



Don Antonio Elías de Pedro Robles, nació en Oviedo (Asturias), España, 1957. Es Doctor en Filosofía y Letras, especialidad en Historia del Arte, por la Universidad Autónoma de Madrid (1991).

Ha sido investigador asociado a distintos proyectos internacionales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid entre los años 1989 y 1995. Ha participado como especialista en la imagen científica en proyectos de investigación conjuntos entre España (CSIC) y Francia (CNRS): 2005-2008. Es investigador del grupo internacional de estudios sobre la ilustración en América (ILAC) desde el año 1999, grupo inscrito en Colciencias, Colombia, categoría A. Profesor titular e investigador de universidades mexicanas: Universidad Autónoma de Zacatecas (2003-2004); y Universidad Autónoma de Tamaulipas (2005-2010). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI), Conacyt (2005-2010).

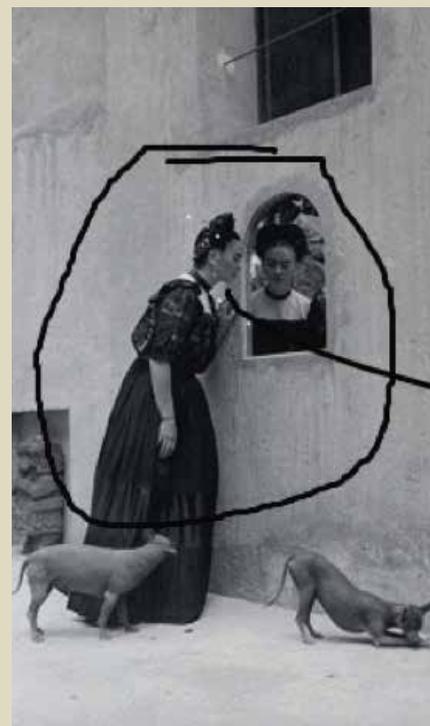
Ha dictado cursos y conferencias en distintos países de Europa y América Latina. Participado y coordinado eventos académicos en España, Francia, Inglaterra, Austria, Venezuela, México y Colombia. Ha dirigido tesis doctorales en México y Colombia.

Autor de varios libros individuales y colectivos de los que destacan: Historia, identidad nacional y carácter cívico político en sociedades complejas. El caso de las sociedades española y latinoamericana, (México); El diseño científico: del siglo XV al XIX, (España); La frontera Caribica: expedición de límites al Orinoco (1754-1761), (Venezuela); Conmemoraciones y crisis. Procesos independentistas en Iberoamérica y la Nueva Granada, (Colombia); Visiones multicolores de la sociedad colonial, (Colombia); Entre texto e imágenes representaciones antropológicas de la América indígena, (España); Del ciudadano moderno a la ciudadanía nacionalista, siglo XVIII-XX, (España); La Habana puerto colonial, siglos XVIII-XIX, (España); Visión de los otros y visión de sí mismos, (España); La expedición botánica al virreinato del Perú (1777-1788), (España).

Autor de numerosos artículos en revistas especializadas e indexadas de España, Estados Unidos, México, Alemania y Colombia. Es miembro de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII. Actualmente se desempeña como profesor del Doctorado en Historia de la UPTC, Tunja, Colombia.

Es actualmente el presidente de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (www.revlat.com).

Dr. Antonio E. de Pedro



Publicaciones del Área de Historia



Uptc

Universidad Pedagógica y
Tecnológica de Colombia

**FRIDA KAHLO, el cuerpo encarnado /
ARMANDO REVERÓN, el cuerpo simulado**

Dr. Antonio E. de Pedro

Doctor en Historia del Arte

Nuevas Lecturas de Historia

Nº. 26

NUEVAS LECTURAS DE HISTORIA

Publicación de la Maestría en Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Tunja, Colombia.

Dirigida a la comunidad de historiadores y de las Ciencias Sociales. Su propósito es dar a conocer los avances, procesos y resultados de las investigaciones en curso sobre la sociedad colombiana, latinoamericana y del mundo en el tiempo.

Nuevas Lecturas de Historia / Maestría en Historia,
Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad
Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). N° 26.
Tunja: UPTC, 2014
Monográfico Anual
ISSN 0121-165X
1. Historia - Publicaciones Periódicas.
2. UPTC.

Fundadores:

Jorge Palacios Preciado, Javier Ocampo López, Inés Pinto de Montaña, Fernando Díaz Díaz, Hermes Tovar Pinzón.

Editor:

Dra. Lina Adriana Parra Báez

Comité Editorial: Luis Eduardo Wiesner Gracia, Lina Adriana Parra Báez, Javier Guerrero Barón, Miryam Báez Osorio.

Diagramación e Impresión:

Búhos Editores Ltda.
Tunja - Boyacá - Colombia

Información, correspondencia, distribución y canje:

Maestría en Historia UPTC
Edificio Administrativo - Piso 2
Carretera Central del Norte - Tunja - Boyacá - Colombia
maestria.historia@uptc.edu.co
Telefax: 098 - 7400683 / 7405626 Exts.: 2377 y 2342

Comité Asesor:

Antonio Elías de Pedro Robles (UPTC., Colombia), Jaime Tovar Borda (UPTC., Colombia), Isidro Vanegas Useche (UPTC., Colombia), Jaime Mauricio Gutiérrez Wilches (UPTC., Colombia), Olga Yanet Acuña Rodríguez (UPTC, Colombia), Carmen Elvira Semanate Navia (UPTC., Colombia), Antonio José Galvis Noyes (UPTC., Colombia), William Pacheco Vargas (UPTC., Colombia), Blanca Ofelia Acuña Rodríguez (UPTC., Colombia), María Victoria Dotor Robayo (UPTC., Colombia).

Las opiniones expresadas en este libro son resultados de investigación de exclusiva responsabilidad de sus autores

Se permite la reproducción parcial o total citando siempre la fuente y dando crédito a Nuevas Lecturas.

**FRIDA KAHLO, el cuerpo encarnado /
ARMANDO REVERÓN, el cuerpo simulado**

Dr. Antonio E. de Pedro

Doctor en Historia del Arte



Publicaciones del Área de Historia
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Tunja-Boyacá-Colombia

2014

*“Estamos en la modernidad.
Aceptemos el juego de la modernidad.*

Hay que llegar hasta una simulación triunfante”

F. Baudelaire/J. Baudrillard

CONTENIDO

ANTESALA DE DOS VIDAS INTENSAS. Presentación de María Elena Lucero.....	págs. 11-13
INTRODUCCIÓN.....	págs.15-18
FRIDA KAHLO, CUERPO ENCARNADO	págs.19-42
ARMANDO REVERÓN, EL CUERPO SIMULADO ...	págs.43-67
BIBLIOGRAFÍA.....	págs.69-72

ANTESALA DE DOS VIDAS INTENSAS

María Elena Lucero¹

Dos focos de potencia artística, Frida Kahlo y Armando Reverón. Dos protagonistas de una modernidad latinoamericana compleja y disímil según sus regiones geográficas que reveló una clara heterogeneidad de legados, tales como la cultura prehispánica, las manifestaciones visuales de la cultura popular y ciertos ismos europeos.

Antonio E. de Pedro, autor de *Frida Kahlo, el cuerpo encarnado/Armando Reverón, el cuerpo simulado*, ha postulado al cuerpo como una herramienta posible para enlazar estas dos trayectorias artísticas, sea “encarnado” en Frida, o “simulado” en Reverón. En ambos casos el acercamiento a lo corporal adoptaría variados niveles de interacción entre el cuerpo como sustento orgánico y los sentimientos, las ideas, las percepciones, superando la dualidad heredada de una modernidad occidental que durante centurias dividió arbitrariamente materia y alma².

Frida absorbió en su obra los acontecimientos determinantes que marcaron su vida y su cuerpo. Episodios sesgados por el dolor o la pérdida reaparecen en sus telas, dibujos y grabados, configurando una señal visible que se entrama con la importancia

.....
1 María Elena Lucero es Doctora en Humanidades y Artes, Mención Bellas Artes, por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Miembro de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Actualmente, Profesora Visitante de la Universidad Federal da Integração Latino Americana, Brasil.

2 David Le Breton advierte que la modernidad europea acompañó un modelo mecanicista que separó los sentidos del mundo. Esta tecnología política del cuerpo fue interpretada por Michel Foucault desde el paradigma mecánico, señalando las fórmulas generales de dominación que tendieron a manipular los cuerpos en los siglos XVII y XVIII. Para profundizar en estas discusiones, véase David Le Breton, *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2006.

visual de su propuesta plástica en el marco de los aportes locales al arte latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX³. La encarnación en ella, según nos dice De Pedro, fue palpable desde su manera de vestirse, de manifestarse en público, de expresarse políticamente y de pintar, esto es, desde sus acciones cotidianas hasta la puesta en acto de la labor artística. Hasta en las modalidades corporales que adoptaba en sus retratos fotográficos, Frida dejaba entrever su posición estética, disruptiva y menudo desafiante, una dato más que completaría la idea de encarnación que nos propone el autor de esta investigación. Especialmente contundente es la fotografía que muestra a Frida junto a Nickolas Muray (Imagen 11 de la presente edición), donde además del juego sutil que se establece con su mismo autorretrato, la postura corporal y la dirección de su mirada nos sugieren que, más allá de sus eventuales amores, la artista seguía su propio rumbo, decidido, impetuoso.

Respecto a Armando Reverón -que en varios puntos pareciera evitar el tipo de exposición pública que sí mantuvo Frida- la irrupción del cuerpo asumió un talante peculiar. Especialmente porque además de trabajar con cuerpos reales, incorporó cuerpos ficticios. Mujeres de formas sensuales y de curvas redondas se entremezclan con los blancos difusos de los lienzos hasta alcanzar apariencias evanescentes ¿existían estos cuerpos, eran ficciones, fantasías? Quizás el rechazo a la urbanidad de una civilización apremiante eran vividas como un acoso a su manera de vivir y pensar, por lo cual prefería construirse un universo propio sin la contaminación de la ciudad o la industria. En ese contexto, De Pedro se refiere a los cuerpos simulados en sus obras donde la simulación como estrategia no solo aparece en los cuadros al óleo del artista, sino que se extiende a las mismas fotografías de Reverón donde se presentaba él mismo con traje y sombrero (Imagen 5 de la presente edición), una escenificación que resultaba discordante con su modo de vida diario.

.....
3 En ese aspecto ha sido sustancial la discusión que entabló la crítica y curadora Mari Carmen Ramírez en relación a la especificidad de los movimientos de vanguardia en América Latina. Véase en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *et. al, Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, Yale University Press/Museum of Fine Art, Houston, 2004.

Los tres documentales citados por De Pedro nos permiten articular observaciones disímiles sobre la figura de Armando Reverón. A grandes rasgos la imagen estereotipada que más ha circulado sobre el venezolano ha sido la del creador solitario, ermitaño y podríamos decir díscolo, por lo que estas informaciones alimentan otros sentidos para comprender su recorrido plástico. En un punto, la distancia que plantea lo simulado se trasunta en el intento del artista de que la paleta evitase el contacto con la carne, recurriendo para ello a una muñequera que funcionaría como intermediaria entre el brazo real y la tela, tal como lo señaló Anzola en su documental. Pero su obra -y junto a ella, el propio cuerpo- alcanzaría un grado de simulación mayor, registrado en el relato cinematográfico elaborado por Benacerraf. Allí la referencia al uso de espejos para autorretratarse alude al mero artificio, a la ilusión objetiva, a la apariencia pura, parafraseando a Baudrillard. Asimismo el artificio se extendía a los objetos encontrados en la morada de Reverón y que formaban parte de su cotidianeidad, una suerte de conjunto arqueológico fascinante que incluía un teléfono, una jaula, sombrillas, algunos pájaros, todos ellos realizados con cartones y papeles pintados. Mención aparte merecen las muñecas efectuadas con telas cosidas y rellenos, las que poseen un carácter estético que las diferencia de los demás objetos. La ausencia general de la materia cromática fue producto de una concepción personal que en el plano visual lo condujo a la destrucción de la ilusión, según De Pedro, al punto de dejar entrever los soportes materiales de su producción.

El itinerario pictórico de Armando Reverón mantuvo una estrecha coherencia con su proyecto de vida, una conexión que también aconteció en el recorrido de Frida Kahlo. Ambos han sido estudiados en este extenso escrito desde una perspectiva diferente, innovadora, ampliando el horizonte de lecturas y abriendo un abanico de posibilidades-otras para revisar nuestro pasado cultural.

Foz do Iguaçu, Setiembre de 2014.

INTRODUCCIÓN

1

Este estudio presenta un análisis de la obra y la figura de dos de los máximos representantes del llamado Arte Latinoamericano: la mexicana Frida Kahlo y el venezolano Armando Reverón.¹

Hoy en día, ya lejos de los presupuestos de la modernidad que los cobijó, Kahlo y Reverón siguen proyectando su estela e influencias en artistas del continente y del mundo. En tiempos posmodernos, neoliberales y globalizados, su influencia ha traspasado lo propiamente artístico, y la peculiaridad que caracterizó sus vidas se ha convertido en un referente que traspasa lo artístico: Frida es considerada por algunos estudiosos de la cultura como una abanderada del feminismo; mientras Reverón ha accedido a la categoría de genio solitario e incomprendido y símbolo de la libertad creadora.

No obstante y a pesar de que no se conocieron y es posible que el uno no supiera de la otra y viceversa, ambos poseen un sobresaliente aspecto en común: la modernidad; que ambos buscan y terminan exaltando. Marcada por un profundo subjetivismo, que se engendra en la idea de que sólo lo que se puede ver con los propios ojos y experimentar con el propio cuerpo, merece la pena ser vivido.

El pensamiento moderno pos-nietzscheano del siglo XX, fue impulsor de este subjetivismo. Jürgen Habermas ha señalado al respecto que la modernidad estética, tal y como se desarrolló

.....
1 La crítica del arte argentina Marta Traba y el promotor del arte, el cubano José Gómez Sicre fueron los impulsores de esta expresión que como he señalado tomó cuerpo e institucionalización a partir de la década del '70. Otros precursores han sido: Néstor García Canclini, Juan Acha, Mirco Lauer, Damián Bayón, Aracy Amaral, Jorge Manríquez y Rita Eder.

en ese siglo, hizo, con respecto al “pasado”, uso de un lenguaje abstracto. Así, la memoria histórica, encargada de su convocatoria en el *presente*, es reemplazada por su “afinidad heroica”; es decir: “un sentido del tiempo, en el cual la decadencia se reconoce a sí misma en la barbarie, lo salvaje y lo primitivo” (1989: 132).

Tanto Kahlo como Reverón acuden a ese llamado del “pasado” bien al modo de *cita* –tanto como encuentro intelectual, como referencia de su propia obra–, al modo de un *simulacro de actitud*. Su relación con ese “pasado heroico”, del que nos habla Habermas, invocado desde la acción de sus respectivos presentes, se realiza y se *re-presenta*, desde una manera trasgresora: Kahlo en un México que se debate en la búsqueda insatisfecha de una modernidad que no termine por arrasar con las señas de identidad nacionalista, inspiradas en el indigenismo y la aportación hispana, y que los aparatos del Estado han escenificado; Reverón desechando la vida urbana de una Venezuela subdesarrollada pero petrolera, perdida históricamente en su proyecto como Estado-Nación. En ese sentido, su rebeldía es precisamente contra la función normalizadora de la tradición histórica: “lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra la normatividad” (1989:132). Y que yo añadiría: contra aquello que se supone constituye “la normalidad de las cosas”.

2

Ambos artistas pasaron por Europa, entrando en contacto con los movimientos artísticos del momento.² Y ambos, supieron incorporar esas influencias en su quehacer artístico; aunque no fueron seguidores disciplinados ni ortodoxos de ninguno de ellos;³ por el contrario, si bien Reverón y Kahlo son artistas que se pueden incluir en los parámetros de la modernidad occidental del siglo

.....
2 Frida incluso tuvo la oportunidad de conectar con el arte norteamericano y ver como las vanguardias se trasladaban a este lado del Atlántico, y los norteamericanos emprendían una lectura particular de las mismas que los llevó al abstraccionismo.

3 Mucho se ha discutido al respecto. Pero empieza a haber un consenso no explícito que seguir considerando a Frida como una artista surrealista no es sostenible; lo mismo pasa con Reverón al considerarlo como un artista post-impresionista.

XX, lo son desde su incorporación con un lenguaje propio, cimentado y deudor de los referentes locales y continentales.

En el análisis de su obra, confluyen aquellos rasgos distintivos de la identidad del *Arte Latinoamericano*, que no exenta de exageraciones, prejuicios y arquetipos (la adjudicación de un “pensamiento salvaje” afectado por el llamado “realismo mágico”; las herencias prehispánicas, mestizas y la influencia de la africanidad como raíces culturales; una hibridez que es vista como naturalizada y consustancial al quehacer del *latino*; y una persistencia y recurrente persistencia de un discurso identitario (*¿quiénes somos?*) que permanece *visible* o *invisible* en el *corpus latinoamericano*) ofrecen un referente comparativo con la obra de otros artistas de su generación y cuya propuesta de modernidad está en función de enfrentarse o aceptar los referentes de la cultura occidental. En este sentido, Néstor García Canclini ha señalado, muy acertadamente, que la operación que ha logrado más verosimilitud entre estos referentes, que él no duda en calificar como “fundamentalistas”, es el *macondista* (1995: 94). Fundamentalismo que hundiría sus raíces en los imaginarios colonialistas europeos de la barbarie, el salvajismo y lo exótico, y que releídos en el propio continente se convierten en signos y símbolos identitarios. Como nuevamente afirma Canclini, el continente es visto como “santuario de la naturaleza premoderna y sublima, como lugar “en que la violencia social es hechizada por los afectos” (1995: 94).⁴

Pero en Kahlo y Reverón confluyen una serie de aspectos que si bien pueden ejemplificar los rasgos de la modernidad latinoamericana, en su obra y en el desarrollo de sus vidas, existe una exaltación de esta modernidad, por ejemplo, podemos destacar la necesidad perentorea por expresar y representar *lo biográfico*; es decir, el *objeto biográfico* que incluye a su propia persona; además,

.....
4 Tanto Frida como Reverón, y ello es un hecho que los une, son símbolos de la identidad nacional, y no sólo en el campo artístico, de sus respectivos países: Venezuela y México. Su “sacralización” ha terminado por hacer de ellos, figuras casi intocables y míticas que recursivamente los aparatos del Estado y el poder respectivo, sea este revolucionario o no, “venden” y publicitan como elementos aglutinadores del *ser venezolano* o *ser mexicano*.

de todo aquello que le rodea, incluyendo espacio geográfico, condicionado por su presencia y su representación, caso del Coyoacán de Frida o el Macuto de Reverón.

Separar lo privado de lo público y lo artístico de lo que no lo es en relación con Kahlo y Reverón, constituye un esfuerzo inútil; sobre todo, porque a lo largo de su vida, ésta fue tejida como un todo: el *cuerpo simbólico* de su quehacer y de su persona, equiparando este sentido de *cuerpo* al de *sistema orgánico*, en tanto la existencia como una vivencia personal y única; además, de lo orgánico corporal, la enfermedad física producto del accidente y la locura que desapega de la “realidad”; son aspectos que no podemos descuidar en cualquier acercamiento a Reverón o Kahlo. Entre otras cosas, porque son ellos los que exaltan esta condición a modo de máscara de su biografía. En ese sentido, Reverón y Kahlo son hijos de una lectura de la modernidad occidental que explora la expresividad del *solipsismo*.⁵ De manera que *lo singular* se vuelve personal y único; intransferible e inimitable. Incluso la enfermedad y el dolor son observados como “singularidades geniales”, que complementan –no pudiendo ser de otra manera– la idea de la excepcionalidad: lo genial, como insumo perfecto para la construcción del *mito*.

Ambos artistas en su *solipsismo*, se ven y se muestran en un espacio tiempo construido a su medida. Para ambos, el lugar, su *hábitat*, es prolongación del yo: Coyoacán es visto y observado como el lugar donde vive Frida (hoy aún lo es y se explota comercialmente de esa manera); Macuto es el refugio del genio loco de Reverón (también se explota de esa manera). Hábitat proyectados como “singularidad latinoamericana” a la que acuden cientos de personas, como peregrinos a Lourdes o al Santuario de la Virgen de Guadalupe. Pero, en la concepción del *objeto biográfico*, el otro siempre será *él otro*. Lo que por mucho que pueda *yo mostrar mi mundo*, lo que determina que “mi mundo”, el *otro* sólo obtendrá una máscara del mismo; sólo puede ser *contemplado*, *yo* como *objeto sublimado* de mi propia creación.

.....
5 El solipsismo, según el filósofo alemán Wittgenstein, queda definido como: “Que el mundo es *mi mundo*”; Mundo y Vida son una sola cosa”; y, “Yo soy *mi mundo*”. (Véase en relación con este tema: Muñoz, Carlos. “Representación y metáfora: la identidad personal”, en: *A parte rei. Revista de Filosofía*, n°1, 1997. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/representacion.pdf>. Consultada el 1 de septiembre de 2014.

FRIDA KAHLO, EL CUERPO ENCARNADO.

1

En declaraciones realizadas en la década del cincuenta por el artista mexicano Diego de Rivera a la escritora y crítica de arte Raquel Tibol, a bordo de un tren chileno rumbo al sur del país austral, éste afirmaba, con respecto a su esposa la artista Frida Kahlo, que su manera de vestir era “la encarnación misma del esplendor nacional” (2002: 106). El muralista destacaba que Frida jamás había “traicionado su espíritu, y sus afirmación nacional la llevó a Nueva York y a París, donde los altos valores admiraron sus obras y los modistos lanzaron la moda *Robe Madame Rivera*” (2002: 106). Estas afirmaciones de Rivera sobre el modo de vestir de Frida, también aparecen recogidas en sus memorias realizadas con la colaboración de Gladys March y publicadas en inglés en el año de 1960 tras el fallecimiento del muralista mexicano.⁶ En ellas, Rivera insistía en el hecho de la peculiaridad de la vestimenta de Frida, recalcando nuevamente la gran sensación que causó en París:

Esa temporada Schiaparelli presentó *La Robe Madame Rivera*, interpretación parisiense del hermoso estilo de traje mexicano de Frida. Y la cubierta del más leído de los *magazines* de alta costura aparecía en los puestos con una fotografía de la mano derecha de Frida, junto a un elegante joyero que contenía cuatro de sus piedras favoritas (1963: 175).

Tras el aparatoso accidente de septiembre de 1925, que cambiaría la vida de la joven Frida, ella encontró en el modo de vestir y de adornar su cuerpo, una manera característica de

.....
6 Rivera falleció en 1957. Véase: Rivera, D. & March, G. *Diego Rivera: my art, my life*, New York, The Citadel Press, 1960. La traducción al castellano se realizó en 1963 por H. González Casanova, para la Editorial Herrero de ciudad de México, y llevó por título: *Diego Rivera: mi arte, mi vida*.

visualizar su descollante personalidad. Ya desde muy joven, se había preocupado por romper con ciertos modelos tradicionales en relación con el papel social de las mujeres imperantes en el México de entonces. Todos recordamos la famosa foto del año 1926 (Imagen 1), tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo *garçon* ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.⁷ La foto contrasta con la realizada también ese mismo año por su padre, en la que Frida posa, esta vez sentada en el jardín, vestida con un elegante traje de terciopelo (Imagen 2). Este “dualismo”, algo camaleónico, practicado por la “rebelde Frida”, fue en crecimiento, y alcanzó, con el tiempo, una consistencia intelectual que trascendía lo que sin duda fue planteado como un “juego juvenil”. Así, tras conocer a Rivera, decide vestirse como *Tehuana*; al parecer, como señaló más de una vez ella misma, para complacer al pintor. De esta manera, su aspecto ya no sólo en la manera de vestir sino también en lo físico, dio paso a un cierta “imagen inquietante”: a la feminidad indígena representada en el uso del vestido regional, “incorporó” cierto aspecto “andrógino” de su rostro. Se dice, que se afeitaba el entrecejo para acentuar la figura de la “grácil paloma”, como poco a poco fue identificada. Una paloma que terminó casada con “la rana-sapo gorda”, como también era conocido Diego Rivera.

El “sentirse diferente”, paso de lo personal a una identidad de pareja: ella y Rivera, o Rivera y ella –Coronel los ha calificado en un reciente estudio de “pareja de anormales”– (2013: 21-31), fue algo siempre intencionalmente buscado, manejado como una imagen pública, en el que el cuerpo -y lo que cubría a éste- se convertían en un *todo icónico* que debía mostrarse para reafirmar el *yo* en el *nosotros* de la sociedad mexicana.

.....
7 Junto a ella aparecen sus hermanas Adriana y Cristina, su prima Carmen Romero, y el joven amigo Carlos Veraza.



Imagen. 1. Guillermo Kahlo, fotografía realizada el 7 de enero de 1926.



Imagen. 2. Guillermo Kahlo. Fotografía realizada en el año 1926.

Pinturas y fotografías han permitido documentar este paso de la joven y rebelde Frida, a la de la artista comprometida políticamente; esposa del pintor mexicano más importante de su tiempo. De esta manera, Frida va conformando un imaginario metafórico y visual en relación con su físico, su arte, su actividad política y su vida privada y pública: Frida mujer doliente; sexualmente liberada; esposa engañada; ícono identitario del México milenario, eterno y popular, etc.

Obras litográficas de los años treinta como, *Frida y el aborto*, también llamada, *El Aborto*, de la misma época de sus incursiones por los *Cadáveres Exquisitos*, realizados durante su estancia en New York en el año 1932 (Imágenes 3 y 4),⁸ muestran como la tragedia personal servía y, sobre todo se vivía, en la creación de una pintura desgarradora que “ilustra” una biografía personal marcada por la tragedia física.

Pero hay también - como en casi toda la obra de Frida - otras lecturas posibles; como la de su acercamiento al juego visual de características surrealistas. Un ejercicio plástico cargado de equívocos, de enmascaramiento de las personalidades múltiples, a modo de muñecas rusas y de guiños eróticos; y ello, sin que Frida se sintiese plenamente atraída y comprometida con las propuestas del movimiento liderado por André Breton.

En *Frida y el aborto*, el dolor trasciende el cuerpo como huella biográfica para convertirse en cuerpo como objeto de la medicina, al modo de una ilustración de manual de anatomía que aparenta tomar distancia de la carga emotiva. Más tarde, estos primeros ensayos con la idea del *cuerpo-objeto-imagen*, adquirirán plenitud expresiva.

.....
8 *Cadáveres exquisitos*, de los que tenemos algunos ejemplos significativos como el realizado con la artista, asistente de Diego Rivera, Lucienne Bloch, hacia 1932, realizado durante su estancia en Manhattan. O el no menos interesante *Cadáver*, realizado también en ese año de 1932, y en el que el mismo Rivera termina convertido en una desnuda ama de casa, o quizás tan sólo una “bruja con escoba” (Imagen 5)

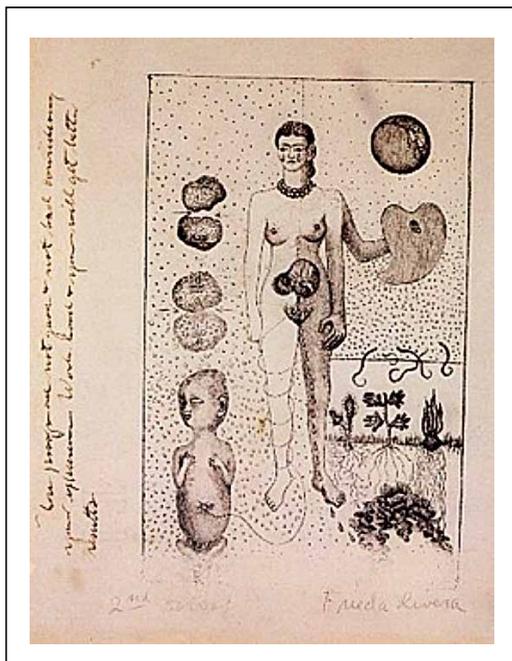


Imagen 3. Frida Kahlo. *Frida y el aborto* o *El aborto*, 1932. Litografía.

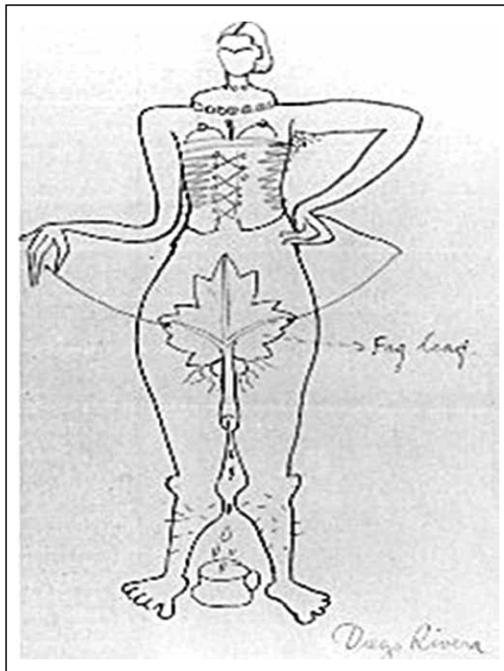


Imagen 4. Frida Kahlo. *Cadáver Exquisito* realizado junto con Rivera y Lucienne Bloch. New York, hacia 1932. Dibujo coloreado sobre papel.

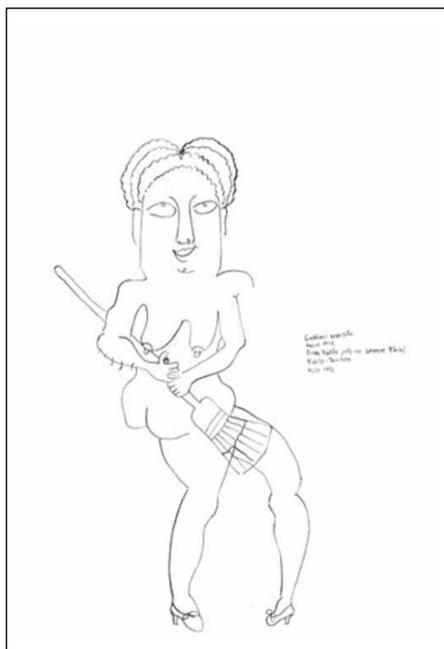


Imagen 5. Cadáver Exquisito realizado junto con Rivera y Lucienne Bloch. New York, hacia 1932. Dibujo coloreado sobre papel.

En ese mismo año de 1932, Frida pintó, *Henry Ford Hospital* o *La cama volando* (Imagen 6); y aunque es clara su relación con la litográfica anteriormente mencionada, el enfoque ha cambiado. En la pintura, convierte el suceso de su aborto en un motivo propio de un *exvoto colonial*; incluso, la inscripción sobre el armazón de la cama, recalca esta tradición pictórica colonial de la que ella fue ferviente admiradora y gran coleccionista.⁹ De esta manera, la *herida personal*, lo biográfico, quedó recogido en un discurso simbólico cultural de una mexicanidad que enfrenta

.....
9 En el interesante estudio de Martha Zamora sobre Frida se destaca que ella fue asidua a la iglesia de Coyoacán hasta los veinte años y que allí las imágenes religiosas dejaron “una visible huella en su pintura” (Zamora, M. *Frida el pincel de la angustia*, México, 2da. edición, 2007, p. 17). Ya la misma Frida había realizado un pequeño dibujo sobre su accidente a modo de exvoto en el año de 1926. Hacia 1943, al parecer encontró un exvoto que se asemejaba tanto a lo que le había ocurrido, que como señala Andrea Kettenmann, “que apenas necesitaba retocarlo para poder aplicarlo a su propio accidente. Añadió los rótulos del tren y del autobús, dotó a la accidentada de sus típicas cejas, y completo la representación con el agradecimiento” (1992: 18)

modo y maneras de entender la modernidad: de un lado el carácter ancestral de la modernidad mexicana; y, por el otro, la modernidad norteamericana, industrial y capitalista.



Imagen 6. Frida Kahlo. *Henry Ford Hospital* o *La cama volando*, 1932. Óleo sobre tela.

Cinco años más tarde, en 1938, aunque aparece firmada un año después en 1939, Frida realizó una de sus obras más significativas de esta década de los treinta: *Lo que vi en el agua* o *Lo que el agua me dio* (Imagen 7). En ella, la artista mexicana hace “cita” de fragmentos de obras anteriores, al modo de un balance existencial como mujer y como artista; utilizando el elemento agua como un *canalizador* del recuerdo y atemperador del dolor físico.

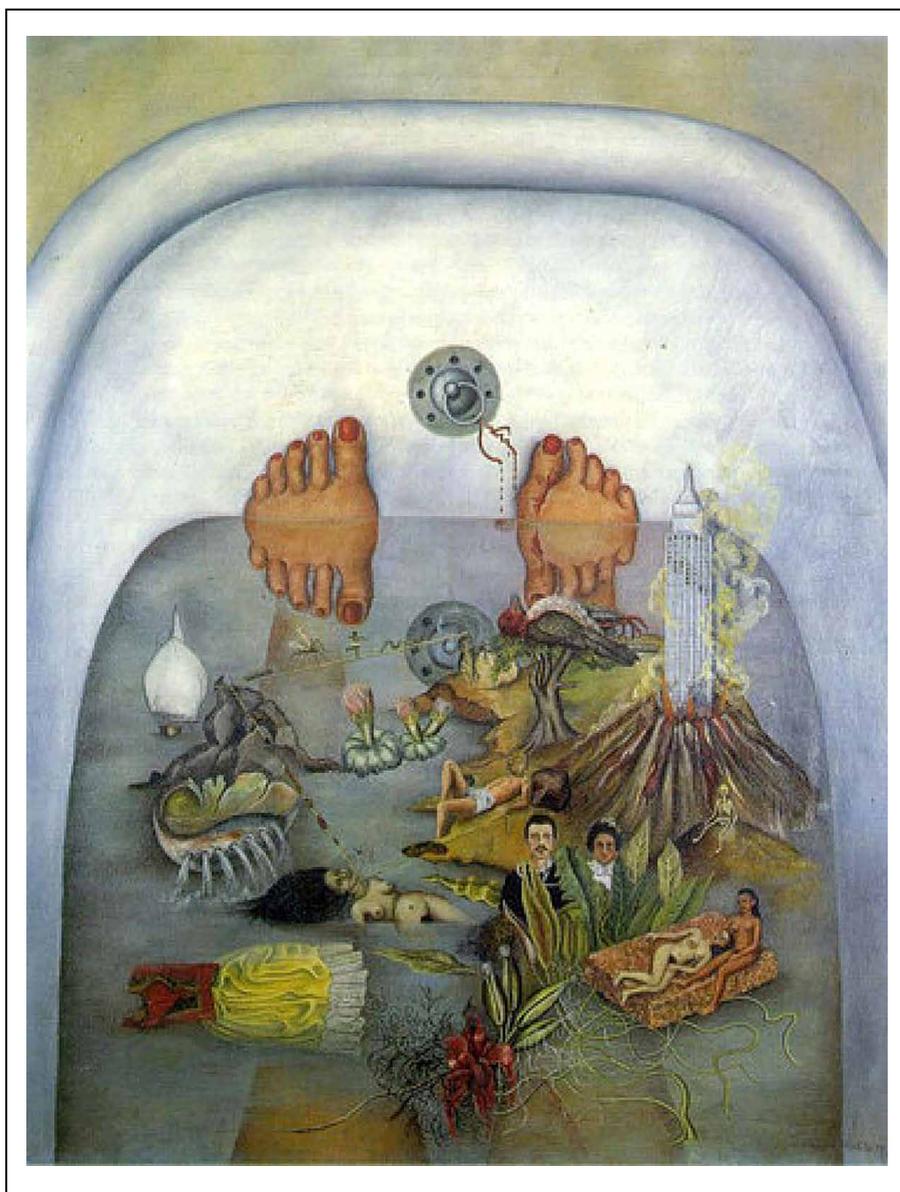


Imagen 7. Frida Kahlo. *Lo que vi en el agua o Lo que el agua me dio*, 1938. Óleo sobre Tela.

Desde la antigüedad precolombina, el agua había sido un factor implicado en la cosmovisión mítica de muchos pueblos indígenas mexicanos (Gálvez; Embriz, 2008: 11-24). Al tomar el agua de las pozas y los lugares que en la naturaleza se concentra, los indígenas bebían el agua de sus dioses y de sus antepasados, conectando así con un sentimiento mítico de su historia.

Asimismo, en México, el agua ha estado asociada a una cosmovisión indígena del trabajo femenino son las mujeres quienes la recogen y la portan para su consumo. Llama la atención que dentro de la cosmogonía de los pueblos de lenguaje *náhuatl*, el agua ha adquirido características que enlazan con lo que se ha llamado, por algunos antropólogos, “ropajes y cuerpos del Agua”:

Así, la función de la ropa será un ingrediente indispensable en todo ritual nahua, y los fenómenos “naturales” constatarán la relación de esas otras voluntades, haciendo emerger ante nuestros ojos su corporeidad, que para el caso del Agua es patente en la lluvia, los arroyos y las lagunas (González; Medellín, 2008: 112).

Es decir, el agua es observada como un elemento que tiene capacidad para modificar el cuerpo humano:

[...] lo cual se puede verificar en algunas comunidades de la Huasteca hidalguense durante año nuevo, donde los pobladores después de visitar la iglesia para despedir al *ueuxiuitl* (año viejo), justo a la media noche, se van al arroyo y se dan un baño con el fin de “cambiar de cuerpo” (*mopatla.motlakayo*) y así recibir limpios al siguiente año, aún tierno (González; Medellín, 2008: 112).

¿Frida es una artista consciente de toda esta cosmovisión indígena? Mi opinión es que sí. Incluso, el mismo título de la obra en sus dos acepciones: *Lo que vi en el agua* o *Lo que el agua me dio*,¹⁰ estaría en línea con este conocimiento trascendental.

No obstante, no podemos dejar de mencionar otras interpretaciones en relación con el sentido de esta pintura. Martha Zamora sostiene que la joven Frida se sintió muy atraída por la

.....
10 Un estudio pormenorizado de esta obra, se puede ver en: Kettenmann, A. *Frida Khalo 1907-1954. Dolor y pasión*. Berlín, Benedikt Taschen, pp. 48 y 49.

religión hebrea de su padre, como lo atestiguarían algunos libros con caracteres hebreos que le pertenecieron y que actualmente se encuentran en la biblioteca de su museo en Coyoacán. También señala esta escritora, como la joven Frida en la preparatoria firmaba recados con un triángulo, símbolo cabalístico del agua, y algunas notas cómo “tu hermana agua”. El agua en la Cábala representa la culpa, la tierra, el frío y el vientre, “todo lo cual pudo haberle inspirado años después la pintura maravillosa intitulada *Lo que el agua me ha dado*” (2007: 17). Para Zamora, la Cábala fue en todo momento un motivo de inspiración para Frida:

La Cábala descubre en cada ser masculino un elemento oculto, virtual, femenino, y en cada ser femenino un elemento oculto, virtual masculino. Funda toda la doctrina del cosmos, de la vida material y de la espiritual sobre el principio de la bisexualidad, de la bipolaridad y de la complementariedad contradictoria. Todo ello está presente en la pintura de Frida. (2007:18)

Según este argumento: ¿la pintura y la vida de Frida estaría marcada por el pensamiento hebrero de la Cábala? Yo no llegaría a afirmar tajantemente esta idea. Lo que sí creo es que Frida se sintió atraída por muchas cosas que formaban parte de lo que ella consideraba sus herencias: el pensamiento hebreo, la imaginería católica que le aportó su madre, los simbolismos prehispánicos, e, incluso, por ciertos referentes exotéricos y mágicos. Como artista fue incorporando a su obra, incluso a su historia de vida, como un universo simbólico del que surgió una iconografía que reclama siempre múltiples miradas determinadas, todas ellas, por el placer de trascendencia del saber. Situación ésta, que la condujo a la creación de un mundo muy personal, en el que se reafirmaba tanto su condición de *sujeto*, como la no menos de proyectarse como *objeto* a la mirada de los demás. Porque, en su propuesta estética, siempre está presente un dualismo: el *sujeto hacedor* y el *objeto* que se *muestra*. Una actitud que, a su vez, entronca con la idea del *sujeto encarnado* que abordaremos en las próximas páginas.

2

La *encarnación* aparece definida en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (RAE) con varias acepciones. Puede ser: "Acción y efecto de encarnar"; como también: "Personificación, representación o símbolo de una idea, doctrina, etc."¹¹ Sí, por otra parte, consultamos en ese mismo diccionario el verbo *encarnar*, las concepciones anteriores se amplían: "Dicho de un espíritu, de una idea. Tomar forma corporal"; "Dicho del Verbo Divino: Según la doctrina cristiana, hacerse hombre"; "Dicho de una herida: Criar carne cuando se va mejorando y sanando"; y, finalmente: "Dicho de una cosa: mezclarse, unirse con otra".¹²

Frida Kahlo fue un personaje que en vida adquirió una notable notoriedad pública. No sólo por ser poseedora de una personalidad carismática que a casi nadie dejaba indiferente (ella hacia todo lo posible para que así fuese); sino porque su arte fue adquiriendo un sello personal que no estaba desligado de sus propios avatares como mujer dispuesta a superar una terrible enfermedad; y, a la vez, se había convertido en esposa de todo un "héroe" del arte mexicano, el pintor Diego Rivera. Juntos mantuvieron una relación tormentosa que traspasaba los muros de la privacidad de su casa y se convirtió en "chisme de sociedad". A partir de que se conocieron y luego se casaron, Rivera y Kahlo conformaron una de las parejas más populares de la vida cultural mexicana. Su popularidad era comparable a la que, por esas mismas épocas, tenían artistas del cine mexicano como María Félix o Pedro Infante. Pero Frida, que nació a los medios masivos de comunicación como la mujer del famoso muralista, fue logrando poco a poco, por su trabajo y su personalidad, un reconocimiento propio que se apoyaba en una *liturgia visual* y puesta en escena muy originales. Y, si bien, su popularidad estaba asentada en las antípodas de la que por entonces poseía, por ejemplo, María Félix, ambas encarnaban las dos caras de un estereotipo visual femenino, que nutrió el desarrollo de lo que se

.....
11 Consulta en línea: <http://www.rae.es/rae.html>. Consulta: 29 de abril de 2013

12 Consulta en línea: <http://www.rae.es/rae.html>. Consulta: 29 de abril de 2013

dio en llamar la *Cultura Popular*.¹³ Cada una a su manera, forman parte del discurso institucional del Estado Mexicano, interesado en desarrollar una conciencia propia de identidad diseñada desde el proyecto educativo y cultural de José Vasconcelos (1920-1924).

En este contexto, su sentido de la *encarnación* era distinto: mientras María Félix había protagonizado papeles en el cine ligados a la mexicanidad como el de la *China Poblana*, o del mundo literario latinoamericano como *Doña Bárbara* del escritor venezolano Rómulo Gallegos, y su *encarnación* era tan solo propia de una actriz que nunca intentó ir más allá de comportarse con el glamour de una estrella del *star system* mexicano, que imitaba al cine norteamericano de Hollywood; por el contrario, la *encarnación* de Frida, cercana a ese nacionalismo posrevolucionario, bebía en otras fuentes y reclamaba otra visualización. Su modo de vestir de ver el mundo; su compromiso comunista y su internacionalismo soviético; sus constantes alusiones al pasado colonial mexicano y latinoamericano; se proyectaban desde la corporeidad maltratada de su anatomía. Como bien ha señalado Monsiváis:

“La Mexicanidad” según Frida, Diego y su grupo, es el hallazgo de lo singular en lo colectivo y Frida, muy pronto, y ésta es una de las primeras manifestaciones de su fama, emblematiza el sector social que cree posible un “estilo de vida mexicano” que, desde el primer golpe de vista, resista la uniformización occidental.¹⁴

En ese sentido, en Kahlo el verbo *encarnar* adquiere: “Personificación, representación o símbolo de una idea, doctrina”. Incluso, su militancia en el partido comunista mexicano, junto con Ribera al quien acompañó en su expulsión por oponerse a ciertas

.....
13 Sobre Cultura Nacional y Cultura Popular, y el uso y contradicciones de ambos términos, véase el texto del recientemente desaparecido Carlos Monsiváis: “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares de México”, *Cuadernos Políticos*, 30, octubre-diciembre de 1981, México, D.F., Editorial Era, pp. 33-52. Consultado en internet: 25 de septiembre de 2013. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.30/30.4.CarlosMonsivais.pdf>.

14 Monsiváis, C. “De las Etapas al reconocimiento de Frida Kahlo”, en: *Museo Frida Kahlo*. Consultado en Internet: 25 de septiembre de 2013. http://museofridakahlo.org.mx/ExposicionesTemporales/Archivos/FILE_4_10.PDF

ataduras de carácter estalinista,¹⁵ no puede considerarse sólo una anécdota en la vida de la artista, sino una manera de responder a esta *encarnación* que se consolidaba en el compromiso político: “Debo luchar con todas mis fuerzas –afirmaba la artista meses antes de morir- para que lo poco de positivo que mi salud me deja sea en dirección de ayudar a la Revolución. La única razón real para vivir”.¹⁶ Un compromiso que era vivido y proyectado socialmente desde su pintura.

Pinturas en las que la simbología marxista y comunista aparecen ligadas a su trayectoria humana, al autorretratarse, mostrando su deterioro físico, junto con el retrato del “guía político” Stalin.¹⁷ Incluso, su propio velorio fue concebido como una exaltación póstuma de su compromiso político y de su arraigo nacionalista:

Allí están los nacionalistas revolucionarios, los funcionarios progresistas, los artistas, los comunistas, el pueblo. “[...] Se entonan canciones mexicanas, se llora y se aplaude en un acto compulsivo de la Mexicanidad, a la vez imposición escénica y verdad infalsificable de los allí presentes [...] La pequeña multitud ofrece lo que tiene, la constancia de la nacionalidad que es causa y caudal estético, que es vestuario y es memoria histórica, que es arte y revolución.”¹⁸

.....
15 Ribera fue readmitido en el Partido Comunista Mexicano en 1955 tras tres intentos por reintegrarse. No obstante estar fuera del Partido, tanto Ribera como Frida, nunca renegaron de su espíritu comunista y aun siendo críticos con el estalinismo, no dejaron de apoyar a la URSS.

16 Tomado por Raquel Tibol del *Diario* personal de Frida que ella comenzó en el año de 1942. Dicho Diario estaba compuesto por escritos y muchos dibujos de un carácter muy personal, en los que tocaban temas como la sexualidad, la fertilidad, la magia, el esoterismo, así como su propio padecimiento físico. Además, de comentarios sobre el valor de su pintura, su infancia, juventud o ideas sobre el pueblo de México. Véase: Tibol, R. *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, UNAM, 2002, p. 63.

17 Véase en particular las obras: *El marxismo dará la salud y la paz a los enfermos y Autorretrato con Stalin*, ambos de 1954, año de su muerte.

18 Monsiváis, C., “De las Etapas al reconocimiento de Frida Kahlo”, en: *Museo Frida Kahlo*. Consultado en Internet: 25 de septiembre de 2013. http://museofridakahlo.org.mx/ExposicionesTemporales/Archivos/FILE_4_10.PDF

3

Desde la fenomenología del cuerpo, en el desarrollo de esta *ontología del sujeto encarnado*,¹⁹ nuestro cuerpo se convierte, por excelencia, en el medio de comunicación entre *nuestro yo* y *el mundo*, marcando el horizonte de nuestra percepción que “permite comprender el cuerpo como algo más que un organismo, como comportamiento de un sujeto, ya que ser cuerpo es existir encarnadamente: ni como puro sujeto ni como puro objeto, sino trascendiendo ambas posibilidades” (López, 2010:90).

Esta conceptualización de la encarnación como superación del dualismo que reúne al sujeto y al objeto a través del cuerpo en un acto de percepción, nos permite herramientas conceptuales para acercarnos a la figura y la obra de Frida Kahlo. En primer lugar, hemos venido poniendo de relieve como la artista mexicana no renuncia a observar su cuerpo como un organismo vivo en línea con la idea fenomenológica de que en el cuerpo radica esta relación expresada por un doble coimplicador: el primero, el cuerpo relacionado con el mundo que es compartido con *otros cuerpos (cuerpo-objeto)*; y, el segundo, que relaciona el cuerpo consigo mismo completando la estructura empírica (el *cuerpo-sujeto*).²⁰ Cuando el cuerpo se enferma –siguiendo a Merleau-Ponty- el cuerpo se hace opaco y el sujeto toma conciencia de ese cuerpo como una “presencia extraña”, como un *cuerpo-objeto* que obstaculiza nuestras tareas (López; 2010:100). Un extrañamiento que se convierte en alienante al sentirlo como “ese otro”.

Desde esta aproximación, gran parte de la obra de Frida y, en particular, aquellas en las que aparece representado su cuerpo maltrecho y doliente, están cargadas de esta conciencia

.....
19 El desarrollo de estas ideas está siempre en relación con los planteamientos establecidos por el filósofo francés Merleau-Ponty y su fenomenología del sentir, y del texto de M^a Carmen López Sáenz, “Hermenéutica del cuerpo doliente-dolido desde la fenomenología del sentir”, *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*, 2010, pp. 89-123.

20 Pérez, A., “Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo”, *Eikasía, Revista de filosofía*, año IV, 20 (sep., 2008). <http://www.revistadefilosofia.org>. Consultado: 10 de septiembre de 2013., pp. 197-220, p. 204.

de una “presencia extraña”. Un *cuerpo-objeto* que, en vez de caer en la desolación y la parálisis, se convierte en instrumento para la construcción de una identidad que supera la inmediatez del dolor físico. Ello, se procura desde una tensión emocional en la que percepción y visión - dos conceptos manejados por la fenomenología merlopontiana- se relacionan entre sí, y ponen en marcha, un discurso estético en el que el cuerpo físico es objeto de su conciencia perceptiva, produciendo imágenes que ofrecen como un *cuerpo-objeto* para los *otros*. De esa manera, el cuerpo doliente traspasa la realidad personal y *se ofrece* como ontología histórica y antropológica. Así, Frida hace de su corporeidad –en la que queda incluida la vestimenta y el aparataje médico de los corsés ortopédicos- un “donador de sentido”:

Así entendido, el cuerpo es existir o abrirse al mundo, al paisaje cuyo correlato es la unidad de los sentidos y la relación con el mundo de la vida, que no es el mundo extenso de la geografía, sino el mundo significativo del panorama que arranca de nuestro punto cero de orientación y abre un espacio existencial en el que despliega la contingencia humana. (López; 2010:91)

La imagen del *cuerpo doliente*, lo es y lo *está* como simbología del *otro*. En Frida, ese *otro* es una figura colectiva que se define y visualiza en la mexicanidad: ya no se parte de la razón, sino que se pone en escena la percepción como algo siempre visible, sensible y sentido desde la carnalidad del cuerpo. De manera que de la ontología pasamos al propio existencialismo que comporta la combinatoria *Yo-Otro*; dos términos de un mismo hecho, de un mismo ser compartido.

Son muchas las obras en las que Frida plantea ese *Yo-Otro*. Nuevamente la década del treinta se hace imprescindible para poder observar ese cambio que va a sufrir la obra de la pintora mexicana. En *Mis abuelos, mis padres y yo*, del año 1936, Frida hace de su historia de vida, de sus herencias raciales y culturales, una

simbología del mestizaje. Sus herencias son las herencias del *otro encarnado* en el pueblo mexicano.

En *Las dos Fridas* de 1939, vuelve a platearse ese juego de tensiones del que hemos hablado: la idea de lo mestizo racial y cultural. En ese caso, si bien el cuerpo físico, la carne, es la misma para ambas Fridas, el ropaje es distinto, convirtiéndose en piel adherida a la carnosidad. Y, si bien, tras el ropaje Frida oculta sus deformidades, también pone en *presencia* del *otro* su propio espejo de identidades híbridas.

En otras ocasiones la propia naturaleza mexicana, ampliada y marcada por los surcos de su historia, se simboliza en el mismo cuerpo de Frida. Es el caso de la obra, *La columna rota*, del año 1944. Dos mundos nuevamente se hacen presentes: el natural como paisaje ontológico que nos remonta a una antigüedad anterior a los europeos; y el mundo cultural europeo: rota la columna y adherida a su cuerpo por el corsé de la mestiza. Frida no quiere elegir, quedarse con ninguna de las dos partes. Su visión de la cultura mexicana -de la que no está exenta la cita religiosa- se lo permiten. Lo que ella es como mexicana queda adherida a su cuerpo e inscrita en el paisaje. El martirio personal (el exvoto ofrecido) adquiere dimensiones sociales y culturales fuera del tiempo propio, para convertirse en tiempo ontológico. El dolor *se ofrece* para que el *otro* lo comparta desde la imposición de una nueva sensibilidad: “el tránsito de unas prácticas y discursos centrados en el cuerpo a unas prácticas y discursos centrados en toda la masa identificadora del ser humano” (Bárcenas; Mèlich, 2000: 74).

4

La investigadora Nieves Limón nos propone, en un interesante texto sobre Frida y el posado fotográfico (2011: 2-19), una serie de interrogantes: “¿no son acaso las fotografías en las que ella posa parte de su discurso artístico? ¿Cómo separar el paradigma

biográfico del paradigma estético en Frida Kahlo?” (2011: 3). Nuestra opinión es que el posado fotográfico de Frida forma parte sustancial de su discurso estético; y ese discurso, es inseparable del paradigma biográfico; mejor dicho: es el paradigma de su biografía como mujer y como artista.

En el posado fotográfico de Frida no hay nada accesorio en el sentido de que es ella siempre la protagonista: cualquier objeto, animal, planta o espacio arquitectónico o paisajístico está determinado por su corporeidad. Por tanto –y pareciese casi una obviedad señalarlo- Frida es objeto presente y determinante de la representación fotográfica; y, a ella, quedan asociados cualquier otro objeto u espacio. Como afirma Limón, hay un fuerte rasgo de teatralidad en muchas de *las posadas* de Frida (2011: 8). Pero yo estaría más de acuerdo con que esa teatralidad es más el producto de una auto-escenificación, como ya lo señaló Carlos Fuentes, reseñado por Alfonso de Toro (2007: 33-34); es decir, una auto-escenificación que se proyecta como una “especie de auto-mitización y auto-mistificación que toma como referentes aspectos de la cultura precolombina y que Fuentes la consideran como una especie de encarnación mediática de la diosa azteca Coatlicue o de la diosa Tlazolteol o la diosa autoflagelada Xipetotec o la Dama de Elche” (2007: 34). Su proyección como una “nueva divinidad laica” –argumento manejado por Fuentes- sería una nueva versión de su *cuero-objeto*. En este caso, Frida establecería un compromiso con la historia y la antropología mexicana del siglo XX: la memoria individual y colectiva; la barbarie y la civilización; el acceso a una modernidad propia; en unas palabras: la mexicanidad como algo vivo que *encarna* un espíritu, una idea en forma corporal.

Volviendo al trabajo de Nieves Limón, la autora se plantea tres tipos de acercamientos al posado fotográfico de Frida, que ahora resumimos:

1. Sólo estudia las fotografías realizadas por fotógrafos profesionales y no aquellas captadas por la “labor fotoperiodística”, como esta autora las define.
2. Estudia imágenes en donde “podemos apreciar fácilmente intenciones creativas/experimentales por parte de los fotógrafos y la modelo”.
3. El uso dado a las fotografías “teniendo en cuenta el uso que se hace de las fotografías seleccionadas”.
4. La postura y el papel que va a jugar Frida con respecto a “si realmente existe una relación *especial* entre la artista mexicana y el medio fotográfico como modelo constructora de cada imagen resultante” (2011: 5).

Tomando en cuenta estas especificidades, Limón lleva a cabo una serie de análisis de distintas fotos y series fotográficas realizadas por muy diversos artistas, iniciando por las fotografías del álbum familiar de Guillermo Kahlo; las fotografías del alemán Fritz Henle, particularmente la serie de posados en la puerta de la iglesia de Coyoacán del año 1937 y en Xochimilco también de ese mismo año; las fotografías de Nickolas Muray, en particular la serie de retratos del año 1938, y la serie en color del año siguiente; así como alguna otra obra suelta de Frida con intenciones “surrealistas”, como la imagen de Frida con marco de pintura del año 1938. Para concluir con sus análisis, en una serie de imágenes que Limón denomina “sustentadas en un discurso conceptual común y con rasgos compositivos similares”, en las que aparecen obras de Lucien Bloch, del año 1933, en la ciudad de New York; una famosa foto de Muray con Frida posando juntos en el estudio de México del año 1941; la fotografía de Gisèle Freund de Frida con el doctor Farril en su estudio, ya en silla de ruedas, del año 1951; una foto de la artista con su vestido colgando en la que hace clara alusión a su obra, *Mi vestido cuelga aquí*, tomada por Manuel Álvarez Bravo del año 1936; y tres fotos de Héctor García del

año 1939, en las que Frida aparece muy contrastada entre fuertes efectos de luz y sombra. (2011: 5-6)

La división de Limón, incluso entendiendo que se realiza por motivos metodológicos procurando una mayor comprensión a su análisis, nos parece insuficiente. En primer lugar, porque no parece tan evidente que exista tanta diferencia entre la Frida que posa para un artista profesional -aunque con ello el fotógrafo “exija” un cierto tipo de posado- y la Frida que es “captada”, digámoslo así, por un fotorreportero en algún acto público o en la intimidad de su casa o tendida en la cama del hospital. Mi opinión es que en todo momento Frida *posa*; es decir: ella es muy consciente del carácter y la relevancia de ubicarse ante un objetivo fotográfico como un ícono viviente.

En segundo lugar, y partiendo de nuestra propuesta desarrollada más arriba, la mexicanidad no se ejerce, - permítaseme el término-, como un *papel* o un *roll* al modo cinematográfico, sino se *(re)presenta* en todo momento, en tanto que el verbo *estar* es, en sí mismo, *ser*; y, la *mexicanidad*, es “cuerpo presente”. En ese sentido, lo es tanto en las fotos de Henle a la puerta de la iglesia (Imagen 8); como en la Frida captada por un reportero gráfico en una reunión con su marido y otras personalidades en la ciudad de San Francisco en el año 1941 (Imagen 9); en la Frida hospitalizada pintando gracias a un curioso caballete instalado exprofeso (Imagen 10); como, también, en la Frida que posa junto con Muray en su estudio (Imagen 11). Son todas ellas Frida: cuerpo-objeto estético. Todas ellas, simbología de la mexicanidad.

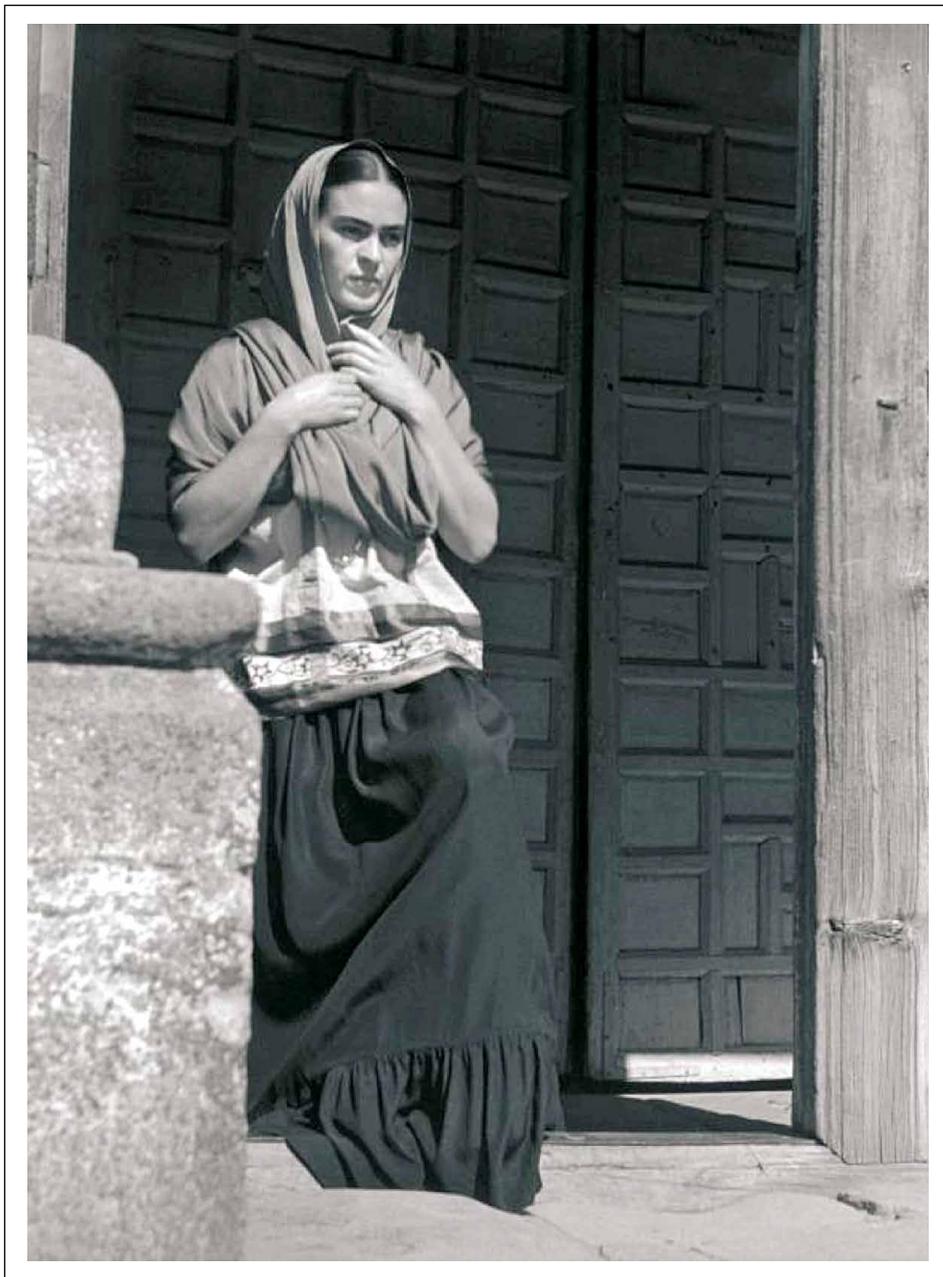


Imagen 8. Fotografía del alemán Fritz Henle en la puerta de la iglesia de Coyoacán, año 1937



Imagen 9. Frida y Rivera captados por un reportero gráfico en una reunión en la ciudad de San Francisco, año 1941.



Imagen 10. Frida hospitalizada pintando, captada por un reportero gráfico.

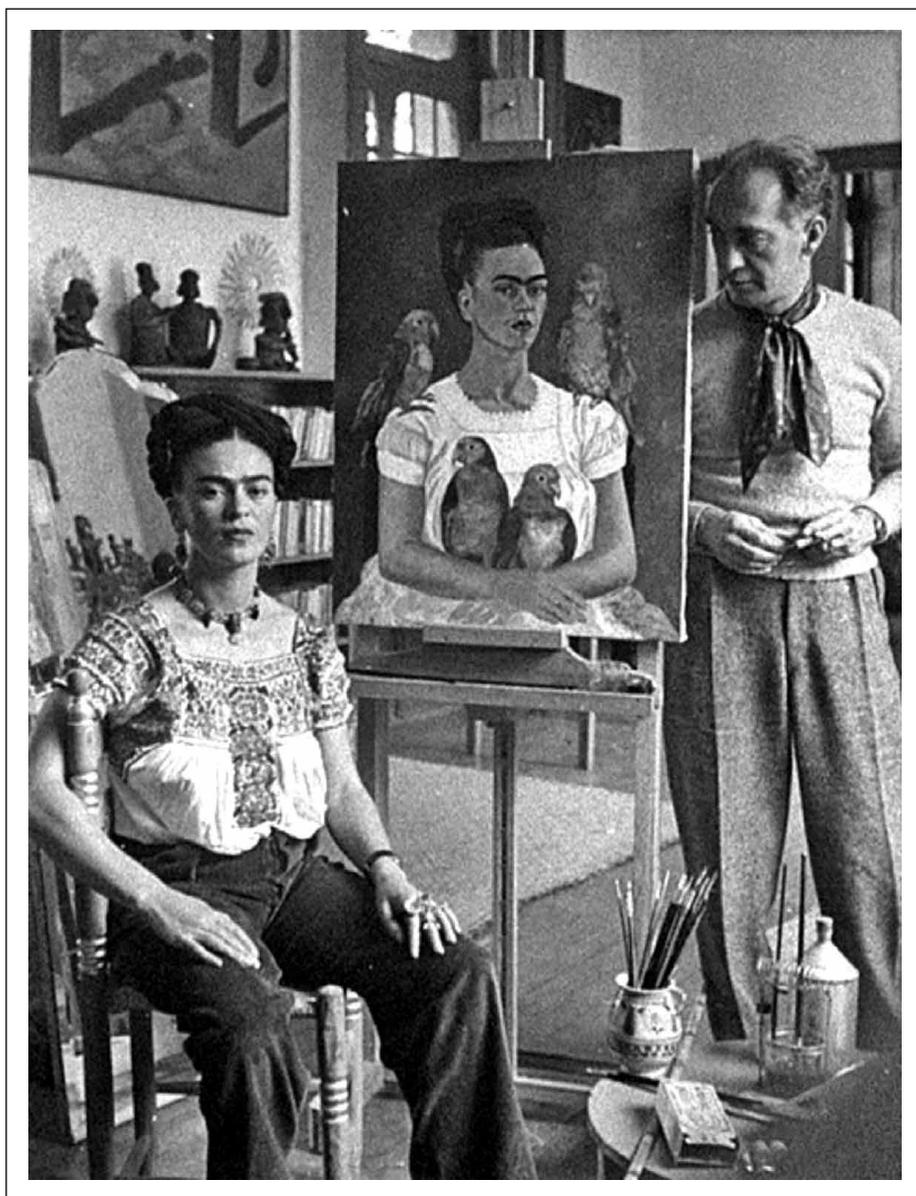


Imagen 11. Frida y Muray en el estudio de la artista.

Pero detengámonos en la foto de Muray (Imagen 11). En ella, podemos reconocer otro juego de esta “escenificación” que rememora resonancias de la visualidad barroca. La artista posa para el objetivo de la cámara fotográfica que está en captación automática, mientras el autorretrato la mira a ella de reojo como preguntándose “si ella, la Frida carne, no será realmente objeto encarnado del retrato”. El juego de miradas se completa con la del mismo Muray, introducido en la misma escena, y que observa a Frida abstrayéndose del retrato. En conclusión, en Frida objeto-cuerpo convergen todas las miradas. Ella es la esfinge viva de su propia obra.

Muray, con quien la artista mantuvo un intenso romance, habría comprendido muy bien la dimensión del proyecto estético de Frida. Atrapándola en este juego de miradas que daba cuenta de la propia propuesta “fridiana”: todas las *Fridas*; aunque, para ello, cada una de ellas, como en las muñecas rusas, era necesario que se *manifestasen*, que se (*re*) *presentase*.

El mismo Diego Rivera también habría contribuido, como Muray, a esta objetivación estética de la corporeidad de Frida, al incorporarla a sus pinturas al modo de un *ícono popular*. Si Rivera, como el resto de los muralistas debían responder al lema de Vasconcelos de pintar el “México inmortal”, Frida quedó plasmada en esa inmortalidad.

La iconicidad de Frida en todas sus facetas ha venido en ascenso. Desde los años ochenta del siglo pasado, ha alcanzado una dimensión mundial gracias a la proliferación de múltiples imágenes de ella y su obra. De manera que se puede hablar hoy, de una *marca*: la “Frida”; sinónima de la nacionalidad e identidad mexicana. Muy al contrario de lo que ella misma nos pronosticase en su diario, señalando que se iba para nunca más volver, Frida nunca se ha ido. Hoy más que nunca se ha convertido en una realidad iconográfica que ha trascendido, quizás, los límites que ella misma se había trazado.

ARMANDO REVERÓN, EL CUERPO SIMULADO

1

Hace ya más de treinta años, en mi tesis de grado de licenciatura, me ocupé de la figura y la obra del pintor venezolano Armando Reverón (1890-1954). En ese momento, señalaba la necesidad de analizar su obra en comparación con la pintura de un grupo de artistas venezolanos que emprendieron la renovación del arte venezolano, lo que llamé, en un artículo publicado en la revista española *Cuadernos Hispanoamericanos*: el “nuevo modelo”.²¹

Hoy pasado el tiempo, retomo de nuevo la obra y la figura de Armando Reverón. Y lo hago desde una perspectiva distinta, que no antagonista, a la anterior; ya que sigo pensando que muchas de las cuestiones que afirmé en su día, siguen hoy vigentes. Pero es evidente que mi enfoque actual transcurre por otros enfoques. Además, he resituado la figura y la obra del artista venezolano en otro contexto: la he puesto en relación con la de la artista mexicana Frida Kahlo. Ambos, van a compartir, aunque desde posiciones distintas, maneras de acceder a la modernidad del arte latinoamericano. Y, ambos, han marcado una particular huella identitaria de la cultura en el continente.

2.

Fue por el año de 1921, cuando Armando Reverón, tras su regreso de Europa y haber pasado por una breve estadía en Caracas, se instala, junto con su compañera Juanita, en la población del litoral central venezolano llamada Macuto. Lugar en el que el artista

.....
21 “El Círculo de Bellas Artes de Caracas y Armando Reverón”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 445, julio, 1987. pp. 122-136. Se puede consultar esta publicación en línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-circulo-de-bellas-artes-de-caracas-y-armando-reveron/>.

había comprado un terreno, al costado del río El Cojo, y dando inicio a una original construcción, mitad bohío, mitad castillo, que los vecinos rápidamente bautizaron con el nombre del “Castillete” (Imagen 1).²²



Imagen 1. Vista del interior del Castillete. Macuto

A decir de sus biógrafos, el encierro voluntario de Reverón en Macuto fue motivado por dos razones. La primera por una decisión de aislarse de las gentes de Caracas y encontrar un lugar tranquilo y, sobre todo, barato, donde pudiese desarrollar su pintura. La segunda, la vida en Macuto lo terminó por aislar del resto de los artistas de su generación, en gran parte por su precaria condición económica, en especial durante décadas que su trabajo no era reconocido por el mercado caraqueño. Reverón encontró en ese aislamiento una manera de construirse un mundo a la medida de sus necesidades físicas y artísticas.

.....
22 El “Castillete de las Quince Letras”, como así era conocido por estar cerca del restaurante de las *Quince Letras*, fue una construcción que se fue haciendo en la medida que el artista iba obteniendo recursos económicos y se ampliaban sus necesidades de habitabilidad. De manera que nunca fue una obra trazada bajo un plan determinado, sino que iba creciendo de manera arbitraria.

Las primeras pinturas sobre cuerpos y desnudos femeninos, una vez instalado en el litoral, poco o nada nos revelan de lo que vendrá después. En esos momentos, Reverón se muestra como un artista sin un discurso propio y coherente: hora sus obras recuerdan a la pintura española de Goya y los Zuloaga, también a la pintura modernista (*Juanita con abanico*, 1919); hora se notan las claras influencias del pintor Samys Mutzer, y, en particular, de su amigo y maestro Nicolás Ferdinandov (*Mujeres en la cueva*, 1920). Es por entonces, Reverón un buen dibujante. Cualidad ésta que nunca abandono, con tendencia a crear atmósferas coloristas algo oníricas. Pero, sobre todo, y ello es quizás su característica más relevante en esos momentos porque le impulsa a seguir indagando, es atrevido y experimenta con los recursos artísticos sin importarle mucho los formalismo académicos.

A lo largo de la década del 20, la obra de Reverón empezó a cambiar; a la vez que cambiaba su tratamiento del paisaje, también lo hizo su figura. Lo más probable es que los ensayos paisajísticos del llamado *Período Blanco* fuesen determinantes para que las figuras también cambiasen y procurase buscar una homogeneidad que antes su pintura no poseía.²³ De hecho, la inclusión humana en el paisaje es (preferentemente es femenina) un elemento más del mismo paisaje (*Desnudo en un paisaje*, 1920). Pero es precisamente en las composiciones más intimistas en el interior del Castillete, que la figura femenina adquiere un mayor protagonismo; tratada con un fuerte trazo dibujístico, una coloración con muy poca pigmentación y predominio del color blanco.

Este tipo de composiciones y tratamientos continúan en la década del treinta. Época en la que también Reverón intensifica sus autorretratos: sólo o rodeado de muñecas. Se mantienen las composiciones femeninas en grupo, en actitud de simulacro,

.....
23 Sobre Armando Reverón hay un gran número de obras, entre libros, artículos, crónicas, entrevistas, documentales y películas. En relación con las obras pioneras más interesantes, debo citar dos: Boulton, Alfredo. *Reverón*. Editorial Macanao, 2 edición, Caracas, 1979; Calzadilla, Juan. JUAN. *Armando Reverón*. Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1979

fingiendo u optando por disfrazarse como indígenas (una serie que denomina *Hijas del sol*), o asumiendo poses al modo de majas goyescas; en todas ellas, puede utilizar muñecas y modelos humanos (Imágenes 2, 3 y 4). Esta década del treinta será de una gran productividad.



Imagen 2. Rostro blanco, 1932. Óleo y t mple sobre arpillera

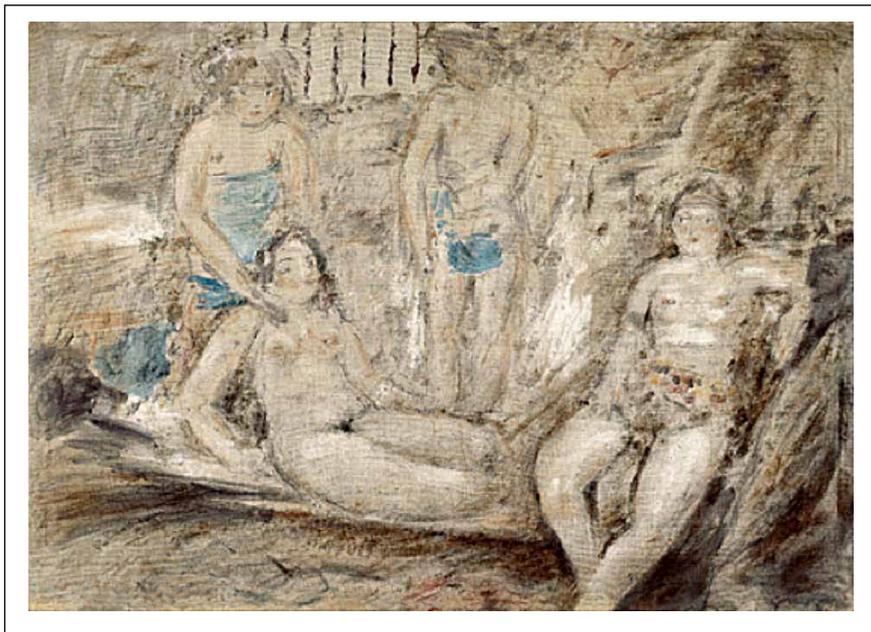


Imagen 3. Cinco figuras, Oleo y tempera sobre tela, 1939.

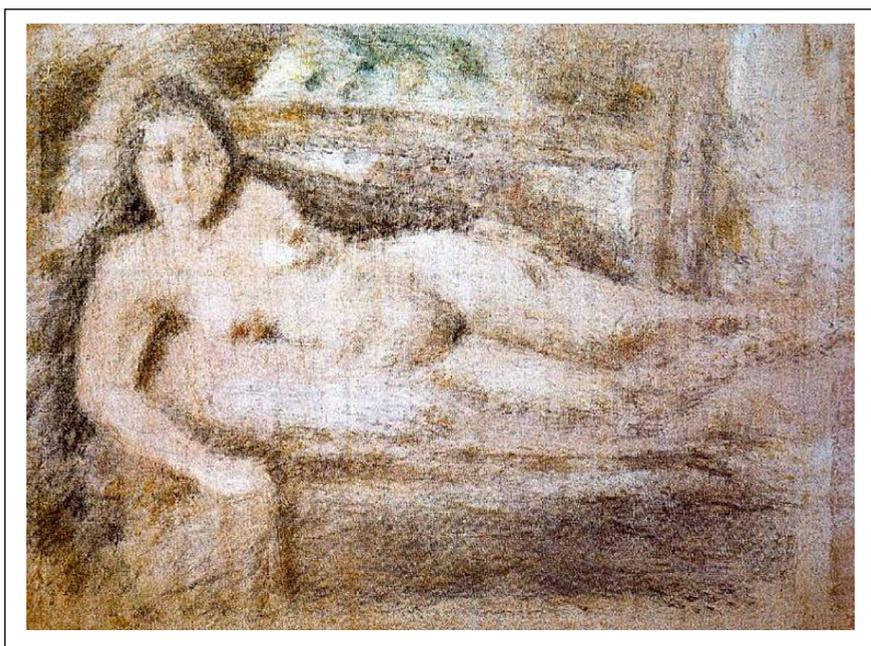


Imagen 3. Maja. Óleo sobre lienzo, 1939

En el 40', Reverón comienza concentrándose nuevamente en el paisaje; sin abandonar las composiciones en escenas que pueden hacer alusión a referentes bíblicos o temas propios de la tradición artística, como en el caso de la obra *Las tres majas* que recuerdan al tema de *Las tres gracias*. Además, Reverón dibuja mucho y rápido, dejando muchos bocetos de obras que al final no se llevan a cabo. A finales de los cuarenta, Reverón realiza una serie de autorretratos con muñecas (Imágenes 4 y 5).

En el 50' hasta su muerte, los temas se repiten y parece que hay un intento de volver a una pintura más colorista, pero también menos creativa. Son de una gran fuerza expresiva los retratos de los pacientes y el personal del Sanatorio San Jorge donde fue tratado por sus crisis periódicas de esquizofrenia.²⁴

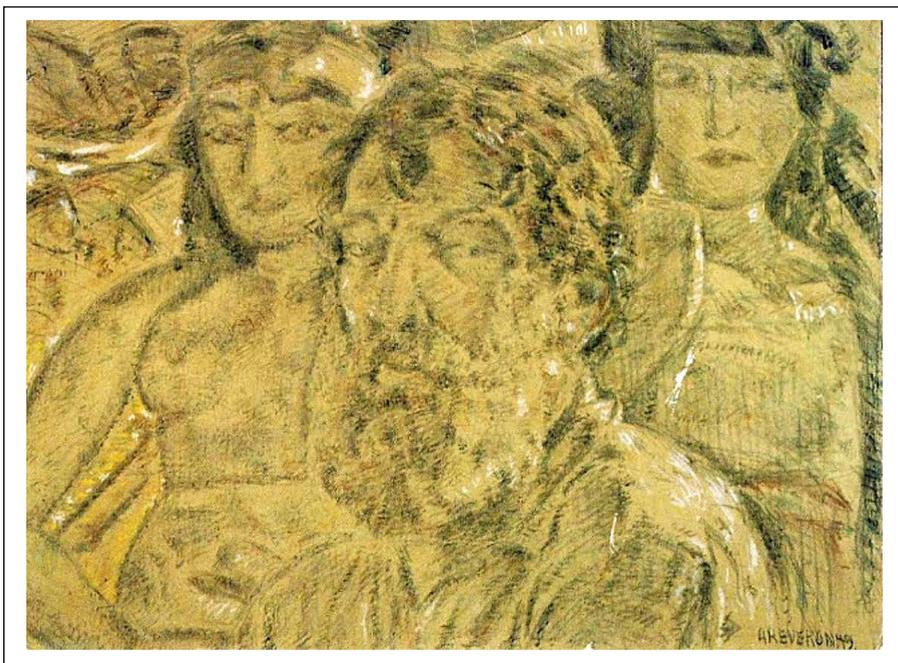


Imagen 4. Autorretrato con muñecas. Lápiz, carboncillo, tiza y pastel sobre cartón, 1949

.....
24 En la década del cuarenta la enfermedad mental de Reverón se acentuó, con frecuentes períodos depresivos, lo que obligó a su reclusión en el Sanatorio San Jorge que regentaba el Doctor José María Báez Finol. La última de las crisis fue en el año 1953 y fue internado nuevamente. Esta crisis le llevaría a la muerte.

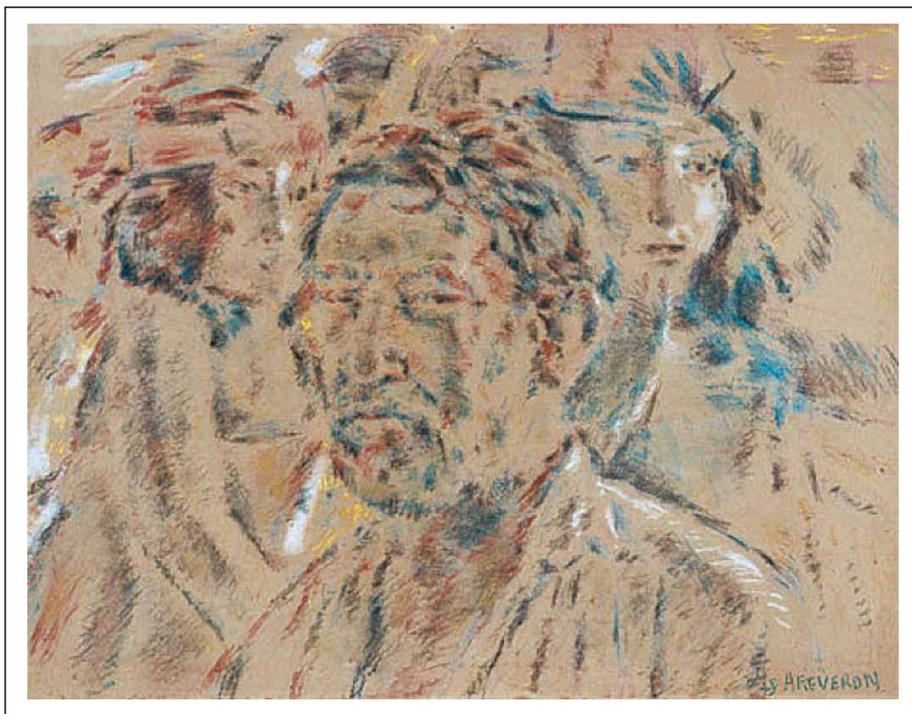


Imagen 5. Autorretrato con muñecas. Lápiz, carboncillo, tiza y pastel sobre papel. Año 1949

3

La relación de Armando Reverón con la fotografía y el cine no fue una relación buscada, aunque, sí supo aprovecharla. Como un “personaje exótico”, Reverón posó para extraños y amigos que se acercaban al Castillete. Otras veces, se comenta, se convertía en un personaje cirquense para deleite de los turistas norteamericanos que llegaban en cruceros al puerto de La Guaira, que tenían como vita obligada, el Castillete: ¿cuántas imágenes de estas sesiones estarán olvidadas en cajas encerradas en *closets* norteamericanos? En fin, Reverón y su mundo: Pancho el mono y Juanita; se convirtieron en atracciones públicas de un país petrolero, subdesarrollado y dependiente; que despegababa hacia el siempre paradisiaco progreso; mientras su sociedad estaba marcada por la injusticia y la pobreza de las clases populares y el esnobismo derrochador de su burguesía.

Reverón, el titiritero como lo llamase el cantautor venezolano Alí Primera, supo sacarle partido a todo eso, particularmente económico. Acercarse al Castillete, al ver al “loquito genial”, se convirtió en un ejercicio recurrente para la prensa nacional, algunos artistas, fotógrafos y cineastas realizaron respectivas obras sobre su vida y su obra.

En este ejercicio de *simulacro* que fue su vida y su arte,²⁵ la fotografía y el cine fueron las herramientas que proyectaban públicamente su imagen. Reverón, como se suele decir, se dejó querer por la cámara tras una pose de ingenuidad y despojamiento que tanto le sirvió para crear tantas interpretaciones:

Para Armando Reverón, el despojamiento no sólo consistía en privarse de los útiles de la civilización industrial. No sólo consistía en rechazar los objetos de metal, en simplificar al extremo el vestido, la higiene, la alimentación, los procedimientos plásticos, los implementos, las relaciones sociales, el hábitat mismo. Esa voluntad de simplificación y de autenticidad comprometía la inteligencia misma, el espíritu. En primer lugar preservar la intimidad. Reverón se sustrajo conscientemente a fin de crear el ámbito de libertad que necesitaba para el desenvolvimiento integral de su vocación. [...] Inventó sus mitos como inventó una economía doméstica más acorde con el medio, el clima, la parquedad que debía privar cuando se tomaba la pintura como valor absoluto. Ocultó su pensamiento tras excentricidades pletóricas de un agudo sentido crítico y de una voluntad tenaz de rescatar para sí la propia intimidad. (Castillo, 2007: 88)

Con Reverón es fácil creer en la originalidad y autenticidad de su mundo y su pintura, como un mundo único e irreplicable; sobre todo, para una sociedad como la venezolana, proclive a la construcción de mitos. No es que Reverón no fuese auténtico en su arte y en su vida, sino que los parámetros para medir la autenticidad no pasan por el uso coloquial del término, sino por una aproximación más compleja que tiene que ver con el concepto de *simulacro*.

.....
25 El término de *simulacro* está aquí empleado, puede observarse en muchas de sus acepciones: “Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada”; “Idea que forma la fantasía”; “Modelo, dechado”. RAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=simulaci%C3%B3n>. Consultado en línea: 22 de agosto de 2014.

En el uso de la fotografía como instrumento de divulgación popular y de inmortalización de su figura como mito, Reverón no dudo en presentarse como mascarada -en el sentido que ella tiene de enredo o trama para aparentar- de su propia existencia. Así las fotografías en las que aparece “disfrazado” como caballero, traje y sombrero pumpa (Imagen 5), al modo de una continuidad de algunos de sus autorretratos (Imagen 6), la mascarada se convierte en un ejercicio intelectual en el que uno está invitado a preguntarse: ¿si el “auténtico” *Reverón es aquel que hace explícita la farsa fotografía, o, por el contrario, el que aparece autorretratado?*



Imagen 5. Reverón fotografiado con Pumpa



Imagen 6. *Autorretrato con muñecas*. Mixta sobre cartón, 1940

Baudrillard se ha acercado al concepto de *simulacro* de una manera que nos permitirá responder a la interrogante anterior. En el filósofo francés, el *simulacro* no constituye ya la imitación tradicional de la *mimesis* de la realidad, sino una nueva interpretación que manifiesta, precisamente, el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia a ésta, en el sentido aristotélico que tradicionalmente se le ha dado. Así, Baudrillard establece tres órdenes de simulacros que se fueron reemplazando uno al otro en la cultura occidental. El primero, denominado la *falsificación*, determinado por el juego de máscaras y apariencias, garantiza la *verdad del original*. El segundo, la *producción* predominante en la era industrial, donde el orden de la falsificación ha sido sustituido por el de la producción serial y liberado de cualquier analogía con lo real: se acaba el teatro barroco, comienza la mecánica humana. Y, el tercero y último, la *simulación* en la fase actual de las sociedades capitalistas, también denominado “simulacros de tercer orden”: los otros dos constituirían los dos primeros órdenes. En este tercer orden del simulacro, la reproducción indefinida de

los modelos pone fin al mito de origen y a todos los valores referenciales; se acaba la representación y el simulacro es ya hiperreal, constituyendo su triunfo (Vaskes, 2008: 201).

En definitiva, en Baudrillard, el simulacro es, por un lado, “no realidad”, el “exterminio de la realidad”; y, por otro, es identificado con la hiperrealidad, la “más real que lo real”, “perfecta, absoluta y pura”; es decir: un exceso de realidad es lo que pone fin a la realidad (Vaskes, 2008: 201-202). Como afirma el propio filósofo francés: “hay que distinguir los dos momentos: el simulacro en cierto modo heroico en el que el arte vive y expresa su propia desaparición, en el que juega a su propia desaparición, y el momento en que gerencia esa desaparición como una especie de herencia negativa” (<http://www.ugr.es/~filosofiaayterapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>). Consultado, 22 de agosto de 2014).

Es en este contexto de los órdenes de la *simulación* y el *simulacro* que se inscribe el proyecto de vida y artístico reveroniano. Una inscripción “no purista”, al no admitir la lectura desde sólo uno de los órdenes, sino con características híbridas, proyecto en el que los referentes y lazos con el mundo de la estética colonial lejos de suponer una ruptura, lo que se ha producido es un reacomodo de de las referencias; en particular, las denominadas neobarrocas.

En este sentido, en Reverón hay esa ponderación por *el artificio*, tanto como obra pictórica, pasando por la hacedor de mundo (Castillete, muñecas y otros objetos), hasta la escenificación de su propia vida como *muestra* hacia el *otro*. Una idea y uso del artificio como sustentador del simulacro, que esta enraizado en el propio concepto de la modernidad subjetiva. Como afirmaré el escritor Severo Sarduy, en la estética neobarroca latinoamericana se experimenta un *mundo* que no se separa de las formas y maneras, de “la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo

que marcha hacia su propia disolución, es decir al silencio” (Guerrero, 1999: 1663).²⁶

4

Reverón participó en tres documentales sobre su vida. El primero, realizado por Edgar J. Anzola en 1934. El segundo, realizado por el fotógrafo Roberto Lucca en 1945. Y, el tercero, y quizás el más conocido, el que realizó la cineasta venezolana Margot Benacerraf entre 1951 y 1952.²⁷ El documental de Anzola se acerca al Reverón de los años treinta, relativamente joven, que todavía era capaz de venir a Caracas a vender sus obras vestido elegantemente, en una actitud que difería bastante de la que la filmación recoge de habitante robinsoniano y primitivo del Castillete.²⁸ En ese sentido, uno de los aspectos interesantes del documental de Anzola es ver a “los dos Reverones”: el Reverón que pinta bajo un ritual excéntrico y teatral; y el Reverón ciudadano, que deambula por las calles de Caracas, en busca de los compradores de sus cuadros. El “Reverón artista”, tal y como lo recoge el film de Anzola, asocia su creación a un determinado ritual exclusivamente posible en el entorno primitivo del Castillete: “usa medios que no usa nadie”; “la paleta no debe hacer contacto con la carne”; son anotaciones que Anzola muestra en pantalla, a modo de recurso de película muda, para caracterizar la vida del “primitivo y único Reverón”. Así, en escena, el artista se calza con unos zapatos rústicos; hace ejercicios de respiración mientras termina por sujetar una cuerda alrededor de su cintura; se coloca tapones en los oídos para buscar concentración; y se coloca una especie de muñequera rústica para que la paleta no toque la piel del brazo. Mientras,

.....
26 También citado en: Arriarán, Samuel. “La teoría del neobarroco en Severo Sarduy” <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Arriaran.pdf>. Consulta en línea: 22 de agosto de 2014.

27 Sobre estos documentales y su carácter filmográfico, véase: Colmenares E., María Gabriela. “Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo”, en: Anuario ININCO/investigaciones de la comunicación, n°1, vol., 22, junio, año 2010, Caracas. pp. 19-36.

28 Véase: Anzola, Edgar. *Reverón*. Film documental, 1934. <https://www.youtube.com/watch?v=m92zxE1wa2M>. Consulta en línea: 24 de agosto de 2014

una y otra vez, a base de gestos espasmódicos, “enviste” el lienzo, tras haber entrado en una especie de trance creativo.

Desgraciadamente, no he podido visualizar el film de Roberto Lucca. María Gabriela Colmenares señala que en el film de Lucca:

Los visitantes actúan como intrusos en el contexto cotidiano de Reverón y esto hace que él y Juanita no desarrollen su vida cotidiana con naturalidad. [...] Reverón y Juanita aparecen como personajes excéntricos, seres aislados de su entorno, curiosidades de feria con respecto a las cuales el espectador se sienta distante, ajeno. (2010: 27)

Por su parte, Margot Benacerraf nos presenta el Reverón más viejo de los tres. Lo que particularmente me interesa comentar de este film, es la sesión de autorretrato que captó la cineasta.²⁹ En ese momento, el ritual de la pintura que se apreciaba en el film de Anzola ha desaparecido, o, por lo menos, Benacerraf no lo captó; aunque somos más partidarios que ya para esa época Reverón había abandonado esas “escenificaciones”.

El Reverón creador de Benacerraf entra en una estancia poblada de muñecas que cuelgan del techo y que la cineasta utiliza como un recurso expresivo exagerado. Se sienta delante del caballete y al lado de dos enorme espejos que captan gran parte del espacio de la habitación, que el artista va a omitir intencionalmente en su autorretrato; muy al contrario a lo que ocurre en la serie de autorretratos con muñecas, donde aparece rodeado de las muñecas de trapo vestidas como “falsas indias”.

El Reverón que se pinta, es el mismo que aparece reflejado múltiples veces en los espejos (Imagen 7). Un Reverón fractal, que mientras trabaja habla con la realizadora del film como tratando de justificar cada paso que realiza, e incluso parece transmitirle sus insatisfacciones a su labor. Los movimientos de las manos son rápidos y enérgicos, yendo de un lado al otro del lienzo; dejando una marca aquí y un trazo allá. Mientras, la cabeza va y viene

.....
29 Puede verse un fragmento de este film en el que aparece recogido la sesión artística, en: Benacerraf, Margot. *Reverón*. Film documental, 1951-1952. <https://www.youtube.com/watch?v=8mYy03-BB38>.

de la imagen especular a la imagen que va construyéndose en el lienzo. Es el Reverón que ha transformado la realidad en pura simulación (Imagen 8). Es como diría el mismo Baudrillard, es el momento del *simulacro heroico*, “en el que el arte vive y expresa su propia desaparición, en el que juega a su propia desaparición” (2005: 20). Como afirma Irina Vaskes siguiendo a Baudrillard:

La representación, como la establece el proyecto moderno, dominada por la filosofía de la subjetividad, obligatoriamente implica una dialéctica reconciliadora entre sujeto y objeto, donde el sujeto poseedor de la razón, que le procuraba el conocimiento y la verdad, poseedor del lenguaje que lo hacía posible, poniéndole frente sí la realidad, su verdad objetiva, la construye a su imagen y semejanza, la somete y la domina por medio de la razón hasta tal punto que sólo aquello que es representado es tomado como existente. Así, el sujeto, garante de la existencia de la realidad, y la razón, creadora de efectos de verdad, articulaban el orden de representación que enunciaba la modernidad. (2008: 202)

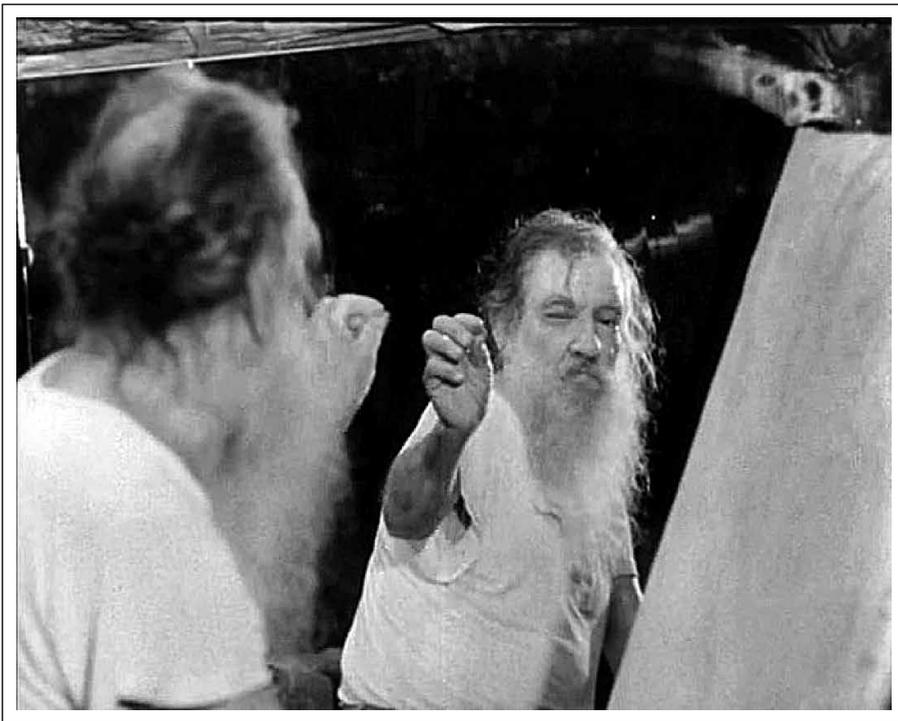


Imagen 7. Fotograma de la película de Margot Benacerraf

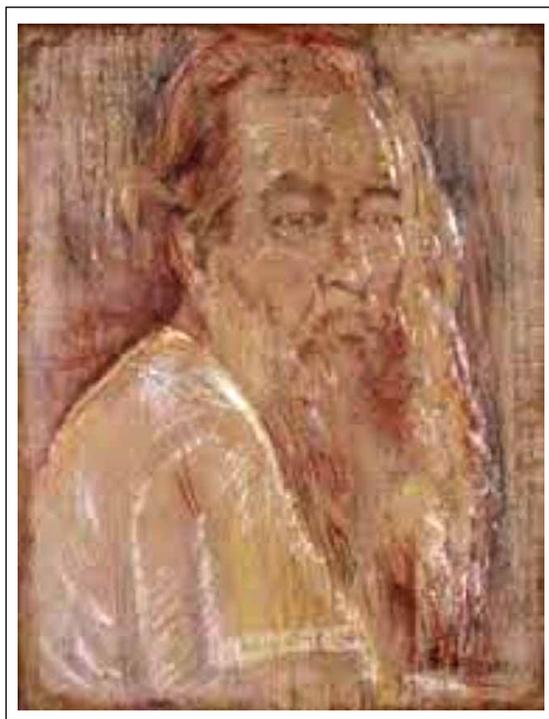


Imagen 8. Autorretrato producto de la sesión artística captada en el film de Margot Benacerraf.

En el Reverón de Margot Benacerraf, la única realidad posible es la de la simulación. Un simulacro, como en el barroco, “obsesionado por la muerte y el artificio” (Baudrillard, 2005: 20). Imagen del artificio especular; imagen del arte como artificio; e imagen del artificio recogido en el lente de la cámara de la cineasta.

El Reverón del film de Margot Benacerraf ya no es el “gran simulador” del film de Anzola. Es el Reverón prendado de la *ilusión objetiva*: “El mundo tal como es, es inmanente, es ilusión, es decir es apariencia pura.” (Baudrillard, citado en: Vaskes, 2008: 203).

5

Todos los objetos creados por Reverón, incluso las mismas imágenes artísticas y el Castillete, pueden considerarse dentro de la clasificación que Violette Morin determinó como *Objetos Biográficos*.

cos (1971: 187-199). Bajo esa terminación, la investigadora francesa establecía, que todo *objeto biográfico*, incluso los que se pueden volver culturales y decorativos, “presenta una experiencia vivida, pasada o presente, de su poseedor y forman parte de su vida” (1971: 190). El Castillete sería ese “gran objeto biográfico” desde el que Reverón genera, construye otros *objetos*: el *objeto-hábitat* sin el que es imposible la creación.

Pero también el Castillete es un *contenedor*, en un doble sentido: sirve de habitáculo de otros objetos que fueron creados para formar parte de él (objetos de uso múltiple, Imágenes 9, 10, 11 y 12), incluidas las muñecas (Imágenes 13, 14 y 15); aunque estas van a obtener un estatus especial, ya que no van a ser tratadas como seres inanimados.

Pero, además, el Castillete es el objeto primigenio, la *matriz* que despliega el desarrollo del sujeto en sus facetas: como persona que lo habita y se adapta a ese mismo despliegue personal de sus necesidades físicas; y como despliegue del sujeto que se *muestra* y se *observa* en sus distintas facetas como creador y artista. El Castillete como *objeto biográfico* que intencionadamente no se presenta como *moderno*, se agota, no se reemplaza; se desgasta junto con el usuario.



Imagen 9. Teléfono. Cartón pintado



Imagen 10. Sombrilla. Tela y palos encontrados



Imagen 11. Jaula de pájaros. Papel coloreado y madera



Imagen 12. Alas de murciélago. Técnica mixta.

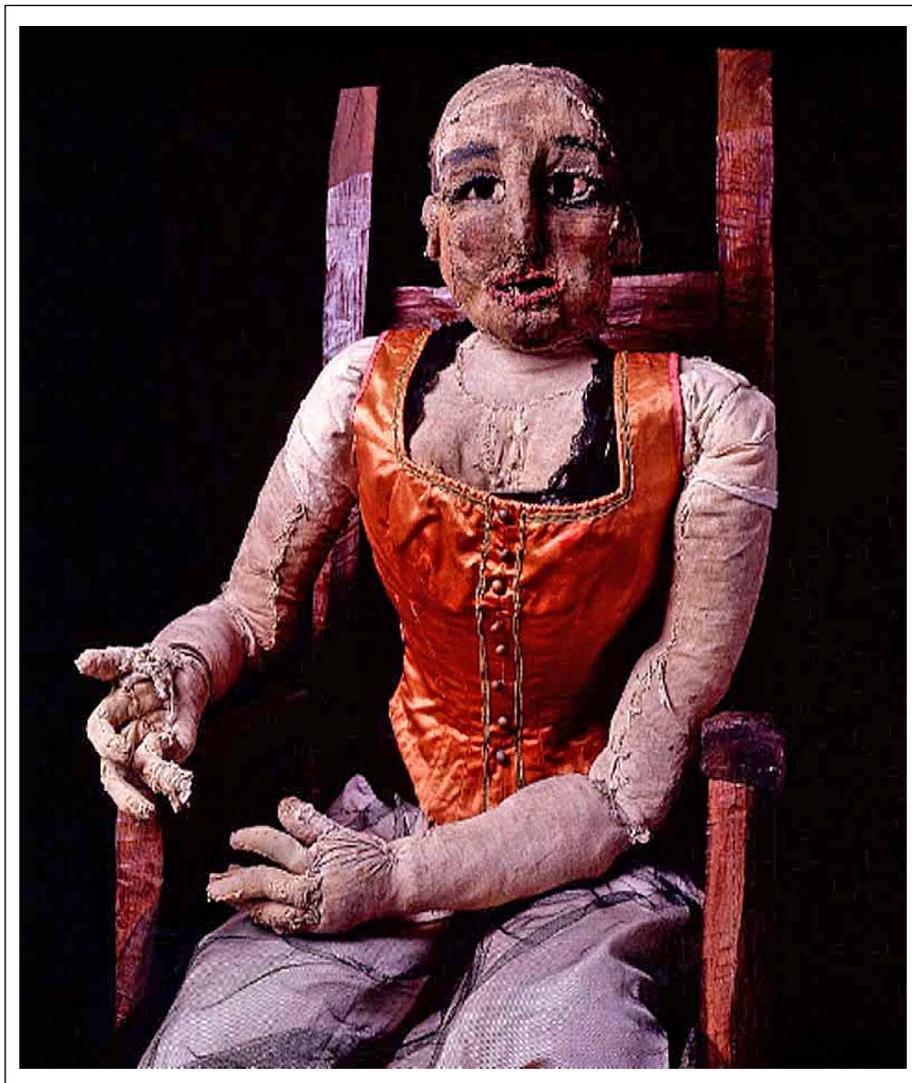


Imagen 13. Muñecas. Técnica mixta.



Imagen 14. Muñeca. Técnica mixta.



Imagen 15. Muñeco con barba. Técnica mixta.

Los demás objetos creados por Reverón también son *objetos biográficos* pero su condición utilitaria está menos clara; aunque, si entendemos por utilitario permitir al autor su uso como constructores de una realidad visual y pictórica, entonces su grado de "utilidad" es enorme. Me refiero por ejemplo a objetos como la jaula de pájaros, el teléfono de cartón, las alas de murciélago o las distintas máscaras. En un plano más directo en su utilidad, se encontrarían ciertos muebles de la casa, y algunos instrumentos utilizados para pintar (Imagen 16).



Imagen 16. Reverón pintando un retrato en el Castillete con un caballete y sombrilla de su fabricación.

Violette Morín ha señalado que el objeto biográfico limita el espacio concreto del usuario y contribuye a marcar su hábitat y a profundizar su arraigo: “utilitario o decorativo, lo aísla y lo acerca al mundo en una sola función” (1971: 194). Es esto precisamente lo que ocurre con los objetos reveronianos. El *primitivismo* de los objetos en su confección viene determinada ya por el plan de diseño vivencial que el artista ha ido fraguando desde el desarrollo del Castillete como *objeto contenedor y matriz*. No hay por tanto en Reverón, ni *objet trouvé*, ni *reday make*, ni *pop art*. Lo que busca Reverón es “llenar” el contenedor del Castillete, de objetos y cosas que representan física y metafóricamente su mundo. Un Castillete que *se presenta, se muestra*, como metáfora de su propia existencia: “el usuario encuentra en este límite (el espacio determinado por la estructura, por el *corpus* denominado Castillete) la seguridad de vivir en *su* medio, un lugar separado del resto del mundo (Morín, 1971: 195).³⁰

Una cuestión más complicada son las muñecas realizadas por Reverón, y que junto con sus pinturas han generado tanta fama. En ellas su concepción objetual comparte muchas cosas con los otros objetos como el acordeón o el teléfono, pero, sin duda, su trascendencia es de carácter estética: forman parte de eso que Baudrillard llamó la *ilusión estética*, ya que su condición objetual no está tanto en ellas mismas, sino en ser promulgadoras de imágenes a modo de maniqués que el artista transforma para su representación y escenificación como creador. Como afirma Luis Alberto Verdugo, siguiendo a Baudrillard, “las imágenes como representaciones de los objetos (nos referimos en las que intervienen las muñecas), viene a mediar en las experiencias que tenemos con estos últimos y a definir o a redefinir las ideas que tenemos sobre la realidad” (2010: 195).³¹

En mundo que juega al simulacro de lo primitivo, a lo esencial, esta ilusión estética de las que hacen parte las muñecas, pertenecen a un mundo, como diría el pensador francés, “ante-

.....
30 El entre paréntesis es mío.

31 Entre paréntesis mío.

rior a lo racional”; aunque se busca convertir al objeto en un elemento “potencialmente *representativo* para la mente humana, un objeto simbólico” (Verdugo, 2010: 195). Y es precisamente esta capacidad como objeto simbólico lo que Reverón va a explorar y explotar en sus cuadros con muñecas. Un simbolismo que es, una manera de seducción visual. Cuando Reverón se pinta con muñecas, visualmente pareciese que dos mundos se presentasen como enfrentados: el mundo “real” del sujeto en su autorretrato; y el mundo “irreal” de las muñecas de trapo vestidas como indias, como prostitutas o como señoritas de la alta sociedad caraqueña. Pero en la imagen de ambos, representados como una sola, el efecto seducción del que nos habla Baudrillard, es precisamente que la supuesta barrera entre los dos mundos deje de existir; es lo que el filósofo francés plantea como la muerte de los signos como realidad, y se produce como *ilusión* (Verdugo, 2010: 197). Ambos mundos, el de las muñecas y el del autorretrato están unidos por el artificio aglutinador, primero del espejo (tal y como vimos en el film de Benacerraf), en donde ya sólo hay imágenes, pero imágenes que tienen una enorme dependencia todavía del objeto físico y su reflejo; y, por el contrario, el artificio de la imagen, la *ilusión estética*, constructora de un nuevo escenario representativo del simbolismo subjetivo:

En el espejo que no modifica se trata ciertamente de lograr una imagen visual acorde con las apariencias de la realidad física. Pero en la *representación*, esta imagen se sabe imitación, no simulación, pues reconoce la dialéctica entre el representante y lo representado. [...] Por tal razón, más allá de la semejanza, en la representación lo que se esconde y emerge continuamente y de forma cómplice es la seducción. (Verdugo, 2010: 197-198)

6

La metáfora de la luz, incluso en su sentido óptico, ha sido la predominante para tratar de explicar la obra pictórica de Armando Reverón. En este sentido, son innumerables los trabajos que antes, y aún ahora, siguen explorando este terreno explicativo. Mis intenciones han ido por otros derroteros, tratando de observar la vida y la obra de Reverón como un *todo* creativo, no determinado exclusivamente por su “lucha con la luz”, sino por la construc-

ción de un mundo producto de un ejercicio de *simulación*, en la que la representación como ilusión, se superpusiese a la realidad objetual, al modo de una dialéctica reconciliadora entre sujeto y objeto; de tal manera, que el sujeto -siguiendo a Baudrillard- es garante de la existencia de la realidad, y la razón creadora, de efectos de verdad; articulaban el orden de representación que enunciaba la modernidad.

Pero, como comenté más atrás, al comienzo de este estudio sobre el artista venezolano, la obra de Reverón no admite una sola interpretación en los órdenes del simulacro establecidos por el filósofo francés, sino que su propuesta, si bien parte del primer orden el de la *falsificación*, comparte aspectos de los otros dos; en particular, podría admitir incluso una lectura posmoderna enlazada con la idea de la *simulación* en la fase actual. Fase que según establece Irina Vaskes, “ya no hay falsificación del original como en el primer orden, pero tampoco se encuentra la serie pura como en el segundo: sólo la afiliación al *modelo* da sentido; nada procede ya según su fin, sino del “significante de referencia” que es la única verosimilitud”; es decir, el simulacro ya no es el orden de lo real, sino “de lo hiperreal” (2008: 200).

Es precisamente desde este contexto de ideas, que el acercamiento al proyecto reveroniano y su “lucha con la luz” adquiere una nueva dimensión. En primer lugar porque bajo mi interpretación, Reverón no estaría tan interesado en la luz como fenómeno luminoso, en tanto permite la luminosidad de los objetos y bajo su acción la presencia de los colores al modo de un ejercicio que lo emparentaría con los artistas españoles preocupados por la luminosidad como Sorolla; ni tampoco con los impresionistas con los que nada o casi nada comparte ni artística ni estéticamente.

Tampoco la luminosidad de Reverón, y me refiero al llamado *Período Blanco* el más importante de su obra, sería una luz ascética como algunos de sus críticos han querido ver.³²

.....
32 Véase: Castillo, John. “Armando Reverón: obra y vida ascética”, en: *Estética, Revista de Arte y estética contemporánea*. Universidad de Los Andes, Julio/Diciembre, 2007,

Jens Andermann ha señalado, la luz de Reverón “debe someterse al artificio plástico, pero de un modo que lleva el artificio hacia su propio borde de literalidad intensa” (2013: 45). Una “literalidad” que lleva precisamente a la muerte de la pintura como tal; es decir, en el orden de lo hiperreal anunciado por Baudrillard: precisamente no hay mayor hiperrealidad en el simulacro de la pintura que tratar de representar precisamente lo que permite su existencia, dado que la pintura por definición son formas de color originadas por la acción de la luz, y ello, recurriendo al mismo color, color blanco, como principio de un sistema, de un *modelo convencional* de representación de la luz. En este sentido, estaríamos ante el tercer orden de la simulación: simulacro como reproducción del *modelo (pictórico)* (Vaskes, 2008: 201).

En definitiva, el simulacro de representación pictórica de la luz acudiendo para ello al modelo tradicional de la modernidad instaurado tras la revolución impresionista, es por un lado, una “no-realidad”, en tanto en cuanto es imposible acceder a la luz como fenómeno físico. Por otro, conduce a un callejón sin salida en el proceso de la pintura, dado que su búsqueda lleva inexorablemente al exterminio de la “realidad pictórica”, a la “forma vacía”, que, en el caso de Reverón, se expresa en la ausencia de materia colorística, dejando al descubierto el soporte, destruyendo la ilusión y entrando en el dominio de la realidad simplemente como un objeto físico. Así, el gran problema, pero a la vez su trascendente modernidad, es el despojó de la pintura de su *aurea*, de su ilusión. Todo ello, en un encuentro denodado por ir en su búsqueda; en ir al encuentro del momento primigenio. Una vez hecho el viaje, un viaje que se presentó inicialmente hacia lo desconocido, ya no hubo vuelta atrás. Su arte llegó hasta el agujero blanco desde el que ya no había retorno; a no ser repitiendo el mismo proceso una y otra vez.

.....
Mérida, Venezuela.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Real Diccionario de la Academia Española de la Lengua (RAE)*. Consulta en línea: <http://www.rae.es/rae.html>. Consulta: 29 de abril de 2013.

RAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=simulaci%C3%B3n>. Consulta en línea: 22 de agosto de 2014.

ANDERMANN, Jens. "Reverón: el paisaje evanescente", *Tópicos del Seminario*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. <http://www.redalyc.org/pdf/594/59427873003.pdf>. Consultado en línea: 20 de agosto de 2014.

ANZOLA, Edgar. *Reverón*. Film documental, 1934. <https://www.youtube.com/watch?v=m92zxE1wa2M>. Consulta en línea: 24 de agosto de 2014.

ARRIARÁN, Samuel. "La teoría del neobarroco de Severo Sarduy". <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Arriaran.pdf>. Consulta en línea: 22 de agosto de 2014.

BARCENAS, Fernando y MELIC, Joan –Carles, "El aprendizaje simbólico del cuerpo", *Revista Complutense de Educación*, vol. II, nº 2, año 2000, pp. 59-81.

BAUDRILLARD, Jean. "La simulación del arte". *www.philosophia.cl*, 2003. Consulta en línea: 22 de agosto de 2014.

BENACERRAF, Margot. *Reverón*. Film documental, 1951-1952. <https://www.youtube.com/watch?v=8mYy03-BB38>.

BOULTON, Alfredo. *Reverón*. Editorial Macanao, 2 edición, Caracas, 1979.

CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*. Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1979

CASTILLO, John. "Armando Reverón: obra y vida ascética", en: *Estética, Revista de Arte y estética contemporánea*. Universidad de Los Andes, Julio/Diciembre, 2007, Mérida, Venezuela.

COLMENARES, María Gabriela. "Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo", *Anuario ININCO/ investigaciones de la comunicación*, n°1, vol., 22, junio, año 2010, Caracas., pp. 19-36.

CORONEL, Juan Rafael, "Los anormales", *Mexicanísimo*, México, 66, año 6, 2013, pp. 21-31.

GÁLVEZ, Xocitl y EMBRIZ, Armulfo, "Los pueblos indígenas de México y el agua", en: Israel Sandre y Daniel Murillo (eds). *Agua y diversidad cultural en México*, Montevideo, UNESCO, 2008., pp. 11-24.

HABERMAS, Jürgen. "Modernidad: un proyecto incompleto", en: Casullo, Nicolás (ed). *El debate Modernidad Pos-modernidad*. Editorial Punto Sur, Buenos Aires, Argentina, 1989, pp. 131-144. http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/Modernidad,_un_proyecto_incompleto-JurgenHabermas.pdf. Consultado en línea: 2 de septiembre 2014.

GONZÁLEZ, Mauricio y MEDELLÍN, Sofía, "Los ropajes del agua: aproximación a los cuerpos de agua entre los Nahuas de la Huasteca", en: Israel Sandre y Daniel Murillo (eds). *Agua y diversidad cultural en México*, Montevideo, UNESCO, 2008, p.112.

GUERRERO, Gustavo. "La religión del vacío", en: Severo Sarduy. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl, Círculo de Lectores, Madrid, 1999.

KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y pasión*. Berlín, Benedikt Taschen, 1992.

LIMÓN, Nieves, "Frida Kahlo y el posado fotográfico", *Área Abierta*, 28, marzo, 2011, pp. 2-19.

LÓPEZ, María del Carmen, "Hermenéutica del cuerpo doliente-dolido desde la fenomenología del sentir", *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*, 2010, pp. 89-123.

MONSIVAIS, Carlos, "De las Etapas al reconocimiento de Frida Kahlo", en: *Museo Frida Kahlo*. Consultado en Internet: 25 de septiembre de 2013. http://museofridakahlo.org.mx/Exposiciones-Temporales/Archivos/FILE_4_10.PDF.

"Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares de México", *Cuadernos Políticos*, nº 30, México, D.F., editorial Era, octubre-diciembre de 1981, pp. 33-52. Consultado en internet: 25 de septiembre de 2013. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.30/30.4.CarlosMonsivais.pdf>.

MORÍN, Violette. "El objeto biográfico", en: AA.VV. *Los objetos*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 2 edición, 1974. pp. 187-199.

MUÑOZ, Carlos. "Representación y metáfora: la identidad personal", en: *A parte rei. Revista de Filosofía*, nº1, 1997. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/representacion.pdf>. (Consultada el 1 de septiembre de 2014)

PÉREZ, Asier, "Merlau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo", *Eikasia, Revista de filosofía*, año IV, 20 (sep. 2008). <http://www.revistadefilosofia.org>. Consultado: 10 de septiembre de 2013. pp. 197-220, p. 204.

RIVERA, Diego & MARCH, Gladys. *Diego Rivera: my art, my life*, New York, The Cita del Press, 1960.

TIBOL, Raquel Tibol, *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, UNAM, 2002.

TORO, Alfonso del., "Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad", *Comunicación*, nº 5, 2007. pp. 23-65.

VASKES, Irina. "La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total", *Estudios de Filosofía*, n° 38, Agosto de 2008, Universidad de Antioquía. pp. 197-219.

VERDUGO, Luis Alberto. "Jean Baudrillard y la pérdida de *ilusión estética*. El desarrollo de un pensamiento apocalíptico", *Revista Logos*, n° 17, enero-junio, 2010. pp. 189-205.

ZAMORA, Martha. *Frida, el pincel de la angustia*, México, 2da. edición, 2007.