artesanía* es también *arte* en toda la extensión del término, no obstante no se reconoce como *bello arte* por el simple hecho de ser practicado mayoritariamente por mujeres. En esta postura radical, se observa como el género está tan relacionado con el arte, que se es capaz de no considerar un producto como artístico por haber sido elaborado por uno u otro miembro de los sexos.

Siguiendo esta perspectiva, Luz de Ulierte (1996) discute que el estudio de la mujer en el arte exige una lectura diferente en tanto que su arte no se adapta a los criterios del arte formal masculino, no sólo en la forma de *vivir el arte* sino en el estilo artístico adoptado en las obras, que Lucy Lippard (Cit. en De Ulierte, Luz, 1996) da a conocer basándose en los criterios que los mismos artistas han empleado en la definición de *estética femenina o contraestética: descuido, falta de elegancia, irracionalidad, plenitud, agitación, fisicidad, dominio de lo curvo, del proceso, de materiales no convencionales, etcétera* (P.32). De la misma manera, Mireia Freixa (1996) hace notar cómo es que la presencia masculina en el arte influye en la formación de mujeres artistas en un sentido profesional, pues son ellos quienes en la mayoría de ocasiones las forman y las dan a conocer dentro del medio artístico, regulando con ello su participación.

El mismo psicoanalista Federico de Tavira (1996) deja entrever la articulación de la diferencia sexual en la labor artística, pues menciona que el *vacío fecundo* del que se habló en la expresión subjetiva del artista, y que es el que genera la creación de una obra, está también constituido por la incapacidad del hombre para procrear hijos, sustituyendo esta falta por la creación de objetos artísticos; pero en ese sentido se refiere únicamente al hombre, y no sabemos si da por hecho que *el artista*¹⁷ es siempre hombre, o si se abstiene de tratar acerca del motor creativo en la mujer, pues si ella por naturaleza puede tener hijos ¿Entonces no tiene necesidad de crear? ¿O lo hace de manera distinta?

¹⁷ De hecho, artista es un término que se usa casi siempre en masculino, la expresión a la que se recurre es la de "El artista". El uso de la dicha expresión en esta tesis, no implica asumir que la palabra artista se limite al género masculino, sino que dada la cantidad de veces que se recurre a ella, se aplica por practicidad.

Lo sospechoso en todo esto, es que a la mujer como al arte se les ha relacionado con la capacidad intuitiva, y si supuestamente en la mujer -según la construcción clásica de las diferencias sexuales- lo que predomina es la intuición, ¿Cómo es que su quehacer artístico ha quedado al margen del sentido artístico formal? ¿Tiene que ver con un control del sector masculino o con las consecuencias de la inequidad de género en el reconocimiento de la producción?

En un estudio llevado a cabo por De Tavira (1996) acerca de la habilidad creativa en las carreras de Psicología, Comunicación, Diseño y Arquitectura que se imparten en la Universidad Iberoamericana; se observan diferencias, aún cuando no son estadísticamente significativas, entre mujeres y hombres. Las mujeres muestran un mayor desarrollo creativo en las licenciaturas que no requieren una preparación técnica como Psicología y Comunicación, mientras que los hombres lo tienen en aquellas que la requieren como Arquitectura y Diseño Gráfico. Lo que puede sugerir esta investigación, aunque habría que precisarlo, es que el hombre apremia una preparación para el arte, la mujer no.

Michele Roberts (Cit. en Morgan, Robin, 1985), sustenta que las mujeres y el arte son *temibles* por la misma razón: *ambos son percibidos como un desafío a la noción del sentido común [...] El arte ha sido catalogado como no teoría, no ciencia y no verdadero; como a las mujeres y a la libertad se lo define mejor por negación. Se lo considera subversivo, con lo que las mujeres artistas resultan por ende, doblemente subversivas* (P.342).

En contraposición con todo esto, se encuentra la visión de Teresa Sauret (1996), para quien la relación entre género y arte no es en gran medida condicionante de la labor artística ni de su vivencia en el sujeto perteneciente al género femenino o al masculino. A pesar de que no deja de reconocer la dificultad que ha significado para la mujer ingresar al plano artístico en un sentido académico, trata de librar la concepción *victimista* de las mujeres en este terreno desechando la idea de que se requieren de juicios distintos o de diferentes maneras de involucrarse en el estudio de la experiencia de la mujer artista que no es en esencia diferente de la de los varones, pues la valoración de cualquier creación artística y su autor debe ser proclamada por los criterios del análisis artístico en general, que permita la generación de productos artísticos de calidad, de lo que las mujeres son capaces al igual que los hombres.

Como podemos percatarnos, en el aspecto subjetivo de la expresión artística y su articulación con el género aún no hay evidencias claras y queda mucho camino por recorrer. Antes de abrir nuestros oídos a lo que nuestra mujer artista tiene que decirnos, se expondrá la participación del género femenino en el arte.

3. LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL ARTE Y SU EXPERIENCIA SUBJETIVA

*Lo otro no existe: tal es la fe racional,
la incurable creencia de la razón humana.
Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser,
absoluta y necesariamente uno y lo mismo.
Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste,
es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes.
Abel Martín, con la fe poética no menos humana que la fe racional,
creía en lo otro, en 'la esencial heterogeneidad del ser',
como si dijéramos: en la incurable otredad que padece lo uno.*

Antonio Machado.

Es en este momento y este espacio que defendió hasta el límite de la aflicción su vacío, en el que entran con toda la riqueza de su presencia las mujeres; con sus sombras, sus contradicciones, sus negaciones, sus descubrimientos, sus silencios, sus coincidencias y su aparición luminosa en diversos ámbitos de la cultura que recientemente las ha colocado como personajes de moda. Seres nacidos o fabricados, personas que tienen sueños propios o que son los otros de los sueños de unos. Las mujeres tenemos mucho que decir acerca de lo que somos y del mundo en el que vivimos aunque parece ser que aún nuestra constitución es borrosa, y no lo digo únicamente porque en el campo del conocimiento y la plataforma intelectual *la mujer* esté siempre a debate, como se podrá palpar con la puesta en escena que en este capítulo se hace de las miradas que se abren ante ella como una criatura extraña, sino porque *soy mujer*, asumo una diferencia y demando igualdad.

Ese es el pantano en el que estamos, entre encontramos diferentes y buscar la igualdad, ¿A qué? ¿A quien? Nuestra cultura, al menos en la dimensión de las diferencias sexuales, está dividida en dos, y es el sistema de opuestos *hombre/mujer* el que ha marcado que la experiencia del género está condicionada por lo que se debe ser en función del otro. Aún así, el reconocimiento de la diferencia y la exigencia de la igualdad siguen siendo cuestiones difusas, pues ni la diferencia ha procurado la conquista de espacios propios, ni la igualdad es tan real como para suponer que la vida cultural y el mundo social lo hacemos juntos y que el patrimonio de la humanidad es producido por ella en su completud.

Darnos cuenta de esa realidad obligaría a cambiar la perspectiva que impera en nuestro pensamiento y nuestra interacción cotidiana con y en quienes nos vemos distintos, la diferencia que necesariamente moldea nuestra subjetividad

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

y nos hace únicos como seres no sólo vivientes en la naturaleza, sino existentes en el imaginario colectivo, quizá no tendría por qué traducirse en desigualdad social; los quehaceres domésticos, políticos, científicos y artísticos no significarían una monopoliización de terrenos que descubre una más de las facetas de la guerra entre los sexos; y la búsqueda de la igualdad no sería una negación de nuestra sexualidad y de la experiencia que se desprende de sentirse mujer u hombre en la pluralidad de formas de serlo.

Los argumentos de la diferencia que han impuesto características que distinguen a los sexos y que han propiciado el ejercicio del poder, así como el deseo de la equidad de género que en ocasiones hace a las diferencias imperceptibles, son parte del dilema en el que viven los géneros que alimentan la dicotomía *femenino/masculino* que los coloca en planos dispares favoreciendo el abuso y la subordinación de uno para con el otro. Sin embargo, esta oscura controversia en la que de alguna manera están inmersos tanto mujeres como hombres y es sostenida por ambos *-y que así como la construyen en sus manos está su deconstrucción y el logro de una igualdad auténtica-* no es vivida de igual forma para unos y para otros. Históricamente, el poder del género masculino es el que ha permeado la cultura de género en la que vivimos y es el esquema patriarcal el que ha producido sujetos de *razón y omnipotencia y seres sensibles e inferiores* que quebrantan el orden de la más elevada civilización: *las mujeres*.

Cuando se habla de un dominio masculino, es común que éste se asocie a los actos e influencia de los varones sobre la existencia subvalorada de las mujeres, pero ciertamente el prevalecimiento de un *pensamiento androcéntrico* en las políticas que regulan nuestros actos no se debe a que los hombres sean la mayoría de las veces los verdugos o los héroes; sino a la recurrente identificación de la lógica, la razón, la determinación y el control como los aspectos más valiosos de la cultura, y a su vez, la consideración de estos elementos como los rasgos propios de la *masculinidad*.

De esta manera, lo femenino representa la contraparte de la cultura y de la constitución ideal de los sujetos en ella; y su definición, como se retomará en el transcurso de este capítulo, ha sido elaborada y perpetuada a partir de lo que no es o lo que no tiene en comparación con lo que es el *sujeto masculino*. No obstante, el androcentrismo no es recreado únicamente por el hombre, somos las mismas mujeres quienes lo hemos interiorizado y actuado en torno a él sin la necesidad de coerción exterior.

Como se podrá valorar, *ser mujer* hasta el día de hoy es una experiencia difícil, y la mujer en el arte no se ha salvado del juego de las diferencias. Como ya se venía tocando en el capítulo anterior, introducirse en el mundo del arte es intrincado y con mayor reparo lo es preguntarnos por la relación que las mujeres han tenido con el arte a lo largo de la historia, pues si el arte está fuera de toda construcción racional, de toda ciencia comprobable; y la mujer

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

es descrita en términos de inexistencia o de una existencia paralela que amenaza la estabilidad de la cultura, tenemos motivos para pensar que este asunto sea repetidamente escabroso.

Es aquí donde se plantea el problema de la existencia o no de una forma de vivir el arte explícitamente femenina con sus elementos biológicos y/o culturales; que además no sólo transforma el tratamiento histórico que se le ha dado a los sexos en la gama de esferas de la vida social y a la ansiada búsqueda de la razón, sino para el arte mismo, pues los preceptos que dan razón a su propia razón son tambaleados por las formas en que las mujeres participan en él, que como lo menciona Luz de Ulierte (1996) significan *casi casi su muerte* (P. 33), porque introducen la valoración de temas, imágenes, estilos, recursos y experiencias que tradicionalmente no han sido consideradas como artísticas; así como la lucha por el reconocimiento de un arte femenino y al mismo tiempo de una demanda de inclusión dentro del arte formal sin distinciones.

Dado que somos las mujeres las que podemos ver y mostrar nuestra experiencia en carne propia, las líneas que a continuación llenan la que pudiera ser una agonía del arte son forzosamente un *diálogo entre mujeres*, no porque se pretenda que éste sea un espacio exclusivo, *-por el contrario, es para que todos los mortales, mujeres y hombres, interesados en el tema lo escuchen y participen de él-*, sino porque todos necesitamos una voz propia entre muchas otras y las mujeres somos sin duda muchas voces que no merecen ser apagadas en una sola, pero que es preciso que se unan cuando no solamente se ha hablado de *nosotras* sino *por nosotras*.

¿Por qué hablo entonces de mujeres artistas cuando el estudio separado del arte de las mujeres por mujeres podría suponer que segrega y margina por sí mismo su trabajo creativo?

A este diálogo entre mujeres lo sustenta también el hecho de que existen en el arte cuestiones de género que sólo se encuentran a través de la mirada de las mujeres, algunas de las cuales son mostradas por las autoras que abren su voz en este escenario con la recuperación que hacen de los innumerables hallazgos que de mujeres artistas brotan cuando se rompen las barreras del academicismo y los registros oficiales.

La mujer y el arte es un tema que recientemente ha adquirido relevancia, existeafortunadamente bastante literatura al respecto, pero no tan abundante ni tan amplia como para encontrar variadas investigadoras o investigadores interesados, frecuentemente las autoras en sus escritos se citan unas a otras¹⁰ retomando excepcionalmente a otro autor; lo que genera otro

¹⁰ Realizar un recuento del número de veces que unas recurren o refutan los argumentos de otras en el contacto que han mantenido con sus obras, sería una ardua tarea que se

fundamento para dar paso al diálogo entre mujeres que aún es reducido - *hacen falta más mujeres que contribuyen a su enriquecimiento*-. en adición a que en esta investigación no se encontró ningún protagonista varón que se inclinara por el estudio del arte de las mujeres.

Así pues, esta disputa oscila entre la postura de la diferencia y la de la igualdad, en la cual el enfoque de género nos abre el panorama de su comprensión y por supuesto, posturas como el *feminismo* hacen su aparición en los puntos que precisan el papel de la mujer en el arte como objeto y sujeto, su inserción histórica en la práctica artística en la que se mencionan algunas artistas desde el medioevo hasta la edad contemporánea, las prácticas políticas y de vida con las que ha identificado su participación y la peculiaridad de la misma en el vasto universo artístico.

No se ambiciona desde luego abordar el trabajo de todas las mujeres, ni mucho menos generalizar su experiencia condicionando la de todas las mujeres al género, sino incorporar un horizonte de experiencias que nos permitan ver qué elementos se entrecruzan en la de nuestra artista como mujer -*después de todo ella es parte de la experiencia artística femenina*- y por otro lado, ver más allá de ella en la multiplicidad de experiencias de otras mujeres.

3.1. La mujer como objeto y sujeto en la producción artística.

La consolidación de la *identidad femenina* ha transitado con el paso de la historia entre la verdad y la ficción y ha pasado del poder de la empresa del conocimiento androcéntrico y la experiencia masculina a diligencia de las propias mujeres, aunque no siempre con una auténtica superación de la cultura dominante.

La concepción que se tiene de la mujer en el arte no es diferente a la de la mujer en cualquier otro ámbito y a la valoración general que se hace de ella en la sociedad que nos habita y en la que habitamos. Cuando se hace alusión a la mujer como *objeto y sujeto* en el arte, se está refiriendo precisamente a esta doble realidad en la que ha vivido, entre ser objeto que otras manos esculpen o sujeto de su propio destino. Es por eso que *ser mujer* es todo un reto, pues un inmenso abismo nubla todavía su existencia, ella misma hace de objeto y sujeto en su acontecer cotidiano, cuando se enfrenta con la suntuosa tentación de la complacencia y la comodidad de mantener un papel casi divino a los ojos de los otros o tomar las riendas de sus propios deseos y ser alguien ruidosamente presente en la vida de la que quiere ser dueña.

considera no conviene al enriquecimiento del tema. El juicio brindado se desprende de la lectura y la revisión general de sus ensayos. En la presentación de las autoras a lo largo de este capítulo el lector podrá confirmar esta observación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La respuesta a la pregunta sobre lo que es *una mujer*, lo *femenino* o la tan mencionada *experiencia femenina* que se viene tratando desde el primer capítulo en su sección acerca del género, requiere de la reflexión de cuál ha sido su condición en los planos que participan tanto en la dinámica del sujeto, como de la colectividad.

¿Qué es una mujer? ¿Por qué se dice que ha sido un objeto y por qué quiere y puede ser un sujeto?

De nuevo el Psicoanálisis como postura teórica y una de las más recuperadas en las explicaciones que se han brindado relativas a la estructuración del *sujeto -recordemos que también es una de las que mantiene una entrañable relación con el arte-* aparece en esta exposición sin el afán, que también ya se ha venido reiterando, de tratar con profundidad sus elementos, sino de conversar brevemente sobre los preceptos que sirven a un entendimiento de lo que en la cultura se ha considerado como lo *femenino*.

Tocante a esto, Juliet Mitchell (1994), analiza la *femineidad* como una cuestión limítrofe de las propias leyes que rigen el funcionamiento de la psique humana, y que son la base de los planteamientos del Psicoanálisis como teoría y enfoque terapéutico. Retomando los trabajos iniciales de Freud acerca de la histeria, Mitchell explica cómo es que el Psicoanálisis ha definido a lo *femenino* y a las *mujeres* por un mecanismo de negación, lo que ha contribuido a que en el imaginario social se invalide la incorporación de la mujer como sujeto y en última instancia se perciba como *objeto* del verdadero *sujeto*¹⁹ que siempre es hombre. Dicho mecanismo, es el que descubre a la histeria como una condición humana que se caracteriza por un repudio a lo femenino en el *sujeto*²⁰, en cuya psique coexisten las instancias que dan cuenta de su *bisexualidad*: lo *consciente*, en donde reina lo racional que culturalmente se ha construido como compatible con lo masculino; y lo *inconsciente*, que estando formado por contenidos que se reprimen y afectan los actos del sujeto sin que éste pueda tener control, es el correspondiente a la parte pasiva y femenina de ser humano, de la que no quiere saber porque su esencia es lo misterioso, lo inexplicable y lo indescriptible, el vacío y la ausencia de dominio. Es por eso que dentro de la lógica racional que parece ser todo en la cultura, la mujer prácticamente *no existe*, y no se concibe como *sujeto* porque no es producto de un orden racional al que asciende el *sujeto masculino*.

¹⁹ La concepción de *sujeto* en Psicoanálisis tiene que ver con la inserción del ser humano en la cultura, ese organismo biológico que sobrevive naturalmente no deviene en sujeto hasta que no es "*sujetado*" a las leyes culturales e identificado con el poder, que históricamente ha sido asignado a la figura masculina.

²⁰ Las mujeres según este enfoque se vuelven históricas cuando reniegan de su propia femineidad o rol femenino en la cultura, y considerando que esta "*enfermedad*" también se presenta en hombres, se hace patente cuando existe un predominio de lo pasivo/femenino en su conducción afectiva.

La producción de un sujeto para el Psicoanálisis tiene como fundamento la *situación edípica*, en la que se juegan los papeles de tal manera que la madre del hijo varón renuncia a él por intercesión de la autoridad representada por el padre con el cual el hijo acabará identificándose y reafirmando con ello su masculinidad como sujeto, mientras que la imposición de la ley del padre que separa a una madre de su hija no resulta en identificación con el poder, sino en identificación con la propia femineidad de la madre, es decir, con la que le quitaron algo, con la que no tiene, con la que al final se queda sin nada; falta que sólo sustituye otra vez con la procreación de un hijo, argumento que somete a la mujer al ejercicio de la maternidad como la alternativa ideal de su realización, dejando fuera toda otra labor creativa que no tenga que ver con lo doméstico.

De ahí se desprende la llamada *envidia del falo*, que más allá de que concierne a rasgos anatómicos masculinos, en un sentido menos biologicista que es lo que interesa a lo que se está tratando de dilucidar, se refiere a una carencia de poder en la mujer, que la anula como sujeto y con más razón, como sujeto activo y creativo, y no se diga como *sujeta*.

En la lectura que Roberta Hamilton (1980) hace de esta exposición, señala que la autora anteriormente citada trata de darle un giro a esta explicación subrayando que estas construcciones son inventadas culturalmente y que el surgimiento de otra cultura que invirtiera las cosas *-porque la cultura es modificable aún con su poder de determinación-* bastaría para que el escenario edípico que le da origen desapareciera y la mujer tuviera otro lugar. A ciencia cierta, no podemos afirmar que esto sea tan sencillo con los siglos que anteceden a la idea que se tiene de lo que es una mujer y el predominio del patriarcado, pero al menos con esta visión queda sentada la posibilidad de que la cultura centrada en el hombre es la que propicia el contexto en el que la mujer es negada y que su permanencia no es definitiva cuando los sujetos deciden cambiarse de lugar, lo que derroca la naturalización de los arquetipos tanto masculino como femenino.

Repasando lo abordado en el primer capítulo acerca del género, *ser mujer*, para aproximarnos a lo que ha sido y es la mujer en el arte; es más que un cuerpo. Lorena Zamora (2000) señala que el aprendizaje de que somos diferentes a los varones se inicia con la mirada de nuestro propio cuerpo desnudo y el de los otros, y continúa con lo que es primordialmente determinante en la percepción de nuestra *femineidad*; las miradas de los otros que irán transformando ese cuerpo en imágenes cargadas de significados y marcas culturales, disponen una determinada experiencia subjetiva que será vivida como historia personal y condición necesariamente adjudicada a las mujeres. De esta forma lo *femenino* es la mujer misma, su cuerpo y su experiencia socialmente construida. *¿Se quiere conocer a la mujer?* No hay más que ir a su vida, *¿Y a la mujer en el arte?* No es más que *vida* lo que nos

TESIS CON
DATA DE ORIGEN

muestran las mujeres en este descubrimiento y con su *historia de vida* la artista que la protagoniza.

Así pues, en el terreno artístico, la definición que universaliza a la mujer y su vivencia no ha dejado de surtir efecto y la misma historia nos enseña el doble estado *objeto/sujeto* en cuya frontera nos encontramos las mujeres tratando de dar el salto hacia el ejercicio pleno de la creatividad en su sentido más amplio y la creación de nuestro ser en su sentido más genuino.

La Historia del Arte, de la cual someramente se trató en el capítulo anterior, es la disciplina académica que nos pone al tanto de los acontecimientos y personajes importantes que figuran en todas las artes y que consolidan al medio artístico como parte esencial del desarrollo cultural. Va de la mano de la Historia Universal y contiene en su quehacer histórico una rigurosa metodología que valora las aportaciones que contribuyen a la evolución del arte como campo formal. Bea Porqueres (1994), enmarca a esta disciplina como la responsable de transmitir los patrones, corrientes, estilos y estereotipos de lo irrefutablemente artístico; así como de otorgar la garantía absoluta de que tal o cual *sujeto* es un *artista*. En un sentido crítico, esta historiadora no sólo reconoce dicho *status* en la disciplina, sino que pone en duda su manera de proceder y sus descubrimientos cuando de mujeres artistas se trata, y asegura que la *Historia del Arte* con mayúsculas, esto es, como área de conocimiento, no coincide en su totalidad con la historia del arte o material histórico disponible que fundamenta el quehacer artístico de las mujeres como sujetos creadores.

Es así como la curiosidad de muchas historiadoras ha mantenido abierta la pregunta que desde 1971 hiciera Linda Nochlin (Cit. en Porqueres, Bea, 1994) respecto al arte y la participación de las mujeres en él *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, clásico estudio pionero en este tema, cuya respuesta no parece encontrarse en su ausencia real o en una incapacidad para alcanzar la grandeza en el arte, sino en lo que Amparo Serrano de Haro (2000) denuncia como el *protagonismo* de los varones en la Historia que ha sido su *historia* dentro de la tradición artística occidental, como si la historia de ellos fuera la historia de la humanidad, lo que ha implicado para la mujer en la Historia del Arte el olvido y la marginación de su actividad creadora y su pertenencia a esa Historia únicamente como una de las temáticas más sobresalientes en las distintas épocas del arte, como *representación* en las obras, o en otras palabras, como *objeto* de recreación y contemplación.

Lo que se trata de rescatar en el desarrollo de esta tesis es precisamente lo contrario, el papel de las mujeres como *sujetos* en el arte con la peculiaridad que pueda acompañar a su participación, pero como productoras finalmente al igual que los hombres. *¿Los artistas son siempre hombres y el acercamiento de la mujer con el arte se limita a ser imagen en una obra que la remite a una mera relación objetual?* Existen argumentos de sobra gracias al trabajo

TESIS CON
VALLA DE ORIGEN

revelador de las mujeres que en esta ocasión se presentan y que osadamente se internaron en los lugares más recónditos de la Historia del Arte, para contestar que no.

Sin embargo, lo que no podemos dejar de cuestionarnos es por qué pocas veces aparecen las mujeres como *sujetos* y *agentes creadores* en los manuales y compendios que comprenden a la Historia del Arte. La cuestión del género es la que reluce en esta búsqueda de mujeres perdidas, pues atendiendo a lo que Serrano de Haro (2000) menciona acerca de que la aceptación o el rechazo de un producto artístico está condicionado por *su país, su época, su formación, su sociedad, su biografía y su sexo* (P. 24), nuestras autoras coinciden en lo que Porqueres (1995) evidencia como mecanismos de exclusión y *sexismo*²¹ auspiciados por el enfoque androcéntrico del impenetrable círculo del arte, mismos que se pueden sentir a través de las numerosas prácticas clasificatorias y normativas que rigen al *ser* y al *hacer* artístico.

El primero de ellos, que tiene que ver con lo que se señalaba en relación a la coincidencia de la lógica y la razón con la masculinidad, es la afirmación de que el *genio* es la característica principal del artista, afirmación que va acompañada de la atribución al genio de comportamientos que a los ojos de la cultura son propios de los hombres. Ya se habló en el capítulo dos de la *genialidad* en el arte, y de la costumbre que tenemos de pensar que un genio es un artista cuando las manifestaciones más extraordinarias, originales y complejas de la creatividad humana no son sólo artísticas. Sin embargo *genio* es un término, deduce Porqueres (1995), que más que englobar a la magnitud y trascendencia de una obra, así como a la capacidad sin límites de su autor para llevarla a cabo; frecuentemente denota una personalidad extraña, una vida llena de emociones fuertes, hábitos extravagantes, relaciones intensas y hasta de adicciones a diversas sustancias alucinatorias o a otras drogas como el tabaco y el alcohol, que son los elementos no sólo pertinentes sino indispensables para edificar un modelo de vida digno de un *artista*, y que por lo general son considerados adecuados para un hombre pero culturalmente indeseables para una mujer.

Es así como la vida de los hombres constituye el referente de vida de un genio y la mujer difícilmente encaja en él. Bea Porqueres (1994) cita los ejemplos de las pintoras Berthe Morisot y Mary Cassat como dos de las vidas que nunca convergieron con la vida modelo de los artistas bohemios del siglo XIX. Y

²¹ Para Porqueres (1994) el *sexismo* es un concepto que denota la *subvaloración y discriminación activa de las mujeres* (P. 14); no obstante, en el amplio sentido del término, el *sexismo* puede entenderse como la segregación de cualquier persona -*hombre o mujer*- basada en su sexo, aunque cierto es que las mujeres han sufrido más crudamente sus efectos por la Historia que las ha envuelto en una condición desfavorecida, y en relación a este tema se acentúa su influencia en la marginación y estigmatización de la labor artística de las mujeres y con lo que ello significa en la construcción de su *subjetividad*.

TESIS CON
ORIGEN

cuando una mujer logra el reconocimiento artístico que de acuerdo a esta autora no es el de la genialidad, ésta es vista como un caso excepcional que por poco la reduce a la categoría de 'monstruo', o al menos éstas han sido las opiniones de algunos de los grandes artistas varones que han marcado el curso de la vida artística, como el pintor impresionista Pierre Auguste Renoir (Cit. en Porqueres, Bea, 1994), quien declaró a finales del siglo antepasado: *Considero a las escritoras, abogadas y políticas como monstruos, como temeras de cinco patas [...]. La mujer artista es sencillamente ridícula [...]* (P. 49). Sumados estos juicios de artistas de la talla de Renoir a estas primeras imágenes que del panorama artístico femenino se han venido presentando, la concepción de la mujer como sujeto creador ha sido a través de los siglos una *mentira*, un *sueño* o un *mito*, un acontecimiento que se presenta de vez en cuando y del que se duda o del que se tiene que hacer alarde para poder creer en él.

Vemos en el punto 3.2. la existencia de la mujer como creadora en el arte con mayor detalle, pero como puede empezarse a revelar, la presencia que nos ha mostrado la Historia del Arte es precisamente un *mito*, pues así como no conocemos a innumerables mujeres que han contribuido al terreno artístico, Bea Porqueres (1994) y Lorena Zamora (2000) coinciden en que su distinción como casos excepcionales las convierte en *fenómenos* de los que se explota el *boom* de su vida por encima de su producción como sujeto y de la calidad de su obra, dado el hecho de que como no se ajustan al modelo existencial del artista y del genio, y aún cuando así fuera el comportamiento del genio en la cultura patriarcal es visto como irreverente y atípico en una mujer, su vida, más que su papel participador, es el que llama la atención y a lo que se le da más valor. Ya se hablaba de que la clave para entender la experiencia del artista y el estilo de su obra está en gran parte en su vida; pero en ocasiones el uso morboso del estudio de su vida acaba en excentricidad más que en un escenario que comparta sus sentimientos, emociones y vivencias como artista.

Eso es, según estas autoras, lo que le ha pasado a muchas mujeres artistas que se han hecho famosas como nuestra pintora Frida Kahlo, a quien aunque podemos reconocer como sujeta activa y creadora, la encontramos por demás supeditada a aspectos que aunque no menos relevantes en la comprensión de su subjetividad, sobresalen en relación a la autonomía y riqueza de su obra y su experiencia en fragmentos como el siguiente que para Porqueres rayan sutilmente en el sexismo y constituyen un mecanismo adicional de exclusión de la mujer como sujeto en el arte: [...] *Kahlo era la esposa del artista mexicano Diego Rivera. Frida Kahlo fue una pintora de un estilo personalísimo que vivió bajo la sombra artística de Diego Rivera, pero a la que se ha reconocido finalmente como una de las grandes pintoras de la Historia del Arte. Kahlo sufrió un accidente de tráfico cuando tenía 18 años que le lesionó gravemente la columna vertebral, hecho que marcaría su vida. Emocionalmente su vida fue muy movida. Se le conocieron muchos amantes.*



entre ellos Leon Trotsky, el líder bolchevique asesinado en 1940 [...] ²². En pasajes como éste, no se rescata con la debida claridad a la artista sujeto que construye una obra y una experiencia propias en una historia que crea y recrea y que es parte de la construcción de ella misma como sujeto.

Aunado al modelo de vida del artista genio, la palabra *genio* es usualmente empleada con el pronombre en masculino *el genio, un genio*; lo que también ha reforzado que la *genialidad* sea un atributo vinculado a lo viril y que rara vez se conciba que una mujer pueda llegar a ser *una genio o genia*. Simplemente, el origen del significado de *genio* es localizado por Bea Porqueres (1994) en la Roma antigua, en la que *genio* después de designar una divinidad doméstica, en el siglo III A.C. pasa a ser *virilidad, energía y capacidad procreativa potenciales propias de todo varón libre* (P. 57), y aunque la transformación del significado del término parece dirigirse a la aceptación de muchas otras cualidades en el ser humano, éste se sigue manteniendo vinculado a la virilidad.

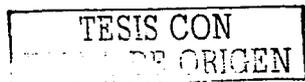
Recapitulando la diferencia que se advertía en el capítulo dos entre creatividad y genialidad, el logro más grande de la genialidad es producir algo completamente diferente, único, a pesar y en la adversidad; y si de adversidad se trata, la inserción, participación y mantenimiento de la labor artística femenina ha implicado para sus creadoras un doble esfuerzo y una lucha constante por vencer grandes obstáculos para florecer. Sin la intención de entablar un discurso victimizante y reivindicador de las mujeres y las artistas, las evidencias que muestra esta indagación de la experiencia de la mujer en el arte no nos hablan más que de esa lucha; que no sólo es un dato histórico, una prueba de las numerosas prácticas *sexistas o misóginas* que existen en nuestro mundo social o un recuento de su trabajo artístico, sino la constitución de una vivencia, de una apropiación subjetiva que en ciertos puntos es compartida por las mujeres, de una forma peculiar de sentir y experimentar el arte y de mirarse a través de él.

Para producir una obra y una práctica originales dentro de la formalidad de determinado contorno artístico y bajo condiciones adversas se requiere pues genialidad, y así como han existido en la Historia del Arte artistas varones que han destacado, la calidad artística de muchas autoras amerita su reconocimiento como sujetos geniales y cambia en mucho la connotación del término *genio* como criterio de valoración, ya que si no sólo combatimos el desconocimiento que hay de la existencia de mujeres que han realizado obras *de un valor y una significación perdurables* [...] [sino que] *calificamos de genios a estas artistas y de geniales sus obras, estaremos inventando un nuevo concepto de genio* (P.59), afirma Porqueres (1994).

²² Fragmento extraído del Diario *El País* escrito por Albert Montagut, titulado "Un cuadro de Frida Kahlo se subasta por un millón de dólares", 10 - 9 - 1991, P. 26; recopilado por Bea Porqueres (1994), P. 64.

Algo similar sucede con el término mismo de *artista*, que aunque es una palabra *universal* o como aclara esta investigadora *epicéna*, es decir, femenina y masculina al mismo tiempo, la idea generalizada de que un artista es un hombre ha provocado que su utilización sea propiedad de lo masculino, tanto, que en este mismo trabajo se recurre a la expresión '*mujer artista*' cuando rara vez leemos en los textos de arte o simplemente en discursos de la vía pública la categorización de '*artista hombre*', lo que supone que artista es un hombre -*lo universal*- y cuando es mujer es preciso aclarar, volviendo a la excepcionalidad, que es una *mujer artista*. Por supuesto la recurrencia a esta denominación es delicada, hablo de *mujeres artistas* en el intento de reflexionar una experiencia en el arte derivada del género, pero no dejo de lado que su uso constante en el lenguaje puede hacer más patente que se hace del hombre la *norma* y de la *desviación* a la mujer. Sin embargo, hasta que llegue el día en que se considere que artista es hombre o mujer, otra de las razones por las que no se da lugar a la mujer en el arte es, desde el punto de vista de Serrano de Haro (2000), porque ésta nos suena a *actrices* y *maquillajes*. Sin ir más lejos, en la consulta que hace Luz de Ulierte (1996) del Diccionario de la Real Academia de la Lengua para abordar el concepto de arte presentado en el capítulo anterior, se encuentra con esta significación de mujer artista: *Mujer // del arte [...] ramera* (P. 23).

La relación que en la vida común y el ámbito especializado se cree que sostiene la mujer con el arte se reduce con estas perspectivas a un papel de *objeto*, de pertenencia para gratificación sexual o de mera satisfacción visual; y como ya se dijo, de fenómeno excepcional en el caso de ser una artista en el amplio sentido del término. Empero, la resistencia a la aceptación de la mujer como sujeto creador en los estratos de la Historia del Arte no acaba con esto, su reconocimiento como tal también suele suprimir su género, pues se considera que es el lado masculino el que brota de la mujer cuando crea, y se le equipara con un hombre negando de nuevo que el sujeto femenino tenga existencia propia, lo cual podemos confirmar en proclamaciones como las de Renoir extermadas por otros artistas e intelectuales; por ejemplo, para el artista Jean Arp (Cit. en Porqueres, Bea, 1994) *el arte es un fruto que nace dentro del hombre como un fruto en una planta o una criatura en el útero materno* (P.19); de la misma forma Cesare Lombroso (1863, Cit. en Porqueres, Bea, 1994), escritor que creía firmemente en la inferioridad natural de las mujeres, hizo famosa la frase de que *no hay mujeres geniales; las mujeres geniales son hombres* (P. 49); el pintor Charles Baudelaire (Cit. en Porqueres, Bea, 1994) fue otro artista que solía decir de las pintoras cuya obra le atraía *pinta como un hombre* (P.49) para justificar el cultivo de la práctica artística en una mujer y admitir su genio; y quizá en una búsqueda más exhaustiva dentro de las críticas de arte encontraríamos muchas otras afirmaciones similares.



Asimismo, casos como el de Sor Juana Inés de la Cruz o la escritora francesa George Sand que para tener acceso al aprendizaje de las ciencias y las artes se travistieron en hombres son de los más citados, pues en su reconocimiento como sujetos, renunciaron a ser mujeres para convertirse en *grandes artistas genios* de su tiempo. Para Sor Juana en algún momento de su vida su ingreso a la academia dependió de su apariencia masculina y George Sand fue admirada según Porqueres (1994) en tanto que *'gran hombre'* e incluso el nombre masculino con el que se le conoció fue seudónimo de Armandine-Aurore-Lucie-Dupin, su verdadero nombre, aunque mucho de su gran obra literaria a menudo es oscurecida por su tumultuosa vida sentimental como suele suceder con las mujeres famosas del mundo del arte.

La exclusión de las mujeres como sujetos de cualquier pretensión artística ha producido en ellas un rechazo de su propia condición y un deseo de llegar a ser deseperadamente el sujeto cuya definición se da por sentada y es el que define al otro, a la mujer que subsiste ilusoriamente en un mundo en el que no encuentra cabida, como es el caso de la artista María Bashkirtseff recuperado por Bea Porqueres (1994), quien recoge un fragmento de su diario que nos da cuenta de esa posición: *Lunes 30 de septiembre de 1878 [...] desearía ser hombre. Sé que podría llegar a ser alguien ¿Pero con faldas a dónde quieres que vaya? [...] Protesto de ser mujer, porque de ella sólo tengo la piel* (P. 49-50).

La particularidad de la participación artística de las mujeres, principal punto de reflexión en el apartado 3.4., las ha definido, en todo caso, menciona Luz de Ularte (1996), como *sujetos contraestéticos* que traicionan al arte formal y construyen la diferencia, pero que existen en relación a la norma del hombre por un lado, y por otro, que permanentemente corren el riesgo de convertirse en seres *asexuados* o masculinos en el intento por alcanzar la igualdad dentro de los cánones estéticos más rigurosos.

Parece ser entonces que no sólo en la esfera de lo mundano sino también de lo artístico la mujer es el otro, el otro que en el mejor de los casos rompe las reglas y marca la diferencia pero también el otro que como sujeto creador es producto de vivir con el artista o el genio y acompañarlo en su trayectoria de gloria, que es otra de las escenas en las que ha nacido y crecido la mujer artista: el haber sido *descubierta* y *moldeada* por un hombre. Si la mujer es citada con nombre propio en la Historia del Arte y no como tema general de las obras, es frecuentemente como compañera, amante, discípula, como sufridora de los dramas existenciales de un gran artista o bien como sujeto reconocido artista pero con el mérito de su creador por haber participado en su formación, lo cual no sólo niega la independencia y originalidad de su arte, sino su autonomía como sujeto y su capacidad para hacerse a sí misma; así que de la categoría de *sujeto* pasa a la de *objeto* en el sentido de que es material que trabaja otro, y así las mujeres son nuevamente opacadas por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

esta idea del artista y del genio que ya tanto ha dado de que hablar en este espacio.

Quizá no se puede afirmar que dentro de la Historia oficial ésta sea una constante *-mucho menos que sea una verdad-* pero la realidad es que los casos son numerosos y repetidos, al punto de que tal recurrencia merece un cuestionamiento. Bea Porqueres (1994) y Amparo Serrano (2000) enlistan algunos de ellos, entre los que por supuesto se encuentra el de nuestra artista, que aunque siempre presentada con la obligada aclaración de que su obra fue completamente original, pocas veces se omite la referencia a la supeditación de Diego Rivera, su esposo y artista; y entre otros menos conocidos comúnmente y desconocidos por mí hasta hoy pero que datan este acontecimiento y merecieran ser investigados posteriormente son los de Camille Claudel como amante de Rodin; Natalia Gontcharova como esposa de Rodchenko; Lee Miller como amante de Man Ray; Gabriele Münter como compañera de Kandinsky; Remedios Varo como amante de Benjamin Peret; Leonora Carrington y Dorothea Tanning como amantes de Max Ernst; etcétera, todos ellos además maestros de estas grandes artistas que han contribuido a que en la Historia del Arte *el énfasis esté más en el descubridor que en lo descubierto*, en palabras de Serrano de Haro (2000, P. 83).

Lo que esta historiadora del arte enuncia como el protagonismo de los hombres en el arte no es precisamente referido a su presencia mayoritaria en él, sino a la labor que la misma Historia ha hecho para ellos resaltando su aparición en escenario y tras bambalinas y su tendencia a enturbiar con la exaltación de sus grandezas cualquier destello de creatividad femenina posible que comience a construir la Historia de las mujeres.

Robin Morgan (1985) añade otros casos de mujeres que ni siquiera son valoradas como artistas y cuya atención se hace únicamente en el abordaje de la vida y obra de los artistas con los que se relacionaron, entre los que sobresalen los de Nannet Mozart, Fanny Mendelssohn, Dorothy Wordsworth, Mary Sidney y Augusta Byron, que sólo son aludidas cuando se dice algo de la vida de sus mucho más famosos hermanos; y otras mujeres que, menciona Morgan, en investigaciones recientes se ha puesto al descubierto su talento como Clara Wieck Schumann, de quien se especula pudo haber escrito mucha de la música de Robert Schumann; Ana Magdalena Bach que influyó enormemente en Johann Sebastian Bach *-sólo como dato curioso, el reconocimiento que se tiene de Bach como 'padre' de la música es en mucho por su gran producción humanamente irrealizable que sigue siendo un misterio ¿El eslabón podría ser una mujer?-* y la hija de ambos Elizabeth, quien parece que escribió gran cantidad de piezas musicales rubricadas por sus hermanos.

Cabe aclarar que las evidencias que estas mujeres interesadas en el tema nos muestran y que aquí se mencionan brevemente como ejemplos, son sólo

el principio de un largo camino que hay que recorrer a fondo, pues si quienes siguen de cerca la Historia del Arte y la hacen, pretenden abordar de manera seria las aportaciones artísticas, no tratarán de reivindicar a cuanta mujer estuvo cerca de artistas célebres ni dejar de admitir su valor, sobretodo si también fueron artistas. Parece ser esta pretensión sería la que guía el trabajo alternativo de estas historiadoras en los hallazgos que nos dan cuenta de la ocultación de muchas artistas y de la posición de *objetos encontrados* perfectamente esculpidos como tales hace aún más difícil no solamente que se vislumbre a una mujer artista; sino que las artistas pasen a la historia como pioneras, inventoras de nuevas corrientes, maestras, ejemplo e influencia de otras mujeres, y menos aún, significativas tanto profesional como afectivamente para el desarrollo artístico de los varones, los genios.

Casos y más casos documentados por las especialistas en arte constatan esta cuestión del género en el arte que a la presente investigadora le toca encuadrar en una experiencia subjetiva como mujer y constructora de la ciencia psicológica. Las mujeres artistas están, han estado desde hace mucho tiempo como sujetos creadores y contamos, a través del trabajo de investigación de Porqueres (1994), con otros nombres que nos siguen hablando de su integración al arte como precursoras independientes e importantes figuras del legado de artistas geniales como Vincent Van Gogh, quien aprendió a pintar de su madre Ana Carpentus y Jan Breughel, a quien le enseñó este mismo arte su abuela, la pintora Marie Bessemers; lo cual demuestra que las mujeres también han impulsado a los hombres en el arte, y lo que es aún más importante, a otras mujeres, pues al contrario de lo que en los registros de la Historia del Arte se pudiera afirmar, no todas han sido moldeadas y presentadas por hombres.

Carolyn G. Helbrun (1988, Cit. en Porqueres, Bea, 1996), es una de las mujeres que interesadas en las relaciones que han existido entre artistas mujeres, saca a la luz la importancia de la amistad y el amor con los que contaron mujeres famosas por parte de otras mujeres, entre las que cita a Leonora Carrington y Remedios Varo como uno de los casos más representativos de esta influencia. En esta misma línea, Elaine Hedges e Ingrid Wendt (1980), resaltan el valor de la presencia de mujeres cercanas y mujeres notables del medio en la experiencia artística de mujeres ilustres, a quienes heredaron sus conocimientos y constituyeron un valioso soporte emocional de su labor artística, y lo que es todavía de mayor relevancia, que conformaron las imágenes en las que se proyectan y construyen como *sujetos* las artistas, con elementos brindados por y para las mujeres, mismos que les posibilitan superar la exigencia cultural del género y hacerse a sí mismas, lo cual, no debemos dejar de considerar, seguramente alcanza también a las espectadoras.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el trabajo de estas investigadoras destacan los nombres de otras artistas que se influyeron mutuamente y cuya experiencia traspasó las fronteras del espacio y el tiempo y tocó los corazones de sus descendientes en el arte, de lo que cabe mencionar el descubrimiento de nuevas formas de expresión literaria a través de la correspondencia que mantuvieron Harriet Beecher Stone y Elizabeth Barrett Browning; la realización poética de ésta última que inspiró la escritura de Emily Dickinson; la danza de Martha Graham que rinde tributo al trabajo de Dickinson y está basada en su vida al igual que la poesía contemporánea de Linda Pasten; y la fotografía de Barbara Morgan, apoyada en la danza de Graham.

La visión de la mujer como *sujeto* en el arte cambia en mucho su experiencia, pero también trastoca todos los preceptos que han instituido toda una tradición en el plano artístico, y encontramos otro término, clásico en la realización de cualquier obra además de *genio*, que ha designado para la mujer un lugar de *objeto* truncando con ello la posibilidad de que una mujer se dedique al arte y destinando para ella el papel del que emana la iluminación, la *musa inspiradora*, que como discute Porquerres (1994), es un papel pasivo por excelencia, pero que transforma su significado al enterarnos de la enorme riqueza que una mujer encuentra en otra como fuente de inspiración, pues en estos casos la musa ya no es una imagen mística, lejana y sexocerótica que mueve al artista a crear, sino una mujer creadora que trasciende e inspira a otra mujer en su trabajo artístico.

Las musas que nacieron como seres mitológicos que daban explicación al enigma de la creación artística, implicaron para la mujer su apañción como *motivo* de las obras, hallazgo de los hombres y como acompañantes de la *vida trágica* y la *mente atormentada* del genio, la mujer en el arte estaba ahí sólo para comprenderlo, y ser *la mujer* del artista que permanece con él para consolarlo en el fracaso y darle parte de sí misma en su creación para alcanzar el éxito. Amparo Serrano (2000) llama a esta fascinación por unirse a la fama póstuma del compañero *el conflicto entre la obra y la mujer*, pues aunque muchas mujeres han logrado ser musas y modelos a la vez que artistas, son consumidas en su talento y su existencia por una dependencia entrañable del arte, el amor y de la encomienda de sufrimiento y lealtad que el mismo genio ha depositado en ellas, arquetipo bajo el cual ha sido enmarcada la vida de artistas famosos como Pablo Picasso, el más grande inventor de estilos pictóricos y devorador de mujeres.

En una recopilación de ensayos llevado a cabo por Whitney Chadwick e Isabelle De Courtivron (1993) acerca de las vidas de parejas de artistas en los que retoman casos notables como los de Camille Claudel y Auguste Rodin y Frida Kahlo y Diego Rivera entre otros; se analiza cómo es que la categoría de *genio* no ha hecho justicia a la influencia y relevancia de las relaciones afectivas *-familiares de pareja o de amistad-* en el ejercicio y los logros de la creatividad, pues hemos creído que la *genialidad* surge en la soledad de un

individuo extraordinario que normalmente es hombre y que ha llenado a la experiencia artística de *genio masculino* y *ausencia femenina*.

Después de la revisión y exposición de la vida en pareja y de la producción como artistas de personajes importantes para el enriquecimiento del arte, Chadwick y De Courtivron (1993), plantean que el *genio* no es uno y no brota en aislado sino que se hace en el encuentro con otro; y es precisamente la corriente que subraya la influencia mutua de experiencias como es el caso de las mujeres que se han venido mencionando, la que descifra que la creación individual sin colaboración del compañero es tan sólo un *mito* en la vivencia de una relación que ha impedido ver que se es *genio juntos*. Y aunque esa realidad puede vislumbrarse en cualquier tipo de relación e interacción cotidiana, es la pareja como uno de los escenarios en los que se entabla la lucha del poder y de la apropiación del brillo, la que nos puede mostrar la perpetuación de ese mito y en la que podemos configurar una nueva relación con tales estereotipos que rescatan sin duda al genio de su aislamiento y a la mujer del silencio e improductividad que se ha creído ha mediado su participación en el arte.

Desafortunadamente, la naturaleza cooperativa del trabajo artístico no ha sido tenida suficientemente en cuenta por la Historia del Arte que ha preferido aceptar a la obra como un producto individual, criterio que muy probablemente ha ocultado la existencia de numerosas artistas. Un ejemplo de ello, es la actividad artística llevada a cabo en los talleres familiares que abundaban en el siglo XVI y en los que según investigaciones de Porqueres (1994), participaban todos los hombres y mujeres de la familia, con la reserva de que toda la obra que ahí se producía era atribuida al dueño y maestro que siempre era el padre, y cuya dirección y reconocimiento eran heredados a los hijos varones que recibieron todo el prestigio de artistas.

Dichos acontecimientos, sumados al uso de ciertos términos como *genio* y *musa* que han caracterizado la práctica artística, nos dejan entrever cómo la mujer ha sido colocada en lugares que en escasas ocasiones implican la manifestación de su capacidad creativa y su contribución como sujeto en el arte; pero continuando con los mecanismos que la excluyen de esta condición, está la categorización de los temas en el arte, cuyo mérito también ha sido vinculado al sexo de quien se supone los domina. Como *tema-objeto* de las obras, la mujer ha sido protagonista en el arte, en particular con la exposición del cuerpo desnudo, que como uno de los géneros pictóricos tradicionalmente catalogados de difíciles, grandiosos y sublimes, ha sido designado a los hombres, mientras que temas '*menores*' como la pintura de flores han sido considerados adecuados para las mujeres por apreciarse fáciles, cotidianos e intrascendentes.

La pintura es el arte que quizá nos puede mostrar con mayor evidencia la jerarquización temática del arte con relación al género, y son estos dos temas,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el referido a la representación de la naturaleza y el desnudo femenino, afirma Porqueres (1994), los más importantes dentro de la Historia occidental, en los que la mujer como sujeto únicamente crea en el primero, y en el segundo, es el objeto de contemplación detrás del lienzo que otro modela para sí mismo. En el análisis de las limitaciones y los prejuicios a los que se ha enfrentado la mujer en el arte, Frances Borzello y Natacha Ledwidge (Cits. en Porqueres, Bea, 1995), exponen irónicamente en el siguiente fragmento la concepción que suele tener la gente sobre el sujeto que se dedica al arte y lo que ello ha significado para la mujer en este campo: *Todo el mundo sabe qué pinta tiene un artista... un hombre con corbatín, blusón, pantalones manchados de pintura, una paleta y -accesorio indispensable- una modelo desnuda, muy sexi* (P. 13).

El desnudo en el arte, sobre todo en la pintura y la escultura, es un tema rebosante de imágenes de mujeres compuestas por hombres, y es una idea muy generalizada la de asumir un desnudo femenino y un espectador masculino. El cuerpo humano para occidente es en sí mismo una *obra de arte*, y el deseo de mirar al ser humano ideal y alcanzar la perfección de sus formas, ha reafirmado la apreciación del cuerpo de la mujer como objeto que complace a los sentidos. La representación del desnudo femenino en el arte reduce a la mujer a la categoría de *objeto* no sólo porque posa sin mayor participación en la recreación de su imagen, sino porque ésta es investida por el imaginario masculino de ingredientes eróticos para su propia justificación siguiendo la misma línea del trato que se le ha dado a la mujer y a su cuerpo en nuestra cultura; la de ser *mufleca* exhibida que invita al placer contemplativo, incita el deseo y es utilizada para la agresión y el goce sexual del varón que sin ninguna consideración dispone de ella según sus necesidades. La mirada masculina es la que ha estilizado la figura femenina en el arte, proyectando en ella su fantasía y produciendo un *poderoso efecto visual erótico*, como lo observa Laura Mulvey (Cit. en Zamora, Lorena, 2000, P. 45), lo cual perpetúa la condición de la mujer bajo códigos *estéticos y conceptuales* predeterminados.

Por ello, el desnudo femenino ha sido investigado con interés por artistas como Lorena Zamora (2000), quien pone al descubierto esta realidad y la confronta con la visión que las mujeres como *sujetos* brindan sobre su propio cuerpo en innumerables obras que demuestran por una parte, que las artistas son completamente capaces de hacer un desnudo con maestría por encima de la dificultad divulgada por el arte académico para este género; y por otra, que las mujeres expresan de manera muy distinta su cuerpo desnudo, pues la obra es una verdadera censura del uso que se le ha dado a su *ser mujer* y una manifestación de lo que buscan y quieren ser como mujeres en *cuerpo y alma*. Más adelante, en el abordaje de la particularidad de la experiencia subjetiva de las artistas, se expone con más profundidad la manera en que las mujeres trabajan el desnudo artístico plasmando y construyendo al mismo tiempo su subjetividad; luchando por recuperar su cuerpo, mirando su dolor y

descubriendo su sensualidad sin la mediatización de atributos simbólicos ajenos. En este momento es imprescindible subrayar que dado el tratamiento que se le ha dado al desnudo en el arte, cuando una mujer pinta, esculpe, dibuja o fotografía un desnudo, deja de ser *objeto* para convertirse en *sujeto*.

Para terminar con esta revisión del papel de la mujer como *objeto* y *sujeto* en el arte, es ineludible señalar que otro de los mecanismos que han imposibilitado su participación como *sujeto* es el de la separación entre *arte* y *artesanía*, o entre *bellas artes* y *artes menores*; éstas últimas desarrolladas con mayor asistencia por las mujeres, mientras que las primeras se han conservado bajo el dominio masculino al menos dentro de la versión histórica oficial. Desde la mirada que Luz de Ullarte (1996), hace de dicha separación y su relación con la división genérica de los seres humanos, esta cuestión abre una doble interrogante: la de si las mujeres se dedican a artes como el tejido, el bordado y la miniatura entre otras, por considerarse inferiores, o si esta forma de arte se convierte en menor por ser elaborada por mujeres. Esta pregunta no puede ser contestada sin recurrir al análisis de la consideración de lo *artístico* del que ya se hizo mención en el pasado capítulo, pues no toda manifestación humana creativa bella, sublime y emotiva es aceptada como *artística*, o en todo caso, sus características condicionan su pertenencia a un rango *inferior* o *superior* del arte si hacemos caso a tales dimensiones.

Lo que no se puede dejar pasar por alto, es que '*casualmente*', Porqueres (1995) resalta este término como en tono sarcástico, las *artesanas*, el *arte popular* y las *artes decorativas* son cultivadas principalmente por mujeres; y como éstas no forman parte del *auténtico* y *elevado arte*, resulta que el quehacer de la mujer creadora no es tomado en cuenta cuando se trata de dar a conocerla como *sujeto* que hace arte. Si se sumaran las mujeres entregadas a este tipo de arte a las *mujeres artistas* cuyo descubrimiento altera el *status* del más estimado arte, quizá nos sorprenderíamos de ver que la mujer es un verdadero *sujeto* en la producción de lo artístico.

Sin embargo, todavía no sabemos si la artesanía y la decoración han sido las artes reservadas para las mujeres por considerarlas incapaces de incursionar en la pintura, la música o la escultura en su categorización de *bellas artes*, en el entendido de que el trabajo artesanal implica una menor habilidad artística. Serrano de Haro (2000), piensa que efectivamente la mujer ha estado limitada a un arte más simple que inicia con su propio arreglo personal y la decoración de su hogar en su tradicional rol de mujer, siendo para el enfoque androcéntrico que prevalece en el arte, el que más le queda a ella, impidiendo con ello su entrada al *arte serio*; y Eli Bartra (1994), ferviente investigadora del arte popular y el género, difiriendo de esta postura argumenta que no hay nada de inferior en este arte en relación con el llamado *bello*, y que su subvaloración ha dependido de que su historia no está tan androcéntricamente estructurada como la historia del gran arte, porque sabemos que lo practican más las mujeres, pero no sabemos quiénes son

esas mujeres, y porque es un arte con una gran riqueza en los países subdesarrollados, pero con muy poco auge en los países del primer mundo, de donde proviene nuestra idea de lo que debe ser el arte, y es entonces la influencia europea la que descalifica cualquier otra forma artística nacida en el seno de un pueblo o en el espíritu de una mujer.

Dentro de la corriente antropológica en el estudio de lo artístico, todas las definiciones que pueden darse de arte, como la gran cantidad de ellas presentadas en el capítulo precedente, se quedan cortas si no se tiene presente que el conocimiento acerca del arte esta mediado por la cultura local. Geertz (1983) por ejemplo, mira a las manifestaciones artísticas como sistemas culturales que en el reflejo de cada cultura proporcionan al arte una gran diversidad de formas que lo hacen tan vasto, que rompen con la *universalidad y unicidad* de su conceptualización. Si acaso, el arte es una forma de conocimiento de determinada cultura dada por los integrantes que la conforman; y así como para el arte formal/occidental los tejidos, cantos, danzas o esculturas de una región pueden no estar demasiado bien y considerarlos *menores*, el observador de su arte será capaz de emocionarse con él y hablar sobre su modo de ejecución, su nombre, su origen y la importancia que representa para la actividad de su cultura. La amplitud que brinda esta visión del arte, recupera en gran medida la labor artística de la mujer, pues si las creaciones en las que más han participado comienzan a valorarse como artísticas, su aportación como *sujeto constructor del arte* será indiscutible.

A propósito de que la *artesanía* es enmarcada como *arte menor* por ser presuntamente practicada por mujeres, Eli Bartra (1994) la distingue del *arte popular* al que ella ha dirigido sus investigaciones, pues aunque la primera suele integrarse al segundo junto con el folclor y ciertos estilos en la pintura como los *exvotos*²³; las *artesanías* son hechas más en serie con la tendencia a ser repetitivas, con fines comerciales y funciones prácticas inmediatas, en tanto que el *arte popular* a pesar de que implica una manufactura artesanal es más personal e imaginativo, más único, o como la misma autora lo califica, *más arte*. En ambas la mujer ha ocupado un espacio importante, pero en el arte popular que bien podría equiparar al '*gran arte*', su presencia como sujeto se hace aún más evidente. La desventaja que ha tenido, es que el arte popular ha sido para el mundo artístico un *arte de segunda*, y la mujer ciertamente un *sujeto de segunda*, por lo cual se identifican perfectamente.

²³ Los *exvotos* son pequeñas pinturas religiosas realizadas en agradecimiento por el milagro intercedido a un enfermo, generalmente representan camas y sillas flotando por los aires; piernas, brazos, etcétera, con breves textos que dan cuenta del milagro. La Casa Azul ubicada en Coyoacán en la que vivió Frida Kahlo esta llena de ellos, y quizá no sea '*casualidad*' que la casa de una mujer este adornada con este tipo de arte, según lo que aquí se expone sobre arte popular.

Bartra (1994), revela que el sello distintivo del *arte popular* es que es el arte de los pobres de la sociedad, no pobres de conocimientos, sentimientos, imaginación, capacidad y frescura; sino gente pobre en el sentido de que pertenecen a una posición económica subalterna, no de otras relaciones de poder, sino simplemente de las económicas; que conjuntado con el hecho de que el setenta por ciento de los más pobres en el mundo son mujeres ²⁴, convierten al arte popular en un *arte pobre* que para conveniencia del *arte elitista* y la estructura patriarcal, casi lo desaparece del universo artístico, y a los sujetos que lo engrandecen, de la Historia de los artistas.

3.2. La inserción de las mujeres en el arte.

En lo personal, creía firmemente que la inserción de la mujer en el arte era reciente, tal y como se ha insertado en la vida pública a través de la política, la intelectualidad y el mundo laboral; nada más alejado de la verdad. Es cierto que en un sentido académico así es, en los párrafos subsecuentes podremos percatarnos de que la entrada de la mujer a las escuelas de arte así como al ejercicio como profesión y su reconocimiento en la Historia, es apenas un resultado que va tomando forma después de una difícil lucha de las tantas que ha enfrentado a causa de su género.

No obstante, quienes han escarbado en la Historia dudando que las mujeres hayan tenido una producción nula en el pasado hasta que se les permitió ingresar al ámbito académico o hasta que unas pocas osaron reclamarse de la ocupación; así como quienes han sospechado de la exacerbada adulación de los artistas varones y sus obras en las páginas de la Educación Artística, hoy nos muestran un legado único e impresionante de mujeres que prueban, que artistas, desde siempre las ha habido.

Que son pocas las mujeres consagradas al arte es una creencia común, de repente siendo expertos o no, se nos hacen familiares los nombres de Berthe Morisot, la famosa pintora impresionista del siglo XIX, y por supuesto el de Frida Kahlo que data del siglo XX, que es justo el periodo en el que acorde con Porqueras (1994) se localiza el inicio artístico de las mujeres, *¿Pero antes?*. Existen otras razones además de los impedimentos de tipo institucional *-aprendizaje en talleres o en academias-*, que explican la exclusión de las mujeres en este terreno y que casi no son citadas, como el *anonimato* en el que quedan muchas obras, sobre todo añejas, que parece que a la Historia del Arte no le preocupa mucho dilucidar. Cuando se le cuestiona sobre lo que ha sido de la mujer en el arte, su argumento más usado es el de su ausencia, salvo casos excepcionales, debida a una falta de preparación académica que le era restringida por efecto de su condición de mujer y de la división del trabajo entre sexos.

²⁴ Según datos recuperados por Román Álvarez y Wendy Stokes (1997) y expuestos en la Cumbre Social de Copenhague.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Todo este contexto es situado en la Europa antigua, puesto que es ahí donde se origina la categorización de lo artístico y su formación en instituciones, sin embargo, se trata de abordar en este punto la inserción de la mujer en el arte de manera general, aunque quizá no haya sido lo mismo para todas las artistas de todos los territorios, se intenta construir un escenario representativo de esta condición que ayude a tener una idea de lo que fue su ingreso al plano artístico y de cómo ha sido su participación. Aclarado esto, en términos generales, en el mundo antiguo, incluso en la vida de los pueblos primitivos, muchas de las manifestaciones artísticas que dejaron no cuentan con nombre ni autor conocidos, pero por lo común son atribuidas a hombres, como si no cupiera la posibilidad de que hubiesen sido producidas por una mujer.

Dentro de la crítica y la historiografía del arte reiteradamente se sostiene con convicción que los creadores de las obras anónimas que se conservan, en especial las de las primeras civilizaciones como Egipto, Grecia o Roma, fueron hombres; hipótesis que se mantiene en juicios como los del artista Joan-Josep Tharrats (1992, cit. en Porqueres, Bea, 1994), quien confirma que debió haber sido de esa manera por [...] *el colosal monumentalismo y cohesión colectiva con que fueron imaginados, por el equilibrio y el orden arquitectónico que conquistaron, [...] lo que se nos ha ido transmitiendo con el tiempo, desde la aparición de las primeras pinturas rupestres [...]* (P. 15).

Así, la *majestuosidad* de una obra ha sido el principal criterio para considerarla irrefutablemente de autoría masculina, pues no se cree que una mujer pueda consolidar una obra grandiosa. Casos individuales que ejemplifican esta tendencia a ceder irrevocablemente la realización de una obra anónima a un hombre también los hay. Porqueres (1994) comenta los de dos artistas sobresalientes; el de Teresa Díez, artista medieval de quien se conservan pinturas murales de grandes dimensiones y cuya firma en su trabajo se ha descubierto recientemente pero se mantiene todavía en el anonimato; y el de Marietta Robusti, artista renacentista que trabajó en uno de esos talleres de los que se comentó estaban dirigidos por hombres, y cuya obra, a pesar de que le dio fama en vida al punto de recibir propuestas para desplazarse a las cortes, quedó supeditada a su padre, conocido como el *Tintoretto*, a quien la extensión de la obra producida en el taller le ha concedido el título de *genio*, mientras que sólo una obra es atribuida a Marietta por el descubrimiento de su monograma en ella y el resto se encuentra anónima.

Serrano de Haro (2000) hace patente que a menudo la divulgación de artistas que solían ser anónimas le resta valor y trascendencia a su obra, cita el caso de Constance Charpentier, discípula de Jacques-Louis David, que en 1800 pintó un retrato de *Mlle. Charlotte du Val d'Ognes*, que en tanto se creyó perteneciente a la obra de David fue calificada de *perfecta e invidiable*, y

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN

después de su reatribución, como *carente de la fuerza que caracteriza al gran David* (P.38).

Lo más lejos que se ha ido en la revelación de estos y otros anonimatos es a la cumbre de la Edad Media, etapa en la que se podría asegurar se dan las primeras manifestaciones artísticas e intelectuales de las mujeres en los conventos, en los que desde el siglo VI se iniciaban en las labores de transcripción e ilustración de manuscritos, señala la historiadora arriba citada. Empero, esta autora, al igual que Bea Porqueres (1994) y Teresa Saurat (1996), cuentan en sus ensayos historiográficos con el testimonio de Plinio el Viejo *autor del siglo II*, quien en su texto de *Historia Naturalis* hace un reconocimiento a mujeres artistas de la antigüedad que han quedado en el anonimato a causa de que su obra se ha perdido o no ha podido ser identificada, pero que gracias a la mención de este hombre sabemos que existieron, aunque rara vez se le reconoce como digno de crédito cuando se presenta el inventario que incluye a las artistas *Timárete, Anistérete, Olympia, Calypso, Helena de Egipto, Irene, Iea de Cícico y Anastasia*; pintoras y escultoras que dejaron vestigios artísticos femeninos en el viejo continente.

Como puede leerse, debe haber muchas otras mujeres por encontrar en el mundo del arte y la posibilidad de que en todas las épocas se hubieran desarrollado, hace difícil la localización del momento exacto de su inserción al arte en sentido amplio, más bien se puede decir que lo relativamente reciente es el conocimiento que se está haciendo de ellas y que intenta tener sus efectos en la academia y nutrir a la Historia con sus hallazgos. En el presente trabajo no se pretenden abarcar todos los casos, se nombra a artistas representativas porque son parte de la experiencia artística que ha envuelto a las mujeres y dejan sentado el dato quizá para futuras investigaciones.

Dos mujeres en particular son retomadas constantemente por las historiadoras que aquí se han presentado, ambas pintoras barrocas extraordinariamente ricas en su obra que han sido centro de atención en los últimos años, ellas son Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi; la primera proveniente de una familia aristócrata, estudiante del pintor Bernardino Campi, tuvo acceso a la corte española de Felipe II por su obra excepcional pero en la Historia es más reconocida por su origen noble y su cualidad de *'dama intachable'*, y antes de que se aceptaran como suyas muchas obras, fueron atribuidas a insignes pintores como El Greco, pues como podemos observar en los lienzos *Partida de ajedrez* y *Retrato de familia* (Ver ilustraciones 1 y 2), sólo como una muestra de su extensa obra, el estilo y cualidad de la misma no devela a primera vista que haya sido elaborada por una mujer de acuerdo a las características tradicionales del *arte femenino*, y su dominio del pincel reflejado en el producto y la proyección de la misma entereza y fuerza de una *'obra masculina'* nos hace pensar que bien pudo haber sido la de cualquier otro pintor. La segunda artista, fue la hija de un pintor de quien aprendió a pintar a muy temprana edad heredando al universo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

artístico una gran extensión de obras que aún están mal documentadas y seguido son relacionadas con su trágica y agitada vida que a diferencia de Sofonisba, le impidió ser una 'dama' pero le abrió las puertas de artista independiente que es valorado como cualidad de 'gran hombre'. Fue violada por otro pintor, hecho que en ámbito histórico-artístico ha acaparado mucho más la atención que el estilo y calidad de su obra y le ha costado que cuando no se le compara con un hombre, se haga referencia a ella como una mujer precoz, lasciva y apasionada.

La mención de estas dos artistas que vivieron hace casi siete siglos es relevante porque su ingreso a los registros históricos se atiene a que si son artistas dejan de ser mujeres y si son mujeres pasan por el '*sensacionalismo de su vida*', pero dejando de lado el enlace de esa vida con su experiencia artística como mujeres. La inserción al arte está condicionada por el género claro está, pero *¿Cuántas mujeres habrá ocultas en los rincones de la historia que hacen cada vez más indefinida su inserción?. ¿De cuántos prejuicios habrá que liberarlas para contar con su presencia?*

Trasladándonos a la época actual, debemos decir que a pesar de que se afirma con mayor seguridad su presencia, muchas son todavía desconocidas y su obra requiere de mayor difusión, pero de haberlas, las hay. Las mujeres definitivamente están en esto, y sólo por no pasar desaparcibidos sus nombres, y para irnos abocando a la pintura, que fue el arte de la mujer que protagoniza esta Historia, aquí están algunas de este siglo citadas por Lorena Zamora (2000): Desde luego *Frida Kahlo, María Izquierdo* su contemporánea, *Liliana Mercenario Pomeroy, Mónica Mayer, Manuela Generali, Nunik Sauret, Rocio Maldonado, Patricia Soriano, Rowena Morales, Rocio Caballero, Lucia Maya, Carla Rippey, Ofelia Márquez Huitzil, Sandra Pani, Martha Pacheco, Fior Minor y Mónica Castillo*. Muchas de ellas mexicanas y de las más afionadas a la pintura del desnudo.

En cuanto a su introducción académica, Mireia Freixa (1996), marca a la ilustración como periodo clave, pues es en éste cuando se redefinen los derechos y deberes de las mujeres que anteriormente se situaban en la esfera privada como figuras centrales del espacio doméstico, y que alcanza sus efectos con la consolidación de la sociedad burguesa en los años posteriores a la Revolución Francesa en los que hubo mayores oportunidades de profesionalización para las mujeres artistas, que podían ejercer el arte como cualquier otra profesión sometida a la vida académica, los encargos oficiales y por supuesto a su remuneración.

Pero claro, aún con la apertura del espacio académico y la posibilidad de ganarse la vida siendo artista, las limitaciones impuestas al género no tardaron en hacerse presentes, la enseñanza de las artes tanto en las escuelas especializadas como en la formación elemental en la Europa del siglo XIX era completamente diferenciada para las mujeres, encauzándolas a

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la actividad artística de factura más económica y de pequeño formato que sin duda también conseguía una remuneración notablemente menor a la de las obras monumentales y de gran inversión de los artistas hombres, en cuyas clases se abordaban los grandes temas y estilos del arte occidental que para la academia ameritaba mayores recursos.

La pintura al óleo, el retrato, la pintura de paisaje, la pintura de historia, de encargos oficiales y definitivamente los desnudos, eran prácticamente inaccesibles para las mujeres, dejando para ellas una preparación más específica para los trabajos manuales que contribuyeron a la industrialización del arte que empezó a vender artículos decorativos, tejido de alfombras, confección de encajes, pintura sobre marfil, porcelana o madera, y dentro de las artes plásticas, el dibujo de bodegones y el uso de las técnicas de la acuarela y el pastel fueron las que oficialmente constituyeron la formación profesional de toda mujer que pretendiera ser artista a través del medio académico.

Bea Porqueres (1994) menciona que incluso las artes fueron divididas según lo que se consideraba adecuado para los géneros, por ejemplo, la práctica de algunos instrumentos musicales como el piano era deseable para las jóvenes doncellas, pues les daba clase y era parte de su entrenamiento para llegar a ser damas de sociedad dulces y refinadas; mientras que la dedicación a otras artes como la pintura era mal visto en mujeres porque se sostenía la creencia de que era poco delicado y que se requería para su realización de la fuerza que sólo un hombre podía tener.

Las clases *al natural* como son denominadas en el arte académico, eran de las más vetadas para las mujeres, en las cuales se encontraban los y más frecuentemente *las* modelos desnudas, lo cual dificultaba que captaran con precisión el realismo de algunas formas, en especial las del cuerpo humano en sus obras y que se dedicaran a artes en las que son imprescindibles como la pintura y la escultura. Esta restricción evidenciada por Mireia Freixa (1996) es la que ha hecho pensar a Lorena Zamora (2000) que probablemente obligó a la mujer a observar su propio cuerpo y con ello a darle un toque distintivo al desnudo femenino hecho por mujeres, que abandona ese rasgo erótico que caracteriza al de los hombres y supone una experiencia subjetiva muy singular, de la que se habla en el último subtema de este capítulo.

Afortunadamente, como ya se ha venido abarcando, muchísimas mujeres se insertaron al arte por otros medios que nada tuvieron que ver con el académico y que permearon también su experiencia de vivencias muy particulares, tal vez en las que resalta la práctica clandestina propicia para experimentar e inventar y el *puro amor al arte* en sentido literal.

En fin, fuera de estas limitaciones, el logro y ventaja de las mujeres al entrar a la vida académica fue que dada la educación diferenciada para mujeres y

hombres, el profesorado a cargo que igualmente tenía que ser diferenciado, maestros para los varones y maestras para las mujeres, le dio a las artistas la oportunidad de ser transmisoras de su arte y formar alumnas con la inquietud de desarrollarse en cualquier tema, género o corriente artística.

Actualmente, las mujeres tienen una presencia importante en los recintos artísticos y culturales, en los cuales se dispone de programas y planes de estudio a nivel licenciatura y posgrado a los que acceden indistintamente hombres y mujeres. Gracias a los esfuerzos de la causa feminista, muchas de las prácticas sexistas con las que han lidiado las mujeres en el terreno artístico se han modificado al menos en el plano institucional. Las mujeres hoy hacen carrera en el arte y los colegios e institutos que se encargan de la difusión de la cultura y la expresión artística aparentemente tienen la disposición de acogerlas y promover su participación; aunque sobre la vida extraoficial de la artista quizá no se pueda decir lo mismo, pues en sus interacciones cotidianas se enfrentan a los prejuicios de género de los mismos artistas y a las limitaciones institucionales perfectamente encubiertas, según la experiencia que narra la artista Mónica Mayer (2001), impulsora del arte feminista en México en otro de los momentos que fueron relevantes para la inserción y el empuje artístico de las mujeres, los años setentas, el auge del feminismo, que en México llegó a la entonces *Escuela Nacional de Artes Plásticas* o *Academia de San Carlos*, en la que estudiantes como Mónica encabezaron los movimientos que le procuraron lugar al arte de las mujeres en las exposiciones, las presentaciones, las muestras y los museos de arte impulsando temas relacionados con la emancipación de la mujer.

La inserción de la mujer en el arte ha sido todo un desafío, la cuestión de la genialidad, ya lo vimos, era producto de determinadas condiciones de vida exclusivas de los hombres, como lo dijo Simone de Beauvoir (1949, cit. en Porqueres, Bea, 1994), en relación a los obstáculos impuestos a las mujeres que les ha impedido destacar en el cultivo del arte: *Hay mujeres locas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura del talento que se llama genio [...] ¿Cómo pueden las mujeres haber tenido nunca genio si les ha sido negada toda posibilidad de realizar una obra genial, o incluso una obra simplemente?* (P. 52).

Llenar el vacío y satisfacer la demanda de heroínas puede ser lo de menos, algunas instancias de lo artístico buscan cumplir con un criterio mínimo de presencia femenina en la difusión del arte pero eso no ayuda a tomarla en serio como artista ni a consolidar su inserción en el arte. Mónica Mayer (2001) expresa que han llegado a sus oídos proyectos como el que hace poco se organizó en nuestra Universidad promoviendo la participación de más de cien artistas con el requisito único de ser mujeres, sin reparar en su propuesta original, la tendencia artística o la calidad de su obra. Son escasos los espacios es cierto, según Julia Barroso (1996), existe un único museo dedicado al arte de las mujeres y está ubicado en la ciudad de Washington de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

los Estados Unidos, *El Museo Nacional de Mujeres en el Arte (The National Museum of Women in the Arts)*, en el que por cierto se exponen algunas obras de Frida Kahlo; pero ser mujer no puede bastar para incursionar en la práctica artística, el objetivo desesperado por comprobar su existencia no le reservará un lugar con buenos cimientos, estando de moda su estancia será pasajera y reunir a unas cuantas no es lo que le permitirá estar adentro si no -y en esto coinciden todas nuestras historiadoras- se cambia la metodología histórico-artística que la ha excluido de la creación.

3.3. Las mujeres y el arte: acerca del arte feminista y el arte hecho por mujeres como modalidades de participación.

La inserción de las mujeres en el arte no es nueva, lo nuevo quizá es que tanto su descubrimiento como las maneras en las que las mujeres se apropiaron de la práctica artística lo han transformado de manera sorprendente. Uno de los usos más importantes que le han dado al arte, es que lo han integrado a sus preocupaciones políticas y lo han adoptado como medio de expresión de las causas sociales vinculadas a su género. Así nace el *arte feminista*, del que se considera necesario hablar brevemente, pues otra de las creencias comunes cuando se trata de mujeres y arte es que todo arte generado por mujeres es feminista o se hace llamar feminista, cuando el *feminismo* es una postura que implica mucho más que cuestiones femeninas.

Llevar a cabo una investigación como ésta, acerca de la experiencia femenina en el arte y recurrir al enfoque de género para su análisis lo *hace feminista*, es decir, su propósito no es rescatar los planteamientos del feminismo y su relación con el arte aunque en ciertos puntos coincidan y de alguna forma se contribuya a los objetivos que el feminismo persigue en el arte y en la sociedad, veamos por qué.

¿Qué es el feminismo?. ¿Una corriente de pensamiento?, ¿Una teoría?. ¿Una práctica de vida?. ¿Una postura ideológica?. ¿Un sistema de poder y dominio femenino?. En un estudio llevado a cabo por Anna Fernández (Cit. en Bartra, Eli; Fernández, Anna y Lau, Ana , 2000), sobre feminismo y opinión pública, se reúne el parecer de algunos estudiantes universitarios que giran en torno a estas ideas que surgen cuando se piensa en el feminismo o en una persona feminista. La concepción que mujeres y hombres manifestaron fue desde una tendencia en la forma de pensar la igualdad de las mujeres, la validación de sus derechos, la apertura de espacios para ellas, la satisfacción de sus necesidades como iguales a los hombres [...], una propuesta política que las incluye como participantes igualmente importantes que los hombres en la sociedad [...], una corriente o una política en la que la mujer quiere defender sus derechos, defenderse del machismo, un movimiento de liberación (P.76-77); hasta la aversión explícita sostenida contra el feminismo por ser defendido por [...] una bola de revoltosas que andan ahí nada más griteando derechos que ya tienen (P.77), [...] una agrupación de señoras

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

[...] que idealizan demasiado a la mujer [...], se van al extremo [...], [buscan que] domine la mujer; y por creer que es lo contrario del machismo, nada más que en este caso la mujer es la que quiere llevar el dominio, el poder sobre el hombre [...] mujer contra hombre (P.78-79).

Pensar al feminismo como una actitud de vida, una propuesta ideológica o una tendencia de reivindicación de la mujer es una forma de mirarlo; pero para aclarar todas esas opiniones y precisar su concepto y su razón de ser Eli Bartra (Cit. en Bartra, Eli; Fernández, Anna y Lau, Ana , 2000), lo explica resaltado su carácter eminentemente político, esto es, como una forma de organización de la cultura en la que se considere la existencia de la mujer como sujeto libre y activo. En esta dirección, el *feminismo* es la lucha de las mujeres por sus derechos, misma que encuentra sus raíces a finales del siglo XVIII, XIX, y la primera mitad del siglo XX, pero que resurge con gran brío en la década de 1960 y principios de 1970, poniendo especial énfasis en el derecho de voto y la conquista de la libertad sobre el propio cuerpo que tuvo tres vertientes: la despenalización del aborto, la campaña contra la violación y la defensa de las mujeres golpeadas. El *feminismo* en el reconocimiento de la opresión femenina nació con ese ideal y busca desintegrar las diferencias jerárquicas entre hombres y mujeres que han propiciado dicha opresión en todos los tiempos, y sin embargo, en el logro de la igualdad social, mantener un respeto a la diferencia.

El *feminismo*, no se trata en lo absoluto de una forma de exclusión o ira desenfrenada contra los hombres, su intención es la creación de una cultura de las mujeres en el sentido de que éstas tengan un lugar propio y participen en la construcción del mundo social del que forman parte sin tenerse que enfrentar a prácticas de subordinación, maltrato y marginación; lo cual necesariamente conlleva el desmantelamiento de la cultura androcéntrica, no para que el poder sea ejercido por la mujer, sino más bien para que ya no esté sólo en manos del hombre y se de lugar a la coexistencia de una cultura mixta.

El feminismo no es una alternativa terminada, Katy Deepwell (1998), crítica de arte y feminista, reconoce que el feminismo no es un planteamiento único sino un término genérico que abarca un variado número de posturas y estrategias. Quizá hemos oído hablar de un feminismo radical o del neofeminismo, que son parte de esa diversidad y que además colocan al feminismo en la ya famosa paradoja de la igualdad y la diferencia. La pugna por alcanzar la equidad y el impulso deconstructivo de los roles genéricos que han sido el sustento de las relaciones de dominio entre hombres y mujeres, atenta radicalmente contra la construcción y la identidad sexual de las mujeres, y por otro lado, la necesidad de contar con una categoría de mujer a partir de valores universales tiene como consecuencia el esencialismo artificial del *ser mujer* y la anulación de la particularidad de cada mujer.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La explicación que la teoría feminista da al papel subordinado de la mujer la encuentra en la forma en que su cuerpo es imaginado y simbolizado por la cultura, pues las condiciones biológicas ligadas a su sexo y su capacidad procreativa le han impuesto el desenvolvimiento tradicional dentro del ámbito doméstico en el que se le somete y se le limita en la realización de otras actividades y en su crecimiento personal. Es por eso que en el intento por emanciparse de esa condición originada por la diferencia sexual, el feminismo cuya indiferencia lleva al extremo corre el riesgo, asegura Rosa María Rodríguez (1997) de sumergir a la mujer en una *desexualización*. El feminismo quiere romper con los papeles esencialistas de los géneros que disponen el uso excesivo de poder contra la mujer, pero más que una desexualización, posturas feministas menos radicales optan por una *desnaturalización de la sexualidad* y exigen el reconocimiento de la diferencia genuina y el derecho a su existencia en la cultura.

En su fundamentación teórica, el feminismo en aras de su labor crítica ha mantenido contacto con perspectivas como la *marxista*, una de las que Roberta Hamilton (1980) incluye como influyentes del movimiento de liberación femenina, pues explica los orígenes de la subordinación femenina en el fenómeno de la propiedad privada y la división del trabajo nacidos con el capitalismo, que posibilitan y hacen necesaria la explotación de dichas diferencias; el hombre debe trabajar fuera para la industria, y la mujer en casa, siendo la familia la perfecta empresa de labores específicas que a su vez mantiene el estado económico predominante. El marxismo reconoce la posición subordinada de la mujer al igual que el feminismo, pero este último le da una respuesta diferente sosteniendo que aún con la desaparición del sistema capitalista existiría el sometimiento de la mujer porque originalmente se debe a las diferencias biológicas entre los sexos.

El feminismo es pues un discurso *postmoderno*, pues si la cuestión del género y el sujeto moderno asentó sus bases en la firmeza de la razón, la historia y el progreso; la crisis postmoderna ha hecho tambalear tales certezas introduciendo en su lugar el fin de la historia, el relativismo y el individualismo, elementos que combaten la realidad que históricamente ha acuñado a la mujer como tradicionalmente la conocemos, en su papel subordinado, y ahora la enfrentan al dilema de ser cualquier cosa, de reconstruirse a sí misma con la difícil tarea que es negar la historia.

Pues bien, así como a la Historia y la vida social, el *feminismo* ha desafiado al arte con su propia historiografía de artistas valiosos del pasado y de la actualidad y con su propia forma de validar lo artístico mediante la aplicación de los conceptos, categorías y métodos de análisis elaborados desde su pensamiento. Para Hamilton (1980) cualquier estudio de la mujer y de su experiencia subjetiva en nuestras sociedades requeriría de la presencia del feminismo como uno de los enfoques más importantes que cuestionan las formas que las mujeres están obligadas a adoptar en su *ser* y su *hacer*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cotidiano; y aunque ya se aclaraba que hablar de mujeres y arte no basta para asumir una postura feminista, es imprescindible mencionar que muchos de los datos que aquí se mencionan en relación a las artistas y a su peculiaridad subjetiva son aportados por la crítica feminista de arte, además de que aunque no puede considerarse éste un trabajo feminista, mentiría si dijera que no busca rescatar a la mujer de los prejuicios que han limitado su labor artística y dar a conocerla con todo su esplendor.

De lo que se trata el *arte feminista*, puntualiza Deepwell (1998), es en primer lugar, de poner a debate las jerarquías, definiciones, mitos e ideologías que sostienen a la empresa artística y que han excluido a las mujeres, rastrear el quehacer artístico de las mujeres a lo largo de la historia sacándolas a la luz; y después poner de manifiesto las imágenes y estereotipos de las mujeres en las artes y promover una participación alternativa en la que se creen diferentes visibilidades respecto de dichas representaciones que vayan más acordes con sus deseos, como sujetos independientes de la norma masculina y que contribuyan al ideal social y político del feminismo.

Con esto se puede decir que no todo arte hecho por mujeres es feminista, ya que el arte feminista es más que la elaboración de formas expresadas por una mujer, sus obras están impregnadas de un contenido claramente político contra el sexismo con el objetivo de ser difundido entre el público y en adición es un arte confeccionado *por mujeres y para mujeres* que, comenta Janet Wolff (Cit en Deepwell, Katy, 1998) en ocasiones le ha imputado la etiqueta de *arte elitista*. Sin embargo su *exclusividad*, a pesar de que en la realidad no es tan restringido, es parte de la lucha por darle a la mujer el espacio que por mucho tiempo no ha tenido, no sólo por compensarla, sino porque la existencia del feminismo sigue teniendo su causa original, la del reconocimiento de una realidad que continúa sobajando a la mujer desde el plano más elemental de las interacciones cotidianas.

Al respecto Mónica Mayer (2001) nos dice de su experiencia: [...] *una compañera presentó un trabajo sobre las mujeres artistas y cual no sería mi sorpresa cuando al final de su exposición la mayoría de los chicos afirmaron que por cuestiones biológicas las mujeres no eramos tan buenas artistas como ellos [...]. Aparte del asombro que me causó que aceptaran algo tan poco científico, a pesar de ser disque artistas, intelectuales y progresistas, esa discusión me hizo entender que como artista no sólo tendría que enfrentar criterios misóginos, sino que a mi me correspondía tomar cartas en el asunto para tratar de cambiar esta situación. Comprendí que de nada serviría hacer el mejor trabajo artístico del mundo si por el hecho de ser producido por una mujer sería mal recibido. Por primera vez me entristeció el enorme potencial artístico que había desperdiciado la humanidad por estos prejuicios estúpidos.*

El arte feminista fomenta la realización de temas que rompan con el arquetipo femenino, como los que montó en su tiempo esta artista visual mexicana

ponera del arte feminista en nuestro país, con la formación de un grupo de artistas performanceras llamado '*Polvo de Gallina Negra*' -un remedio contra el mal de ojo- referidos a los papeles tradicionales de las mujeres como las fiestas de quince años, el matrimonio, la práctica de la maternidad, etcétera.

Así que para ser *artista feminista* o *feminista* simplemente, lo principal es la *intención* y en este caso se mantiene la apertura a reflexionar cualquier tipo de creación femenina con o sin contenido feminista y la experiencia subjetiva vinculada a ella como mujer. El feminismo no defiende una sensibilidad femenina presente en todas las obras de mujeres porque juzga esto como una estrategia misógina para definir la diferencia femenina, y aunque plantear una experiencia subjetiva particular de las mujeres no implica contribuir a un ejercicio marginado de la mujer en el arte marcando lo que es propio de su sensibilidad o su condición, sino ver la manera en que viven el arte las mujeres considerando al arte como un medio de expresión de la subjetividad, probablemente la primera crítica de esta exploración provendría del feminismo, lo que la hace todavía menos feminista.

El arte es uno de los tantos escenarios en los que el proyecto feminista se lleva a cabo y la diferencia con el *arte hecho por mujeres* es que éste no conlleva una intención feminista, aunque un gran número de mujeres artistas sin este propósito contribuyen a su causa a través de su arte porque presentan trabajos que ponen en cuestión la mirada androcéntrica sobre la imagen de la mujer. De hecho, a la misma Frida Kahlo se le identifica como *feminista* y ha sido inspiración de muchas mujeres que se reconocen feministas, porque en sus obras sobre todo en sus desnudos, abandona las poses estilizadas y refinadas que caracterizan al arte masculino, muestra su dolor, se mira y se hace a sí misma de diferentes formas en sus autorretratos. Habría que ver en muchos otros aspectos de su vida por qué no fue una feminista y en su arte no lo fue con intención; lo que hace que se le perciba como tal es más bien para Teresa del Conde (2001), una de sus estudiosas, que era una libertaria para volar e imaginar en su arte lo que era capaz de sentir y hacer consigo misma. Pero entonces, *¿Qué hay de peculiar en el arte de una mujer?*

3.4. La mujer artista: la peculiaridad de su participación.

Preguntamos sobre la existencia de una experiencia subjetiva en las mujeres artistas única y diferenciada de la de los artistas varones, tiene grandes alcances y consecuencias para el mundo del arte y para la construcción del género. Las mismas artistas han dado cuenta de la singularidad de vivir el arte como mujeres, y las que no son artistas, pero que se interesan en su participación y se acercan a ellas, perciben esa singularidad a través de sus obras y del estudio de su vida.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No está ausente, sin embargo, la tendencia a caer en la insistencia de las diferencias o en su *naturalización*, que años de investigación sobre el género han descartado en pro de la conquista de las relaciones igualitarias entre sexos y la ocupación de posiciones equitativamente importantes para mujeres y hombres en una sociedad con constantes cambios. Si somos diferentes hombres y mujeres, nos vemos diferentes y nuestro desenvolvimiento social entre otras cosas está condicionado por nuestro género, y más allá de las características biológicas que nos distinguen, como seres históricos hemos pasado por la consecución de realidades distintas, que como integrantes de uno u otro género han afectado nuestro porvenir en todos los campos.

Ya veíamos que en el arte, la mujer ha atravesado por condiciones muy particulares que de alguna manera le han hecho apropiarse de él distintivamente. Eli Bartra (Cit. en Zamora, Lorena, 2000) señala que no se puede huir de esa realidad y que la diferencia no sólo existe sino que tiene derecho a tener espacio y ser respetada; y asegura que el verdadero peligro no es reconocer diferencias sino imponerlas, por eso su propuesta es detectar aquellas diferencias proclamadas desde la cultura androcéntrica que nosotros mismas nos hemos creído, y separarlas de lo que como mujeres, aún cuando también estemos inmersas y empapadas del androcentrismo, somos capaces de ver. Bartra indica que en el estudio de la particularidad femenina en el arte, persisten las diferencias mediadas por la visión masculina construida para el mantenimiento de su dominio, por lo que si se quiere responder independiente y originalmente a la cuestión de lo que distingue a la experiencia artística de las mujeres, es preciso que las mujeres miren a las mujeres, pues el tratamiento de la diferencia es abundante por parte de los hombres, pero a través de las lectoras, críticas, expectadoras, aficionadas y artistas es todavía muy escaso y son ellas las únicas que pueden ayudar a llenar *esa laguna que es casi un océano* (P. 11).

Amparo Serrano de Haro (2000) está de acuerdo con esto y apuesta por la particularidad de las mujeres en este ámbito siempre y cuando se considere la diferencia entre las diferencias, es decir, mientras se sepa distinguir entre la diferencia genuina, la diferencia que las mujeres quieren construir, y la diferencia impuesta.

La crítica y la Historia del Arte han sostenido particularidades en la forma de hacer arte de las mujeres, sobre todo en sus estilos, mismos que han elaborado rasgos genéricos que coinciden con los *estereotipos masculino y femenino*, y que a su vez, han contribuido a definirlos. Lucy Lippard (Cit. en De Ularte, Luz, 1996), enumera algunos de los que en occidente se han asociado a la cualidad femenina en la pintura: la recurrencia a formas como círculos, cúpulas, huevos; una densidad uniforme a menudo sensualmente táctil, repetitiva y muy detallada; una imprecisión indefinible y gran flexibilidad; y menciona las características que la mirada masculina encuadra como *estética femenina o contraestética*: descuido, falta de elegancia, irracionalidad,

plenitud, agitación, fisicidad, dominio de lo curvo, del proceso, de materiales no convencionales, etcétera; todos ellas aunadas a los adjetivos de suave, emotivo, gracioso y fácil que según Porqueres (1994) suelen adjudicarse a las obras hechas por mujeres y que rara vez se aplican a las obras geniales masculinas, que en contraposición a esto, destacan por su fuerza, sus grandes temas, sus colores serios, su rigor en la composición y su ejecución cuidada.

Asimismo, la investigación histórico-artística acerca de la diferencia afirma que los temas propios de las obras femeninas en el caso de la pintura, como arte en el que se pueden apreciar con mayor concreción esos detalles, han sido las flores, el paisaje y todo lo que tenga que ver con la naturaleza; así como el retrato y las imágenes alusivas a la maternidad. La explicación brindada por esta corriente para la elección de estos temas que supuestamente predominan en el arte de las mujeres, es que están estrechamente vinculados con su '*naturaleza femenina*', pues su mayor cualidad creativa es la reproducción y la crianza de los hijos y su capacidad de organización del espacio doméstico, misma que manifiesta a través del arte cuando se dedica a él. Desde esta perspectiva, la experiencia subjetiva de la mujer artista se enfoca a que ésta plasma lo que es propio de su *esencia natural*, lo que para Porqueres (1995) no sólo es falso sino parte de las interpretaciones obtusas y superfluas de la labor artística de las mujeres que favorecen la estigmatización de los géneros y la uniformidad de la tradición artística femenina.

Es éste el discurso tramposo que califica al arte femenino de *excepcional* y que regula la participación de las mujeres, pues la generalización de la experiencia femenina anula la posibilidad de que sobresalgan de manera individual como lo hacen los hombres, y el reconocer casos *excepcionales* fuera de esta configuración de la actividad artística femenina, oculta que muchas mujeres han sido y son artistas. Serrano de Haro (2000) contrasta esta determinación biológica en la peculiaridad de las artistas argumentando que así como no hay un patrón que establezca las características artísticas del hombre de manera categórica, la experiencia de ser mujer artista es diversa, esto es, hay muchas formas de ser hombre artista; *poderoso como Miguel Angel, cerebral como Leonardo Da Vinci, delicado como Chardin, soñador como Chagall... pero, ¿Sólo una forma de ser mujer artista?* (P. 25-26).

La forma en que cada artista se apropia de su práctica tiene sus propias particularidades, y una mujer nos lo muestra en el siguiente capítulo con su historia de vida, pues el reflejo de la vida es el que acaba por hacer única e irrepetible cada experiencia. Teresa Sauret (1996) acorde con esto, apunta que analizar la peculiaridad subjetiva del arte de las mujeres desde una sola óptica o a través de criterios especiales conferidos a su género no permite ver esa variedad de formas, y además alimenta el mito de la excepcionalidad y la

moda de reivindicar a la mujer porque se le considera una víctima, pues entre las voces de la igualdad y la diferencia se encuentra la del victimismo, que obstaculiza la mirada de su actividad a partir de un conocimiento real en su manera de vivirla con su pluralidad de facetas.

Procurando entonces que la diferencia aquí expuesta no sea elaborada de forma determinante y teniendo presente que cada artista le imprime un sello personal a su experiencia, experiencia con experiencia se ha conformado una presencia singular de las mujeres como género en el arte y una peculiar presencia del arte en la subjetividad femenina. Mary D. Garrard (1989, cit. en Porqueres, Bea, 1994), después de estudiar numerosas obras hechas por mujeres, insiste en que en ellas se plasma una mirada de mujer y acepta que *el arte de las mujeres es, ineludiblemente, aunque de forma inconsciente, diferente del de los hombres, ya que los sexos han sido socializados de forma que viven experiencias del mundo diferentes* (P. 111).

Con esto se vislumbra que el hecho de ser mujer no es ajeno a la creación artística, y la historia que a la mujer le ha consagrado a la esfera privada parece ser aquello que diluye los límites entre la experiencia personal y el común del género. Descartando la designación natural de la mujer a la vida doméstica, pero considerando su estancia histórica en ella, Serrano de Haro (2000) deduce que su referencia en las obras femeninas es evidente y que le ha brindado a la mujer elementos mucho más expresivos que estéticos en su arte, pues estar inmersa en el mundo de las relaciones cotidianas y mantener contacto con las cosas más sencillas, la coloca más cerca de los sentimientos, las emociones y todo esto que se ha hecho llamar *la vida*, siendo la no separación entre la vida y la obra una de las certidumbres de la creación femenina.

Esa vida en la que se le ha negado ser ella misma y encontrar su identidad, construirse sin atribuciones culturalmente preestablecidas, la ha inclinado a encontrar en el arte el espejo para recrearse hasta lograr la imagen de lo que desea. Las imágenes son muchas y corresponden a lo que cada mujer ha querido lograr consigo misma, pero esta significación que la mujer le ha dado al arte ha sido valorada por las mismas mujeres artistas, historiadoras y críticas como una de las peculiaridades de su participación.

Hablando de esa cercanía que las mujeres han entablado con la vida cotidiana, la afectividad y el contacto estrecho con las personas; Román Álvarez (1997), expone que en artes como la literatura en la que prevalece el lenguaje verbal, la mujer se comunica de manera diferente a como lo hace un escritor. Académicamente, las mujeres literatas eran reconocidas por su vertiente romántica y su compromiso con la selección de temas que contribuyeran con la unión familiar y sus valores más fundamentales con el fin de reproducirlos y hacerlos universales, como la muerte purificadora, el matrimonio, la reclusión, la maternidad, la espera amorosa, etcétera; pero su

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

rebelión contra estos temas tradicionales no sólo ha dado lugar a una gran pluralidad de formas literarias, sino que ha propiciado una relación distinta con el lector, pues rompen con la barrera de la autoridad que impone el autor y las obras más contemporáneas se caracterizan por no estar terminadas, por dejar un espacio abierto a la imaginación del lector y por manejar un lenguaje incluyente como en una charla de dos.

A esta peculiaridad María Sánchez-Reyes (1997), añade que la escritura femenina es más que la exposición de una buena historia, una poesía exquisitamente declamada o la narración de un diálogo entre personajes; ya que con frecuencia la mujer habla de sí misma, hace a la historia personal y devela su condición femenina a través de recursos literarios poco reconocidos como la *autobiografía*, por considerarse fuera de las normas de definición literaria.

La búsqueda de su *ser mujer* y el encuentro consigo misma es lo que refleja la mujer en el arte y la versatilidad es lo que permea su experiencia, pues no es un producto acabado y no confía en juicios de verdad, no quiere ser verdad, se inventa y reinventa constantemente. Volviendo a la pintura, el *autorretrato* por ejemplo es clara muestra de ello. Para innovarse a sí misma, probarse en diferentes escenarios, se necesita mirar primero lo que se es, y no es fácil mirarse a sí mismo, por lo que ésta se considera otra de las cualidades femeninas en el arte, la capacidad para tener contacto con su *ser mujer* y plasmarlo en una obra. Si pensamos en la obra de Frida Kahlo, veremos que la mayoría son autorretratos en los que desde mi visión particular, podemos reconocer a distintas Fridas; por ello el autorretrato, para investigadoras como Porqueres (1994), es una manifestación de la autoconciencia, una vía importante para la construcción de la subjetividad y la definición de la identidad personal, ya que es la realidad misma del individuo y su reconocimiento lo que lleva a la autoafirmación y a la conciencia de la imagen que será ofrecida a los demás.

Pero esa imagen añorada de la mujer que busca confeccionar en su arte es más que su sola imagen, es su quehacer fundido en su imagen, la demanda de su reconocimiento como sujeto creador. Artemisia Gentileschi por ejemplo, la famosa pintora barroca que ya se mencionó con anterioridad, se pinta pintando, se pinta como pintora, en su *Autorretrato como alegoría de la pintura* (Ver ilustración 3); y otra pintora Adélaïde Labille-Guiard pinta también su *Autorretrato* (Ver ilustración 4) con dos de sus discípulas mujeres, es decir, se pinta no sólo como artista y creadora sino como maestra, como sujeto de transmisión de su arte. De la misma forma, pintoras que no sólo se han pintado a sí mismas sino a otras mujeres como Mary Cassatt, las representa *haciendo algo*, trabajando, ejerciendo el arte en su obra *La lección de banjo* (Ver ilustración 5).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como se podrá vislumbrar, alcanzar una identidad como mujeres y como artistas ha sido primordial en la práctica artística femenina y por supuesto los temas acerca de la sexualidad no han estado exentos de su labor, y son los que marcan con mayor énfasis su experiencia. Como se hacía alusión, el mundo de las vivencias inmediatas y de la vida privada ha sido material y fuente de inspiración para las mujeres artistas y según Antoine Prost (Cit. en Zamora, Lorena, 2000), *no hay vida privada que no implique el cuerpo* (P. 55), por lo cual la expresión de sentimientos y sensaciones relacionadas con el cuerpo y la sexualidad está siempre latente en las obras de las artistas, sobre todo cuando bajo las limitaciones de esa vida doméstica, la mujer no ha sido dueña de su propia sexualidad. Amparo Serrano (2000) menciona que los temas más comunes que demandan la propiedad del cuerpo y son caminos que guían la *estética femenina*, son los relativos a la violación, el acoso sexual, los derechos reproductivos, la violencia doméstica, los crímenes pasionales, etcétera.

Las mujeres artistas tienen el encanto de confesarse a sí mismas en su arte y de hacer público lo privado, y aún así, de proteger su intimidad; el desnudo es otra de las temáticas que en la pintura de autoría femenina no sólo es de las más recurrentes -*al contrario de lo que la historiografía artística señala como propio del dominio masculino*- sino de acuerdo a Lorena Zamora (2000), una verdadera fuente de *subjetividades femeninas*.

El cuerpo desnudo, es el cuerpo despojado de ropas sin transformación, pero el desnudo en el arte y otros ámbitos de representación cultural, es el cuerpo revestido de cultura; por lo que la denuncia del desnudo femenino realizado por mujeres es precisamente la construcción cultural de su desnudez, denuncia que quebranta los dos planos que, señala esta artista, han sido propagados por las obras de desnudos hechas por hombres, en las que abundan imágenes de la mujer devotamente dedicada a la maternidad y de poses seductoras que insisten en otorgarle la cualidad de objeto sexual. En cambio, las representaciones del cuerpo desnudo pintadas por mujeres ventilan un fuerte contenido subversivo, pues rompen con esos estereotipos masculinos, expresan lo que desean y lo que ya no desean en relación a sus cuerpos, y desde luego, poseen fuertes connotaciones subjetivas que muestran el insoslayable vínculo entre las imágenes que constituyen su arte y las experiencias íntimas del *sujeto-artista-mujer*.

Podemos observar esta denuncia de las mujeres en uno de los desnudos artísticos de Artemisia Gentileschi, en el que se observa y casi se puede sentir el rechazo de una mujer desnuda a un hombre que parece un demonio, quien la mira con ansia y quiere poseerla (Ver ilustración 6). La obra lleva por nombre *Susana y los ancianos*; en las obras de desnudos de otras pintoras como Suzanne Valadon en su *Mufeca abandonada* (Ver ilustración 7) y Aline Néel en su cuadro *Margaret Evans pregnant* (Ver ilustración 8) se observan desnudos poco comunes dentro del contexto artístico masculino; y en un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cuadro de Sylvia Sleigh (Ver ilustración 9) titulado *The turkish bath* se puede mirar el dominio de una mujer en la elaboración de un desnudo masculino.

Al respecto Nunik Sauret (Cit. en Zamora, Lorena, 2000), artista visual partidaria de esta novedosa tendencia artística en el desnudo femenino, confirma este vínculo presente en su experiencia individual en el siguiente fragmento que dice más que mil palabras: *El tema femenino es una necesidad interior, mundo interno que estamos descubriendo y mostrando las mujeres [...] a partir del cuerpo entré a mi mente para parirme a mí misma como el nacimiento de otra mujer* (P. 82-83); lo cual, aporta a los que tratamos de entender a la mujer en el arte, indicios acerca de la manera en la que se perciben como mujeres y la constante labor constructiva de *su ser* en el arte.

A través de las imágenes de vulvas cosidas, veneno saliendo de sus entrañas, mujeres rechazando la seducción de un hombre, mujeres viviendo el erotismo con otras mujeres; las artistas fracturan completamente las visiones de la sensualidad y la maternidad tradicionales que atentan contra sus propios cuerpos. Las formas vaginales y vulvares son expuestas valerosamente por pintoras como Liliana Mercenario Pomeroy, Patricia Soriano, Carla Rippey Nunik Sauret y Rowena Morales en sus obras (Ver ilustraciones 10, 11, 12, 13 y 14); que son interpretadas por Zamora (2000) como un intento por recobrar las partes corporales habitualmente ligadas al placer sexual que han sido motivo de agresión masculina física y visual dentro de la concepción de la mujer como objeto pasivo de descarga y contemplación; y una demostración de autosuficiencia y de capacidad para encontrar las fuentes de su propio placer y hacerlo suyo.

Desde mi perspectiva, esta característica del desnudo femenino hecho por mujeres puede constituir otro de los rasgos distintivos de su arte, pues sus desnudos suelen tener tema, función y mensaje, buscan llamar la atención del espectador hacia lo que ellas aborrecen y solicitan que se transforme en relación a sus cuerpos; a diferencia del desnudo tradicional hecho por hombres, el cual es *el desnudo por el desnudo*, el desnudo al servicio de la satisfacción sexual de un momento y sin mayor trascendencia.

Todo esto es parte de la riqueza de la singularidad con la que las mujeres participan en el arte, pero que mejor testimonio que el que nos brindan las propias artistas cuando hablan de su arte. En concordancia con lo que se retomó de la experiencia de Nunik Sauret líneas arriba, la pintora Patricia Soriano (Cit. en Zamora, Lorena, 2000), comparte: *A través de mi trabajo trato de establecer una comunicación interior de lo que me acontece en mi vida personal y mis modos y maneras de entender el mundo, las relaciones humanas [...], lo único que pretendo es contar una historia personal y compartir este mundo de imágenes que tengo en mi interior* (P. 85).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Y es ese mundo interior cristalizado en una obra y la creación de una mujer que usa como pretexto al arte, quizá lo que hace a la experiencia femenina fascinante y lo que llamó mi atención hacia una de las artistas que mostró al arte todo un universo de formas femeninas, y a las mujeres, el arte de encontrarse en las profundidades de su ser. La historia de Frida Kahlo tiene más controvertidos de nuestra época, pero más allá del mito, la voz que a continuación se le presta tiene sus razones en la representatividad que en la experiencia artística femenina se concibió por el acto reflexivo de esta artista, que tradujo sentimientos a formas visuales antagónicas a muchos de los ideales y atributos simbólicos masculinos. El suyo es ya un caso clásico y además de que los clásicos nunca morirán, siempre habrá una mujer que la mire, que se mire en ella y que tenga algo que decir desde la condición de mujer que ha trazado miles de historias femeninas.

4. UNA HISTORIA DE VIDA: UNA CONDICIÓN DE MUJER DEVELADA EN EL ARTE

*Siempre vivirás sobre la tierra,
siempre serás la rebelión llena de auroras,
la flor heroica de amaneceres sucesivos.*

Carlos Pellicer.

4.1. El preludio.

Quizá el modo más apropiado de comenzar una historia no sea justificando las cualidades de su construcción o confirmando las carencias y limitaciones que envuelven su presentación final. Antes que nada, una mujer y una vida aguardan y buscan llenar este espacio que no alcanza para dar a conocer toda su fascinación.

Una historia de vida debe hablar por sí misma, sin embargo, no sólo la manera en la que decido acercarme a Frida Kahlo y me doy a la tarea de reconstruir su vida como ejemplo de la experiencia subjetiva de una mujer en el arte con poco conocimiento previo y sólo con un puñito de ideas en las manos; sino la peculiaridad y atractivo de esta mujer y de su arte, obliga a tener en consideración una serie de elementos aclaratorios de esta versión de su vida que guíen la lectura de lo que aquí se presenta y que se espera no roben demasiado campo y desde luego, que no prejuzguen la asimilación del lector.

En este preludio obligado deseo entonces empezar exponiendo que no me encontré en las mejores condiciones para producir un discurso de esta índole, pues carezco primero que nada, de una proximidad directa, de persona a persona con Frida Kahlo. Su leyenda está más viva que nunca, pero su deceso físico desde hace casi medio siglo hace imposible que esta historia sea expresada de su propia voz; que a diferencia de muchas otras historias de vida que salen de los labios del personaje en cuestión, el investigador en muchas ocasiones sólo tiene que agregar el punto final.

Las preguntas que me hice y le hago a Frida en este acercamiento, buscaron encontrar retoños de respuesta en algunas de las muchas publicaciones que circulan hoy día acerca de la pintora y su vida, pues se ha difundido toda una industria de material biográfico que con el paso de los años se ha vuelto popular y casi del dominio público, y que han hecho de su historia un gran mito. No sólo hubiera sido más fácil quizá, sino más enriquecedor y placentero haber podido escuchar a Frida Kahlo y entablar un diálogo con ella para saber de su vida; aunque como se dijo, no es esa imposibilidad física una limitante

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para dicho conocimiento, pues hay cientos de materiales a la mano. En este caso la relación dialógica que aparece en toda historia de vida se remite a un intercambio con los textos y a lo que a través de ellos y de la obra de la pintora puede mirar y mirar de mí misma con la implicación de mis afectos en el espejo de doble reflejo que deja estar conversando con hojas de papel, letras y obras de arte.

Esta historia de la vida de Frida Kahlo está basada en lo que se ha dicho de ella, en todo ese legado que generaciones de estudiosos han podido transmitir a la sociedad actual, al mundo del arte y a los muchos aficionados de su pintura y veneradores de su imagen. Frida Kahlo es hoy todo un fenómeno para los que gustan de sus obras y toda una fuente de identificaciones sobre todo de las mujeres, entre las que no puedo afirmar ser la excepción, no por pretender ser como ella o por creer que tenemos mucho en común, sino por la atracción honesta hacia su vida y obra, es decir, porque simplemente me encanta lo que menudamente he conocido y por supuesto por lo que dicha atracción pueda significar en mi vida.

Teresa del Conde (2001) expone que el carácter mítico que se ha suscitado en torno a la pintora se debe en parte a esas identificaciones generadas por la tendencia a elegir *héroas culturales* que tengan que ver con uno mismo y en los cuales se proyecten los deseos de autoafirmación o las carencias de la vida propia. Haciendo caso a esta observación y retomando su reflexión en este trabajo, he de hacer patente que en toda la extensión de esta historia aparecen destellos personales que sin haber tenido la intención de ser plasmados forman parte inevitable del relato y constituyen la particularidad tanto de éste como de mi relación con Frida. En las conclusiones de esta tesis, se destina un espacio para un breve análisis de dicha relación; pero aún así, las interpretaciones que van surgiendo en la historia hablan de lo que yo miro desde mi subjetividad, en Frida.

En el entendido de que todo estudio de la vida de cualquier ser humano se encuentra lleno de incertidumbre, esto es, de dificultad para saber la verdad absoluta de ese alguien, sus condiciones de vida y su quehacer en ella, aunada a la imposibilidad de abarcar todos sus aspectos; debo aclarar que esta versión que es una más de las muchas que se han hecho sobre Frida Kahlo, es sumamente parcial y alude sobremanera a una identificación de mujer a mujer y a una reflexión que ser mujer y psicóloga me brinda la vida de esta pintora. Piénsese pues que a pesar de que la historia aquí narrada está elaborada con la mayor objetividad posible a partir de los datos disponibles, es una mirada personal en la que intento exponer y transmitir el encanto que me ha atrapado en este primer acercamiento a Frida, la mujer artista.

Recuerdo haber conocido a Frida de adolescente, a través de un libro de texto de Artes Plásticas de nivel secundaria, en el que encontré algunas ilustraciones de sus cuadros, los cuales me marcaron profundamente. En

aquel entonces sólo pude ver dolor en su obra, un dolor que me conmovió; ahora por encima del dolor, puedo ver la lucha, la confianza, el triunfo y la vida. En fin, me introduje en el texto que recogía breves fragmentos de su vida de manera muy general y no pude soltarlo, pero como todas las versiones didácticas, la historia que ahí se presentaba fue corta y tuvo un final pronto. Quise saber más y la tarea escolar que en ese momento estaba llevando a cabo y de la cual me distraje al mirar a Frida acabó por distraerme más de diez años hasta hoy.

De esta forma, la única relación que puedo decir he mantenido con ella es no sólo mediante la bibliografía y algunas de sus obras; sino la del primer encuentro, con el sabor de boca de curiosidad, emoción y entusiasmo que deja en uno el acabar de conocer a alguien, y por supuesto, a alguien que cae bien. Apenas la conozco, la estoy conociendo y es en realidad poco el conocimiento que a estas alturas poseo de esta mujer en comparación con otros estudiosos que seguramente tienen una relación más estrecha y sólida con Frida, que quizá la conocieron en persona o que al menos han dedicado varios años a la investigación de su vida. Frida es una mujer con la que me reencontré hace poco, que he conocido hasta aquí y que seguiré conociendo por el resto de mis días, de la que espero descubrir nuevas cosas en cada amanecer.

Dentro de la gran cantidad de tratamientos biográficos y ensayos acerca de la vida de Frida Kahlo, tal vez lo peculiar de ésta es que fue desarrollada con estas posibilidades y espera aportar algo nuevo, una nueva perspectiva, la que fue capaz de brindarme en lugar en el que estoy colocada: la formación en el área de la Psicología, el comienzo del ejercicio de la profesión y la vivencia de ser mujer en esta sociedad.

Ajustándome a los criterios de historia de vida que ya se expusieron en la metodología de esta tesis, esta versión también se distingue de muchas de esas aportaciones por no ser biográfica, en pocas palabras, por no seguir una secuencia cronológica de la vida de Frida. La historia de la vida de Frida Kahlo no es relatada aquí por etapas, sino a partir de aquellas características de su subjetividad que la marcaron y marcaron su expresión artística, mismas que conforman los ejes o subtítulos que llenan este capítulo, procurando sólo citar aquellas fechas o etapas relevantes para su contextualización.

Esta historia de vida tendrá sus vacíos, errores y hasta interpretaciones superfluas; es inacabada e incompleta, falta de datos, pero aquí presento a la Frida que he conocido y que ha llenado de tristeza y gozo mi ser. Por todo esto, me excuso si por momentos manifiesto mi asombro con gran emoción, los sentimientos que me despierta el personaje de Frida Kahlo y su vida no los pude ocultar, sin embargo procuré que ello no opacara su voz y su historia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Frida Kahlo fue una mujer que trazó su camino y en cierta forma el recuerdo que hoy se tiene de ella. A *Frida le hubieran complacido los múltiples recuerdos que dejó. De hecho fue ella uno de los creadores de su fabulosa leyenda* [...] comenta Hayden Herrera (1997, P.14); por ello a pesar de que no exista un contacto físico, podemos escuchar a Frida en fragmentos de su vida que ella misma relató y que afortunadamente han sido rescatados por historiadoras del arte y demás investigadoras interesadas que se han introducido en sus cartas, su diario, sus declaraciones públicas y hasta en los diálogos que en determinado momento pudieron ser recordados por sus más allegados y que en este trabajo se intenta que tengan un papel principal.

Todo aquello que pudo haber expresado la pintora acerca de sí misma y que hoy renace, se considera que es lo más importante y es la voz que se tiene la intención de escuchar. Frida inventó un mundo que hoy es nuestro testimonio, pero también se ha inventado un mundo alrededor de: Frida que ha explotado su figura y ha propiciado la distorsión de la misma. Frida Kahlo creó una historia propia porque quería seguir viviendo, siempre luchó por vencer a la muerte y la venció, sigue viva y su mito ha traspasado fronteras, con la consecuencia de que como todo mito, su historia ha estado llena de complicaciones, tangentes, ambigüedades, intrincaciones y contradicciones.

Los acontecimientos que rodearon a Frida han sido atrapados por el amarillismo y han velado la frescura de su vida creada en el arte, el fenómeno de identificación la ha convertido en una *heroína*, y lo fue en su lucha personal, así como artista el reconocimiento no puede ser menos, pero esa gran cualidad de Frida ha sido usada para crear el prototipo de una imagen que se vende. Claro que la elección del caso de Frida Kahlo para el análisis de la experiencia subjetiva de una mujer artista tiene como uno de sus principales motivos la gran admiración que me causa, empero esta elección no pretende ser una exaltación del personaje de Frida Kahlo ni de sus rasgos característicos y su personalidad, pues ello sólo la reduciría a un ideal excepcional y no permitiría ver a la mujer que entre sus cualidades poseía la extraordinaria capacidad de crear imágenes como en un espejo con maestría, variedad y originalidad.

El estudio de la vida de Frida Kahlo es ya un clásico del que podría considerarse poco se puede innovar, pero los clásicos persisten no sólo porque son legendarios, sino porque siempre hay algo que decir sobre ellos; así que la segunda motivación de la elección de este caso no se debe únicamente a que sea un clásico, sino a que es representativo de la subjetividad femenina en el arte y destacado en el mundo artístico de las mujeres.

El olvido no ha alcanzado aún a Frida y parece ser que todavía hay Frida para rato, pues como ya se dijo, su vida y obra ha recibido atención sería de muchos especialistas que han divulgado su historia en una gran cantidad de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

obras que circulan casi por cualquier librería y ¡hasta en las calles de la Ciudad de México!, las cuales ya han llegado a formar parte del mito y entre las que están aquellas a las que aquí se recurre. Como se manifestó líneas arriba, la voz que se buscó rescatar fue principalmente la de Frida, y por ello las obras consultadas y tomadas en cuenta para la realización de esta historia incluyen la correspondencia sostenida con muy diversos personajes y recuperada por Raquel Tibol (2001); el tratamiento de su famosa biografía Hayden Herrera (1997); una versión reciente de Teresa del Conde (2001), quien dirigió el Museo de Arte Moderno de México de 1990 a 2001; el trabajo elaborado por Eli Bartra (1994), quien sostiene un punto de vista feminista; la perspectiva de Lovera de Sola (1992); y desde luego la mirada desarrollada por el género masculino en un breve ensayo elaborado por su compañero Diego Rivera (1943) acerca del arte de la pintora, su estilo y su aportación al enriquecimiento del arte mexicano.

Todos estos materiales con los que me encontré en la búsqueda de quién era Frida Kahlo, además de ser estudios profundos de su vida y obra, cuentan con el testimonio de familiares, amigos y personas que fueron cercanas a Frida, por lo que a pesar de que su construcción está permeada por la visión particular de los autores al igual que ésta, mucha de la información que proporcionan en sus obras es casi de primera mano e incluso algunos de ellos como Raquel Tibol (2001) la conocieron en persona, razón por la que puedo decir que los datos que exponen han pasado por pocas manos, si además se considera que Frida es todavía una artista contemporánea.

Fragmentos del diario de Frida Kahlo son presentados en la extensión de sus ensayos y se reitera que es precisamente aquello que Frida dejó dicho en alguna parte lo que con mayor interés se recupera para esta historia de vida, aunque especialmente el diario que la artista comenzó a escribir en 1944 está conformado por dibujos y frases expresadas de manera muy parecida a como se hace por medio del método de la *libre asociación*, es decir, sin conexión alguna y como van saliendo en el momento. La escritura del diario de Frida tiene la influencia surrealista, según Hayden Herrera (1997), ya que Frida tuvo contacto con André Bretón, el llamado padre del surrealismo, y con sus seguidores, quienes la invitaron a realizar una exposición de algunos de sus cuadros en París. El surrealismo según el mismo Bretón (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) tiene como principio [...] *la expresión del funcionamiento real de la mente, el dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y de cualquier preocupación estética o moral* (P. 215). Por lo tanto, no es un registro anecdótico de su vida cotidiana y su recurrencia ha sido un excelente material para estudios de tipo psicoanalítico.

No obstante, para los objetivos de esta tesis que se remiten al análisis de su experiencia subjetiva en el arte desde su contexto de vida, creí pertinente recurrir a documentos en los que fuera más accesible el conocimiento de su vida diaria, como lo es su correspondencia, que investigadoras como Tibol

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(2001) aseguran que en conjunto es una verdadera obra literaria y una de las voces en las que Frida plasma con mayor franqueza sus sentimientos y emociones cotidianos. Su diario ha sido de mayor atracción para quien desea abordar en su inconsciente, pero como ello sale al saber de este trabajo, aunado al hecho de que este documento es de difícil acceso para la investigación, de él sólo se retoman algunas partes que dan cuenta de su vivencia cotidiana y que se rescatan a través de las fuentes citadas.

Frida Kahlo dejó tanto y ha dado tanto de que hablar, que cualquiera de sus efectos personales, su lugar de origen, sus ideas, su obra pictórica y hasta su escritura se han convertido en yacimientos inagotables de indagación artística, psicológica, biográfica y hasta lingüística. El fenómeno fridesco ha llevado a Frida incluso al teatro, al cine, y como proyecto en puerta probablemente a la ópera ²⁵. Recientemente se estrenó una nueva producción que protagonizó la actriz mexicana Salma Hayek, comenta Del Conde (2001) haciendo un recuento de las puestas escenográficas que tienen como tema la vida de Frida, entre las que se encuentran:

El Cortometraje *The life and death of Frida Kahlo* (1976).

La obra de teatro *Trece señoras* (1982).

El filme con la actriz mexicana Ofelia Medina *Frida. Una vida abierta* (1984).

La obra de teatro *Las dos Fridas* (1985).

La obra de teatro y danza *Frida Kahlo* (1995).

La obra de teatro *El espíritu de la pintora* (1997).

La obra de teatro *¡Viva la Frida Kahlo!* (1998).

Por supuesto, la fuente más importante para recrear la historia de vida de Frida es su obra artística, pues sus pinturas están íntimamente ligadas a su vida que es la que suele dotarlas de valía, aún cuando no sobra mencionar que muchas alcanzan la excelencia estética por sí mismas (Del Conde, Teresa, 2001). Quien quiere saber de la obra de Frida tiene que saber de su vida y viceversa, la personalidad de Frida quedó intensamente disuelta en su obra, el carácter autobiográfico que resaltó a través de una serie de autorretratos es el que permite adentrarnos en la aventura de la vida de Frida Kahlo. En sus obras Frida se pintaba como se veía, como se sentía, como quería ser *-ella misma lo constata como se verá más adelante-* y se rodeaba en ellas de los elementos y metáforas visuales que facilitaban la transmisión de su experiencia subjetiva, por lo que dichas obras se consideraron prioridad en el acercamiento a su vida y aún más enriquecedoras que por ejemplo, su

²⁵ Según lo comentado por el maestro Alejandro Herrera en la conferencia de presentación del libro *Frida Kahlo. La pintora y el mito*, de Teresa del Conde. (2001). Plaza & Janés editores, México; llevada a cabo el 20 de septiembre de 2001 en una concurrida librería de la Ciudad de México.



imagen a través de fotos. Algunas de ellas son comentadas dentro de su historia y las ilustraciones de las mismas son expuestas en el apéndice.

También se contó para esta reconstrucción con la colaboración de la señora Matilde Castañares Velázquez, una humilde viejecita de 84 años de edad que toda su vida ha habitado en uno de los callejones que encierran las miles de historias de la colorida delegación coyoacanense de la Ciudad de México. La calle Zaragoza del barrio de San Francisco en la Villa Coyoacán, ha sido el escenario desde el que sus ojos han sido testigos de las experiencias de las personas que siguen manteniendo vivo el corazón de Coyoacán y los cambios que el legendario lugar ha sufrido a través de los años. Coyoacán es el rincón de México en el que Frida Kahlo nació y murió, en el que creció y muchos gozaron de su alegría y sufrieron su drama de cerca o de lejos.

Frida cultivó amistades de muy diversa índole, desde los famosos que irán apareciendo en el contexto de esta historia, hasta la gente más sencilla que en Coyoacán tenía conocimiento de su existencia, que la conocieron de una u otra forma y de los que el estudio de la vida de Frida Kahlo no ha recuperado con absoluta certeza. Doña Mati, como le gusta que le llamen, asegura haber tenido contacto con ella y la mención de que fue una de las afortunadas en admirar la belleza de la pintora, nunca falta en sus pláticas.

A través de una compañera universitaria con quien compartí los estudios de preparatoria conocí a Doña Matilde. En algún momento de su licenciatura, mi compañera llevó a cabo un estudio geográfico de Coyoacán entrevistando a algunos de sus habitantes, entre ellos Doña Mati, que en la entrevista que concedió a mi amiga acerca de las historias de Coyoacán no faltó la referencia a Frida. Por supuesto mi amiga, sabiendo el interés que yo tenía en la vida de esta artista, se apresuró a comunicármelo y le pedí a la señora Mati me otorgara una entrevista en la que me platicara lo que supiera de Frida. Ella accedió inmediatamente y a lo largo de esta historia de vida se presentan breves fragmentos y aportaciones de dicha entrevista en nuestro acercamiento a Frida.

No poseo por lo tanto la certidumbre de que Doña Mati realmente hubiera tenido encuentros cara a cara con el personaje, la mujer de la que se vierte su historia, sólo cuento con su palabra. Teniendo en consideración su lugar de origen, su nombre y el nombre de sus padres Teresa Velázquez Rojas y Miguel Castañares Olivera, busque indicios de su presencia en la vida de Frida en los documentos disponibles para este fin que pueden constatar en la bibliografía, pero no encontré registro de ella. Sin embargo, tomando en cuenta que la historia de vida rescata la importancia de lo expresado y no la confirmación de los hechos o su veracidad, su pequeña participación se consideró por demás valiosa para el enriquecimiento de la investigación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Quizá Doña Mati haya sido de esas personas que como parte de la historia de Coyoacán no estuvieron exentas del resplandor que la pintora mexicana irradiaba al mundo, o fue de esos tantos niños que visitaron la Casa Azul de Frida -ahora museo Frida Kahlo- y se deleitaron con el paisaje lleno de plantas y los judas que adornan el jardín. Este es precisamente el recuerdo que Mati tiene de Frida Kahlo y su hogar, pues fue de niña cuando la conoció y las puertas de su casa se abrieron a una infancia llena de juegos y algarabía. Doña Mati Castañares nació el 15 de enero de 1918, 11 años después de Frida, y aunque no tiene en su memoria fechas exactas, ni una idea precisa de la edad de Frida cuando tuvo contacto con ella por primera vez en la Casa Azul y gozó jugando en persona con la artista, dice recordar que ésta ya era, aunque muy joven, toda una mujer.

El medio por el cual se conocieron estas dos mujeres fue, además de ser vecinas, a través de la hermana mayor de Frida, Matilde Kahlo, quien llevó a bautizar a Doña Mati el 23 de enero de 1918 y le heredó su nombre. Por circunstancias que más adelante se mencionan, Matilde Kahlo era la hija desterrada de la familia Kahlo Calderón, la familia de Frida, y probablemente por ello no se conozca mucho a las personas que rodearon a Frida por intercesión de Matilde, a diferencia de su hermana menor, Cristina, a quien también recuerda Doña Mati y que siempre estuvo cerca de Frida. Matilde Kahlo, según coinciden las investigadoras que se retoman en el transcurso de esta historia, era una hermana muy querida por Frida y a pesar de que Matilde estuvo alejada de la familia por mucho tiempo, acabaron por recibirla de nuevo en el hogar de origen.

Ningún otro miembro de la familia Kahlo volvió a apadrinar a Mati o a alguno de sus hermanos, y aunque Doña Mati no tiene conocimiento de cómo su familia conoció a la señora Kahlo, asegura que su madre siempre tuvo roce social con las grandes familias de Coyoacán, pues provenía de una familia adinerada. Su padre murió cuando ella tenía tres años y sus hermanos y ella que en suma son ocho fueron adoptados por sus abuelos y un tío, hermano de su mamá, el señor Juan Velázquez Rojas.

Pues bien, la señora Mati Castañares no narra esta historia de manera lineal, sólo pequeños episodios y anécdotas aisladas que se irán presentando en este capítulo, como dije, no tiene conocimiento de fechas ni edades, ni siquiera la de ella misma en el momento exacto en que conoció a Frida; pero después de haber leído la vida de Frida mediante las referencias mencionadas, pude distinguir que sabe detalles certeros, como la unión con Diego Rivera; el accidente que sufrió la artista y que alteró dramáticamente su proyecto de vida; y la relación con importantes personajes como Pita Amor, una de las amigas más íntimas de Frida, y Trotsky, a quien reconoce como un amigo de la familia a pesar de que no sabe quién fue, su actividad política y por qué vino a México a vivir con los Rivera Kahlo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

De manera curiosa, la señora Mati se disculpó por no acordarse de detalles precisos, [...] *es que en aquel tiempo, era yo tan burra que no sabía preguntar nada... -me dijo- nada más íbamos allá para jugar y ya no sabíamos nada, nosotras estábamos chicas, y sólo nos llamaba la atención estar con ella y jugar con ella.*

De las imágenes que Doña Mati tiene más presentes, es el de ella con otros niños, su hermana Eloisa también, jugando con la silla de ruedas de Frida, jalándola de un lado para otro en el patio de la Casa Azul, en la que la pintora permanecía largos periodos de tiempo a causa del accidente. Según Mati, conoció a Frida desde antes del accidente, cuando éste ocurrió ella y su hermana dejaron de visitarla por un tiempo, y volvieron a verla hasta que Frida ya era una mujer casada y dedicada a la pintura.

Sabemos que en la actualidad la historia de Frida es tan popular, que casi cualquier persona sabe uno o varios episodios de su vida *-en muchas ocasiones distorsionados-* y que el furor del fenómeno Frida hace decir a las personas que es verdad que la conocieron; pero definitivamente si la señora Matilde no la hubiera conocido en algún momento en persona, tuvo que haberla leído o enterarse por otros medios, es decir, haberla conocido de cualquier manera, lo cual no interesa para hacer válida su interesante mirada acerca de Frida Kahlo, que también es una mirada de mujer; después de todo, el haber conocido a Frida por medio de todas las lecturas que componen esta versión, dejó en mí la sensación de haberla visto a los ojos, oír su risa, escuchar su voz, tocar sus manos, por el mismo carácter y temperamento de la pintora, que tal vez su sensibilidad queridos lectores también capte. Con la apertura que la caracterizaba para con quien fuera, pude sentir su sencillez como la de una hada, uno se siente acogido, interesante, querido por la misma Frida, como si uno la hubiera conocido de a deveras, y no dudó que a otras personas les pase lo mismo y que esa confianza inspiradora de la artista sea lo que nos hace, por encima de los títulos de gran pintora o personaje único, llamarla como se llama a una amiga, simplemente *Frida*.

4.2. El contexto.

1910 es el año en el que a Frida Kahlo le hubiera gustado nacer y del que se encargó de divulgar en vida como fecha de su nacimiento, al grado de que muchos investigadores serios y personas comunes y corrientes que en algún momento se han interesado en su vida, lo siguen creyendo hasta la actualidad. Las mujeres que participan en esta historia lo desmienten, en realidad nació el 6 de julio de 1907, y la razón por la que a la misma Frida le gustaba decir que había nacido tres años después, fue una muy significativa para una mujer que tan irreverente como maravillosa cambiaba todo lo que había a su alrededor incluyéndose a ella misma; 1910 fue el año de inicio de la Revolución Mexicana y a Frida le agradaba identificarse con el acontecimiento y sentirse toda una revolucionaria.

Con el deseo de ser transformadora y participe de grandes cambios y la convicción de adherirse a la política comunista de izquierda, Frida Kahlo, afirma Hayden Herrera (1997) decidió nacer en la fecha clave en la que empezó a edificarse el México moderno después de una época de caos. Teresa del Conde (2001), por otro lado, suma dicha identificación de Frida con el hecho de que esto significaba la ventaja de ser más joven, dilema cultural prototípico de las mujeres, cuya vanidad las hace quitarse siempre la edad, algo que Frida hizo toda su vida, tomando como fecha de referencia el término de la primera década del siglo XX.

Más allá de precisiones obtusas, lo cierto es que la época que vio nacer a Frida sí estuvo llena de crisis y transformaciones, pero al igual que todo periodo de lucha y agitación; acompañada del surgimiento de nuevos sistemas, ideales, héroes nacionales, hombres y mujeres de talento cuantioso para la construcción de la nueva vida de un país. Con el sueño de alcanzar la renovación política y el ánimo para hacerlo, todo medio cultural a través del cual pueda transmitirse el sentimiento de coraje, unión y fortaleza es útil al proceso de superación. Por supuesto el medio intelectual y el arte tienen un papel central en cualquier circunstancia y en aquellos tiempos su aportación al cambio deseado no fue la excepción. El crecimiento de Frida fue a la par con el crecimiento de grandes estudiosos y artistas a los que les tocó vivir en el pleno apogeo del espíritu nacionalista y en un terreno fértil para su florecimiento intelectual.

La apropiación que Frida hizo de su experiencia en el mundo es muy particular, es única, y es eso lo que trato de entender en este acercamiento, por supuesto la construcción que haya hecho de su mundo privado es todavía más singular. La atención que se brinda en este apartado al contexto sociopolítico y cultural en el que Frida se desarrolló es importante como escenario que alumbró u oscureció sus ideas, su quehacer artístico y su descubrimiento personal. Se dice que somos más hijos de nuestra época que de nuestros padres, y quizá así es, sin olvidar todo aquello que devolvemos al mundo y el cambio que implica para éste cuando se cruzan las bareras de la determinación y nacen nuevos caminos.

Frida recibió la influencia del México de aquellos años, y la consolidación de su espíritu rebelde aunado a su fuerza de carácter y su voluntad de vivir no fue fortuita en una etapa de tanta insurrección. Sin restar importancia a la herencia que años e incluso siglos atrás se recibe en el transcurso de la vida diaria, y la huella que el paso por esta tierra deja años después; Frida Kahlo vio la luz de este mundo por 47 años, 1907-1954 fue el periodo en el que luchó por vivir y pintó la historia que hoy es ya una leyenda.

Ocurrieron grandes sucesos en esos años tanto a nivel nacional como internacional. Frida debió haber vivido no sólo los perances y logros de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

nuestra Revolución; sino los efectos que la Revolución Rusa de 1917 dejó en el mundo entero con la concreción del movimiento socialista y la intención de instaurar al comunismo como un nuevo sistema socioeconómico; la infiltración de las ideas republicanas en España que aludían a los principios de la ilustración y el uso de la razón humana para sustentar en gran medida la forma de gobierno de un país por encima de la intercesión divina que preveía en el régimen monárquico de Franco y que desataron la guerra civil en 1935; y por si fuera poco, el desencadenamiento de las guerras mundiales de 1914 y 1945.

El propósito de internacionalización de la revolución rusa produjo el surgimiento de grupos políticos de tendencia socialista en diversos países, entre ellos México, en los que personajes como Diego Rivera y Frida Kahlo fueron protagonistas incorporando los ideales comunistas a su forma de pensar, y como se tratará más adelante, a su creación artística. Miles de refugiados españoles llegaron a nuestro país con respaldo del presidente Lázaro Cárdenas a causa de la guerra, con algunos de los cuales Frida llegó a tener contacto y con quienes expresó su apoyo moral, es más, las investigaciones de Hayden Herrera (1997) revelan que Frida mantuvo una relación amorosa con un pintor refugiado español que hasta la fecha desea permanecer en el anonimato, y su médico de cabecera fue también un combatiente de la guerra civil española.

En el abordaje de la concepción de arte, vimos como la pretensión de lograr un arte puro y establecer los criterios del verdadero arte lo ha instaurado en otra dimensión, fuera de lo social, lo político y lo ideológico. En ese sentido podría pensarse que el contexto que rodea a un artista no es lo más importante para entender su experiencia subjetiva, pero en el caso de Frida el contexto es más que el telón de fondo que permite adentrarnos en la particularidad de su vida, pues la influencia de éste fue tan contundente en ésta, que ella siempre se lamentó de que su obra se remitiera a ella misma y no contribuyera a los ideales sociales de la revolución, aunque es preciso decir que en cuanto a Frida hay de opiniones a opiniones. Eli Bartra (1994) por ejemplo, afirma que la ideología es más que un conjunto de ideas y que el arte sólo es ideológico cuando contribuye al sistema de ideas y valores predominante que propicia la opresión de las mayorías, lo cual hace al arte de Frida menos ideológico y más artístico que el de muchos otros, entre los que desde luego están sus contemporáneos.

De manera más informal, en una charla que mantuve hace tiempo con un sociólogo²⁶ que también siente gusto por el arte de Frida, me comentó que él piensa que el contexto que rodeó a Frida la afectó tanto, que por eso su vida

²⁶ Su nombre es Jesús Rodríguez y es profesor de las asignaturas de *Teorías Sociológicas II* de la Licenciatura en Sociología y de *Sociología* en tronco común en el sistema escotarizado, así como de *Sociología* en la Licenciatura en Derecho del SUA en el Campus Acatlán.

TESIS CON
FALLA DE ORICEN

estuvo llena de acontecimientos dolorosos y en su arte manifestó ampliamente ese dolor, tan cruda y descriptivamente, que uno casi puede sentirlo al mirar las pinturas. *La izquierda recalcitrante siempre es vivida de forma dramática por los ideales mismos que inspiran su existencia, el sufrimiento media la lucha que se entabla contra el dominio y se vuelve un aliado por la simple y sencilla razón de que uno tiene que aliarse con él. En los inicios de la propagación de un sistema como lo era el comunista, el pensamiento que se erigió a partir de él era extremadamente radical así como radical era la experiencia de vida de quien lo asumiera*, me dijo.

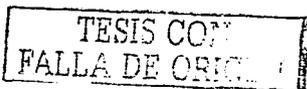
Desde su perspectiva, las dificultades que surgieron en la vida de Frida estuvieron recrudescidas por el contexto que la rodeó, por las personas que la rodearon y que vivían también de manera radical dentro de ese contexto, aún cuando el arte de Frida puede mirarse como íntimo y personal. A grandes rasgos, estos son los aspectos que envolvieron la vida de Frida desde afuera, pero existen más detalles de su ambiente social inmediato que tuvieron un papel primordial en su labor artística y en su forma de vivir; en este caso, su procedencia, su ambiente familiar, su educación institucional y sus amistades.

Como ya se adelantó, Frida nació y murió en la antigua Villa de Coyoacán. Una casa enorme que actualmente es un museo que lleva su nombre y guarda algunas de sus obras y sus efectos personales, fue el hogar en el que habitó durante casi toda su vida. Está ubicada en la esquina de las calles de Londres y Allende y se encuentra pintada de un color azul intenso con líneas rojas que resaltan los marcos y formas de la construcción y que le han legado el nombre de *La Casa Azul*.

En la entrada de la *casa-museo* se encuentran dos enormes judas ²⁷ de papel maché y más adelante un jardín central lleno de árboles, plantas y algunos ídolos precolombinos adorna la edificación de grandes cuartos cuadrados que resguardan el espacio en el que Frida creció. La sensación que produce estar ahí es verdaderamente indescriptible; algunos de los cuadros exhibidos de autoría de la pintora, pero sobre todo los objetos que se encuentran en la casa incluyendo los muebles, las fotografías, la ropa y accesorios de Tehuana que solía usar Frida, la numerosa colección de retablos, su silla de ruedas, su caballete y sus pinturas, le siguen dando vida a la casa al punto de que uno se olvida que es un museo y se transporta no sólo a la época que se reseña sino a la atmósfera que medió la existencia de Frida Kahlo.

La casa está relativamente cerca de la Plaza Central de Coyoacán y la parroquia de San Juan Bautista, cuyo aire pintoresco atrae hasta hoy en día a

²⁷ Los judas son muñecos que tradicionalmente se han usado para quemarse en sábado de gloria y representan la traición de Judas a Jesucristo, aunque Hayden Herrera (1997) añade que los judas también han llegado a simbolizar la acción opresora del pueblo por parte de los que se encuentran en el poder.



gran cantidad de gente que quiere disfrutar de un ambiente pueblerino a pesar de estar prácticamente rodeado de zonas residenciales; eso sí, que mantienen una fachada rústica que le da al lugar un toque colonial, provinciano y cierto misticismo que lo ha hecho punto de reunión para la lectura, las charlas de café, las prácticas astrológicas, el baile, la música, el teatro ambulante, la propaganda política y las diferentes expresiones artísticas y culturales.

Sin la presencia de las condiciones de modernidad que han alcanzado a muchos lugares de tradición en México, la peculiaridad pueblerina de Coyoacán debió ser en los tiempos de Frida todavía más acentuada; de hecho Frida en algunas de las cartas que envió al que en su época preparatoriana fuera su gran amor, Alejandro Gómez Arias, se refiere a su tierra natal como un pueblo que da la impresión de ser demasiado pequeño para ella, pues uno de sus grandes sueños era viajar. Veamos pequeños fragmentos de dichas cartas recopiladas por Raquel Tibol (2001):

4 de agosto de 1924

[...] Estoy triste y aburrida en este pueblo. Aunque es bastante pintoresco, le falta un no sé quién que todos los días va a Iberoamérica [...] (P.21).

1º de enero de 1925

[...] No te parece que vayamos arreglando muy bien la ida a los United States; quiero que me digas que te parece que nos vayamos en diciembre de este año, hay mucho tiempo para arreglar todos los asuntos, ¿no crees? Dime todo lo que le encuentres de malo y de bueno y si deberás te puedes ir, porque mira Alex, es bueno que hagamos algo en la vida. ¿no te parece? Cómo nos vamos a estar nada más de majes toda la vida en México; como para mí no hay cosa más linda que viajar, es un verdadero sufrimiento el pensar que no tengo la suficiente fuerza de voluntad para hacer lo que te digo [...] (P. 27-28).

25 de julio de 1925

[...] Cuéntame qué hay de nuevo en México, de tu vida y todo lo que me quieras platicar, pues sabes que aquí no hay más que pastos y pastos, indios y más indios, chozas y más chozas de los que no se puede escapar, así que aunque no me creas estoy muy aburrida con b de burro ... [...] (P.31).

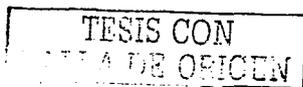
El mismo padre de Frida fue quien fincó su casa en esta singular población del valle de México, comenta Hayden Herrera (1997), sólo tres años antes de que naciera Frida, la tercera hija de cuatro que tuvieron sus padres y que formaron el hogar de Coyoacán. El padre de Frida era un distinguido fotógrafo proveniente de Alemania y de origen húngaro-judío, que haciendo carrera en México, jamás regresó a su país natal. Se casó aquí con una mujer mexicana de quien envidió y con quien tuvo dos hijas, las medias hermanas de Frida: María Luisa y Margarita, quienes ya no convivieron con la nueva familia que su padre forjó después de la muerte de su primera esposa y a la cual

perteneció Frida. De su segundo matrimonio con la madre de Frida, Matilde Calderón, nacieron Matilde, Adriana, Frida y la menor, Cristina; la figura fraterna más importante en la vida adulta de Frida, pues la cuidó en su enfermedad y estuvo a su lado hasta su muerte.

Guillermo Kahlo y Matilde Calderón formaban una pareja curiosa. De acuerdo con Hayden Herrera (1997), él era ateo por convicción y como secuela de una caída que le causó una lesión cerebral padecía ataques epilépticos. Además era misántropo y taciturno, se alejaba lo más que podía de todo contacto humano y casi no tenía amigos; mientras que Matilde, su esposa, era una mestiza oaxaqueña de gran belleza. Como una *campanita de Oaxaca* la describió Frida (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) alguna vez agregando: *cuando iba al mercado ceñía con gracia su cintura y cargaba coquetamente su canasta* (P.19); y a diferencia de su padre, ella era fiel practicante de la religión católica que sin dudar transmitió a sus hijas. Herrera (1997) afirma que precisamente en la parroquia de San Juan Bautista de Coyoacán, Matilde Calderón gozaba del privilegio de una banca particular que ella y sus niñas ocupaban los domingos.

La autora citada deduce, a partir de los rasgos de personalidad de los padres de Frida, el tipo de relación que tuvieron y el ambiente familiar en el que habitaron ella y sus hermanas. El padre serio, ocupado en sus asuntos y encerrado en su propia melancolía, seguramente no dedicaba mucho tiempo a la familia, por lo que no es difícil suponer que era la madre quien llevaba el control del hogar y de las vidas que en él moraban, aunque en el caso de Frida, su padre puso una atención especial. Sin duda la atractiva Matilde atrajo a Guillermo Kahlo sin complicaciones, y aunque él también era muy bien parecido, la razón principal por la que parece que Matilde Calderón se unió a él, fue que a sus veinticuatro años, que en aquellos tiempos ya rebasaba por mucho la edad normal para contraer matrimonio, había vivido un romance con un joven alemán que terminó trágicamente, pues se suicidó en su presencia; y así, aunado a que Guillermo era un buen partido, Matilde encontró en otro alemán a ese hombre amado que jamás pudo borrar de su memoria.

Por su parte, Guillermo Kahlo siempre dependió de su mujer y depositó en ella el resguardo protector y el poder sobre el régimen familiar. Teresa del Conde (2001) constata esta visión con su fotografía de bodas, en la que Matilde aparece de pie con una postura decidida y enérgica, al tiempo que su brazo descansa en el hombro de su esposo como resguardándolo. Dicha imagen puede ser admirada en la obra de Frida que lleva por título *Mis abuelos, mis padres y yo* (Ver ilustración 15), en la que pinta a sus abuelos tanto paternos como maternos, a sus padres tomando como modelo dicha fotografía, y a ella de niña, desnuda y sola, en medio; representación que a Hayden Herrera (1997) le da la impresión de que Frida se coloca en el centro de su casa, en el centro de México, en el centro, de la sensación, del mundo (P.21).



Todo esto, nos hace pensar que la madre de Frida tenía un carácter fuerte y que su dominio alcanzaba límites que dejaron huellas dolorosas; al menos las hijas que tuvo Guillermo Kahlo con su primera esposa, decidieron no integrarse a la nueva familia a causa de la *nueva madre*, revela Herrera (1997). En Frida, provocó sentimientos ambivalentes de amor y odio; las discusiones entre ambas se acentuaron cada vez más conforme Frida fue creciendo, pero cuando su madre murió, lo lamentó profundamente durante mucho tiempo. Otra de las obras de Frida, la titulada *Mi nacimiento* (Ver ilustración 16), refleja probablemente estos sentimientos hacia su madre, la mujer que está dando a luz a Frida tiene cubierto el rostro con una sábana, lo que podría suponer un cierto rechazo, aún cuando Frida sentía que por sus venas corría más la sangre indígena mexicana de su madre que la extranjera de su padre. Lo que puede rebatir esta idea de rechazo hacia su madre, es que el cuadro fue pintado en el año en que Matilde Calderón murió, 1932; por lo que la sábana que tapa medio cuerpo hacia arriba podría simbolizar la muerte, si además se toma en cuenta que en la cabecera de la cama en la que está acostada la mujer pariendo se encuentra el retablo de una virgen que queda como el elemento religioso con el que Frida identificaba a su madre y que no podía faltar en su muerte.

Por otro lado, en breves fragmentos de cartas dirigidas a Alejandro Gómez Arias, se puede advertir esta tendencia dominante de su madre (recopiladas por Raquel Tibol, 2001):

16 de diciembre de 1923

Alex: Estoy muy apenada contigo porque no fui ayer a las cuatro a la universidad, no me dejó ir mi mamá a México porque le dijeron que había bola. Además, no me inscribí y no sé qué hacer ahora. Te ruego que me perdones, pues dirás que soy muy grossera, pero no fue por culpa mía; por más que hice se la metió en la cabeza a mi mamá no dejarme salir y ni modo, más que aguantarse. [...] (P. 17).

19 de diciembre de 1923

[...] estoy enojada pues me castigaron por esa idiota escuincia de Cristina, porque le pegué un calorazo (porque me cogió unas cosas) y se puso a chillar como media hora y luego a mí me dieron una zorra de aquellas buenas y no me dejaron ir a la posada de ayer y apenas me dejan salir a la calle, así que no te puedo escribir muy largo, pero te escribo así para que veas que siempre me acuerdo de ti, aunque esté yo más triste que nada, pues tú te imaginas sin verte, castigada y todo el día sin hacer nada porque tengo un coraje bueno. Ahora en la tarde le pedí permiso a mi mamá de venir a la plaza a comprar un antojito y vine al correo... para poderle escribir. [...] (P. 18).

Hayden Herrera (1997) menciona que la madre de Frida comenzó a sufrir ataques parecidos a los de su esposo, pero por histeria, sobre lo que Frida (Cit. en Tibol, Raquel, 2001) opinaba: *Mi madre estaba histérica por insatisfacción... porque no estaba enamorada de mi padre* (P. 39), y habla de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

uno de estos ataques en una carta también dirigida a Gómez Arias el 26 de octubre de 1925 (recopilada por Raquel Tibol, 2001):

[...] pero la vasca (no sé cómo se escribe) no se me quitó en todo el día, depuse verde, la pura bilis, pues figúrate que al otro día de que vino Mati a verme, es decir, el sábado en la noche, le dio un ataque a mi mamá y yo fui la primera que la oí gritar y como estaba dormida, se me olvidó por un momento que estaba mala y me quise levantar pero sentí un dolor temblé en la cintura y una angustia tan espantosa que no te puedes imaginar [...] (P. 37-38).

Sin embargo, fue la marcada obsesión religiosa de Matilde la que alimentó su histeria, Kahlo (Cit. en Tibol, Raquel, 2001) comentaba: *Mi madre llegó a la histeria por la religión* (P.39); y es así como por influencia de su madre, Frida recibió una educación católica estricta que la hizo devota hasta sus años preparatorianos, aunque más tarde duda en mantener esas creencias y consolida su personalidad con otros valores que en casi nada tenían que ver con la religión. Se encuentran las evidencias de esta formación y convicción religiosa de Frida en otros fragmentos de cartas dirigidas a su novio Alejandro (recopiladas por Raquel Tibol, 2001):

15 de diciembre de 1922

Alejandro: He sentido muchísimo lo que te ha pasado y verdaderamente sale de mi corazón el pésame más grande. Lo único que como amiga te aconsejo es que tengas la bastante fuerza de voluntad para soportar semejantes penas que Dios Nuestro Señor nos mande como una prueba de dolor supuesto que al mundo venimos a sufrir. He sentido en el alma esa pena y lo que le pido a Dios es que te dé la gracia y la fuerza suficiente para conformarte. (P. 15).

1º de enero de 1924

[...] Fíjate que me fui a confesar ayer en la tarde y se me olvidaron tres pecados y así comulgué y eran grandes, ahora a ver cómo hago, pero es que se me ha metido no creer en la confesión, y, aunque yo quiera, ya no puedo confesarme bien. Soy muy burra, ¿verdad? [...] (P.19-20).

16 de abril de 1924

[...] Fueron bellos los ejercicios del retiro porque el sacerdote que los dirigió era muy inteligente, casi un santo. En la comunión general nos dieron la bendición papal y se concedieron muchas indulgencias, todas las que uno quisiera, yo oré por mi hermana Mati, y como el sacerdote la conoce dijo que también rezaría mucho por ella. También oré a Dios y a la Virgen para que todo te salga bien y me quieras siempre, y por tu madre y tu hermanita [...] (P. 20).

Bajo los preceptos religiosos, Frida al igual que sus hermanas, fue educada con todo el estilo tradicional que se podría suponer traía consigo una mujer como Matilde Calderón. *Les enseñó a sus hijas los trabajos domésticos [...]* e intentó transmitirles la fe religiosa que significaba tanto para ella, llevándolas a la iglesia todos los días y a los retiros durante *Semana Santa*. *Frida aprendió a coser, bordar, guisar y limpiar a temprana edad [...]*, afirma Hayden Herrera

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(1997, P.24); lo cual realizó con esmero siempre, siendo un motivo de orgullo la limpieza y el orden de su hogar, como comúnmente lo es para muchas mujeres en la cultura que se nos ha heredado.

La influencia religiosa de la madre de Frida fue tan determinante contra el ateísmo de su padre, que para que la niña Frida pudiera ser bautizada cristianamente, recibió otros dos nombres que antecedian al nombre alemán de *Frida*. *Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón* era su nombre completo, y aunque se le conoció y se conoce simplemente como *Frida Kahlo*, en algunas ocasiones Frida se llegó a presentar como *Carmen Kahlo*, quizá cuando se sentía más identificada con lo mexicano que con su ascendencia alemana. Como dato interesante, Herrera (1997) señala que a pesar de que su acta de nacimiento dice *Frida*, ella lo escribía en alemán, *Frieda*, esto es, con una *e* intermedia que suprimió aproximadamente hacia finales de los treinta a causa del crecimiento del nazismo en Alemania. Este dato puede confirmarse en la correspondencia que presenta Raquel Tibol (2001), en la que desde antes de terminar la década de los treinta, Frida firma ya sin la *e* que le daba a su nombre un acento alemán y recurre más al uso de sobrenombres de uso popular en los barrios de México, con los que se autodenominaba despidiéndose de la persona a la que le escribiera, como *La chicua* o *Tu cuate*.

Teresa del Conde (2001) precisa que en alemán *Frida* quiere decir *paz*, significando que no guarda ninguna proporción con la personalidad que caracterizó a la portadora del nombre. Del Conde (2001) y Herrera (1997) coinciden en que por encima de la instrucción religiosa y la transmisión de los valores tradicionales por parte de su madre, Frida de pequeña era verdaderamente traviesa; no tenía amiguitas de su misma edad porque le caían mal, prefería a los muchachos inquietos, vagos y aventureros como ella, se metía en las conversaciones de la gente mayor, robaba fruta y dulces, y de la calle y los vendedores de *La Merced* aprendió *la más nutrida colección de palabras soeces que se haya visto en posesión de una persona del sexo femenino* (Bertram D. Wolfe, 1972; Cit. en Del Conde, Teresa, 2001, P.31); las cuales por cierto usó durante toda su vida formando parte de su manera de expresarse tanto afectiva como mordazmente. Su correspondencia también da fiel cuenta de su estilo de expresión.

Frida misma (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) narró algunos episodios de su vida infantil resaltando y tal vez exagerando ese carácter pícaro y diablillesco:

Teníamos que orar antes de las comidas. Mientras los demás estaban concentrados en sí mismos, Cristi y yo nos mirábamos esforzándonos por contener la risa. [En las clases de catecismo] nos escapábamos para ir a comer tejocotes, membrillos y capulines en un huerto cercano (P.24).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

De cuando comenzó a ir a la escuela con su hermanita Cristi recordaba:

Entre los tres y los cuatro años de edad a Cristi y a mí nos mandaban a un colegio de parvulitos. La maestra era del tiempo antiguo, con cabello pastizo y trajes rarísimos. Mi primer recuerdo se refiere justamente a esa maestra, se encontraba parada al frente del salón todo oscuro, sosteniendo en una mano una vela y en la otra una naranja, explicando cómo era el universo, el Sol, la Tierra y la Luna. Me oriné de la impresión. Me quitaron los calzones mojados y me pusieron los de una niña que vivía enfrente de mi casa. A causa de eso le cobré tal odio, que un día la traje cerca de mi casa y comencé a ahorcarla. Ya estaba con la lengua de fuera cuando pasó un panadero y la libró de mis manos (P. 24).

Y como una de las muestras más arrebatadoras de esa precocidad, se encuentra la hazaña de ayudar a los siete años de edad, a su hermana Matilde a escaparse de su casa con su novio, razón por la que por muchos años, sus padres se indignaron al grado de no querer verla. Frida (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) contó el suceso así:

A los siete ayudé a mi hermana Matilde, que tenía 15, a que se escapara a Veracruz con su novio. Le abrí el balcón y luego cerré como si nada hubiera pasado. Matita era la preferida de mi madre y su fuga la puso histérica... Cuando Mati se fue, mi padre no dijo una palabra... Durante algunos años no volvimos a ver a Matita. [...] La encontré al fondo de un patio, en la cuarta habitación de un largo corredor [...]. Lo primero que hice fue avisar a mi padre que ya la había encontrado. La visité vanas veces y traté de convencer a mi madre que la visitara, pero no quiso (P. 24-25).

La señora Matilde Castañares recuerda a Frida cuando adolescente y también insistió en que era bastante traviesa, afirmando que iban a jugar con ella para que no molestara a su mamá: *No hacíamos nada más que jugar con muñecos, o quién sabe, jugábamos y allí estábamos con ella, y todo para que no le diera lata a la mamá, porque ahí vivía la mamá de mi madrina y allí vivía su papá que era fotógrafo.*

En cuanto a la influencia de su padre, cabe decir que probablemente él infundía ese espíritu aventurero de Frida; pues a pesar de que, como ya se dijo, no pasaba mucho tiempo con la familia por preferir la soledad y poseer un temperamento melancólico, Herrera (1997) afirma que Frida era su preferida y mantuvo una unión especial con ella. La estimulaba prestándole libros de su biblioteca e incitándola a explorar la naturaleza, pues solían ir a los parques cercanos donde Frida recolectaba flores, piedras e insectos que después llevaba a su casa para investigarlos, disecarlos u observarlos en un microscopio. Quizá de ahí haya nacido en Frida el gusto por las áreas biológicas, pues ella quería ser médico aunque no se le cumplió; y además, la precisión del detalle que caracteriza a sus obras. Dada la profesión de su padre, no es raro que Frida haya desarrollado habilidad para la pintura, ya que la enseñó a usar la cámara fotográfica y a retocar y colorear fotografías, el mismo era un aficionado a la pintura y gustaba de la arqueología y el arte mexicano que tanto maravillaba a Frida.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La mirada que se tiene de Frida como una pintora por derecho propio ha resistido el reconocimiento de las influencias masculinas en su arte; pero lo cierto es que muchos no dejan de valorar el empuje del padre de Frida en su vocación pictórica. Para Hayden Herrera (1997), sin más ni más Frida constituye otro de los ejemplos de una artista mujer que es impulsada por una figura masculina, en este caso el padre; influencia que probablemente continuó otra de las imágenes masculinas importantes en la vida de Frida: Diego Rivera. Otros ejemplos citados por Herrera (1997) son el de Marietta Robusti y Artemisia Gentileschi, ya mencionadas en el capítulo anterior.

Desde la perspectiva de Lovera de Sola (1992) Guillermo Kahlo fue para Frida *la influencia primera y principal de todo su existir*, señalando decisivamente que *éste dejó la honda huella que la figura paterna masculina siempre ha dejado en mujeres de firme carácter, quienes dejan rastro en lo que hacen* (P.179).

Reconociendo que tanto en la vida como en el acto creador siempre hay múltiples influencias; considero que el padre de Frida fue muy importante y su relación pudo haber sido decisiva en su labor artística; pero no con la creencia determinante de que esto sea una constante en las mujeres que trascienden. Es bien sabido, como se vió en el capítulo anterior, que muchas mujeres artistas han tenido esa influencia, pero también el hecho de que esa suele ser una estrategia para ocultar el mérito propio de su arte. Frida tuvo contacto con muchas vidas y la labor de su padre en su formación fue admirable, sin olvidar que por cuenta propia inventó un estilo femenino muy particular.

Como hija de alemán, después de los estudios preescolares, posiblemente Frida haya cursado su educación básica e intermedia en el *Colegio Alemán Alexander Von Humboldt*, pues la creación de todos esos institutos, al igual que otros colegios de origen y bases europeas, responde a la necesidad de los extranjeros que residen en México de que sus hijos no pierdan la línea de la que descienden y conserven los valores de su cultura. Sin embargo, además de que Frida era más mexicana en sus costumbres y su padre llegó a sentirse mexicano, incluso sustituyendo su nombre extranjero *Wilhelm* por el de Guillermo; Teresa del Conde (2001) revela que una investigación de archivo desmiente esta suposición, aunado a que Frida nunca dominó el alemán como normalmente lo hacen los alumnos de esta institución.

Lo que sí se ha difundido como certero, es su ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria en 1922; aunque Del Conde (2001) duda que realmente haya asistido como alumna curricular. Para Hayden Herrera (1997), la Preparatoria era la mejor institución docente del México de entonces y Frida cursó en ella el área que le permitiría estudiar la carrera de Medicina en la Facultad de la Universidad Nacional.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la Escuela Nacional Preparatoria Frida desplegó todo su ser revolucionario y su espíritu inquieto, ya que la institución constituía la plataforma intelectual para la construcción de un México nuevo después de la Revolución que tardó diez años en obtener los logros que permitirían a los mexicanos forjar su identidad. Las reformas agrarias y laborales se consolidaron, la Iglesia Católica perdió poder, se dictaron nuevas leyes que promulgaban la devolución de los recursos naturales a la nación y se volvió la mirada hacia nuestra cultura indígena como piedra angular de todo el estuero nacionalista; rechazando con ello las ideas y costumbres que se habían importado de Europa, y que tuvieron gran auge en la época porfirista.

La Preparatoria fundada en 1868 siendo el primer director Gabino Barreda, pasó a formar parte de la Universidad Nacional de México que se creó precisamente en el año de la Revolución, 1910; estando al mando de la Secretaría de Educación Justo Sierra. Ya para los veinte se iniciaba la lucha por la autonomía universitaria.

En esta oleada de transiciones llegó Frida a este extraordinario escenario de intelectualidad juvenil en donde los estudiantes participaban activamente en la invención de la nación moderna. Sin embargo, no ingresó con el ideal revolucionario con el que viviría después; en una entrevista que Alejandro Gómez Arias, el novio de entonces, concedió a Víctor Díaz Arciniega (1990, Cit. en Tibol, Raquel, 2001) relató lo siguiente afirmando que Frida había asistido al Colegio Alemán: *Mi relación con Frida Kahlo surge en la Preparatoria, donde éramos compañeros. Había sido alumna del Colegio Alemán y cuando llegó a la Preparatoria siendo muy jovencita, se vestía y poseía la mentalidad de una muchacha de ese colegio. [...] (P.15). En efecto, afirma Hayden Herrera (1997), Frida llegó a la escuela, en la que no se usaba uniforme, vestida como alumna de una preparatoria alemana: con una falda plisada color azul oscuro, calcetas gruesas, botas y un sombrero negro de paja y alas anchas, con cintas colgando por la parte de atrás (P. 34).*

No obstante, en el transcurso de sus estudios medios superiores Frida dejó sentir toda su rebeldía y al poco tiempo ya no quedaba nada de esa chica con porte alemán que la distinguió durante los primeros días. En aquel entonces La Escuela Nacional Preparatoria tenía escaso tiempo de admitir a mujeres y los hombres llenaban las aulas y pasillos del recinto; Frida se encontraba ahí entre todos ellos, con unas cuantas compañeras, y al igual que en su memorada infancia, no tardó en preferir la amistad de los muchachos, sus condiscípulas le parecían cursis y llamándolas *escuincias* rara vez pasaba tiempo con ellas. Hayden Herrera (1997) considera que la decisión de mandar a Frida a la Escuela Nacional Preparatoria estuvo en manos de su padre y precisamente por el deseo de encontrar en su hija predilecta al hijo que nunca tuvo y concentrar en ella la esperanza de hijo prometedor poseedor de una profesión; envió a su hija a una escuela que prácticamente era de varones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Un atractivo femenino muy singular y una coquetería extraordinaria caracterizó a Frida toda su vida, de hecho, es algo que se puede percibir a través de su obra; pero esa otra tendencia a adoptar poses varoniles también la acompañó a lo largo de su vida y en una obra en particular podemos observarla en esa actitud desafiante a la figura clásica femenina, en adición al significado que ella le haya otorgado en su vida personal; éste es el *Auto retrato con el pelo cortado* (Ver ilustración 17), en el que Frida se encuentra sentada en una silla con unas tijeras en la mano y los mechones de su gran cabello largo regados alrededor de ella.

Pero ése fue sólo uno de los rasgos del carácter indomable de Frida, el ambiente de ardor y activismo que prevalecía en la Preparatoria despertó la astucia y pillería de los estudiantes, pero también su sentido político y reformador. Buscando rescatar la historia y la cultura de México, José Vasconcelos, el entonces Secretario de Educación Pública nombrado por el presidente Álvaro Obregón en 1920, rescató el valor del hombre indígena americano y abandonando la filosofía positivista europea que había prevalecido años anteriores, aludió al uso de la intuición y el sentido humano con las palabras que hoy forman el famoso tema de nuestra Universidad: *Por mi raza hablará el espíritu*.

Las ideas de Vasconcelos fueron difundidas en el contexto educativo y aplicadas en muchas áreas del conocimiento, por lo que la Preparatoria no fue la excepción. En la vida informal de la institución, se formaron pandillas de estudiantes que creyéndose los dueños del mundo y de la Preparatoria hacían las travesuras más gloriosas a los maestros e incluso funcionarios de educación; pero por otra parte se dedicaban a trabajos sociales, organizaban debates y se entregaban a los deportes, la política, la literatura, el arte y la filosofía.

De esos grupos salieron muchos grandes pensadores y artistas de la época y su aportación a la intelectualidad mexicana la llevó a su máximo apogeo. Hayden Herrera (1997) cita dos de estas organizaciones estudiantiles y algunos famosos que formaron parte de ellas y que fueron compañeros de Frida: estaba el grupo literario de 'Los contemporáneos', que no participaba mucho de la idealización de la cultura indígena y al que perteneció el poeta Salvador Novo; el ensayista, poeta y novelista Xavier Villaurrutia, el crítico Jorge Cuesta y el poeta Carlos Pellicer, quien sería su amigo íntimo; y el grupo de 'Los maestros', más acorde con las ideas de Vasconcelos y formado por notables oradores e intelectuales admirados como Salvador Azuela y el izquierdista Germán de Campo.

Frida Kahlo sin embargo perteneció a un grupo de amigos conocido por su inteligencia y sus travesuras, el de 'Los cachuchas', llamados así porque usaban gorras. Todos sus integrantes llegaron a ser destacados profesionistas de México; sus nombres eran Miguel N. Lira, José Gómez

TESIS CON
FALLA DE OFICEN

Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles, Alfonso Villa, Manuel González Ramírez, Carmen Jaime y Alejandro Gómez Arias, quien tenía el mando del grupo, era un notable estudiante y con quien, ya se dijo, Frida mantuvo una intensa relación sentimental que lo convirtió en su amor de juventud.

Con *'Los cachuchas'* Frida aprendió la más incauta irreverencia e intensificó la actitud burlesca hacia la gente, las niñas y las autoridades principalmente; y es que Frida no sólo tenía la costumbre y le gustaba reírse de las personas, sino que le fascinaban las personas. En sus años de bachiller y con toda la riqueza intelectual que se estaba gestando, a Frida le empezó a interesar la biología, la literatura y el arte; pero además de que no era una alumna muy aplicada aunque sí con una mente brillante, le importaba más que nada estar con la gente.

La pandilla de *'Los cachuchas'* no era muy adepta a la política, pero sí es seguro, según Herrera (1997) que se manifestó a favor de Vasconcelos y tuvieron un importante papel, en especial Alejandro Gómez Arias, en la lucha por la autonomía universitaria lograda en 1929; que fue otro de los acontecimientos sociopolíticos que Frida Kahlo tuvo la oportunidad de vivir de cerca, aunque para entonces ya era una adulta. Cuando se firmó la ley que estableció a la *Universidad Nacional Autónoma de México* y fue aprobada en el Congreso, fue entregada ceremoniosamente a Alejandro, como presidente de la *Confederación Nacional de Estudiantes*.

Y no se puede olvidar que justo en esta época las versiones románticas de la vida de Frida, específica Del Conde (2001), quieren ubicar el nacimiento del amor apasionado que sentía por Diego Rivera; pues él se encontraba pintando el mural *La Creación* en el anfiteatro de la Preparatoria, donde Frida acudía a verlo pintar. Sus primeros encuentros fueron en realidad en este lugar, cuando Frida era todavía una estudiante, y no años posteriores cuando iniciaron su relación. De acuerdo a Lovera de Sola (1992) aquí fue donde se conocieron pero Diego (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) lo olvidaría, aún cuando en su autobiografía narra un suceso en el que aparece Frida:

*Una noche estaba pintando [...] cuando escuchamos un fuerte griterío y empujones contra la puerta del auditorio. De repente ésta se abrió de un golpe y una niña, que no parecía tener más de diez o doce años, fue impulsada hacia adentro [...]. Miró directamente hacia amba-
«Le causaría alguna molestia que lo viera mientras trabaja? preguntó. De ningún modo, señorita, me encanta, contesté [...]. La niña se quedó ahí más o menos tres horas. Al salir sólo dijo: Buenas noches. Un año después supe que era la dueña oculta de la voz que salió por detrás del pitar y que se llamaba Frida Kahlo. Sin embargo, no tuve ni idea de que algún día sería mi esposa (P. 39).*

Herrera (1997) narra algunas de las travesuras que Frida llegó a hacerle al famoso muralista a sus 36 años cuando ella era tan sólo una adolescente. Él estaba casado en esos años con Lupe Marín, su segunda esposa, y requería para la elaboración del mural, de modelos que por lo general eran mujeres

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

hermosas. Entonces, cuando Lupe iba a visitarlo, Frida gritaba ¡*Eh Diego ahí viene Lupe!* como previniendo que su esposa lo sorprendiera en una situación comprometedor. Otra de las anécdotas que han contribuido a la leyenda de esa fascinación por Diego es que un día platicando con sus amigos acerca de sus proyectos personales, Frida dijo que su mayor ambición era tener un hijo con Diego Rivera. Empero, documentos importantes como su correspondencia desmienten el sentimiento de un amor maduro hacia Diego en aquellos años; toda la fuerza del amor y la pasión era experimentada con Alejandro.

En fin, esta fue la maravillosa época del Nacionalismo mexicano; la exaltación y renovación de nuestra cultura madre que buscaba expresarse por todos los medios y el arte no fue la excepción. Jessika Ramos (2001) ubica la madurez estética de lo mexicano en los primeros cuarenta años del siglo pasado con el empuje nacionalista posrevolucionario del que Frida formó parte con su arte de mujer que el mismo Rivera (1979) calificó como [...] *la prueba mejor de la realidad del renacimiento del arte de México* (P. 248).

En la pintura El Dr. Atl y los muralistas que pintaron la realidad social de México, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y por supuesto Diego Rivera fueron los protagonistas del proceso de nacionalización; y en otras artes como la música, artistas como Felipe Villanueva, Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, que también fue un querido amigo de Frida.

Todos están en esta historia, fabricada de la transición abrupta que deja una revolución y marca muchas vidas. Frida misma (Cit. En Herrera, Hayden, 1997) recordaba la Revolución entre las escenas de su infancia:

Recuerdo tener cuatro años cuando tuvo lugar la decena trágica. Con mis propios ojos vi la batalla entre los campesinos de Zapata y los carrancistas. Mi ubicación era muy buena. Mi madre abrió las ventanas que daban a la calle de Allende para dar entrada a los zapatistas, y se encargó de que los heridos y los hambrientos saltaran de las ventanas de la casa a la sala de estar. Ahí los curó y les dio gorditas de maíz, lo único que se podía conseguir durante esos días en Coyoacán... [...] Durante 1914, sólo se oía el silbido de las balas. Todavía recuerdo su extraordinario sonido. En el tianguis de Coyoacán se vendía propaganda a favor de Zapata, en forma de corridos editados por Posada [...] (P. 23).

Andrés Iduarte (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) quien fue director del Instituto Nacional de Bellas Artes y conoció a Frida en la Preparatoria, atestiguó: *Fue un periodo de veracidad, fe, pasión, nobleza, progreso, aire celeste y acero muy terrestre. Fuimos afortunados, junto con Frida, fuimos afortunados los jóvenes, los muchachos y los niños de mis tiempos: nuestra vitalidad coincidió con la de México: crecimos en el terreno espiritual, mientras el país ascendió en la esfera moral* (P.33). Sin duda, Frida creció con México.

4.3. La lucha constante de un cuerpo doliente.

Son muchas las razones que se atribuyen al nacimiento de *Frida Kahlo* como una mujer artista y a su desarrollo dentro del vasto campo de la pintura. Desde su padre que le inculcó amor por el arte y diversas capacidades para su ejecución, hasta la instrucción que el mismo Diego Rivera pudo haber brindado a la pintora, la belleza de Frida que indudablemente era digna de ser representada en obras de arte, la sensibilidad y la capacidad introspectiva que la caracterizó para expresarse abierta y francamente en su arte, etcétera.

Sin embargo, la relación que mantuvo con su cuerpo, un cuerpo de mujer fino y esbelto pero marcado con cicatrices que las enfermedades fueron dejando en él; fue quizá el principal motivo de su esencia enérgica y el motor de sus creaciones artísticas, que reiteradamente marcan dicha relación.

Un desafortunado accidente que hasta hoy sigue siendo comentado como el acontecimiento cúlspide de la *trágica vida* que las miradas más fatalistas han atribuido a Frida, fue el responsable de una serie de daños que el cuerpo de la artista sufrió a lo largo de su vida y que dimensionaron en su pintura el dolor físico y emocional más grande que es capaz de soportar un ser humano. En la tarde del 17 de septiembre de 1925, Frida abordó con Alejandro Gómez Arias un camioncito de madera de los que en aquel entonces eran la novedad para transportarse en la Ciudad y éste fue impactado por un tranvía en uno de los vértices de la calzada de Tlalpan. El camión la llevaría de regreso a su casa de la Preparatoria y las consecuencias para Frida serían fatales, pues sólo de milagro no murió. Teresa del Conde (2001) reporta que la barra de metal del pasamanos literalmente la atravesó por la cintura, ocasionando múltiples fracturas de pelvis y de columna vertebral, así como en la pierna y el pie derechos. Trasladándola a la Cruz Roja, permaneció convaleciente ahí un mes y una vez dada de alta estuvo encerrada en su casa más de siete meses casi toda cubierta de yeso, en un corsé como varios de los que usaría hasta el final de sus días.

La naturaleza del accidente y su trascendencia ha suscitado los más diversos sentimientos y narraciones acerca de lo que ocurrió. Para Del Conde (2001) el reposo que sufrió Frida los meses posteriores al terrible incidente fue lo que inició la faceta de Frida Kahlo como pintora, llamándola así *pintora por accidente*; aunque duda que la verdadera causa de la decadencia física de Frida se haya debido a ese accidente, pues coincide con los diagnósticos médicos que atribuyen la condición degenerativa de la artista a una malformación congénita de la columna vertebral conocida como *espina bifida*, que de cualquier forma hubiera ocasionado numerosos malestares e irremediables resultados para el estado de salud de Frida. Hayden Herrera (1997) confiesa una impresión más estremecedora, pues para ella fue uno de esos accidentes que provocan un sobresalto de horror, *aún años después de ocurrido* (P. 51). Y para Doña Mati, que la conoció antes y después del

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

accidente, al contarlo me dijo en un tono sorpresivo y como si yo hubiera vivido en aquella época: *Sí, bueno ya hasta iba a la escuela y todo cuando el accidente ¿no supo?!, ¿qué hasta estuvo que estar encerrada mucho tiempo? [...] Ella nunca platicó con nosotras del accidente ni de su vida íntima, nunca, pero la llegamos a ver, aunque ya no nos dejaban mucho entrar, porque la molestábamos. Siempre estaba en una silla, tenía la cadera rota yo creo. Siempre estaba sentada en esa silla muy quieta. Ahora pienso y digo: 'pobrecita'.*

Frida habló en algunas ocasiones del accidente tratando de recordar lo sucedido, pero nunca quiso pintarlo. Pintó quizá mucho del dolor que se generó en ella a partir de él y sólo hay un dibujo realizado un año después, que representa el recuerdo del choque y que probablemente haya hecho para exorcizarlo, comenta Del Conde (2001). Cuatro años más tarde, en el año de 1929, Frida pintó un lienzo titulado *El camión* (Ver ilustración 18), que aunque no sea referido al accidente, nos da una idea de cómo eran los camiones de aquella época y de cómo fue el espacio físico en el que sufrió el accidente. Tal vez, a pesar de que en ese cuadro Frida no representa un accidente, tiene que ver de manera indirecta con él, pues pinta a los habitantes clásicos de la Ciudad de México, una madre con un niño, un obrero, un señor bien vestido... y una señora que parece dirigirse al mercado con su canasta de mandado, y en la que coloca su rostro con cabello corto, como lo usaba en la época en la que sucedió el accidente. Quizá Frida no pensaba pintarse en este cuadro, pero no se olvidó de dibujarse como siempre lo hacía, sólo que en esta pintura lo hace en un cuerpo que no parece ser el suyo.

Frida (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) reseñó el accidente y sus efectos con esa huella de tristeza que dejan los eventos más dolorosos de la vida en el siguiente fragmento:

A poco de subir al camión empezó el choque. Antes habíamos tomado otro camión; pero a mí se me perdió una sombrillita y nos bajamos a buscarla; fue así que nos subimos a aquel camión que me destrozó. El accidente ocurrió en una esquina, frente al mercado de San Lucas, exactamente en frente. El tranvía marchaba con lentitud, pero nuestro carrionero era un joven muy nervioso. El tranvía, al dar la vuelta, arrastró el camión contra la pared. Yo era una muchachita inteligente, pero poco práctica, pese a la libertad que había conquistado. Quizá por eso no me di la situación ni intuí la clase de heridas que tenía. En lo primero que pensé fue en un balero de bonitos colores que compré ese día y que llevaba conmigo. Intenté buscarlo, creyendo que todo aquello no tendría mayores consecuencias. Mentiras que uno se da cuenta del choque, mentiras que se llora. En mí no hubo lágrimas. El choque nos botó hacia delante y a mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro. Un hombre me vio con una tremenda hemorragia, me cargó y me puso en una mesa de billar hasta que me recogió la Cruz Roja (P.52).

La forma en la que Frida hablaba del accidente era breve, como puede leerse, y sus narraciones cortas; en cambio Alejandro Gómez Arias, quien la acompañaba, lo describió más detalladamente, aunque según Hayden

Herrera (1997), con un tono de voz que se redujo hasta volverse monótono e inaudible, como si quisiera evitar el recuerdo hablando de él con sobriedad:

El tren eléctrico, se acercó lentamente al camión y le pegó a la mitad, empujándolo despacio. El camión poseía una extraña elasticidad. Se curvó más y más, pero por el momento no se deshizo [...]. Cuando el camión alcanzó su punto de máxima flexibilidad, reventó en miles de pedazos y el tranvía siguió adelante. Atropelló a mucha gente [...]. Algo extraño pasó. Frida estaba completamente desnuda. El choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. En cuanto la vio la gente gritó: ¡La bailarina, la bailarina! Por el oro sobre su cuerpo rojo y sangriento, pensaba que era una bailarina. La levantó, [...] y horrorizó me di cuenta de que tenía un pedazo de fierro en el cuerpo. Un hombre dijo: ¡Hay que sacarlo! Apoyó su rodilla en el cuerpo de Frida y anunció: Vamos a sacarlo. Cuando lo jaló, Frida gritó tan fuerte, que no se escuchó la sirena de la ambulancia de la Cruz Roja cuando ésta llegó [...]. Pensé que iba a morir. Dos o tres personas sí fallecieron en el escenario del accidente y otras, después. Llegó la ambulancia y la llevó al Hospital de la Cruz Roja, [...]. La condición de Frida era tan grave, que los médicos no creyeron poder salvarla. Pensaban que iba a morir sobre la mesa de operaciones. Ahí operaron a Frida por primera vez. Durante el primer mes no se supo con seguridad si iba a vivir (P.52).

Y ese fue el principio... su existencia estuvo siempre conformada por la serenidad aparente de un cuerpo doliente... Del Conde (2001) asegura que la penosa convalecencia que se dio a raíz del accidente se prolongó durante toda su vida, y más drásticamente, Lovera de Sola (1992) afirma que desde aquella tarde comenzó a morir (P.182). Como yo lo veo, Frida no comenzó a morir, sino que siguió viviendo, y a pesar del dolor, quizá con mayor intensidad que antes y con la reserva de una fuerza superior, porque si después de semejante atropello queda un ser humano, sin duda es un ser humano más fuerte, que no sólo no muere sino que desafía constantemente a la muerte por la pura voluntad de vivir.

No obstante, la fragilidad física de Frida fue producto de padecimientos que mermaron su cuerpo desde muchos años antes, por el defecto adquirido al nacer que debilitó su columna vertebral, y por la poliomielitis que la atacó a los seis años de edad. La polio, que es una enfermedad que atrofia los músculos e impide que crezcan normalmente, dejó como secuelas una deformación en el pie derecho y que la misma pierna que se fracturó quedara más delgada que la otra.

Según Hayden Herrera (1997) con esa capacidad que Frida poseía para burlarse de la demás gente pero también para reírse de ella misma, desde su época de estudiante se hacía llamar *Frida pata de palo*, y sus mismos compañeros la llamaban así, al mirar el gracioso movimiento de cintura que hacía al andar a causa de su pierna ligeramente más estrecha y corta que la otra; y a pesar que de pequeña solía contestar con maldiciones, después le resultaba divertido y ella misma adoptó el apodo como un intento por hacer del dolor un arma más para afrontar la vida.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La biografía realizada por Herrera (1997) plantea que la resistencia física y emocional que Frida tuvo durante toda su vida, empezó a templarse desde entonces, con los largos meses, casi un año, que pasó en cama por los intensos dolores que la poliomielitis producía en su pierna derecha.

Frida Kahlo era una de esas personas a las que no les podría pasar nada peor, no era ella quien debía sufrir los atroces resultados de aquel accidente. De por sí odió, durante toda su vida, las marcas que aquella enfermedad de la infancia dejó en el espacio de su ser. En su obra *Lo que el agua me ha dado* (Ver ilustración 19) que es una réplica de lo que ve en el reflejo del agua al estar sentada en la tina, puede verse el pie derecho de Frida con la ligera malformación causada por la poliomielitis, que ella pintó sin ocultamientos.

A pesar de todo, tenía una coordinación física extraordinaria, pero la soledad que frecuentemente sienten los enfermos, aún cuando están rodeados de atenciones y cariño, empezó a merodearla en su más tierna infancia y la siguió hasta el fin de sus días. Por ello con todo y su voluntarioso temperamento, Frida siempre trató de ocultar y compensar sus defectos físicos adoptando una personalidad cuya originalidad no conocía límites.

Su apariencia extravagantemente ataviada fue conocida por muchos e igual forma parte de la imagen mística que hasta hoy sigue causando sensación. Frida Kahlo, esa muchacha que solía usar el pelo corto y pantalones de mezclilla en la preparatoria, usando varias calcetas en su pierna más delgada para embarracarla; se transformó en una hermosa Tehuana que resaltó su femineidad y su mexicanismo. Dice Hayden Herrera (1997) que *Frida tardó años en realizar esa transformación [...] su pierna marchita [...] la ocultaba bajo largas faldas regionales. Compensó [sus heridas] llegando a ser la más mexicana entre los mexicanos* (P.28).

Así es, Frida Kahlo con su nada tradicional forma de ser, adquirió la imagen típico regional de la mujer mexicana usando vestidos largos, huipiles y blusas bordadas con colores llamativos. Sus accesorios eran siempre collares y aretes prehispánicos, joyas artesanales, adornos de flores y largos listones con los que peinaba su abundante cabello largo. Su arreglo personal era todo un ritual al que le invertía una gran cantidad de tiempo, de lo cual tenemos una gran fama cultural las mujeres.

Ella confesaba un gusto enorme por México y su cultura de origen, su gente y su folklor, por lo que su vestuario fue acorde con esa admiración que sentía por México, y considerando que por línea materna había heredado el entusiasmo por el colorido de Oaxaca y las indias de Tehuantepec, el traje que más le agradaba y con el que la podemos mirar en numerosos autorretratos es precisamente el de Tehuana (Ver ilustración 20, *El autorretrato con traje de Tehuana*). Sin embargo, Teresa del Conde (2001) observa en esta inclinación de Frida por el indigenismo de México, una

intención oculta que arquetípicamente también ha atañido a las mujeres a lo largo de la historia: *la coquetería*. Sin dejar de mencionar que la complacencia del sexo opuesto jugaba un papel importante, pues a Diego le fascinaba el estilo típico-regional en el arreglo de una mujer.

Frida realmente logró resaltar la belleza física que poseía a pesar de su cuerpo mutilado, con un sentido estético, que a pesar de su excéntrico y poco usual vestuario, para nada resultaba estridente. Hayden Herrera (1997) relata que cuando Frida Kahlo viajó a los Estados Unidos en 1930 acompañando a su esposo Diego, no dejó de usar sus trajes mexicanos, y como le resultaba aversiva *Gringolandia*, como ella llamaba al país vecino del Norte, por si acaso, se lo ponía con más ganas, y caminando por las calles, los niños solían preguntar gritándole *¿A dónde está el circo?*, lo cual no la molestaba en lo más mínimo, pues a donde iba llamaba la atención.

He oído decir a mucha gente que Frida era *muy fea*, y aunque cierto es que sus facciones eran gruesas y su atuendo poco acorde con las modas, dicen quienes la conocieron que tenía una personalidad arrolladora y un brillo encantador. Teresa del Conde (2001) la presenta como *una morena bastante guapa, de cutis rojizo, proporciones armónicas y esbeltas a pesar del accidente y senos duros y tensos [...] (P.44)*. Sus cejas que tantas veces han sido comparadas con un ave desplegando el vuelo son quizá el mayor atractivo y el sello distintivo de Frida Kahlo, lo que le daba ese toque especial a su rostro que tantas veces pintó y que no dejó de irradiar belleza y atraer al público. En el *Autorretrato* que pintó en 1946 (Ver ilustración 21) la observamos con sus dos largas y espesas cejas unidas que forman una gaviota, y que parece reflejar un deseo de libertad.

Debió haber tenido un gran carisma, donde personas como Doña Mati; la quisieron por haber sido *muy bonita*. Al preguntarle si había tenido un sentimiento de afecto hacia Frida o bien, si la había querido mucho, ella respondió: *Si porque era muy bonita, muy delgadita, con sus trenzotas, y fue muy amable conmigo, con mi hermana y con muchas personas. Y aseguró que su madrina Matilde no era tan bonita como ella: Mi madrina era una señora muy simpática, pero ella era más bien gordita al igual que la señora Adriana. Las más hermosas eran la señora Frida y la señora Cristina, eran muy delgaditas.*

Esa era la Frida en apariencia, seductora y tentadora, la que atrajo a muchos, hombres y mujeres que embelesados la miraban y la escuchaban, o con quienes no reparó en establecer vínculos amorosos y sexuales. Vaya que esa imagen confectionada con tenacidad compensó las lesiones, las llagas físicas y afectivas con las que Frida vivía; y quizá la difícil labor de permanecer al lado de semejante figura como lo era Diego Rivera y que ha legado la historia de una *paloma casada con un elefante*.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

Pero en realidad la relación que Frida mantenía en su cuerpo era mucho más complicada; ella manifestaba abiertamente su sexualidad y trató de vivirla plenamente con todo y sus limitaciones físicas, pero sólo irrumpiendo en su intimidad se hubiera podido saber cuánto era su sufrimiento corporal, y probablemente sólo en su pintura fue sincera. Como muchas otras mujeres artistas de gran talento, a Frida Kahlo se ha calificado de precoz, pues las etiquetas genéricas clásicas hacen de un hombre viril y masculino cuando se expresa francamente acerca del sexo, pero dominada por la precocidad y casi perdedora de su femineidad cuando es mujer.

Para Frida esos prejuicios eran tonterías y así lo expresó en una explicación que brindó de su obra *Los cuatro habitantes de México* (Ver ilustración 22), en la que pinta una escultura precolombina de barro que representa una mujer sexualmente madura, embarazada y desnuda, y que al igual que Frida se encuentra rota. Frida (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) dijo: *El idolo está embarazado porque tiene algo vivo adentro, a pesar de haber muerto, y eso es lo más importante en los indígenas. Se encuentra desnuda porque ellos no se avergüenzan del sexo ni de otras cosas igualmente estúpidas.* (P. 27).

Frida Kahlo se inició en las prácticas sexuales desde que se convirtió en mujer, y tal vez por ello se diga que fue precoz, aunque no necesariamente eso quiere decir que haya sido una niña cuando empezó a tener experiencias sexuales. El significado que para ella tenía el ejercicio de la sexualidad era parte de ser mujer y parte de la vida; Alejandro Gómez Arias (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) probablemente el primero de sus jóvenes amantes, recuerda la manera en la que vivía el erotismo con estas palabras: *Frida era sexualmente precoz. Para ella, el sexo consistía una manera de disfrutar de la vida, una clase de impulso vital.* (P. 45).

Tuvo entonces varias parejas sexuales a pesar de que Diego se convirtió en su todo y permaneció con él siempre, quizá porque constituyó la búsqueda de la vida misma, la satisfacción vital que no se bastaba con una sola fuente y que exigía su completa vivencia, o quizá porque la inmensa demanda de amor que Frida profesaba a sus seres queridos así lo requería para ser cubierta lo más posible.

Lovera de Sola (1992) apunta que sus relaciones heterosexuales fueron las que más huella dejaron en su existir, son conocidos algunos con quienes vivió relaciones amorosas, aunque no es de interés hacer una lista como suele hacerse dentro de los estereotipos clásicos de género con muchas mujeres, señalando la *fogocidad, facilidad y ligereza* con la que se relacionan con un hombre. Pero bueno, entre ellos, además de su gran amor Diego Rivera y su amor de juventud Alejandro Gómez Arias; se encuentra el líder revolucionario ruso León Trotsky, el escultor norteamericano Isamu Noguchi, el impresor comercial Fernando Fernández y el fotógrafo de origen húngaro Nickolas Muray.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin embargo, la sexualidad tomó también otro sendero, en sus tiempos de Preparatoria fue seducida por una empleada de la Secretaría de Educación Pública en donde Frida solicitó empleo, y ello le dejó una amarga experiencia, pues sus padres y Alejandro se enteraron resultando todo un escándalo; pero por otra parte dejó un gran impacto sexual a lo largo de su existencia, ya que las relaciones lésbicas formaron parte de su vida sexual siempre. Lovera de Sola (1992) considera que el vínculo sexual establecido con una mujer es diferente y alude a la explicación que la cantante norteamericana Joan Baez brindó sobre las relaciones homosexuales ocasionales, diciendo que una vez después de haber terminado una relación amorosa con grandes cosas emocionales, una mujer le dio lo que un hombre típico no le hubiera dado: *comprensión y ternura*. Posiblemente algo de eso medió también el contacto de Frida con otras mujeres. Como dato curioso, Lucha Reyes la famosa cantante de música popular pudo haber sido una de ellas.

La sexualidad humana es multifacética y Frida no sólo lo demostró como muchos otros, sino que rompió con esquemas tradicionales de género, a lo mejor sin querer, viviendo simplemente su vida, pero lo hizo, así como se ajustó a otros; y los efectos que causó en la sociedad de su época y la de ahora la convirtieron en mito.

Un percance más del estado físico de Frida y de su vida sexual fueron los intentos fallidos por ser madre. El tubo que atravesó su pelvis en aquel accidente probablemente le impidió tener embarazos normales y frecuentemente tuvo abortos. En el viaje realizado con Diego a los Estados Unidos que tuvo como escala San Francisco, Detroit y Nueva York, Frida sufrió uno de los abortos más traumáticos de su historial médico. Diego fue contratado para pintar murales que tuvieran como tema el desarrollo industrial en varias instituciones, empresas e importantes centros capitalistas de las ciudades, los ejecutivos y dueños de empresas como la Ford, Rockefeller y Goodyear le hicieron varios encargos.

Estando allá Frida pasaba mucho tiempo sola y pasó por una aborto sumamente doloroso por el que acabó en el Hospital por varios días. De la incapacidad biológica para la maternidad se gestó en Frida un sentimiento de inmensa tristeza y añoranza que manifestó en varias obras y dibujos informales. *Frida y el aborto* y *Frida y la cesárea*, son algunos de ellos, pero el cuadro más representativo es precisamente el de ese aborto que tuvo que vivir fuera de su país, el 4 de julio de 1932 y que se titula *Hospital Henry Ford* (Ver ilustración 23). En el Frida se encuentra desnuda con lágrimas en los ojos y ensangrentada, en una inmensa cama que hace más evidente su desolación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al pintar esas escenas, Frida lo hacía con todo el realismo posible, no se detenía a pensar si era agradable a la vista de los demás, ni trataba de encubrir las consecuencias físicas o psicológicas que acompañan a un suceso como ese. Los rasgos anatómicos, los signos de dolor y la sangre siempre fueron exhibidos en sus obras, en las que además se reflejaban los conocimientos que adquirió acerca de Medicina y el gusto por los caracteres biológicos humanos.

Hayden Herrera (1997) narra que en su estancia en el Hospital, Frida pidió a los médicos un libro de Anatomía, lo cual por supuesto le negaron porque no estaba permitido prestar esa clase de información a los pacientes con el fin de no agravar más su enfermedad o su incidente, que en el caso de Frida había sido extremo. Diego solicitó con insistencia el libro argumentando que su esposa no lo quería para saber mayores detalles de lo que le había pasado, sino para crear una obra de arte.

He aquí a una mujer que quebrantando por completo la imagen de una mujer idealizada por un hombre, expresaba en sus obras las cualidades femeninas de verdad, realidad, crueldad y sufrimiento; poniendo al desnudo los adentros de una mujer como jamás nadie lo había hecho. Casi siempre después de una experiencia, y con mayor razón de una experiencia como esa, Frida pintaba, a pesar de estar postrada en la cama de un Hospital o encontrándose delicada de salud; por eso es que ella es uno de los ejemplos más vivos de una mujer que dejó plasmada su subjetividad en su obra, que apropiándose de los acontecimientos imprimió su mirada particular y que hizo de su vida la principal razón de su arte, y al arte la principal razón de su vida. Es por eso que vida y arte en Frida no pueden disociarse.

En 1930, Frida conoció al que con mayor acercamiento y confianza sería su consejero médico de por vida, el Doctor Leo Eloesser, quien además fue un querido amigo íntimo. Diego lo había conocido años antes y creyó pertinente que su esposa lo consultara, siendo sus opiniones las más importantes para Frida, aún cuando tuvo contacto con muchos otros médicos. Su relación iba más allá del simple intercambio *médico-paciente*, y aunque inicialmente el Doctor Eloesser había sido amigo de Diego, se convirtió en un afectuoso protector de Frida, hablándole siempre sinceramente y haciéndole recomendaciones, no sólo de sus padecimientos, sino de su vida personal y sobre todo, de su relación con Diego cuando atravesaba por malos momentos.

A él le escribió acerca de su aborto los siguientes fragmentos en una carta fechada el 29 de julio de 1932 (recopilada por Raquel Tibol, 2001):

Había yo querido escribirle hace tanto tiempo como no tiene usted idea, pero me pasaron tantas cosas que hasta hoy puedo sentarme tranquilamente, tomar la pluma y ponerle estos renglones. [...] En estos días estaba yo entusiasmada en tener al niño, después de haber

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pensado en todas las dificultades que me causaría, pero seguramente fue más bien una cosa biológica, pues sentía yo la necesidad de dejarme a la criatura. [...] Seguí así hasta el 4 de julio que sin saber ni por qué aborté en un abrir y cerrar de ojos. El feto no se formó, pues salió todo desintegrado a pesar de tener ya tres meses y medio de embarazada. [...] Hasta ahorita no se por qué aborté y cuál es la razón de que el feto no se haya formado, así es que ¿quién sabe cómo demonios ande yo por dentro, pues es muy raro, ¿no le parece? [...] Tenía yo tanta ilusión de tener a un Dieguito chiquito que lloré mucho, pero ya que pasó no hay más remedio que aguantarme ... (P.107).

El 'pequeño Diego' siempre vivió en la esperanza de Frida, la ambición que había manifestado a sus compañeras de la Preparatoria de tener algún día un hijo de Diego Rivera llegó a ser más que un juego y se convirtió, según Teresa del Conde (2001), en una obsesión neurótica que le trajo un gran sufrimiento, pues Frida poseía además del deseo, una capacidad maternal extraordinaria, al punto que el mismo Diego llegó a ser como su hijo. Nunca tuvo hijos. Le gustaba cuidar de plantas y estar con sus sobrinos, los hijos de Cristina, pero quizá la mayor compensación que encontró a su maternidad frustrada fue su colección de muñecas, a las que cuidaba con gran esmero, arreglándolas, vistiéndolas, peinándolas y hasta bautizándolas. Desde el año de su accidente en la Cruz Roja, uno de sus muñequitos fue bautizado según lo indica el texto de una tarjeta recopilada por Raquel Tibol (2001):

LEONARDO

*Nació en la Cruz Roja en el año de gracia de 1925
en el mes de septiembre y se bautizó en la
Villa de Coyoacán del año siguiente
Fue su madre
FRIDA KAHLO
Sus padrinos
Isabel Campos²⁸
y Alejandro Gómez Arias. (P.45).*

Tenía camitas de su tamaño en donde las acostaba, e incluso una de ellas todavía se encuentra en su casa-museo de Coyoacán, al lado de la que fuera su cama. Asimismo, Hayden Herrera (1997) comenta que cuando sus amigos salían de viaje, acostumbraba a pedirles una muñeca del lugar al que fueran, y ellos con gusto se la traían.

No estoy enferma... estoy destrozada. Pero soy feliz de vivir mientras tengo la capacidad de pintar, dijo Frida Kahlo (Cit. en Herrera, Hayden, 1997, P.338) alguna de esas veces en que sus dolencias físicas eran inaguantables, y seguramente no se refería únicamente a que su cuerpo sucumbía a la desintegración total y era sostenido como una frágil rama sobre arenas movedizas; sino a que emocionalmente sentía que se derrumbaba por las mutilaciones que sufría su espíritu a través de su cuerpo con las limitaciones

²⁸ Isabel Campos era una de las amigas más cercanas a Frida entre las jóvenes de Coyoacán

en su desenvolvimiento como mujer, en el disfrute pleno de su ser y en la posibilidad de ser madre.

La relación que Frida sostuvo con su cuerpo no pudo haber sido sino teniendo como intermediario al espíritu, es decir, un cuerpo tan menudo y frangible como el de ella sólo podría seguir viviendo por la entereza de un espíritu fuerte. El destino de Frida era vivir porque tenía un gran amor a la vida y se aferró a ella desesperadamente, su cuerpo aguantó lo que su espíritu fue capaz de soportar, y aunque a menudo su deterioro corporal, cada llaga, cada lesión era trasladada y se manifestaba en el plano espiritual; la imagen que Frida proyectaba era la de un espíritu inquebrantable, digna y altiva como si nada la pudiera tocar, como si nada la rompiera. Pese a todo seguía viviendo con voluntad y sin importar los taceramientos del cuerpo; la risa, el buen humor, la lucha constante y el deseo de vivir alimentaron su espíritu y lo hicieron la columna vertebral de su existencia, como un pilar sostuvo su ser.

Lovera de Sola (1992) percibe también esta dicotomía de *cuerpo y alma* en Frida, asegura que ella después de todo entendió que *carne y espíritu eran cosas distintas* (P.182), y en su caso, el dolor la hizo un ser superior. Sin embargo, los intentos por desprenderse del dolor físico aferrándose a la fuerza de espíritu, no siempre tuvieron el mismo desenlace, aún cuando expresaba su aberración a los prejuicios sexuales y tuvo otras parejas sexuales además del lazo con su esposo Diego; las relaciones que él mantuvo con otras mujeres le causaron hondo efecto, pues la segunda vez que contrajo nupcias con Rivera, una de las condiciones fue la abstinencia de relaciones sexuales, estableciendo únicamente el contacto que permite la amistad o el amor filial.

Finalmente, la fractura que en su cuerpo acabó por fracturar su espíritu fue la amputación de su pierna derecha hacia el anochecer de su vida. En 1953, un año antes de su muerte, Frida desarrolló gangrena en la pierna que siempre resultó más afectada desde niña y fue necesario que la amputaran para asegurar su sobrevivencia y evitar un daño mayor. Ya no pudo con eso, se sumió en una intensa e incontrolable angustia desde que se lo comunicaron. Hayden Herrera (1997) relata que el suceso produjo en Frida un silencio estremecedor, desaparecieron las carcajadas que peculiarmente la distinguían a la hora de reír, las maldiciones que solía decir sin pudor cuando algo le molestaba y las expresiones picaras y callejeras con las que se comunicaba. Sólo silencio, como si al cortarle su pierna le hubieran cortado todo eso, una parte del espíritu y las ganas de vivir; la mayor prueba de que no somos sólo carne ni tampoco esa otra parte a la que comúnmente llamamos alma, espíritu, corazón o mente.

El mismo año enfermó y fue decayendo durante su transcurso, su estado de salud era delicado y pescó una bronconeumonía de graves consecuencias. Murió el 13 de julio de 1954, sólo unos días después de su cumpleaños.

Meses antes, había inaugurado la primera y única exposición que realizó en vida en su país natal. Se encontraba tan decaída, que no se esperaba su asistencia, pero como siempre, haciendo alarde de su alegría y disimulando su tristeza, pidió que la trasladaran, y desde su cama de cuatro columnas que todavía se encuentra en su casa de Coyoacán, saludó a cientos de amigos y admiradores que concurren a la Galería de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México.

Días antes de su fallecimiento, con ese ímpetu de valiente que la caracterizaba, tuvo fuerzas para acudir, llevada por Diego en una silla de ruedas, a una manifestación en la que se protestó contra la intervención de los Estados Unidos en Guatemala, que tuvo como fin derrocar a su presidente. Con el puño de su mano en alto, el 2 de julio Frida marchó por las calles de la Ciudad, y con esa imagen de grandeza es como se le recuerda y como yo la veo cuando pienso en ella antes de que muriera.

Después de un multitudinario funeral y su velación en el Palacio de las Bellas Artes, sus restos fueron cremados, su abundante cabellera fue lo primero que se incendió e iluminó asombrosamente todo su rostro, brilló hasta el final; y como cuando muere un héroe, muchos enloquecieron en el momento y trataron de arrebatarle sus pertenencias para tener algo de ella. Personas como Doña Mati, aún no tienen conciencia de que Frida murió, quizá por una pérdida de la noción del tiempo, quizá por querer creer que sigue viva. Con un tono algo nostálgico me relató lo siguiente:

[...] yo no te sé decir niña, pa' que te voy a decir, yo no he ido a ver cómo está todo, más ahora que dicen que cerraron las ventanas [de la Casa Azul], están todas cerradas eso ya no me gustó, porque antes esas ventanas que están cerradas niña, esas ventanas siempre estaban abiertas, entraba muy bonito el aire, el sol, creo que todavía existe un árbol grandote que está en la entrada, en la mera puerta. No me gustaría ir porque uno recuerda lo bonito que vivía uno en ese tiempo y me daría tristeza regresar [...]. Y mira que he ido al mercado y no he pasado a ver, pero no quiero, aunque en la casa de la señora Cristina quién sabe quién viva, a lo mejor está su hija. Todas ellas ya fallecieron, yo digo que también la señora Frida, porque jamás volvió a regresar.

Teresa del Conde (2001), que es una de las investigadoras que ha tenido acceso a su *Diario* original, confirma que las últimas palabras anotadas en el mismo son las siguientes: *Espero que la salida sea alegre, y espero no volver jamás* (P. 95). Quizá presentía ya su muerte, sobre todo porque en los últimos meses ya casi no se ponía de pie y su vieja cama se convirtió en *cuna, túmulo, trono, ataúd y sepulcro* (Andrés Henestrosa, en Del Conde, Teresa, 2001, P. 133). Como dije anteriormente, la muerte la rondó desde mucho tiempo atrás y tal vez sea ese el significado que se puede palpar en su obra *El sueño* (Ver ilustración 24) en la que Frida se encuentra en su cama con la apariencia de estar sumergida en un profundo y dulce sueño, y una calavera arriba como vigilándola en uno de los momentos más vulnerables, pues dormida es más fácil tomarla por sorpresa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Vida y muerte subsistían como dos comadres en Frida, sin que se excluyeran una de la otra, de ambos tomó su material de inspiración. En su vida anduvieron juntos los pesares y las dichas, las plegarias y la blasfemia, la ira y la ternura; condición humana que también es parte de cada uno de nosotros y que fue lo que a mí me atrajo más de Frida y en lo que me identifiqué siendo humana.

El tema central de Frida fue ella misma, pero a pesar de eso, la versatilidad con la que se pinta es extraordinaria, pues en cada autorretrato su expresión es totalmente distinta y aún cuando su rostro refleja dignidad y entereza, se asegura de que el espectador capte su dolor oculto, como en el caso del *Autorretrato para el Doctor Leo Eloesser* (Ver ilustración 25) y el *Autorretrato con Caimito de Guayabal y un gato* (Ver ilustración 26). En ambos, un collar de espinas la estrangula y la lastima a pesar de infundir firmeza, lo que hace recordar imágenes como la de Cristo crucificado, que seguramente tienen que ver con la formación religiosa que antaño se le había inculcado a Frida.

Pero existen obras en las que Frida plasmó con mayor franqueza ese dolor tan estrechamente relacionado con los acontecimientos de su vida, entre ellos están *La columna rota* (Ver ilustración 27) y *El recuerdo de la herida abierta* (Ver ilustración 28), en las que Frida pone al descubierto el desastroso efecto del accidente en su columna en la primera y la tan quebrantada pierna derecha en la segunda.

El arte fue para este cuerpo doliente como un espejo, su lucha constante enmarcó una forma particular de relación con el mundo y de ser mujer, y fue semilla germinadora de la pintora Frida Kahlo, siendo ella misma una obra de arte. Aun teniendo conocimientos de artes plásticas, Frida le otorga a su accidentado cuerpo el origen y tema de su pintura. Ella lo expresó así (Cit. en Del Conde, Teresa, 2001):

Mi padre tenía desde hacía muchos años una caja de colores al óleo, unos pinceles dentro de una copa vieja y una paleta en un rincón de su tallerito de fotografía [...] Desde niña, como se dice comúnmente, yo le tenía echado el ojo a la caja de colores. No sabía explicar por qué. Al estar tanto tiempo en cama, enferma, aproveché la ocasión y se la pedí a mi padre. Así comencé a pintar mi primer cuadro [...] Desde entonces mi obsesión fue recomenzar de nuevo pintando las cosas tal y como yo las veía, con mi propio ojo y nada más [...] Así como el accidente cambió mi camino, muchas cosas no me permitieron cumplir los deseos que todo el mundo consideraba normales, y nada me pareció más normal que pintar lo que no se había cumplido. (P. 34).

4.4. Lo personal es político.

Existió una faceta en la vida de Frida Kahlo que sigue siendo muy cuestionada hasta nuestros días, por la incertidumbre que se tiene sobre la influencia de sus actividades políticas en su subjetividad y en su arte. Ya se mencionaba el contexto social y político en el que Frida creció y la adherencia a las ideas izquierdistas de su época que, al menos como ella lo constató, ocuparon un lugar privilegiado en su pensamiento y en su forma de vida, constituyendo parte importante de su lucha en el mundo, su lucha social.

Por intercesión de la famosa fotógrafa de ascendencia italiana Tina Modotti, Frida se afilió al *Partido Comunista Mexicano* en 1928, y siempre tuvo la intención de servir a sus ideales. Modotti llegó a México en 1923 acompañando al notable fotógrafo Edward Weston, se quedó aquí y se involucró cada vez más en la política comunista, en parte por las aventuras amorosas sostenidas con revolucionarios comunistas como Juan Antonio Mella y Xavier Guerrero. Herrera (1997) constata que fue Germán de Campo, compañero de estudios de Frida y líder estudiantil de la Preparatoria, quien la presentó a ellos y ellos a Tina, con quien desarrolló una fiel amistad y por quien ingresó al Partido atraída por el mundo bohemio de los artistas e intelectuales que formaban aquel círculo comunista en México.

En sus reuniones solían intercambiar las últimas ideas acerca del arte y la revolución y se animaban con canto, baile, comida y bebida que hacía de los encuentros toda una fiesta, aunque con moderación. La versión oficial de la historia de amor entre Frida Kahlo y Diego Rivera aclara que fue precisamente en una de esas fiestas en la casa de Tina Modotti en donde se conocieron y se enamoraron, siendo Rivera el Secretario del Partido. Sin embargo, la pertenencia de la pareja a uno de los grupos comunistas más importantes de México no duraría mucho, pues Diego fue expulsado del Partido en 1929 por aceptar trabajo del gobierno y los extranjeros capitalistas al pintar murales en Palacio Nacional y las principales industrias de los Estados Unidos, la cuna del capitalismo. El mismo redactó su expulsión y Frida como siempre lo siguió, aunque años más tarde los volverían a aceptar.

Pero su involucramiento en la política mexicana no terminaría ahí, el interés por expandir el comunismo e incorporarlo al modo de organización social de nuestro país, prevaleció en Diego y Frida toda su vida juntos. Cuando Lenin, el líder revolucionario ruso murió, Stalin, un comunista recalcitrante ascendió al poder y se opuso a toda exportación del sistema comunista hasta que no estuviera bien asentado en Rusia. Uno de los seguidores de Lenin, el bolchevique Lev Dadíдовich Bronstein, llamado León Trotsky, quien coincidía con que el comunismo llegara a la mayor cantidad de países posibles, tuvo que salir de su país perseguido a muerte por los stalinistas. Con la ayuda que Diego pidió al presidente Lázaro Cárdenas, recibió asilo político en nuestro

país y fue albergado en la Casa Azul de Frida Kahlo, quien lo recibió a principios del año de 1937 en el Puerto de Tampico.

Con todo y el refugio otorgado por los Rivera Kahlo, Trotsky y su esposa Natalia fueron víctimas de un intento de asesinato llevado a cabo en 1940 por un grupo de stalinistas, incluyendo al gran pintor y muralista David Alfaro Siqueiros. Sólo tres escasos meses bastarían para que se cumpliera el cometido stalinista y Trotsky finalmente fuera asesinado en el mismo año. Aunque Rivera para entonces ya se había enemistado con él y convertido en un fiel seguidor de Stalin, tanto Frida como él lamentaron su pérdida y años más tarde Diego de nuevo manifestaría su desacuerdo con la implantación de sistemas totalitarios como el de Stalin.

Además Frida solía asistir, acompañada de su esposo Diego, a cuanta marcha o mitin político que tuviera como causa la injusticia social, la opresión del pueblo o los acontecimientos sangrientos a nivel mundial; sobre todo cuando se trataba de alguna imposición estadounidense como en el caso de Guatemala, de lo cual ya se habló párrafos arriba. *Los gringos*, como ella les llamaba a los habitantes de ese país, le caían realmente mal y nunca soportó sus modales, su cultura, su forma de pensar y su sistema político. Así se expresó de ellos en una carta dirigida a su amiga Isabel Campos el 3 de mayo de 1931 (recopilada por Raquel Tibol, 2001):

[...] El gringerío no me cae del todo bien, son gente sosa y todos tienen caras de bizcochos crudos (sobre todo las viejas). Lo que es resuave aquí es el barrio chino, la manada de chinos son resimpáticos. [...] Del inglés no quiero ni platicarte porque estoy hecha una atacada. Ladro lo más esencial, pero es difícilísimo hablarlo bien. Sin embargo me doy a entender aunque sea con los malditos tenderos. (P. 88).

En efecto, Frida aprendió a comunicarse en inglés, pero no le hizo gracia su estancia en los Estados Unidos, pues se quejaba constantemente, como en estos fragmentos de cartas escritas al Doctor Leo Eloesser (recopiladas por Raquel Tibol, 2001):

Nueva York, 26 de noviembre de 1931

[...] La high society de aquí me cae muy gorda y siento un poco de rabia contra estos ricachones de aquí, [...] es espantoso ver a los ncos haciendo de día y de noche parties, mientras se mueren de hambre miles y miles de gentes [...] A pesar de que me interesa mucho todo el desarrollo industrial y mecánico de Estados Unidos, encuentro que les falta completamente la sensibilidad y el buen gusto. Viven como en un enorme gallinero sucio y molesto. Las casas parecen hornos de pan y todo el confort del que hablan es un mito. No sé si estaré equivocada, pero sólo lo digo lo que siento [...] (P. 93).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Detroit, 26 de mayo de 1932

[...] Esta ciudad me da la impresión de una aldea antigua y pobre, me pareció como un poblado, no me gusta nada. Pero estoy contenta porque Diego está trabajando muy a gusto aquí [...]. La parte industrial de Detroit es realmente lo más interesante, lo demás es como en todo Estados Unidos, feo y estúpido [...] (P. 103).

Evidentemente, Frida mantenía una postura política frente a los acontecimientos sociales nacionales e internacionales y construyó un vínculo entre éstos y su vida, expresando su sentir y su opinión aún en lo más personal, como lo hizo en 1951 en la dedicatoria del retrato de su padre, en la que pone lo siguiente (recopilada por Raquel Tibol, 2001):

Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo, de origen húngaro-alemán, artista fotógrafo de profesión, de carácter generoso, inteligente y fino, valiente porque padeció durante sesenta años epilepsia, pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler (P. 322).

No obstante, pese a la relación política de Frida con su país y su crítica a los sistemas opresivos, hay quienes dicen que Frida no poseía realmente una actitud política consistente. Es cierto que su pintura se concentró en ella misma, a diferencia de la de sus contemporáneos, que imbuidos en el nacionalismo, pintaban la transformación política del México de entonces, como los grandes muralistas. Frida se lamentaba profundamente de esto:

Estoy muy intranquila en lo que se refiere a mi pintura, sobre todo porque quiero convertirla en algo útil, pues hasta ahora no he creado con ella más que una sincera expresión de mí misma, lo que está muy lejos de servir al partido. Tengo que luchar con todas mis fuerzas porque lo poco positivo que mi estado corporal me permite hacer, sea también útil a la Revolución, la única verdadera razón para vivir.²⁹

Pero por otra parte, Frida heredó material pictórico con un alto contenido político, aunque tal vez es poco conocido, porque fue notablemente menor en comparación con sus autorretratos. Entre esas obras están *El marxismo dará salud a los enfermos*, que se exhibe en el museo *Frida Kahlo* y en el cual Frida se pinta con un corsé de yeso, una mano enorme que parece auxiliarla y la imagen de Carlos Marx; y *El Moisés*, en la que pinta, además del personaje bíblico elegido para servir a Dios y propagar su ley, a otros hombres orientales y occidentales creadores de los sistemas de pensamiento más importantes del mundo, entre los que se encuentran líderes políticos como Alejandro El Grande, César, Napoleón, Hitler, Marx, Gandhi, Mao-Tse, Lenin, Stalin...

Por ello no cabe duda de las simpatías políticas de Frida, los miembros del Partido Comunista la consideraron una de sus militantes y algunos la identifican como una heroína izquierdista; pero otros como Lovera de Sola (1992) consideran que era fundamentalmente apolítica, pues su legado está

²⁹Biografía de Frida Kahlo (1907-1954). www.granavenida.com/proyecto_espataco/galena/kahlo/index.htm

en los lienzos y en los escritos que tratan de su vida y no en ninguna otra parte, ni siquiera en el aparato ideológico de su época. Fanny Rabel (Cit. en Lovera de Sola, 1992) quien fuera una de sus alumnas en el terreno de la pintura, también indicó que Frida *era una humanista, no una mujer politizada* (P. 194).

Lo cierto es que vivió en un contexto político y se rodeó de grandes políticos e intelectuales, la mayoría camaradas de su esposo Diego. Asimismo, esos personajes la rodearon, fuera de la intercesión de Diego, por la peculiaridad artística y personal de Frida, y por su carácter amistoso y alegre. La mención de haber convivido con muchos grandes intelectuales es importante porque el ámbito artístico, pero sobre todo el intelectual, casi siempre está estrechamente vinculado con la vida política de un país, y más en esa etapa en México, en la que se querían rescatar las raíces de nuestra cultura a través de su conocimiento. En adición, al menos en el plano ideal, la gente mayor preparada es la que ocupa los más altos mandos en las instituciones y dirige la vida nacional, pues quien supuestamente tiene el conocimiento es el que gobierna y en ese sentido la intelectualidad puede ir de la mano con el mundo de la política y el poder.

Celebridades como el mencionado Trotsky, los muralistas mexicanos Orozco y Siqueiros, el presidente Lázaro Cárdenas, las actrices María Félix y Dolores del Río, el músico Carlos Chávez y el mismísimo André Bretón conocieron y fueron conocidos por Frida, e incluso desfilaron por su casa. Alejandro Herrera³⁰ tomando en cuenta esto último, asegura que Frida no era una gran conocedora de Política, Arte e Historia, y que ni siquiera podría calificarse de gran artista. Su mirada androcéntrica usa como argumentos que Frida sólo se rodeó de intelectuales y por ello se le identifica como parte de todo ese grupo de eruditos nacionalistas, pero que en realidad no era una de ellos, porque no poseía los conocimientos ni la aplicación necesaria para alcanzar su nivel.

Parece ser verdad que desde la Preparatoria, Frida, a pesar de ser una lectora ávida, no era muy disciplinada en el estudio, aunque Hayden Herrera (1997) revela que tenía una capacidad increíble para recordar el contenido de un texto después de haberlo leído una sola vez, además por supuesto, de su tremendo entusiasmo por protestar y hacer una revolución por algo que le pareciera injusto o chocante.

Así que quizá Frida no era letrada como sus compañeros artistas, revolucionarios políticos e intelectuales; pero Alejandro Herrera, en el intento de desmitificar esa imagen de Frida, no hizo la aclaración de que la pintora no

³⁰ El maestro Alejandro Herrera fue participante en una conferencia en la que se presentó el libro *Frida Kahlo. La pintora y el mito* de Teresa del Conde (2001). Plaza & Janés editores, México; llevada a cabo el 20 de septiembre de 2001 en una de las sucursales de la librería Gandhi, en la Ciudad de México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pretendía ser como ellos, y entonces lo dicho hizo parecer que Frida Kahlo, valiéndose de sus relaciones políticas, fingía ser lo que eran aquellos personajes.

El tema político en su obra todavía está abierto a discusión hasta el día de hoy y existen diversas posturas, pero lo que se podría afirmar con mayor seguridad, es que no ingresara de lleno al ámbito intelectual y no ser una sabidona fue una elección de Frida. Ella no trataba por mimetismo, de obtener el reconocimiento político o intelectual del que gozaban sus allegados, aunque tal vez el mito o la historia se lo ha brindado. Frida misma reconocía sus limitaciones en este plano, como lo manifiesta en este pequeño fragmento de una carta dirigida a Alejandro Gómez el 25 de julio de 1925 (recopilada por Raquel Tibol, 2001):

[...] cuando vengas por amor de Dios tráeme algo que leer, porque cada día me vuelvo más ignorante. (Discúlpame por ser tan floja.) (P. 31).

También en un artículo publicado en el número 249 de la Revista *Así*, el 18 de agosto de 1945 (recopilado por Raquel Tibol, 2001) en el que Frida comenta su obra *El Moisés*, se encuentra explicando el contenido del cuadro, cuando humildemente se expresa así:

[...] A la izquierda, la maravillosa Nefertiti, esposa de Akhenatón; me imagino que además de haber sido extraordinariamente bella, debe haber sido una hacha perdida, y colaboradora inteligentísima de su mando. Buda, Marx, Freud, Paracelso, Epicuro, Gengis Kan, Gandhi, Lenin y Stalin. (El orden es gacho, pero lo pinté según mis conocimientos históricos, que también lo son.) (P. 257).

Y con frecuencia lo hacía, reconocía su falta de preparación mediante comentarios y chistoretos iguales a ese. Es más, las autoras recurrentemente presentadas para la reconstrucción de esta historia de vida, coinciden todas en que la redacción de Frida (eso no quiere decir que no fuera sublime lo que escribiera) no sólo dejaba mucho que desear sino que además solía escribir con enormes faltas de ortografía.

Pero como lo expresé anteriormente, a mí me parece que esta característica de Frida fue adoptada por ella por convicción, se debía más a su temperamento que a una verdadera falta de preparación. Puede percibirse esto de nuevo en otra carta escrita a Alejandro (recopilada por Raquel Tibol, 2001):

29 de septiembre de 1926

[...] ¡Para que estudias tanto? ¿Qué secretos buscas? La vida te lo revelará pronto. Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir. Hace poco, casi unos días era una niña que caminaba por un mundo de colores, de formas duras y tangibles. Todo era misterioso y ocultaba algo, descubrir, aprender me gustaba como un juego. Si supieras qué terrible es conocer todo súbitamente, como si un relámpago iluminara la tierra. Ahora habito en un planeta doloroso, transparente

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

como de hielo; pero que nada oculta, es como si todo lo hubiera aprendido en segundos, de una vez. Mis amigas, mis compañeras se han hecho mujeres despacito, yo envejecí en instantes y todo es hoy blando y lúcido. Sé que nada hay detrás, si lo hubiera yo lo vería [...] (P. 50).

A Frida le gustaba conocer el mundo como por intuición natural, con una gran curiosidad como la que embarga a los niños, y el dolor le hizo saber muchas cosas de una vez, al menos cosas de la vida. Sin embargo, odiaba lo intelectualoide y la exaltación de las cualidades excepcionales de una persona. Cuando conoció a André Bretón y los surrealistas, se expresó de ellos de manera muy parecida a como lo hizo con los gringos, y de Europa, continente en el que nació el surrealismo, a como lo hizo de Estados Unidos. Refiriéndose a la acumulación de teorías y conocimientos por parte de los círculos bohemios, le escribí a Nickolas Muray, otro de sus grandes amores, los siguientes renglones durante su estancia en París (cartas reproducidas por Hayden Herrera, 1997):

Cuando llegué, los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese hijo de... Bretón no se tomó la molestia de sacarlos. Jamás recibió las fotografías que enviaste hace muchísimo tiempo, o por lo menos eso dice, no hizo nada en cuanto a los preparativos para la exposición, y hace mucho que ya no tiene una galería propia. Por todo eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota, hasta que conocí a Marcel Duchamp, pintor maravilloso y el único que tiene los pies en la tierra entre ese montón de hijos de perra lunáticos y transtomados que son los surrealistas. [...] (P. 205).

No te imaginas lo perra que es esta gente. Me da asco. Es tan intelectual y corrompida que ya no la soporto. De veras es demasiado para mi carácter. Preferiría sentarme a vender tortillas en el suelo del mercado de Toluca, en lugar de asociarme a estos despreciables 'artistas' parisenses, que pasan horas calentándose los valiosos traseros en los 'cafés'. Habían sin cesar acerca de la 'cultura', el 'arte', la 'revolución', etcétera. Se creen los dioses del mundo, sueñan con las tonterías más fantásticas y envenenan el aire con teorías y más teorías que nunca se vuelven realidad. A la mañana siguiente, no tienen nada qué comer en sus casas, porque ninguno de ellos trabaja. Viven como parásitos, a costa del montón de perras ncas que admiran la 'genialidad' de los 'artistas': mierda y sólo mierda, eso es lo que son. Nunca he visto a Diego ni a ti perdiendo el tiempo con chismes estúpidos y discusiones 'intelectuales': por eso ustedes sí son hombres de verdad y no unos cochinos 'artistas'... ¡Caramba! Valió la pena venir sólo para ver por qué Europa se está pudriendo y cómo toda esta gente, que no sirve para nada, provoca el surgimiento de los Hitler y los Mussolini. Creo que voy a odiar este lugar y a sus habitantes por el resto de mi vida. Hay algo falso e irreal en su carácter que me vuelve loca. (P. 208).

Frida Kahlo poseía, en cuanto al conocimiento intelectual, otras habilidades bastante peculiares. Para Raquel Tibol (2001) toda su correspondencia es una muestra literaria en la que uno mantiene su atención de principio a fin por el estilo franco, picaresco y populachero con el que hablaba y escribía. Seguramente Frida tenía la capacidad estética que caracteriza a todo artista, y aunque su arte era la pintura y no la literatura, también en sus cartas se expresó artísticamente. Realizó escritos de muy alta calidad, poemas formales y pensamientos, pero parece que era de su preferencia el lenguaje popular

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que se puede constatar en sus cartas. El uso del doble sentido, la alteración de términos, la mezcla de palabras en inglés y en español, y el humor negro que desde su época se instaló en los barrios de la Ciudad de México; reflejaron en su escritura toda la sabiduría callejera que adquirió desde joven, y que era de las cosas que Frida hacía *muy bien*.

Además, en lo que escribía, fueran cartas, invitaciones o saludos, solía expresarse en versos que rimaban, lo cual no es fácil para alguien que no tiene un verdadero sentido del ritmo y un vocabulario amplio. Para muestra basta un botón, así invitó Frida a todos a su primera exposición en México (recopilada por Raquel Tibol, 2001):

*13 de abril de 1953
Con amistad y cariño
nacido del corazón
tengo el gusto de invitarte
a mi humilde exposición.*

*A las ocho de la noche
-pues reloj tienes al cabo-
te espero en la Galería
d'esta Lola Álvarez Bravo.*

*Se encuentra en Amberes 12
y con puertas a la calle,
de suerte que no te pierdes
porque se acaba el detalle.*

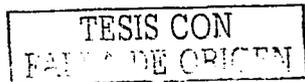
*Sólo quiero que me digas
tu opinión buena y sincera
Eres leído y escrito;
tu saber es de primera.*

*Estos cuadros de pintura
pinté con mis propias manos
y esperan en las paredes
que gusten a mis hermanos.*

*Bueno, mi cuate querido:
con amistad verdadera
te lo agradece en el alma*

Frida Kahlo de Rivera. (P. 336-337).

Así es que el saber de Frida se remitía a saber de ella misma. Bretón al ver su obra, la identificó como claramente surrealista y a pesar de que tiene algunos toques fantásticos, la misma Frida que en un principio no tenía ni idea de lo que era el surrealismo, se desligó de esta tendencia artística diciendo: *Pensaban que era surrealista, pero no estaban en lo cierto. Nunca pinté sueños. Pinté mi propia realidad* (Cit. en Herrera, Hayden, 1997. P. 225). El arte de Frida y lo que con él sentía no estaba sujeto a ningún esquema de



pensamiento, a ningún esquema político, pero que no fuera profundamente político o no haya salido a relucir su espíritu revolucionario en él, es algo que no se puede pasar por alto.

Eli Bartra (1994) saca a relucir el aspecto político del proceso artístico de Frida y revela importantes elementos para pensar que en Frida habitaba una notable influencia política y que en verdad la artista era una revolucionaria. Ella refuta la idea de que el arte de Frida sea más subjetivo y apolítico que, por ejemplo, el de su compañero Diego Rivera; pues el hecho de que Frida pintara autorretratos y él murales de grandes dimensiones en los que representaba escenas de combate político, no hacía la diferencia. La visión que plasmaba Rivera del México moderno podía ser igual de subjetiva que la de Frida en sus autorretratos.

La política significa poder y el poder no se manifiesta únicamente en lo público, ni es sólo referente al Gobierno o al Estado de un país. Lo político subsiste en el ámbito privado y quizá con mayor razón en él, pues ahí es donde se inicia la práctica del sometimiento intentando conquistar y mantener poder sobre las personas, como en toda relación interpersonal. De esta manera, las ideas, los sentimientos y los sucesos personales son parte integrante del sistema de poderes en el que vivimos, tienen que ver con lo político. Frida, como el sujeto que pintaba y el sujeto pintado, expresaba lo que sentía, veía y pensaba de sí misma o de lo que le rodeaba; y también lo que quería ser, ver, sentir y pensar. El perfil político de la obra de Frida está precisamente en lo personal, en la expresión honesta de los dolores, las congostas o los eventos cotidianos que en algo se relacionaban con el poder y el sistema de valores predominante.

La comprensión de esta perspectiva parece que la propia Frida no la tenía de su arte. *Mi pintura no es revolucionaria, para que me siga haciendo ilusiones de que es combativa, no puedo*, decía (Cit. en Bartra, Eli, 1994, P. 73); y sin embargo pintaba, desde su condición social de mujer, abortos, partos, suicidios y accidentes que son un desafío constante y una irreverencia ante la política que dominaba y sigue dominando en la actualidad, pues esos temas en la vida y en el arte de una mujer son prosaicos. Frida no alcanzó a ver esto, pero atravesó la política de género tradicional y le hizo una herida bastante grande.

Su intención y su lucha intentaban ser proletarias y no feministas, pero dado que muchas de las construcciones típicas de género provienen de la ideología burguesa, su rechazo social trae consigo también el rechazo a las formas clásicas de relación entre géneros. Frida no era una feminista pero el feminismo es una de las causas que se le han imputado debido al rompimiento de la imagen angelical de la mujer, representándose a ella misma en las poses más extraordinarias. No lo hizo con voluntad, pero lo hizo, y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Barra (1994) alude a que si más mujeres se cuestionaran su mundo privado, actuaran en él y dejaran de hablar tanto, el feminismo dejaría de ser una propuesta y se convertiría en una realidad política.

La política que predomina en cierta etapa de la historia, entra en las vidas de mujeres y hombres y se convierte en un blanco directo de lucha y transformación o se filtra en los modos de ser casi sin darnos cuenta, pero está presente en el ser y quehacer de las personas. Una idea manejada comúnmente por Frida que manifiesta esta influencia, es la de que la pintura llenó todos los vacíos en su vida, incluyendo la imposibilidad maternal, lo cual se remite a la sugerencia típica y cultural de que cuando las mujeres no asumimos el papel tradicional de mujer y de madre tenemos que llenar nuestra vida con otras cosas.

Frida seguramente se hubiera sorprendido de ver que tan político puede ser lo personal y hubiera sabido que su obra sí fue combativa. Yo por mi lado, miro ese rasgo político en Frida y lo retomo aquí como parte esencial de su arte y su experiencia subjetiva, reconociendo también que ese contexto social y político más amplio participó en la construcción al menos de un espíritu de mujer revolucionario que demuestra que en ningún momento y en ninguna de nuestras acciones somos seres apolíticos.

4.5. Las historias de amor de una mujer artista.

El amor no podía faltar ni en la vida ni en el arte de una mujer como Frida Kahlo. Con la intensidad que la caracterizaba para experimentar todo lo que le rodeaba, las relaciones que mantenía con las personas amadas para ella tomaban un significado de total entrega y efusión estremecedora.

Aquí es donde entra la siempre obligada referencia a Diego Rivera, su compañero de toda la vida, cuyo amor siendo martirio y encanto, dejó en Frida experiencias que marcaron hondamente su estancia en el mundo y la subjetividad plasmada por entero en su arte. Sin embargo, cabe una aclaración necesaria. Casi siempre que se habla de Frida Kahlo, se cree absolutamente forzoso mencionar a Rivera como si todo el mundo de la pintura se remitiera a él y su quehacer artístico hubiera dependido completamente de la valoración y estimulación de su esposo.

El testimonio que la misma Frida brindó en relación a su historia de amor con Diego Rivera dan cuenta de que para ella fue su todo, pero lo importante en el abordaje de dicha historia en este espacio no es hablar de la vida de Diego Rivera como pintor y muralista, ni remarcar la supeditación de Frida para con él; sino de Diego como su pareja y de lo que ella sentía por él. Asimismo, creo relevante además de tocar la relación de Frida con Diego, realizar una breve reflexión de la forma en la que Frida se relacionaba con las personas en general, y sobre todo, con las personas que ella más quería.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La unión de Diego y Frida estuvo llena de singularidades que todavía a los ojos más conservadores de nuestra sociedad son tremendamente extrañas, lastimosas y hasta desenfrenadas. Es difícil entender por qué Frida se enamoró y se casó con un hombre veinte años mayor que ella *-ella tenía 22 años y el 43 cuando se casaron en el verano de 1929-* y permaneció a su lado en medio de tanto sufrimiento, con la particular forma caprichosa con la que Rivera vivía la vida, su incapacidad para serle fiel y su temperamento cambiante.

Para Lovera de Sola (1992), no había nada de extraño en la relación amorosa de Frida Kahlo y Diego Rivera; Frida era una aventurera fuerte e independiente que gozaba descubriendo la vida con todas sus alegrías y pesares y forjando su arte, mientras que Diego era un gran artista mundialmente reconocido por su trabajo y por sus actividades políticas, y que aunque *feo*, tenía una avasallante personalidad que atraía mágicamente a las mujeres. Eran tal para cual, viviendo un matrimonio que como en cualquier otro, había de todo: peleas, separaciones, sufrimientos, pasión, reconciliaciones, deseo de poder, encuentros amorosos, conciliación de intereses, ideales compartidos... sólo que en su caso el todo era verdaderamente *todo*, experimentado hasta el extremo al que los dos eran capaces de llegar por sus personalidades tormentosas.

Formaron los dos una pareja tan peculiar como peculiares eran sus vidas, cuyas características iban más allá de la *censura mezquina*, según Lovera de Sola (1992), pues su relación *autónoma y entrelazada* les permitía estar juntos sin soledad ni posesiones. Ambos mantuvieron vínculos sexuales con otras parejas y fueron independientes en su trabajo, lo cual frecuentemente era visto como locura y libertinaje enfermizos para la visión de un matrimonio maduro y formal de aquellos años.

En cambio Hayden Herrera (1997) expone otra realidad del matrimonio Rivera Kahlo que representó para Frida una más de sus heridas y de los dramáticos sucesos agnolduces con los que vivía y a su vez contra los que luchaba para poder vivir. Es cierto que Frida alcanzó un reconocimiento propio como pintora *-aunque no igual que el de su esposo-* y que el mismo Rivera era un admirador de su arte manifestando su interés varias veces públicamente, también que construyó su propio espacio artístico sin dejarse opacar por Diego haciendo del arte lo que a ella más le agradaba; y que en un plano más concreto, trató de ser dueña de su vida apartándose de Diego cada vez que lo deseaba o cuando estaba molesta con él, viviendo incluso en una casa aparte. Dos casas unidas por un puente construidas especialmente para ellos y ubicadas en San Angel, en las que vivieron casi toda su vida matrimonial, dan precisamente esa apariencia de unión e independencia de la que hablaba anteriormente.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin embargo, el perfil de la relación entre Diego y Frida parece ser mucho más complicado que el logro de una auténtica felicidad para ambos miembros de una pareja cuando se ha alcanzado el pleno ejercicio de la individualidad y la libertad en el amor. En primer lugar, aunque Frida era rebelde y conoció el amor de muchos hombres, sufrió incansablemente por las múltiples infidelidades de Diego, y el establecimiento de sus otras relaciones pudo haber sido sólo un intento por llenar el vacío que producía en ella el que su hombre estuviera con otras mujeres, es decir, aunque los dos mantuvieran vínculos amorosos por separado, no quiere decir que los vivieran de igual forma o que a Frida no la lastimaran profundamente.

Diego también podía sentirse herido, pero su modo de vivir le exigía la satisfacción inmediata y sin miramientos de sus deseos, además de que Frida se encargaba de evitarle el dolor ocultando minuciosamente el engaño a Diego, pues resulta que el gran artista era un empedernido celoso que cuando despertaba al *macho* que llevaba adentro no soportaba la competencia, sobre todo cuando sentía la amenaza de alguien que él considerara que podía estar a su altura. Las relaciones lésbicas de Frida eran toleradas por él, pero no siempre sus romances con otros hombres.

De esta manera, entre las consecuencias de las relaciones que Frida y Diego tenían con otras personas, seguramente estaban descomunales batallas entre los artistas, acompañadas de tiernas reconciliaciones que les permitían seguir su vida juntos. Pero las aventuras de Diego llegaron a su límite cuando sostuvo un acercamiento con Cristina, la hermana menor de Frida, quien era hermosa y había sido modelo -por sugerencia de la misma Frida- de algunos cuadros y murales en los que Diego realizó imágenes de desnudos. Cuando esto ocurrió, probablemente en 1934, el matrimonio acababa de regresar de los Estados Unidos y fue una época de escasa salud para Frida -las molestias en su pie derecho y en su columna se agudizaron- y de gran apatía para Diego, pues le costó trabajo acostumbrarse de nuevo a México y parecía estar resentido con Frida por tener que volver. Debido al aborto que Frida había sufrido en Detroit, los médicos le aconsejaron que se abstuviera de tener relaciones sexuales y Diego no dudó en involucrarse con su cuñada.

Por muy inverosímil y cruel que parezca, en acontecimientos como ese consistían los caprichos de Diego, que Frida desde luego consentía. Con todo, Frida terminó perdonando a su hermana y a su esposo y siguió su vida; aunque con grandes costos emocionales que se pueden constatar en una de las varias cartas que mandó al Doctor Leo Eloesser pidiéndole consejo sobre su conflicto matrimonial (reproducida por Hayden Herrera, 1997):

[...] La situación con Diego está peor cada día. Sé que yo he tenido mucha culpa de lo que ha pasado, por no haber entendido desde un principio lo que él quería y haberme opuesto a una cosa que no tenía remedio. Ahora, después de meses de verdadero tormento para mí, perdóné a mi hermana [...]. Me dejó en un estado de tal tristeza y desánimo que no sé que voy

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a hacer. Sé que a Diego le interesa por el momento más ella que yo, y debía comprender que él no tiene la culpa y que yo soy la que debo transigir, si quiero que él sea feliz. Pero me cuesta tan caro pasar por esto que no tiene usted ni idea de lo que sufro. Es tan complicado lo que me pasa que no sé como explicárselo a usted. Sé que lo entenderá de todas maneras y me ayudará a no dejarme llevar por prejuicios idiotas [...] (P. 161).

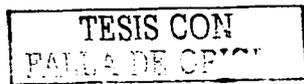
Convencida de que no debía preocuparse por prejuicios tontos, Frida acabó por resignarse y adecuarse a la forma de amar de Diego, y aceptando que sus sentimientos hacia él la rebasaban, le escribió el 23 de julio de 1935 (carta reproducida por Hayden Herrera, 1997):

[Ahora sé que] todas esas cartas, aventuras con mujeres, maestras de 'ingles', modelos gitanas, asistentes con 'buenas intenciones', 'emisarias plenipotenciaras de sitios lejanos' sólo constituyen flirteos. En el fondo, tú y yo nos queremos muchísimo, por lo cual soportamos un sinnúmero de aventuras, golpes sobre puertas, imprecaciones, insultos y reclamaciones internacionales, pero siempre nos amaremos... Se han repetido todas estas cosas a través de los siete años que llevamos viviendo juntos, y todos los corajes que he hecho sólo han servido para hacerme comprender, por fin, que te quiero más que mi propio pellejo y que tú sientes algo por mí, aunque no me quieras en la misma forma. ¿No es cierto?... Espero que eso siempre sea así y estaré contenta. (P. 162).

Por todo esto, Frida no sólo soportó grandes sufrimientos físicos sino igualmente amorosos; aún con el gran amor y aceptación que ella manifestaba hacia su compañero. El mismo Diego Rivera (Cit. en Herrera, Hayden, 1997) mostrando ese carácter ominoso de su vida y sus relaciones, escribió en su autobiografía que: *Entre más amaba a una mujer, más la quería lastimar. Frida sólo fue la víctima más evidente de esa repugnante característica (P. 160).*

El impacto en la vida de Frida, fue el de una mujer tradicional que todo lo comprende, y el impacto en su vida de mujer artista también. Como se puede leer en sus cartas, de ser necesario se hechaba la culpa de los problemas y se preocupaba más por la felicidad de Diego que por la propia, sintiendo que debía entender al hombre y comprender al genio a costa de lo que fuera. Y así lo hizo. Como mujer lo atendió de tiempo completo, estar con él se convirtió en su trabajo desde que contrajeron matrimonio, guisar sus platillos favoritos, tener limpia su casa y ordenado su lugar de trabajo; fueron quehaceres que para Frida estuvieron por encima de la pintura. Como compañera de un artista reconocido procuraba ser una esposa amorosa y hacerlo resaltar a los ojos del mundo manteniendo la imagen que a Diego le gustaba y que era precisamente la de *Tehuana*; y como la artista, lo admiró y lo siguió a todas partes, siendo en algunas ocasiones algo así como su discípula.

Por otra parte, su historia de amor fue otro de los reflejos en el arte de Frida, pues la influencia y la presencia de Diego en él no fueron menos. Este es otro de los puntos que siempre se discuten en cuanto a la vida y obra de Frida, pues ha recibido el apelativo de *Pintora por derecho propio*, y las contribuciones *-sobre todo masculinas-* a su pintura siguen siendo



cuestionadas. Al igual que con su padre, trato de rescatar aquí la presencia de Diego Rivera con la importancia que la misma Frida le dio y no como una forma de subrayar y generalizar la influencia de los artistas varones en el arte femenino.

Lo que vivía Frida en el amor, de alguna manera se manifestaba en su trabajo artístico; por ejemplo, en aquella época en la que Diego tuvo relaciones con su hermana Cristina, Frida produjo pocos cuadros y entre ellos está un autorretrato en el que se pinta con el cabello corto, al igual que como lo haría años más tarde en el *Autorretrato con el cabello cortado* (Ver ilustración 17) que ya se comentó anteriormente. A Diego le encantaba su cabello largo y le desagradaba cuando se lo cortaba así, lo cual puede suponer que dicha obra fue hecha deliberadamente por Frida como un gesto de disgusto hacia Diego.

En cuanto a la aparición de la imagen física de Diego en la pintura de Frida, ésta fue notablemente recurrente, existen varias obras en las que Frida dejó representado a Diego, una de las más famosas es la de *Diego en mi pensamiento*, pero la que a mí me parece más fascinante es la que lleva por título *El abrazo de amor del universo, la tierra, Diego, yo y el señor Xólotl* (Ver ilustración 29) porque en ella Frida parece simbolizar el amor entre ella y Diego como parte de la vida y el amor que habita en el universo. Él también la pintó en sus obras, la podemos observar por ejemplo, en los murales de Palacio Nacional y de la Secretaría de Educación Pública como combatiente revolucionaria, y en el clásico de Diego *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.

En lo que concierne a la influencia técnica y estilística en el arte de Frida, ésta fue otra de las formas en las que Diego estuvo presente. La historia da cuenta de que desde antes de que Diego y Frida comenzaran a tener un contacto más estrecho dentro del círculo del *Partido Comunista Mexicano*, ella lo había ido a ver cuando pintaba los murales de la Secretaría de Educación Pública para pedirle opinión sobre sus lienzos, argumentándole que necesitaba el juicio sincero de un conocedor porque ella necesitaba trabajar para vivir, sobre todo cuando las posibilidades de ejercer una carrera se vieron intrincadas por el accidente y por ello se había abocado a la pintura.

Según Hayden Herrera (1997), el pintor no sólo le brindó su opinión sino que le encantó su obra y desde ese momento creyó pertinente no viciarla con sus juicios y estimular a la pintora para que siguiera pintando lo que ella quisiera. Sin embargo, los conocedores de técnicas como Teresa del Conde (2001) observan en el estilo pictórico de Frida la técnica que es común en los *exvotos* o retablos que los enfermos suelen llevar a las iglesias en señal de agradecimiento por la cura intercedida por Dios, y en los cuales se pinta la representación de la enfermedad y el alivio con un breve texto que comunica el motivo y la gratitud. Pues bien aunque parezca que esto en nada tiene que ver con Diego, en la *casa-museo* de Frida se encuentra exhibida una

coleccion de casi cuatrocientos retablos que fueron adquiridos por Diego en el mercado negro y que obsecuó a Frida, tal vez, como una sugerencia indirecta en la adopción de tal estilo. El mismo Rivera (1979) hizo patente que la aportación de Frida al arte mexicano fue la renovación que hizo en sus autorretratos del tema del retablo típico, abandonando el sentido religioso proveniente de Europa y mostrando el dolor que sólo atañía a ella y que sólo ella tenía que remediar.

A principios del año de 1940, Frida y Diego se divorciaron y estuvieron separados durante casi todo su transcurso, siendo ésta la única interrupción que hubo en sus veinticinco años de matrimonio. Durante este periodo, la libertad, que de alguna manera era parte de sus ideales más declarados, se convirtió en un ejercicio más contundente para Frida. De acuerdo con Hayden Herrera (1997), a pesar de la estrecha unión que mantuvo con Diego y de que nunca en realidad se separaron, pues continuaban visitándose a menudo y apareciendo juntos en público, Frida nunca dejó de ser ella misma, siempre fue esa mujer que no se preocupaba por guardar las formas, y en este tiempo de separación legal disfrutó de manera más real su autonomía e independencia. Para entonces ya era una pintora reconocida y dedicándose a su trabajo se negaba a recibir un centavo de Diego procurando mantener sus propios gastos. Presentando su trabajo al mundo, dejó de ser la *Tehuana* de Diego y se convirtió en una figura que brillaba por sí misma, con su atrayente personalidad y su trabajo original en el arte.

Más o menos en este tiempo, Frida produjo una de sus obras más famosas y la de mayor dimensión de todas. Casi del tamaño de una pared -*las obras de Frida solían ser muy pequeñas*- pintó su doble autorretrato *Las dos Fridas* (Ver ilustración 30), cuadro que es reconocidísimo a nivel mundial y el favorito de muchos. Acerca de su significado, existen varias interpretaciones, una de las cuales fue brindada por la misma Frida. Al lado izquierdo de la réplica tamaño natural que se exhibe en el *museo Frida Kahlo*, hay también una réplica ampliada de las hojas de su *Diario*, en las que Frida explica que *Las dos Fridas* tiene su origen en la fantasía infantil de una amistad que sostenía con una niña imaginaria de su misma edad. Los críticos por su parte, como Teresa del Conde (2001) hacen alusión a la herencia extranjera y mestiza de sus padres, pues una de las Fridas está vestida de *Tehuana* como siempre y la otra con un vestido victoriano blanco que recuerda su doble origen.

Sin embargo, Hayden Herrera (1997) recoge una interpretación más que está íntimamente relacionada con lo que se encontraba viviendo con Diego en ese momento; Frida llegó a decir de esta pintura que *una de las Fridas era a la que Diego quería y a la otra no*, asimismo alguna vez le dirigió un mensaje a su esposo que decía: *Mi sangre es el milagro que viaja por las venas del aire, de mi corazón al tuyo* (P. 236), y en esta pintura la torrente de sangre que viaja del corazón de una de las Fridas al de la otra es cortada por unas pinzas quirúrgicas que la Frida victoriana sostiene en la mano, mientras la otra lleva

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en la suya un retrato pequeño de Diego. Solidariamente, las dos Fridas se dan la mano y dan la impresión de que Frida misma es su principal soporte y la amiga que la acompaña en esta época de sufrimiento por la separación.

Terminando el año, Frida se volvió a casar con Diego. De esa fecha es la siguiente carta que el Doctor Eloesser le mandó a Frida aconsejándole sobre su relación y exhortándola a tomar una decisión definitiva (reproducida por Hayden Herrera, 1997):

Diego te quiere mucho y tú a él. También es cierto, y tú lo sabes mejor que yo, que tiene dos grandes amores aparte de ti: 1) la pintura y 2) las mujeres en general. Nunca ha sido monógamo, ni lo será jamás, aunque esa virtud de cualquier forma es imbécil y va en contra de los impulsos biológicos. Reflexiona con base en esto, Frida. ¿Qué es lo que quieres hacer? Si crees que puedes aceptar los hechos como son, vivir con él en estas condiciones, someter tus celos naturales a la entrega de trabajo, la pintura, la enseñanza en una escuela, o lo que sea mientras te sirva para vivir más o menos pacíficamente... y te ocupe tanto que te acuestes agotada todas las noches (entonces cástate con él). Lo uno o lo otro. Reflexiona cuando Frida y decide. (P. 252).

Frida eligió quedarse con él y la relación como esposos sufrió renovaciones, los vínculos amorosos extramatrimoniales siguieron existiendo y entre ellos éste se disolvió; vivieron juntos y parece que aceptando estas condiciones su vida fue más tranquila y se amaron en libertad.

Teresa del Conde (2001) y Alejandro Herrera ³¹, analizando la complicada relación entre Diego y Frida, ven en ella más que amor, una profunda codependencia que les impidió vivir realmente las vidas que ellos deseaban. Los autores revelan que muchas veces Frida se quería librar del control que Diego ejercía sobre ella, pero nunca pudo hacerlo, y haciendo todo lo contrario buscaba la forma de retener a Diego por cualquier medio. Los testimonios del doctor Eloesser por ejemplo, dan cuenta de que Frida era capaz incluso de someterse a una cirugía de dudosa eficacia si esto fortalecía su unión con él. Además, Frida no sólo asumió las infidelidades de Diego sino que lo cuidó y lo trató como a un niño. En la ilustración 29, se puede observar a Frida cargando en brazos a Diego en pose maternal. La manera en la que cariñosamente se llamaban refleja esta forma de verse. Ella era su niña, la niña de sus ojos, su chiquitita, su Fisita (Del Conde, Teresa 2001, P. 40) y él siempre fue su niño Diego. Por eso para dichos autores, el enlace entre Diego y Frida estaba más fortalecido por la dependencia maternal que por los lazos de un amor de pareja.

En el ejercicio de la pintura no se diga, Diego no sólo pudo haber tenido alguna influencia en Frida sino que ella dependía de que él valorara lo que hiciera para seguir haciéndolo. Aún ya separados legalmente, Frida le escribió

³¹ Como se ha venido reiterando, las aportaciones del maestro Herrera fueron retomadas de su participación en una conferencia acerca de un libro sobre Frida Kahlo.

el 11 de junio de 1940 (carta-informe a Diego Rivera recopilada por Raquel Tibol, 2001):

[...] *No tengo las menores ganas de trabajar con la ambición que quisiera tener. Seguiré pintando nada más para que tú veas mis cosas. No quiero ni exposiciones ni nada. Pagaré lo que debo con pintura, y después aunque trague yo caca, haré exactamente lo que me dé la gana y a la hora que quiera. Ya lo único que me queda es tener tus cosas cerca de mí, y la esperanza de volver a verte, es suficiente para seguir viviendo. [...]* (P. 207).

Como dije, dependencia o no, Diego para Frida era su *todo*. Así lo asentó en este pequeño verso de su *Diario* (fragmento reproducido por Hayden Herrera, 1997):

*Diego. Principio
Diego. Constructor
Diego. Mi niño
Diego. Mi novio
Diego. Pintor
Diego. Mi amante
Diego. 'Mi esposo'
Diego. Mi amigo
Diego. Mi padre
Diego. Mi madre
Diego. Mi hijo
Diego. Yo
Diego. Universo
Diversidad en la unidad*

¿Por qué lo llamo Mi Diego? Nunca fue ni será mío. Es de él mismo. (P.314).

No obstante, la cercana y tormentosa vida con Diego, refleja para autoras como Raquel Tibol (2001) no sólo una dependencia específicamente con el pintor; sino una insaciable necesidad de afecto que Frida manifestaba a todos sus seres queridos, y a los hombres que le atraían y con quienes quería vivir el amor mucho más. La autora hace notar, en la presentación de su correspondencia, que Frida oscila incesantemente en ella de la franqueza a la manipulación y de la autocomplacencia a la autoflagelación; tratando de poseer a las personas y ganarse su amor. En cada carta, fuera dirigida a un hombre, fuera dirigida a una mujer, a una amiga, a sus padres o a sus amantes, Frida destila una enorme ternura. Nunca faltaron en ellas las palabras '*querida*', '*linda*', '*tu Frida*', '*abrazos*', '*besos*'; etcétera; pero tampoco las frases mordaces que instituían culpa en quienes las leían y que aseguraban que sintieran el compromiso de quererla.

A esta tendencia de Frida, Hayden Herrera (1997) le llama '*coquetería engatusadora*' al menos en lo que respecta a los hombres; y no se manifestó únicamente con Diego, lo hizo desde que era una adolescente y en especial con quienes Teresa del Conde (2001) denomina sus '*dos grandes amores pulsionales*' (P. 23), aún por encima de Diego; que fueron su primer novio Alejandro Gómez Arias, a quien no soltó fácilmente, y a su amor de madurez,

TESIS CON
FALIA DE ORIGEN

el fotógrafo Nickolas Muray. En los siguientes fragmentos de cartas dirigidas a ellos, se puede palpar esta manera en la que Frida se relacionaba en el amor. A Alejandro Gómez le escribió (cartas recopiladas por Raquel Tibol, 2001):

25 de diciembre de 1924

Mi Alex: Desde que te ví te amé. ¿Qué dice usted? Como probablemente van a ser varios los días que no nos vamos aver, te voy a suplicar que no te vayas a olvidar de tu mujercita linda, ¿eh?... A veces en las noches tengo mucho miedo y yo quisiera que tu estuvieras conmigo para que no me dejaras ser tan medosa y para que me dijeras que me quieres igual que antes, igual que el otro diciembre, aunque sea yo una 'cosa fácil' ¿verdad Alex? Te tienen que ir gustando las cosas fáciles... Yo quisiera ser todavía más fácil, una cosita chiquitita que nada más trajeras en la bolsa siempre, siempre... Alex, escríbeme seguido y aunque no sea cierto dime que me quieres mucho y que no puedes vivir sin mí... Tu camaca, escuinda o mujer o lo que tú quieras. (P. 26).

A Nick Muray se dirigió de esta manera en una carta fechada el 27 de febrero de 1939 (carta recopilada por Raquel Tibol, 2001):

[...] No beses a nadie mientras lees los letreros y nombres en las calles. No lleves a nadie a pasear por nuestro Central Park. Sólo es de Nick y Köchill. No beses a nadie en el sofá de tu oficina. Blanche Heys es la única que puede darte masaje en el cuello. Sólo puede besar a Mam todo lo que quieras. No hagas el amor con nadie, si lo puedes evitar. Hazlo únicamente en el caso de encontrar una verdadera F.W., pero no te enamores. [...] Dile a Mam que te cuide y que te obligue a descansar cuando estés cansado. Dile que estoy mucho más enamorada de ti, que eres mi amor y mi amante, y mientras no estoy te tiene que querer más que nunca, para hacerte feliz. ¿Te molesta mucho el cuello? Te mando millones de besos para tu hermoso cuello, para que se sienta mejor, toda mi ternura y mis caricias para tu cuerpo, de la cabeza a los pies. Beso cada pulgada, desde lejos. [...] Oh mi querido Nick, te adoro tanto. Te necesito tanto que me duele el corazón. [...] (P. 370-371).

Pero fue el amor por Diego más allá de todo, y a pesar de vivir intensamente el amor con otros amantes, volver a Diego era para Frida como regresar a casa. Seguramente también tuvieron infinitud de buenos momentos. Como ya lo mencioné, quizá sea difícil entenderlo y llevar a cabo una buena reflexión sobre una relación tan compleja, pero es más sencillo cuando se escucha a la misma Frida hablar de Diego y expresar su razón. En el retrato escrito de Diego que el artista realizó como motivo de los cincuenta años de labor artística del pintor en 1949, Frida lo describe con exquisita calidad literaria y con tal sinceridad que casi se hace comprensible su amor. Puede que el escrito sea una idealización de Diego más que la expresión de una persona a quien simplemente se quiere con sus defectos y virtudes, pero después de todo, el amor toca a la idealización y Frida tocó sus sentimientos. He aquí fragmentos de este retrato (recopilado por Raquel Tibol, 2001):

[...] No hablaré de Diego como de 'mi esposo', porque sería ridículo; Diego no ha sido jamás ni será 'esposo' de nadie. Tampoco como de un amante, porque él abarca mucho más allá de las limitaciones sexuales, y si hablara de él como de un hijo, no haría sino describir o pintar mi propia emoción, casi mi autorretrato, no el de Diego. [...] Sus ojos saltones, oscuros, inteligentísimos y grandes [...]. Sirven para que su mirada abarque un campo visual mucho

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

más amplio, como si estuvieran contruidos especialmente para un pintor de los espacios y las multitudes. Entre esos ojos, tan distantes uno de otro, se adivina lo invisible de la sabiduría oriental, y muy pocas veces desaparece de su boca búdica, de labios carnosos, una sonrisa irónica y tierna, flor de su imagen. [...] LA MUJER, entre todas ellas -YO- quisiera siempre tenerlo en brazos como a un niño recién nacido. [...] Quizá esperen oír de mí lamentos de 'lo mucho que se sufre' viviendo con un hombre como Diego. Pero yo no creo que las márgenes de un río sufran por dejarlo correr, ni la tierra sufra porque lleve, ni el átomo sufra descargando su energía... para mí, todo tiene una compensación natural. Dentro de mi papel, difícil y obscuro, de aliada de un ser extraordinario, tengo la recompensa que tiene un punto verde dentro de una cantidad de rojo: recompensa de equilibrio. [...] es natural que los glóbulos rojos luchen contra los blancos sin el menor prejuicio y que ese fenómeno solamente signifique salud. [...] de Diego se desprende una especie de atmósfera que envuelve el total. Esta atmósfera móvil es el amor, pero el amor como estructura general, como movimiento constructor de belleza. Yo me imagino que el mundo que él quisiera vivir, sería una gran fiesta en la que todos y cada uno de los seres tomara parte.[...] Para hacer esa fiesta, lucha continuamente y ofrece todo cuanto tiene: su genio, su imaginación, sus palabras y sus acciones. [...] (P. 305-308).

Es así como cada uno se convirtió en el motivo de la existencia del otro. Diego Rivera (Cit. en Lovera de Sola, 1992) por su parte, escribió en su autobiografía acerca de la muerte de Frida: *[Aquel fue] el día más trágico de mi vida. Perdí a mi querida Frida para siempre... Demasiado tarde me di cuenta de que la parte más maravillosa de mi vida había sido el amor que sentía por Frida.* (P. 196).

En fin, dada la intensidad de la relación amorosa entre estos dos personajes, su influencia mutua, el lugar que llegaron a ocupar en las vidas de ambos y el significado que ese amor tomó en el arte; Frida Kahlo y Diego Rivera se convirtieron en importantes figuras públicas, todo mundo tenía y hasta la fecha tiene conocimiento de quienes son Diego y Frida, simplemente Diego y Frida, aquella pareja mítica que ha llegado a ser uno de los símbolos más importantes del arte mexicano y del paisaje del México de ayer y de hoy, tanto, como el *Popocatepetl* y el *Iztacchuatl* en el Valle del Anáhuac (Luis Cardoza y Aragón, 1995; cit. en Del Conde, Teresa, 2001, P. 42).

4.6. Y entonces... ¿Es el arte de Frida, arte de mujer?

El sí parece asomarse inevitablemente en el caso de Frida, una mujer que no por casualidad resulta ser enteramente representativa de la experiencia de muchas mujeres artistas, no de todas por supuesto, con lo que el sí no puede asumirse de manera absoluta, pero en esta reflexión final hablo de un sí en muchos sentidos, con la reserva de que, como en todo estudio que se basa en las cualidades de un fenómeno y en su carácter subjetivo, en otros tantos existan lagunas que hacen imposible la determinación de un arte femenino o de la generalización de una experiencia muy particular como la de Frida.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

Retomando lo expuesto en el capítulo anterior acerca de las características del arte de las mujeres y su manera de vivirlo, la experiencia artística de Frida podría analizarse al menos desde dos perspectivas. Una es la referente a aquellas cualidades tanto formales como subjetivas que se han atribuido al arte de las mujeres dentro de una mirada tradicional; y otra que ha encontrado elementos reveladores de la condición de la mujer reflejada en el arte y que ha sido descubierta por las mismas mujeres, lo que ha traído como consecuencia la confección de un arte específicamente femenino realizado conscientemente, en el que se plasma la cuestión femenina, se cuestiona el rol tradicional de las mujeres y se proponen alternativas para su realidad social y cultural.

Los límites entre ambas son difusos porque en ocasiones las características vivenciales del arte de las mujeres han sido impuestas y presentadas por el sistema androcéntrico predominante en el arte y en la cultura, mismas que sin darnos cuenta se siguen filtrando en nuestro pensamiento y en los hallazgos que encontramos cuando hablamos de mujeres. Sin embargo, la mirada que se intenta rescatar aquí es la que las mujeres han desarrollado, haciendo uso de lo que mi propia experiencia como mujer me ha dejado y lo que alcanzo a ver en torno a nuestra formación histórica y a lo que actualmente buscamos como mujeres.

Respecto al arte de Frida y a la relación entre su género y su obra ya se habló ampliamente a lo largo de este capítulo, sólo caben algunas precisiones para concluir los descubrimientos de dicha relación. La primera de ellas es que como una mujer convencionalmente ligada al universo doméstico, su vida y su quehacer artístico mantuvieron un vínculo persistente, que es uno de los elementos que suele asociarse al arte de las mujeres. Esto no quiere decir que sea parte de la *esencia natural* de las mujeres, sino del lugar en la que se les ha colocado históricamente, y del cual Frida, a pesar de su rebeldía, tampoco se escapó. Hasta el día de hoy es una de las mujeres que de manera más realista pintó su vida en cada lienzo, y que la historia de su vida basta para confirmar.

Siendo éste su sello personal y genérico, la vida en términos generales fue el tema de su obra y le dio a su pintura algunos de los rasgos que la Historia del Arte ha enmarcado como propios de la plástica femenina. Para el ámbito académico en el arte, las obras pequeñas distinguen la labor artística de las mujeres, reflejo del carácter íntimo y personal que les deja estar inmersas en su mundo, en la esfera privada en la que se desarrolla su creatividad y que en resumidas cuentas forma a la vida misma. Valoración mediada por el androcentrismo o no, destinando a la mujer a una sola esfera, lo cierto es que las obras de Frida no eran de grandes dimensiones, lo cual atinadamente no sólo las hace más íntimas, sino que invita al espectador a acercarse más y más, para poder admirarlas con detalle y hacer de la contemplación un encuentro de vidas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La naturaleza, como mayor expresión de vida, también ha sido declarada como tema insustituible de las obras pictóricas de las mujeres, usándolo como pretexto para argumentar que no son capaces de pintar nada más, pues además es sencillo y se adecúa a sus posibilidades. Afirmando y rebatiendo este juicio, en el estilo artístico de Frida no faltó la representación de la naturaleza, sobre todo de plantas y flores, pero siempre acompañada de ella misma, lo que demuestra que podía pintar eso y más siempre y cuando lo necesitara para transmitir su expresión y tuviera que ver con su vida. La podemos ver con fondos de naturaleza viva o muerta en numerosos autorretratos, entre ellos los que realizó con monos, pero el cuadro en el que Frida no sólo recurre a la naturaleza como forma de vida sino que se hunde en ella afirmando su existencia, reafirmando que está viva, es en el de *Raíces* (Ver ilustración 31) en el que acostada sobre la tierra, raíces que salen de su pecho la aferran a la continuidad que da la savia proveniente desde lo más profundo.

La vida, ese motor del que muchos dicen estamos más cerca las mujeres, era lo que más gustaba a Frida de *la vida*, válgase la redundancia, y lo que pintó sin dudarlo en conexión con *su vida*. Por esto nunca faltaba ella en el escenario de sus pinturas y con una capacidad extraordinaria para observarse, se pintaba exactamente de la manera en la que se sentía en el momento, y sin afirmar que la capacidad de mirarse a sí mismo sea mayor o exclusiva de las mujeres, es difícil en cualquier circunstancia y de igual forma ha sido recurrente en las mujeres artistas, ellas que siempre se buscan y que desean incessantemente construirse. Un dato por demás relevante en el caso de Frida es que ella contaba incluso con un espejo, un espejo que está en la parte superior de su cama de cuatro columnas todavía conservada en la casa de Coyoacán, y en el que podía observarse fácilmente cuando se encontraba pintando acostada, posición en la que pasaba gran cantidad de tiempo a causa de sus padecimientos.

Frida se probó en varias imágenes y se hizo a sí misma en su pintura, por lo que el arte no sólo fue instrumento en el que plasmó sus vivencias, sino a través del cual construyó su subjetividad; objetivo primordial del arte intencional como el *feminista*, que frecuente y conscientemente denuncia la condición dolorosa de las mujeres y con el contenido espera obtener un resultado: el cambio en las mujeres para que se construyan a sí mismas fuera de lo que las han hecho ser y el cambio en la sociedad en su forma de mirarlas.

Como se ha venido comentando, esa no fue la intención de Frida y la catalogación de feminista no es adecuada para su arte. No obstante, al pintar sus propios dolores, sus conflictos, sus desamores y sus deseos, pintó sin querer la problemática que por mucho tiempo ha envuelto a las mujeres; y con ello contribuyó a transformar la perspectiva no sólo de la mujer sino del arte

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en general. El arte de Frida es tan de mujer, le comunica tanto a las mujeres, que sus principales admiradores son precisamente *mujeres*.

Pero Frida no se pintó en todo lo que hizo, aunque su obra ha sido denominada autobiográfica porque la mayoría son autorretratos. También produjo cuadros de gran calidad artística en donde aparecen otras mujeres. Uno de esos cuadros en especial, muestra hasta el extremo la condición desfavorecida de la mujer maltratada y estuvo basada en un hecho real ocurrido en México en los años treinta. Frida fundándose en la información que dio un penódico sobre un borracho que tiró a su novia sobre un catre y le dio veinte puñaladas (Herrera, 1997), pintó su obra *Unos cuantos piquetitos* (Ver ilustración 32), pues el novio al ser recusado por la ley protestó diciendo ¡Pero si sólo le di unos cuantos piquetitos!; momento que representó Frida pintando a la mujer desnuda, tirada en un catre, ya sin vida y con sangrientas heridas, y al susodicho agresor todavía con el cuchillo en la mano. La obra presenta sin duda a dos personajes estereotipados de nuestra cultura de género y de la cultura mexicana: el macho y su víctima, y más de una mujer se ha sentido identificada con ella.

Diego Rivera (1943), refiriéndose a la propiedad vital del arte de Frida Kahlo opinó: *Una vida contiene los elementos de todas las vidas, y si se penetra hasta el fondo de ella, se encuentra la profundidad abismal, la altura vertiginosa y los tejidos de ramificaciones infinitas prolongándose en siglos de luz y sombra de la vida. [...]Por eso, el retablo de Frida pinta siempre su propia vida. Las dos Fridas, una igual a la otra pero diferentes entre sí. [...] Autorretrato recurrente que nunca se parece el uno al otro, y cada vez se parece más a Frida, cambiante y permanente como la dialéctica universal. (P. 246-247).*

En este breve fragmento que rescata la peculiaridad artística de Frida y su relación con el mundo, se hace todavía más evidente la identificación que se ha suscitado respecto a la pintora por el parentesco de las diferentes vidas que en algún momento han vivido el mundo de Frida y su mito, haciéndolo suyo, apropiándose de él, o infundiéndole características propias. Yo por ejemplo, en Frida veo el dolor que habita en el pecho del mundo, a la mujer que sufre pero que aguarda pacientemente, que espera... quizá porque dentro del dolor que a veces causa vivir o luchar contra la muerte, he esperado la transformación de mi ser mujer en la imagen que deseo, probando diferentes imágenes.

Ese es un efecto muy común del arte de Frida en las mujeres, tal vez porque sólo es de ella y a la vez de una realidad compartida. Continúa diciendo Rivera (1943): *Son retablos los de Frida que no se parecen ni a nadie ni a nada más. Colectivo-individual es el arte de Frida. Realismo tan monumental que en su espacio todo posee N dimensiones; en consecuencia, pinta al*

mismo tiempo el exterior, el interior y el fondo de sí misma y del mundo (P. 247).

Frida dejó impregnado su ser mujer en su obra y vivió también la experiencia de ser mujer artista en un mundo que siempre había sido oficialmente de los hombres. Fue la fiel compañera de un gran artista que al principio fue mucho más reconocido que ella, contra lo que seguramente luchó para tener un lugar propio y no tener menos luz. Fue seguidora de sus pasos y depositaria de sus dramas, papel que muchas otras artistas han jugado en su nacimiento y desarrollo artístico, y como la Historia del Arte las recuerda entre sus intocables páginas.

Labrando camino en el terreno del arte, Hayden Herrera (1997) asegura que Frida solicitó la beca Guggenheim en 1940 para lo cual cumplió con el requisito de enviar su curriculum al Palacio de Bellas Artes e incluso una carta de recomendación de Carlos Chávez, pero nunca se la otorgaron, a pesar de la calidad y originalidad de su trabajo.

Con frecuencia, su arte era calificado de primitivo por ser comparado con el de Diego y se ha llegado a considerar más popular que formal, pues además de que Frida no fue una pintora preparada en la academia, la cercanía con sus emociones y su cuerpo, su sencillez y la técnica rústica de su pintura le han abierto un espacio en este tipo de arte que, es bien sabido, es más trabajado por mujeres y constantemente se encuentra en los límites de lo verdaderamente artístico.

Por supuesto, Frida tenía sus propias opiniones respecto a los géneros y atravesando por esas experiencias se refirió de esta forma de los varones: *Los hombres son los reyes. Ellos dirigen el mundo.* (Cit. en Herrera, Hayden, 1997, P. 212). Y aunque la mayoría de las veces se expresaba con modestia o decía que era una gran pintora de manera burlesca, ella sabía que lo era. Desde sus inicios, y antes de que se convirtiera en una pintora famosa le escribió a su novio Alejandro el 14 de septiembre de 1924 (carta recopilada por Raquel Tibol, 2001):

[...] Basándote en esa muñequita puedes ver cómo estoy progresando en el dibujo, ¿verdad? ¡Ahora sabes que soy un prodigio en lo que concierne al arte! [...] (P. 24).

Y cuando viajó a los Estados Unidos con Diego y el distinguido pintor con su esposa fueron recibidos por grandes personalidades, le preguntaron si ella también era pintora, respondiendo en perfecto inglés: *Si la mejor del mundo* (Cit. en Herrera, Hayden, 1997, P. 120).

En el enlace de vidas que sólo el arte puede amarrar, Doña Mati, que no es conocedora de arte pero si es mujer, pareció comprender esta condición femenina más allá del arte, pues cuando le pregunté qué pensaba ella sobre

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

las mujeres artistas me respondió: *Pues que es muy bonito sabiendo hacer su trabajo limpio, aunque como dice el dicho, aunque andes entre lumbre no te quemes, así ellas, que aunque anden entre lumbre no se quemen, pues su trabajo no es fácil, la mayoría de los artistas son hombres, pero hay también mujeres muy buenas como la señora Frida.*

Definitivamente el arte no es neutro, el artista tiene género y el arte está condicionado a él entre muchos otros factores. Hombres y mujeres no han sido iguales en toda la historia y han dado diferentes frutos.

Frida no sabía nada de esto, no pretendía hacer nada por las mujeres y sin embargo es la *Ofelia mexicana de nuestros tiempos, mujer sufrida y sin hijos, esposa maltratada* (Herrera, 1997, P. 13). Sólo pintó con su corazón, tal y como la observamos en su *Autorretrato con el retrato del doctor Farfí* (Ver ilustración 33), con la paleta de colores en forma de corazón en su mano, de ahí provenía su material de vida y arte sin más cuestionamientos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

Concluir un tema tan vasto que ha dejado en mí más preguntas que respuestas es sumamente difícil. Concluir sería tanto como cerrar nuevas posibilidades y agotar sus descubrimientos, así como negar que tanto la cultura como los actores que la conformamos se mueven y se transforman constantemente.

El mundo cultural en el que vivimos, con los efectos que históricamente ha tenido en la construcción del género, pareciera ser absoluto y predeterminado de manera natural para la realización de todos nuestros actos; pero precisamente por ser una creación con una función que es útil al desarrollo de la humanidad en cierta etapa o momento histórico, es que es susceptible de cambio cuando sus integrantes deciden asumir otras posiciones.

Por dichas razones, en este espacio con el que termina el análisis realizado en cuanto a la vivencia subjetiva de una mujer artista, intento exponer, a manera de consideraciones finales, la experiencia que me dejó el haber abordado un aspecto cultural que casi no ha sido tocado por el área en la que me desenvuelvo y que deseo ejercer profesionalmente, que es la Psicología; y lo que a nivel profesional y personal me causó haber tenido contacto con la realidad de las mujeres artistas y haber intimado, de una u otra forma, con la pintora Frida Kahlo.

En relación al planteamiento original de la presente tesis, referido a la posible existencia de un vínculo importante entre el género y el arte y una experiencia diferente para mujeres y hombres en la práctica artística, cabe decir que como seres históricos y sociales todo lo que somos, incluido nuestro género, se manifiesta en las actuaciones que cotidianamente tenemos en diversos sectores de la vida cultural. Las experiencias en nuestro entorno social definitivamente son distintas de acuerdo al género al que pertenecemos. El arte sólo es uno más de los planos en los que se refleja esa formación cultural y en los que se encuentran expresiones que comúnmente son consideradas propias de uno u otro sexo.

Lo que es imprescindible aclarar después de todo este recorrido por la investigación del género y por la historia de las mujeres artistas, es que así en el arte como en la vida cotidiana, se han difundido, ya sea por medios institucionales o colectivos, propiedades masculinas y femeninas que perpetúan dinámicas de sometimiento, control y ejercicio de papeles obligados para ambos géneros. Por ello, es pertinente disociar lo que histórica y tradicionalmente se nos ha impuesto, de lo que es natural y de lo que en realidad queremos ser dándonos cuenta del origen de nuestro actuar y nuestro sentir.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como mujer, ese es el legado más sobresaliente que me brindan las mujeres en general y las mujeres artistas en particular. Como investigadora y psicóloga, me percaté de que un área formal del conocimiento puede contribuir a la imposición de poses masculinas y femeninas o a un análisis más crítico de la constitución de los sujetos que ayude a una construcción de su ser más acorde con sus deseos, fuera de los límites de lo que lo han hecho ser y del desenvolvimiento que los ha marcado.

Esa es una gran tarea, en especial para quienes tomemos la decisión de adentrarnos en este terreno, pues los resultados que obtengamos en los estudios que realicemos se encargarán de enmascarar o descubrir los mecanismos por los cuales actuamos de determinadas formas y a dar a quienes nos leen la opción de que transformen sus vidas y decidan con plenitud cómo quieren ser como hombres y como mujeres.

En el arte de vivir y en la vida del arte, ciertamente el condicionamiento de género está presente y distingue las prácticas de las personas, como el arte femenino, que cuenta con las características que ya se señalaron a lo largo de este trabajo, y en el que artista con artista han hecho del arte de las mujeres una singular propuesta subjetiva, pero que ni con todo el conjunto de mujeres artistas se hace una regla y se impide que tome giros inimaginables.

Hay diversidad de formas de *ser mujer* y de *ser mujer artista*, sin que por eso se deje de ser mujer. En la lucha de las mujeres por romper con su determinación cultural, que desde este momento también es mi lucha, y con ello insertarse en todos los ámbitos de desarrollo personal y profesional y jugar roles distintos en las relaciones con los demás y en la forma de ganarse la vida, es necesario que empecemos a construir nuestro *ser mujer* desde otras posiciones y dar paso a la pluralidad de género, que es una de las principales intenciones del trabajo de una gran cantidad de mujeres artistas y otra de las enseñanzas que proporciona a mi *ser mujer* el haber tenido un acercamiento con ellas.

Quizá decir que nuestro género condiciona nuestros actos y nuestra labor en la sociedad, suena hasta cierto punto lógico, pero no es así, aún desligando su concepción de toda causa natural, lo que sigue estando a discusión es la suposición de que hemos llegado a descubrir las características que distinguen esos actos y con ello enmarcar una categorización de los mismos acordes con el género.

En el caso de las mujeres artistas, no nos queda más que escucharlas una y otra vez, tratar de delimitar constantes en su quehacer artístico sería homogeneizar su experiencia y omitir las peculiaridades que hacen único y fascinante el trabajo de cada una de ellas. Con escucharlas, me refiero a que ellas son las únicas que pueden hablar de su subjetividad plasmada en su arte y de su arte como instrumento de construcción de su subjetividad, un estudio

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de esta experiencia desde afuera, sin considerar su voz, sería una interpretación superficial y casi podría ser un acto de adivinación.

Muchos de los elementos que se han caracterizado como particulares del arte de las mujeres, han sido incorporados a la historia del arte de esta forma, mediante la observación externa de su vida y obra y la interpretación de los investigadores, sobre todo en aquellos casos en los que las mujeres no buscaron en su obra elaborar un arte propiamente femenino.

No obstante, en el arte femenino contemporáneo, de manera voluntaria las mujeres se apropian de la ocupación artística para demandar lo que desean y ya no desean en relación a su género y así lo testifican cuando hablan de su arte, como lo recupera ampliamente Lorena Zamora (2000), cuyas investigaciones y discursos de mujeres artistas se recuperan en el tercer capítulo y representan pruebas irrefutables en la manera de vivir el arte de voz de las artistas.

En el caso de Frida Kahlo, tal vez podamos observar la asunción de un papel clásico femenino tanto en su vida como en su obra, y ciertamente no lo hizo con disgusto, aunque a veces le ocasionara conflicto la adaptación a la condición de esposa incondicional, seguidora del genio y mujer hogareña; nunca demandó lo contrario, pues ese lugar para el cual fue educada desde niña era el que más le agradaba y el que asumió por siempre. Sin embargo, ese contacto que ella sostuvo con la vida cotidiana plasmándolo en su arte, y que hoy se considera un sello distintivo del arte femenino, no debe atribuirsele por ser simplemente una mujer artista más, sino porque ella misma así lo expresó.

Frida dijo muchas veces que pintaba sobre su vida, como lo hizo, entre otras declaraciones, en la solicitud que presentó al Palacio de Bellas Artes para recibir la beca Guggenheim (reproducida por Hayden Herrera, 1997) que no se le otorgó jamás y en la cual se manifestó de la siguiente manera: [...] *Hasta la fecha, he trabajado con el impulso espontáneo de mis sentimientos. Nunca he seguido una escuela ni la influencia de alguien. No espero recibir de mi trabajo más que la satisfacción que me da el hecho mismo de pintar y de decir lo que no podría expresar de ninguna otra forma. [...] He sido capaz de hallar una forma personal de expresarme en la pintura, sin que me empujara prejuicio alguno. [...] Ya que mis temas han sido sensaciones, estados de ánimo y profundas reacciones producidas en mí por la vida, con frecuencia les he dado objetividad y expresión por medio de retratos de mí misma. Ese es la manera más sincera y real de expresar lo que siento, dentro y fuera de mí* (P. 244).

Probablemente esa cualidad de vida en la obra de Frida, ha sido la que identifica a muchas mujeres con ella y la ha hecho un gran mito. Pero ese no es sólo un hallazgo profesional o el producto de la indagación de la vida de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Frida Kahlo, sino un descubrimiento de mi propia vida que a su vez me hace reflexionar en que los investigadores nos involucramos en estos temas en primera instancia por una implicación personal.

Dentro de la población femenina, Frida Kahlo cuenta con admiradoras que gustan de su arte y su historia y para las cuales ha llegado a ser motivo de su lucha personal, al punto que se ha convertido en heroína y estandarte de aquellas que se miran en su sufrimiento. Entre ellas, en mayor o menor medida estoy yo, que consciente de la distancia que hay entre mi proceso de vida y la leyenda de la artista, en el contacto de mujer a mujer con Frida encontré sentimientos, creencias y contradicciones que han condicionado y continúan condicionando nuestros actos como mujeres.

Durante el tiempo de desarrollo de este trabajo, una amiga y colega me obsequió una fotografía de Frida que coloqué en el espejo en el que siempre me miro, y que semanas después fue tomando un significado de complicidad, al sentir que simbólicamente contaba con una compañera en el dolor y en el reto de vivir. Por instantes, la vivencia del amor, la relación con el cuerpo y la forma de ver al mundo encontraban coincidencias como estar de lado de quien protege, cuida y complace; mantener la fortaleza física y psicológica a pesar de las heridas y las enfermedades; y mirar un mundo que a veces es gris y otras brilla y brinda todas las posibilidades para vivir plenamente en él, como solía mirarlo Frida con su doble estado de pesadumbre y alegría. Por supuesto que, como mujeres, no somos iguales, más bien mi implicación con ella se remite a compartir esa condición humana.

Después de haber vivido en lo personal un sinnúmero de padecimientos y tratamientos ortopédicos, Frida no sólo me recordó el acontecimiento de someter el cuerpo a procedimientos médicos, sino el deterioro de la imagen propia en contraste con la imagen de la mujer seductora, segura y atractiva que se difunde en la cultura. El acercamiento al arte como medio de expresión de todas esas experiencias, me ha sido heredado por línea materna, y toda mi vida, aunque mi vocación no se enfocó al ejercicio de lo artístico, he estado en contacto con él y ésta es otra forma de estrechar lo familiar y de reconciliarme con esta práctica contra la que he disentido y con la que he buscado ganarme un lugar en las vidas de mis más cercanos seres.

Haber realizado esta tesis aportó a la mirada de mi ser mujer y a mi construcción particular como sujeta diversos elementos que de hoy en adelante sólo pueden ser un trabajo personal, que quizá en el encuentro con otras mujeres podrían ser compartidos o quizá no, porque sólo cada mujer sabe cómo quiere construirse y lo que la hará sentirse satisfecha consigo misma y libre en un mundo de cargas culturales. Sin embargo, lo que sí quiero compartir de mi experiencia y dejar asentado en estos párrafos, es el deseo de saber acerca de nosotras y de ser responsables en nuestro proceso de crecimiento, con sus diferentes caminos y facetas, con las distintas formas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que las mujeres le impriman a su desarrollo, pero conscientes de que ese trabajo es nuestro, es decir, de las mujeres.

Tenemos mucho por hacer en la formación de nuestro ser, las artistas son tan sólo un sector de todos los ámbitos en los que las mujeres estamos inmersas y podemos incursionar, pero en conjunto, el género femenino tiene una gran tarea en el encuentro de lo que quiere ser. Considero que ese es uno de nuestros deberes cotidianos como mujeres simplemente, y en aquellas que somos o queremos ser profesionistas, un tema digno de tocarse en nuestras investigaciones y en la generación del conocimiento que transmitimos en el ejercicio y aplicación de nuestras disciplinas.

Por último, en un sentido académico y profesional la historia de Frida Kahlo me abrió la posibilidad de realizar un análisis psicológico recurriendo al contexto de vida de las personas, más que al uso de mecanismos que descifren intenciones o huellas ocultas; lo cual muestra que los psicólogos podemos adentrarnos en estos temas que casi no son tratados por nuestra ciencia por considerarse fuera de sus posibilidades y objetivos, y aún así llegar a los misterios más profundos y a los lugares más insólitos del comportamiento humano, ampliando con ello los alcances de la disciplina.

El arte por su parte, aunque pareciera no tener relación alguna con la ciencia, tiene mucho que aportarle, particularmente a la Psicología, en la que el cumplimiento de los requisitos de objetividad y formalidad también requiere de nuestra intuición, de la aplicación de todos nuestros sentidos y la creencia en lo que estamos sintiendo en relación a las personas, que son nuestro material de trabajo, y acerca de nosotros cuando nos enfrentamos con su realidad. En esta ocasión el género fue el reflejo buscado en el espejo del arte, pero en general, constituye un instrumento muy útil para comprender al ser humano, sin dejar de mencionar que es una fuente inagotable de indagación psicológica y que enriquece nuestra concepción del mundo y nuestra apreciación cultural.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. (1969). "Sociología del arte y de la música". En *La sociedad. Lecciones de Sociología*. Proteo, Buenos Aires.
- Alexander, Jefferey. (1997). *Las teorías sociológicas*. Gedisa, Argentina.
- Álvarez, Alfonso. (1974). "Los mecanismos de la creación artística". En *Psicología del arte. Estudios de Psicología de la cultura*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Álvarez, Román. "Fragmentación y pluralidad: el papel de la mujer en la literatura contemporánea". En Álvarez, Román y Stokes, Wendy. (eds). (1997). *La mujer ante el tercer milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales*. Plaza Universitaria, Salamanca.
- Arango, Luz Gabriela; León, Magdalena y Viveros, Mara. "Introducción. Estudios de género e identidad: desplazamientos teóricos". En Arango, Luz Gabriela; León, Magdalena y Viveros, Mara. (eds). (1995). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Facultad de Ciencias Humanas, Santafé de Bogotá.
- Amheim, Rudolf. (2000). *Nuevos ensayos sobre la Psicología del arte*. Alianza editorial, Madrid.
- Barroso, Julia. "Mujeres y arte. Movimientos contemporáneos". En Sauret, Teresa (coord). (1996). *Historia del arte y mujeres*. Imigraf impresores, S.A., Universidad de Málaga.
- Bartra, Eli. (1994). *En busca de las diablas sobre el arte popular y género*. UAM Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México.
- Bartra, Eli. (1994). *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Icaria editorial, S.A., España.
- Bartra, Eli; Fernández, Anna y Lau, Ana. (2000). *Feminismo en México, ayer y hoy*. UAM, México.
- Bertaux, Daniel. *El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades. Proposiciones*. Historias y relatos de vida. Investigación y práctica en Ciencias Sociales. 1999, (29), 52-74.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Bertaux, Daniel. "Los relatos de vida en el análisis social". En Aceves, Jorge. (comp). (1993). *Historia oral*. Instituto Mora UAM, México.
- Butler, Judith. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault". En Lamas, Marta (comp). (1997). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, editorial, UNAM-Porrúa, México.
- Castro, Roberto. "En busca del significado: supuestos, alcances y limitaciones del análisis cualitativo". En Szasz, Ivonne, y Lerner, Susana. (eds). (1996). *Para comprender la subjetividad*. El Colegio de México, México.
- Correa, Rosario. *La aproximación biográfica como una opción epistemológica, ética y metodológica. Proposiciones*. Historias y relatos de vida. Investigación y práctica en Ciencias Sociales. 1999, (29), 35-44.
- Chadwick, Whitney, y De Courtivron, Isabelle. (eds). (1993) "Introducción". En *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid.
- Deepwell, Katy. (1998). *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, Madrid.
- Del Conde, Teresa. (2001). *Frida Kahlo. La pintora y el mito*. Plaza & Janés editores, México.
- De Tavira, Federico. (1996). *Introducción al Psicoanálisis del arte. Sobre la fecundidad psíquica*. Plaza y Valdés editores, México.
- De Ulierte, Luz. "El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres". En Sauret, Teresa (coord). (1996). *Historia del arte y mujeres*. Imigraf impresores, S.A., Universidad de Málaga.
- Devereux, George. (1990). *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. Siglo XXI, México.
- Dupetit, Susana. "Género femenino, número singular, muy singular". En Lemlij, Moisés. (ed). (1994). *Mujeres por mujeres*. Australis, S.A., Lima.
- Falcón, Lidia. "Papeles sexuales". En Álvarez, José Luis. (1990). *Elementos de sexología*. Mc Graw-Hill Interamericana, México.
- Fernández, Pablo. (1999). *La afectividad colectiva*. Taurus, México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ✦ Freixa, Mireia. "Las mujeres artistas. Desde la Revolución Francesa al 'fin del siglo'". En Sauret, Teresa (coord). (1996). *Historia del arte y mujeres*. Imigraf impresores, S.A., Universidad de Málaga.
- ✦ Freud, Sigmund. (1914). "El Moisés de Miguel Angel". En *Psicoanálisis del arte*.(2000). Alianza editorial, Madrid.
- ✦ Geertz, Clifford. (1983). "El arte como sistema cultural". En *Conocimiento local*. Paidós, Barcelona.
- ✦ Giddens, Anthony. (1987). "Algunas escuelas de teoría social y filosofía". En *Las nuevas reglas del método socialógico*. Amorrortu, Buenos Aires.
- ✦ Giddens, Anthony. (1997). "Garfinkel, Etnometodología y Hermeneutica". En *Política, Sociología y Teoría Social*. Paidós, Argentina.
- ✦ Guerra, Debbie y Swekes, Juan Carlos. *La historia de vida como contradiscurso: pliegues y repliegues de una mujer*. Proposiciones. Historias y relatos de vida. Investigación y práctica en Ciencias Sociales. 1999, (29), 178- 188.
- ✦ Hamilton, Roberta. (1980). *La liberación de la mujer. Patriarcado y capitalismo*. Ediciones Península, Barcelona.
- ✦ Hedges, Elaine. y Wendt, Ingrid. (1980). *In her own image, women working in the arts*. Mc Graw-Hill, Nueva York.
- ✦ Hekman, Susan. (1999). *Max Weber, el tipo ideal y la teoría social contemporánea*. UAM, México.
- ✦ Heritage, John. "Etnometodología". En Gidens, A; Turner, J; et. al. (eds). (1998). *La teoría social hoy*. Alianza editorial, España.
- ✦ Herrera, Hayden. (1997). *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Diana, México.
- ✦ Lagarde, Marcela. "Identidad de género y derechos humanos. La construcción de las humanas". En Azize, Yamila et. al. (comp). (1996). *Estudios básicos de derechos humanos*. Tomo IV. Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José Costa Rica.
- ✦ Lamas, Marta. *La antropología feminista y la categoría "género"*. Nueva Antropología. 1986, 8 (30), 175-196.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ✔ Lamas, Marta. "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'". En Lamas, Marta (comp). (1997). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, editorial, UNAM-Porrúa, México.
- ✔ Lovera de Sola, Roberto, J. (1992). "Frida Kahlo". En *Lo masculino y lo femenino entrelazado. 20 perfiles de los pioneros de la conquista del espacio psicológico femenino*. Pomaire, Venezuela.
- ✔ Marty, Gisèle. (1999). *Psicología del arte*. Pirámide, Madrid.
- ✔ Mayer, Mónica. (2001). "Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer arte", "Del boom al bang: las performanceras mexicanas" y "De la vida y el arte como feminista" (En red). Disponible en internet: http://www.creatividadfeminista.org/fr_artetextos.htm
- ✔ Mitchell, Juliet. "La cuestión de la femineidad y la teoría psicoanalítica". En Lemlij, Moisés. (ed). (1994). *Mujeres por mujeres*. Australis, S.A., Lima.
- ✔ Moore, John. "Los absolutos masculinos y femeninos". En Moore, John. (ed). (1980) *Sexualidad y espiritualidad. Un estudio sobre la relación femenino-masculina*. Cuatro vientos, Chile.
- ✔ Morgan, Robin. (1985). "El incierto futuro del género humano. Anatomía del arte y de la tecnología". En *Anatomía de la libertad*. Ediciones Tres Tiempos, Argentina.
- ✔ Naifhe, Steven. y White, Gregory. (1990). "El temor a caer". En *Por qué los hombres ocultan sus sentimientos*. Vergara, Argentina.
- ✔ Ortega y Gasset, José. (1964). *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Revista de Occidente, Madrid.
- ✔ Pastor, Rosa. "Realización sexual y de género: implicaciones psicosociales". En Fernández, Juan. (ed). (1996). *Desarrollo de la doble realidad del sexo y del género*. Pirámide, España.
- ✔ Porqueres, Bea. (1995). *Diez siglos de creatividad femenina: otra historia del arte*. Universidad Autónoma de Barcelona, Instituto de Ciencias de la Educación, Barcelona.
- ✔ Porqueres, Bea. (1994). *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*. Horas y horas, Madrid.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ✓ Ramos, Jessika. (2001). *La identidad psicológica del mexicano en su dimensión artística: el periodo filosófico de la ilustración y su impacto en esta dimensión en México*. Tesis de licenciatura en Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Iztacala.
- ✓ Ritzer, George. (1993). "Capítulo 10 Alfred Schutz". En *Teoría sociológica clásica*. Mc Graw-Hill, México.
- ✓ Rivera, Diego. (1943). "Frida Kahlo y el arte mexicano". En *Arte y Política*. Grijalbo, México.
- ✓ Rodríguez, Gregorio; Gil, Javier y García Eduardo. (1999). "Métodos de investigación cualitativa". En *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe, Granada.
- ✓ Rodríguez, Gregorio; Gil, Javier y García Eduardo. (1999). "Primeros pasos en la investigación cualitativa". En *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe, Granada.
- ✓ Rodríguez, Rosa María. "El sujeto femenino: un debate abierto". En Álvarez, Román y Stokes, Wendy, (eds). (1997). *La mujer ante el tercer milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales*. Plaza Universitaria, Salamanca.
- ✓ Sánchez-Reyes, María Sonsoles. "La autobiografía femenina, un anhelo de redefinición literaria". En Álvarez, Román y Stokes, Wendy, (eds). (1997). *La mujer ante el tercer milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales*. Plaza Universitaria, Salamanca.
- ✓ Santamarina, Cristina y Marinas José Miguel. "Historias de vida e historia oral". En Delgado, Juan Manuel y Gutiérrez, Juan (coords). (1994). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Síntesis, Madrid.
- ✓ Sauret, Teresa. "Mujeres creadoras en la edad moderna". En Sauret, Teresa (coord). (1996). *Historia del arte y mujeres*. Imigraf impresores, S.A., Universidad de Málaga.
- ✓ Senior, Alberto. (1974). "El arte". En *Sociología*. Porrúa, México.
- ✓ Serrano de Haro, Amparo. (2000). *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Plaza & Janes editores, S.A, España.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ❖ Szasz, Ivonne y Amuchástegui, Ana. "Un encuentro con la investigación cualitativa en México". En Szasz, Ivonne. Y Lerner, Susana. (eds). (1996). *Para comprender la subjetividad*. El Colegio de México, México.
- ❖ Tíbol, Raquel. (2001). *Escrituras. Frida Kahlo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- ❖ Zamora, Lorena. (2000). *El desnudo femenino una visión de lo propio*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- ❖ Zúñiga, Rosa María. *El arte, un enfoque psicoanalítico. Cero en conducta*. 1993, 8 (33-34), 82-88.
- ❖ "Biografía de Frida Kahlo". (2001). (En red). Disponible en internet: <http://www.granavenida.com/proyectoespataco/galeria/kahlo/index.htm>.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Apéndice

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 1
Partida de ajedrez
Sofonisba Anguissola



Ilustración 2
Retrato de familia
Sofonisba Anguissola

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 3
Autorretrato como alegoría de la pintura
Artemisia Gentileschi

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 4
Autorretrato con dos discípulas
Adélaïde Labille-Guiard



Ilustración 5
La lección del banjo
Mary Cassatt

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 6
Susana y los ancianos
 Artemisia Gentileschi



Ilustración 7
Mujeca abandonada
 Suzanne Valadon, 1921

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



Ilustración 8
Margaret Evans Pregnant
 Aline Neel, 1978



Ilustración 9
The turkish bath
 Sylvia Sleight, 1973

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



Ilustración 10
Sewing
Liliana Mercenario Pomeroy, 1976



Ilustración 11
Insectario
Nunik Sauret, 1977

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 12
Nostalgia de tu partida II
Patricia Soriano, 1992



Ilustración 13
Carta a Doña Brites
Rowena Morales, 1982

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 14
El sueño de la razón
Carla Rippey, 1991



Ilustración 15
Mis abuelos, mis padres y yo
1936

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 16
Mi nacimiento
1932



Ilustración 17
Autoretrato con el pelo cortado
1940

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 18
El camión
1929



Ilustración 19
Lo que el agua me ha dado
1938

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 20
Autorretrato con traje de Tehuana
1943



Ilustración 21
Autorretrato
1946

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 22
Los cuatro habitantes de México
1938

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 23
Hospital Henry Ford
1932

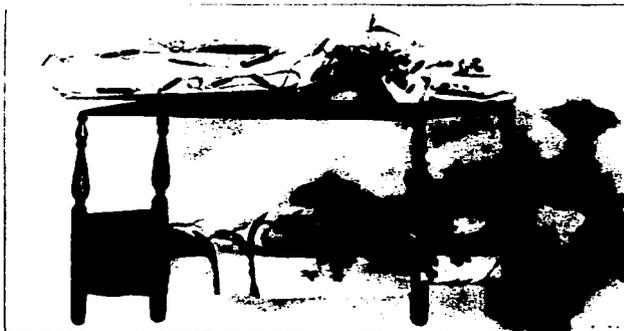


Ilustración 24
El sueño
1940

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 25
 Autorretrato para el Doctor Leo Eloesser
 1940

Ilustración 26
 Autorretrato con Caimito de Guayabal y un
 ojo
 1940



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



Ilustración 27
La columna rota
1944



Ilustración 28
El recuerdo de la herida abierta
1938

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 29
*El abrazo de amor del universo, la tierra, Diego, yo y el
señor Xólotl*
1949

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 30
Las dos Fridas
1939

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ilustración 31
Raíces
1943



Ilustración 32
Unos cuantos piquelitos
1935

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

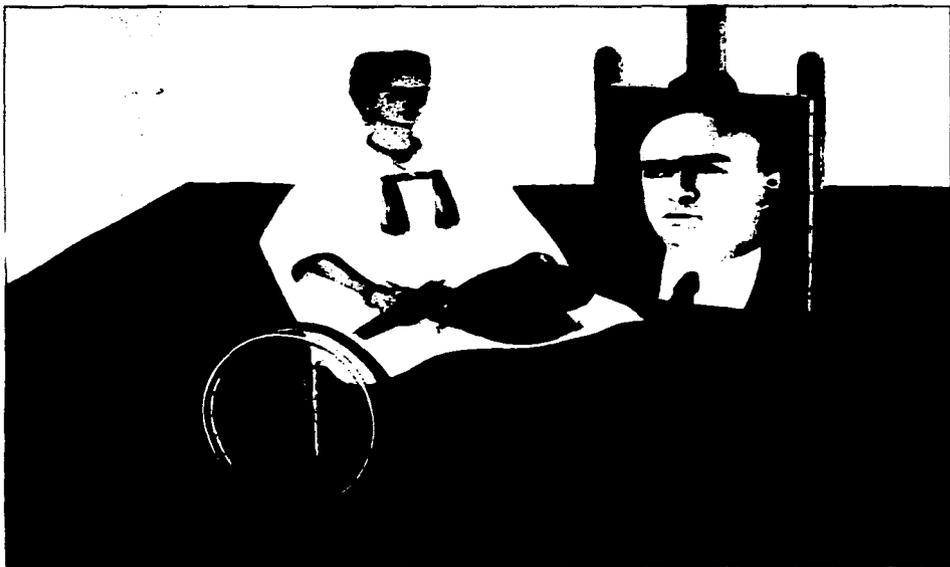


Ilustración 33
Autoretrato con el doctor Faril
1951

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN