

el lugar que en otras ocasiones ocupaba la imagen amada de Diego Rivera.

Lo naïf marca, de una forma u otra, toda la pintura de Frida Kahlo, por influencia de algunos de sus géneros. Cultivó el retratos de niños difuntos en *El difuntito Dimas Rosas a los tres años* (1937). La influencia de las estampas populares de sucesos sangrientos es evidente en *Unos cuantos piquetitos* (1935, donde las manchas de sangre desbordan sobre el marco). La estructura icónica narrativa de los exvotos vertebró muchas obras de Frida, como *Accidente* (1926), *Henry Ford Hospital* (1932), *Mi vestido cuelga ahí* (1933) o *Recuerdo, o El corazón* (1937) si bien esa estructura se adopta para describir un conflicto, un daño o un peligro, y no su remedio milagroso. Las cartelas aparecen en *Autorretrato para Trotsky* (1937), *Suicidio de Dorothy Hale* (1939), *Autorretrato para el Dr. Eloesser* (1940), *Autorretrato con el cabello cortado* (1940), *Árbol de la esperanza* (1946), *Retrato de Guillermo Kahlo* (1952). También las usó Diego Rivera: *Autorretrato para Irene Rich* (1941).

También recibió Frida la herencia de lo naïf en algunos de sus rasgos más característicos: el uso de colores primarios chillones, combinados sin reglas de complementariedad o armonía, y extendidos sin atención a la creación de efectos de volumen y luz; las siluetas y los perfiles marcados con trazo grueso; la falta de perspectiva (el fondo plano como un telón, o la burda superposición de planos sin escorzo) y de respeto de las proporciones; incluso la representación simultánea de escenas sucesivas en el tiempo (tres, por poner un ejemplo, en *Suicidio de Dorothy Hale*). La huella invasora de lo naïf llega a manifestarse hasta en los materiales y el diseño del marco en *Diego y Frida* (1944), una obra que recibe, por otra parte, la herencia de los rostros duales (vida y muerte) del arte mexicano precolombino, dualidad presente asimismo en *Así es la vida* (1937) de Roberto Montenegro.

La mexicanidad y el popularismo de la pintura de Frida están, pues, fuera de toda duda. Sin embargo, poniéndolo de manifiesto no agotamos la lectura de una obra que en su tiempo se vio involucrada en la recepción mexicana de la vanguardia surrealista, una coordenada que no puede ser soslayada en la consideración de la obra de Frida Kahlo.

De entrada podemos asegurar que por mucho que la vanguardia europea se extendiera a América del Sur y diera allí lugar a manifestaciones equiparables a las europeas, ese trasplante a través del Atlántico no se realizó sin la incorporación, en el lugar de llegada, de poderosos ingredientes culturales propios.

En la cuarta década del siglo XX, el Superrealismo se proyecta hacia el Oeste a través del océano Atlántico, ante todo por dos razones. En primer lugar, su pensamiento y su arte han alcanzado la suficiente notoriedad como para que la cultura y el mercado estadounidense empiecen a interesarse por él. En segundo lugar, ambas Américas se convierten para él en un polo de atracción, tanto porque el pensamiento superrealista estaba llamado a encontrar afinidad en ámbitos de cultura tradicional americana, como por el éxodo ultramarino de muchos superrealistas, entre otros artistas e intelectuales que huyen del nazismo en el momento en que, con la ocupación de Francia, su expansión ha llegado a la costa europea del Atlántico, poco después de que el triunfo de Franco en la primavera de 1939 les vedara también la permanencia en España.

El caso de Salvador Dalí es el mejor ejemplo de lo primero. Celebra exposiciones individuales en la galería Julien Levy de Nueva York en noviembre de 1933, abril y noviembre de 1934, diciembre de 1936, marzo de 1939 y abril de 1941, y en noviembre de este último año nada menos que en el MOMA; y Dalí y Gala residen en Estados Unidos de noviembre de 1934 a enero de 1935, de diciembre de 1936 a marzo de 1937, y luego ocho años a partir de 1940. Dalí se integra perfectamente en el sistema de vida americano y en la utilización lucrativa de los mecanismos de autopromoción que ofrece una sociedad vertebrada por la publicidad, lo cual, junto a su falta de adhesión a las orientaciones ideológicas izquierdistas de Breton, provoca su separación del movimiento superrealista: su última carta conocida a Breton es de febrero de 1939, y éste lo excomulga en el artículo «Sobre las tendencias más recientes de la pintura superrealista», aparecido en la revista *Minotauro* en mayo.

En cuanto a lo segundo, las culturas indias, precolombinas y populares de ambas Américas estaban llamadas a interesar a los superrealistas en los ámbitos de lo primitivista, lo *naïf* y lo insólito.

to. A ello se añadían, en el caso de México, dos poderosas razones. La primera, la simpatía que su cercana revolución despertaba en toda la izquierda europea y en concreto en el Superrealismo, orientado hacia la politización desde finales de la tercera década de aquel siglo XX. La segunda, el atractivo de una cultura como la mexicana, vertebrada por la presencia de la muerte y la estética de lo macabro. Conviene recordar, en todo caso, que el imán mexicano no capturaba tan sólo a los superrealistas. Un ejemplo de talla insuperable: el rodaje, entre 1930 y 1932, del inacabado film ruso-mexicano-norteamericano *¡Que viva México!*, de Serguei Eisenstein, y sus seis registros: la época precolombina, una boda indígena, una corrida de toros, la rebeldía del proletariado agrícola, la revolución de 1910 y el «Día de muertos».

En marzo de 1925 dio Genaro Estrada a los mexicanos, en las páginas del diario *El Universal*, la primera noticia del movimiento bretoniano, llamándolo «Suprarrealismo»; y en mayo de 1928 publicó el superrealista Robert Desnos, en las del diario parisien- se *Le Soir*, un artículo sobre Diego Rivera y el muralismo mexicano. Se crearon así los primeros eslabones de un contacto que dio, en la siguiente década, frutos de mayor envergadura.

Entre abril y agosto de 1938 permaneció Breton en México. Al mes de su llegada apareció un extraordinario de la revista *Letras de México* dedicado al Superrealismo; pronunció Breton una conferencia en el paraninfo de la Universidad de México, y presentó la proyección de *Un perro andaluz* en el Palacio de Bellas Artes. Aquel verano redactó con Trotsky y Rivera el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*.

En junio de 1938 apareció en la revista *Universidad de México* una entrevista de Rafael Heliodoro del Valle, en la que Breton declaró que «México tiende a ser el lugar superrealista por excelencia» debido a la presencia en su cultura del humor negro macabro, su mezcla de razas y culturas, su reciente historia revolucionaria, y su arte fundado en lo *naïf* y lo indio precolombino. En otra entrevista de 1946, al serle preguntado qué significaban para él las máscaras esquimales, indias y de Oceanía que coleccionaba en su casa, contestó: «El artista europeo, en el siglo XX, sólo puede protegerse de la desecación de las fuentes de inspiración provocada por el racionalismo y el utilitarismo, relacionándose de