

El retrato en el arte latinoamericano del siglo xx

M^a Luisa Bellido Gant

Como afirma el pintor Enrique Segura, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, “el auténtico retrato es algo más que la mera reproducción exacta de unas facciones y unos rasgos; es una creación artística singular, irrepetible, dotada de vida propia que se da, palpitante, sobre el lienzo, de una vez por todas, con la vibración misteriosa de lo único. Por otra parte, nada tiene que ver esta labor de creación pura, con la servil imitación del modelo y la sujeción a unas reglas rígidas, esclavizadoras del genio”.¹

Para el pintor Álvaro Delgado “todo retrato, como casi toda forma de conocimiento, es una interpretación, y al llevarla a cabo no podemos prescindir de nuestros datos biológicos, culturales y experimentales, que, singularizando nuestra óptica, hacen que ese antagonista, que es el retratado, se refracte dentro del prisma de la visión personal, adquiriendo perfiles críticos de los que nunca se puede prescindir”.²

Planteada así la complejidad a la que se puede llegar al intentar sintetizar un tema como el del retrato, en el que intervienen no solamente cuestiones técnicas, sino sobre todo aspectos psicológicos, analíticos, biográficos y culturales, es una labor que se presenta ardua. Si a este empeño unimos el marco cronológico, el siglo xx, y el marco geográfico, todo el continente americano, la labor resulta casi imposible. Ante esta realidad, hemos realizado una selección de algunos países y creadores, que pueden marcarnos pautas de la evolución y el desarrollo de este género. Somos conscientes de las enormes

¹ Enrique SEGURA: *Consideraciones sobre el retrato en la pintura. Discurso del académico numerario Excmo. Dr. D. Enrique Segura leído en el acto de su recepción pública el día 14 de febrero de 1965*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1965, p. 14.

² Álvaro DELGADO: *El retrato como aventura polémica. Discurso del académico numerario Excmo. Dr. D. Álvaro Delgado leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974, p. 15.

carencias, pues en este artículo van a faltar muchos nombres fundamentales, pero también creemos que nuestro objetivo no es realizar un inventario de los retratistas latinoamericanos, sino que lo que pretendemos es acercarnos a grandes temas o posicionamientos dentro del género retratístico.

Un género que, como afirma Francastel, tiene un punto de inflexión a partir de 1860 cuando los artistas dejan “de utilizar la pose en el taller y el modelo vivo, el desnudo académico, la representación de los individuos, para sustituirlos por la observación captada en lo vivo dentro del medio que los rodea, sin buscar tal o cual rasgo diferente, sino, por el contrario, porque poseen una significación genérica. Esta modificación de una práctica tan antigua coincide además con un cambio de interés sobre los modos de percepción del mundo exterior. Los pintores se desinteresan de la pose y de la estabilidad para interesarse cada vez más, en lo efímero, en lo instantáneo y de una manera general en el universo de los fenómenos con preferencia al universo de los hombres”.³ Nos encontramos ante el retrato psicológico, que surge de la mano de Goya, y que tendrá un gran desarrollo a lo largo del siglo xx.

Dentro de este panorama, nuestra selección incluye a cinco artistas americanos, el peruano Carlos Baca-Flor (1867-1941), los mexicanos Diego Rivera (1886-1957) y Frida Kahlo (1907-1954), el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y el puertorriqueño Francisco Rodón (1934). Con la obra de estos pintores abarcamos cronológicamente todo el siglo xx y nos aproximamos a una serie de temas claves, como el retrato aristocrático en el caso de Baca-Flor, los retratos femeninos de Rivera, los autorretratos de Kahlo, la fuerza estética de la raza que emana de los retratos de Guayasamín y la importancia del color en los de Rodón.

CARLOS BACA-FLORES Y EL RETRATO ARISTOCRÁTICO

La figura de Carlos Baca-Flor (1867-1941) es el prototipo de muchos artistas latinoamericanos, que tras una primera formación en su país, deciden trasladarse a Europa para terminar su perfeccionamiento e intentar conseguir la fama y el reconocimiento a su obra. Carlos Baca-Flor nació en Islay, Arequipa (Perú) en 1867, aunque su periodo de formación lo pasó en Santiago de Chile, adonde se traslada toda la familia en 1871. Allí ingresa en la Academia de Bellas Artes en 1882 siendo alumno del italiano Giovanni Mochi y del chileno Cosme San Martín. Según afirma Jochamowitz, este último encontró en el peruano el alumno ideal: “trabajador incansable, obsesionado como él por su arte y dispuesto a todos los sacrificios, con tal de penetrar en todos sus secretos y dispuesto a sujetarse a todas las disciplinas, por duras que fueran [...] ya en esa primera época vemos que Baca-Flor no se dejó seducir por el tema anecdótico, para adoptar casi exclusivamente el retrato”.⁴

En 1886 Baca-Flor obtiene del gobierno chileno una beca de estudios para ir a Roma por tres años, pero declina la misma ya que lo obligaba a renunciar a su nacionalidad peruana. Esta prueba de patriotismo le fue recompensada pues en 1887 se traslada a Lima e instala su taller en la Biblioteca Nacional donde realiza sus primeros retratos de personalidades peruanas.

En 1889 recibe una pensión del Congreso del Perú para realizar un viaje de estudios a Europa, primero a París y más tarde a Roma, donde ingresa en la Academia de Bellas Artes. En 1893 viaja a la capital francesa por recomendación del pintor español Francisco Pradilla y se matricula en la Academia Julián con los profesores Jean Paul Laurens y Benjamin Constant. Tras unos años de carencias económicas, en los que dejó de recibir la pensión de su país, en 1907 presentó el retrato del modista Worth en el Salón de París, que le granjeó un importante éxito y lo consagró como uno de los retratistas más importantes del momento. En 1908 realiza el retrato del banquero norteameri-

³ Galiene FRANCASTEL, Pierre FRANCASTEL: *El retrato*, Cátedra. Cuadernos de Arte, Madrid, 1995, p. 222.

⁴ Alberto JOCHAMOWITZ: “Baca-Flor”, *Cultura Peruana*, Lima, junio de 1942, en *Pintores y pinturas*, Crítica de arte, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1949, p. 95.

cano John Pierpont Morgan que lo eligió como retratista personal y lo convenció para instalarse en Nueva York.⁵

Tras unos años de gran producción, en los que se calcula realizó más de 100 retratos para la alta burguesía y la jerarquía eclesiástica, en 1926 fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia, y en 1938 por encargo del gobierno de Benavides, proyectó realizar una gran composición pictórica sobre “La muerte de Atahualpa”, con destino al nuevo Palacio de Gobierno. En 1939 viajó a Dublín para retratar al presidente de Irlanda, Eamon de Valera. Éste sería su último encargo; en 1941 falleció en un París ocupado por las tropas alemanas.

La trayectoria de Baca-Flor nos pone frente a una de las experiencias a las que más podía ambicionar un artista de su época como fue el retrato, en tanto éste se convirtió en uno de los *modus vivendi* más habituales de un pintor. No es raro encontrar en los salones de bellas artes sudamericanos una gran proliferación del retrato, junto a la típica nota costumbrista de tanto éxito entonces: el mostrar que se había retratado a tal o cual personaje de la sociedad era no solamente motivo de prestigio sino también uno de los caminos para obtener más encargos, por lo general bastante bien pagados. En esta línea podemos señalar, en París, las labores retratísticas del vasco Ignacio Zuloaga, quien en el período 1911-1914 gozó de numerosos encargos de personajes de la sociedad de su tiempo. A menudo tuvo Zuloaga que enfrentarse con personajes que le eran casi totalmente desconocidos, que no le invitaban fácilmente al retrato, pero el oficio le sirvió para suplir la falta de penetración psicológica: “Zuloaga satisface al modelo y a su deseo de caracterización, haciéndole endosar, en aquel París de los primeros decenios de nuestra centuria, el frac o chaquet de los mundanos; y para contrapesar la banalidad de esta indumentaria, no compensada tampoco por otros rasgos característicos en el modelo, le basta el empleo de un chambergo o una capa, o la evocación de un parque impreciso en el fondo del cuadro”.⁶

También en la capital francesa, ya en los años veinte, podemos señalar la actuación del pintor chileno L. Alberto de Sangróniz, que fue uno de los retratistas más solicitados por las damas de la sociedad parisiense, y también de Madrid y Barcelona.⁷ Su consagración se dio fuera de los circuitos habituales del arte, destacándose más las reuniones sociales que se producían en su casa-estudio, uno de los lugares más frecuentados por los llamados “notables” del cosmopolita mundo parisino y donde captaba a su clientela. No obstante su prolífica labor artística y económica, ésta apenas se recoge en los anales artísticos de su país natal.



1. Carlos Baca-Flor: “Autorretrato”, 1898.

⁵ Luis Eduardo WUFFARDEN: *Baca-Flor. Obras maestras*. Museo de Arte de Lima, Fundación del Banco Continental, Arequipa, 1999.

⁶ Enrique LAFUENTE FERRARI: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Revista de Occidente, Madrid, 2ª edición, 1972, p. 288.

⁷ MONTE-CRISTO: “Las recepciones del pintor Sangróniz”, *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de noviembre de 1926.

Retornando nuestra mirada sobre Baca-Flor, debemos destacar que en sus retratos supo combinar el realismo fotográfico, el estudio psicológico, su aire aristocrático y su dominio técnico en la forma y el fondo. Sobre fondos neutros, retrató personajes en actitudes convencionales que se enriquecen con un estudio detallado y minucioso de las joyas y las vestimentas;⁸ “la fisonomía humana le ofrecía tema inagotable para su espíritu estudioso e inquisitivo, en la que él, amigo del detalle, encontraba oportunidad para detener su atención en cada rasgo, en el que por insignificante que pareciera a los demás, encontraba en él un elemento revelador del carácter de su modelo y un factor integrante del conjunto”.⁹

Para Emilio Delboy los retratos de Baca-Flor: “Sugieren aproximarse para ver si son tornasoles las púrpuras, suaves los terciopelos y auténticos los encajes. Sorprende que las pupilas llenas de vida de los personajes que encarnan, resistan sin pestañear la mirada inquisitiva que los observa. Y luego, al acercarnos mucho –para apreciar la obra con delectación–, acaso a la misma distancia en que el pintor la plasmó, nos damos cuenta del genio. La atmósfera y la distancia nos lo revelan. Atmósfera y distancia que creó el soberbio artista. Y volvemos al punto inicial de la buscada luz, con nuestra admiración absorta”.¹⁰

DIEGO RIVERA Y EL RETRATO FEMENINO

Diego Rivera, aun cuando está considerado como uno de los más importantes integrantes del muralismo mexicano, también cultivó el género del retrato, no sólo en sus murales sino también en obras de caballete, consiguiendo en esta vertiente algunos de los ejemplos más interesantes de retrato femenino del continente americano.

Nació en Guanajuato (México) en 1886 y tras una breve estancia en un colegio militar, la familia le permitió asistir a las clases de la Academia de San Carlos, hasta 1905. En estos años recibe enseñanzas de Félix Parra, José María Velasco y Santiago Rebull, entre otros. En 1906 recibe una beca del gobernador Dehesa para estudiar en Europa durante cuatro años. Ese mismo año entra a formar parte del grupo Savia Moderna formado por artistas, arquitectos, intelectuales, escritores y participa en una exposición organizada por Gerardo Murillo (Dr. Atl) que se centra en los estilos europeos.

En ese año realiza su primer autorretrato; el último lo firmaría hacia 1951. Se representó en una veintena de ocasiones y lo hizo mediante el dibujo, la litografía, el cuadro de caballete y el mural. En los autorretratos de Rivera se repiten algunas características: en primer lugar el realismo con que se vio y que le impidió idealizarse, y en segundo lugar la expresión de su personalidad dada sobre todo a través de la representación de sus ojos. Su mirada tiene mucho de escrutadora y a la vez transmite las experiencias más profundas de su existencia.¹¹

En 1907 Rivera llega a España y se convierte en discípulo del pintor Eduardo Chicharro. En ese año conoce a Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle-Inclán y la pintora María Gutiérrez Blanchard. En 1909 recorre París, Brujas, Londres y la región bretona, donde visita museos y colecciones de arte, y asiste a conferencias. En 1913 se integra en el cubismo influido por las obras del Greco y de Cézanne, y se prepara para participar en una exposición de la Société des Artistes Indépendants y en exposiciones colectivas en Munich y Viena. Ese año realiza el retrato de Adolfo Best Maugard, muy influido por la obra de Delaunay y el del pintor Zinoviev, y en 1915 el de Martín Luis Guzmán, todos ellos en un lenguaje cubista. En 1916 participa en dos exposiciones colecti-

⁸ Héctor VELARDE: “Personalidad de Carlos Baca Flor”, en *Exposición Baca-Flor*, Patronato de las Artes, Lima, 1955.

⁹ Alberto JOCHAMOWITZ: *Pintores y pinturas*, p. 99.

¹⁰ Emilio DELBOY: *Carlos Baca-Flor. Dos crónicas y una charla*, El Comercio, Lima, 1941, p. 63.

¹¹ Laurance P. HURLBURT: “Diego Rivera (1886-1957). Su vida, su arte y su tiempo” en *Diego Rivera. Retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, 1985.

vas de post-impresionistas y cubistas en la Modern Gallery de Marius de Zaya de Nueva York. Ese año firma un contrato de dos años con el marchante Léonce Rosenberg y se convierte en uno de los principales integrantes de los llamados cubistas “de cristal” donde se encuentran Gino Severini, André Lhote, Juan Gris, Jean Metzinger y Jacques Lipchitz. En 1920 Rivera viaja a Italia donde estudia el arte etrusco, bizantino y renacentista, sobre todo la obra de Giotto, Uccello, Mantegna, Tintoretto, Piero della Francesca y Miguel Ángel y se interesa cada vez más por la pintura mural y la necesidad social del arte.¹²

En 1921 Rivera regresa a México y es incluido en el programa artístico del gobierno por encargo de Vasconcelos. A partir de este año comienza la realización de importantes murales como el de la Creación en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, los murales de la Secretaría de Educación Pública, paneles en el Tribunal de Trabajo, Murales en el edificio de la administración de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. En 1927 viaja a la Unión Soviética y es nombrado Maestro de la Pintura Monumental por la Escuela de Bellas Artes de Moscú. En 1928 se exponen obras suyas en la Weyhe Gallery de Nueva York y colabora con el grupo Octubre, un grupo de artistas de Moscú que propugnan un tipo de arte público basado en la tradición popular rusa que fomente los ideales socialistas, oponiéndose al realismo socialista y al arte abstracto de la vanguardia soviética.

En 1929 es nombrado director de la Academia de San Carlos y el American Institute of Architects le concede la Medalla de Oro de Bellas Artes. Comienza a trabajar en una gran historia de México para el Palacio Nacional. En estos murales aparecen retratos que tienen como finalidad la exaltación de las autoridades del momento, negando a los antecesores, como era frecuente en el sistema político mexicano. Este concepto oficialista se ve reforzado por las representaciones que de Calles y Obregón realiza en 1929. A mediados de noviembre de 1930 Rivera llega a San Francisco y permanece en Estados Unidos hasta 1934, año en que regresa a México.

En 1938 Rivera pinta el retrato de Guadalupe Marín, su primera esposa. Nos muestra a una mujer que destaca por su físico extraordinario, su alta estatura, grandes manos y ojos de gran transparencia. Sentada en posición diagonal, vestida de blanco, sobresalen sus enormes y expresivas manos; la mirada se fija en un punto incierto y su figura, casi recostada en un espejo, permite ver el reflejo no sólo del perfil de su cara y espalda, sino también el de una ventana enmarcada por donde entra la luz que ilumina el cuadro y amplía la profundidad del campo visual.¹³ En esta obra, uno de los retratos más impactantes de Rivera, constatamos el lenguaje barroco que se aprecia en la composición, con esa gran diagonal que estructura la obra y la utilización del espejo que permite el juego entre lo real y lo virtual de la figura femenina.

Hay que destacar el tratamiento que Rivera otorga a las manos, donde deposita el carácter del personaje al contrario de lo que hace en sus autorretratos, donde vimos centraba este aspecto psicológico en los ojos. Sus personajes femeninos tienen manos grandes, desproporcionadas, símbolo de su fuerza de carácter.

En la década de los 40, Rivera pinta retratos de caballete, donde representa a damas de la sociedad vestidas con trajes regionales y sentadas en equipales, y también señoras vestidas a la moda de la época con una serie de estantes como fondo donde aparecen piezas prehispánicas. También pinta a famosos miembros del *star system* como a María Félix o Dolores del Río, prototipo de la sofisticada belleza mexicana. Junto a estas obra retrata a mujeres y niños indígenas con sus grandes y bellos ojos y sus ramos de alcatraces. En los retratos de caballete aflora su sensualidad, su gusto por el diseño abstracto y su habilidad para representarlo. Ambienta al retratado con objetos domésticos, frutos y flores. Junto a los retratos pinta exuberantes follajes, vestidos de mujeres muy elaborados, bordados, puntadas, adornos.

¹² Rita EDER: “Los retratos de Diego Rivera” en *Diego Rivera. Retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, 1985, p. 207.

¹³ Xavier MOYSEN: “Los autorretratos de Diego Rivera” en *Diego Rivera. Retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, 1985, p. 199.



2. Diego Rivera: "Retrato de Lupe Marín", 1938.

medio le permitió alcanzar unas cotas de detallismo y perfeccionamiento mayor que en los murales que realizó.

FRIDA KAHLO, EL AUTORRETRATO COMO RADIOGRAFÍA INTERNA

"Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco". Esta frase pronunciada por Frida Kahlo refleja dos cuestiones claves que determinan la ejecución de sus numerosos autorretratos. Por un lado la necesidad de pintarse para intentar liberarse de la soledad que la acompañó durante toda su vida; y por otro el deseo de representar objetos cotidianos, conocibles y reconocibles para la artista. Objetos extraídos de la imaginaria popular como juguetes, muebles, ornamentos personales, motivos decorativos.¹⁴

Frida Kahlo fue durante muchos años conocida por ser la compañera de Diego Rivera. Es a partir de la década de los ochenta cuando su obra empieza a ser descubierta y valorada por sí misma, aunque ya en vida consiguió un gran reconocimiento por esos cuadros en los que reflejaba su naturaleza más íntima y privada. Recordemos que en 1938 el Louvre le compró el autorretrato *The Frame*, siendo ésta la primera obra de un artista mexicano de este siglo en entrar en el museo francés.

En 1946 Rivera ejecuta numerosos retratos femeninos como el de Cuca Bustamante, Emma Hurtado, Laura Villaseñor, Irene Estrella. En 1948 los retratos de Manuel Ávila Camacho, Álvaro Obregón y Benito Juárez. No es un retratista mimético, intenta sacar del retratado las características esenciales de su manera de ser, hay veces que con malicia, otras con mucho respeto. A partir de 1955 realiza pinturas de caballete, sobre todo retratos, destacando el retrato de Dolores Olmedo.

En 1948 se había pintado a sí mismo como un jovencito de principios de siglo en el mural que realiza para el Hotel del Prado, alterando poéticamente el tiempo. Le acompañan José Guadalupe Posada, la Calavera Catrina y Frida Kahlo. Este mural, titulado *Sueño de una Tarde en la Alameda*, es de todos el que quizá dé mayor importancia al retrato. Aparece una interpretación de Rivera sobre la historia de México: la Conquista, el Imperio, la Reforma, la Dictadura Porfiriana y la Revolución. También los traidores, los benefactores y los héroes culturales, además de su autorretrato.

En los retratos de Rivera encontramos reflejados la fuerza psicológica del retratado y un gusto exquisito por los detalles que redundan en aumentar el carácter del personaje. Esta fuerza consiguió plasmarla de una forma más viva en sus pinturas de caballete, donde el

¹⁴ Andrea KETTENMANN: *Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1999, p. 19.

En los años 50 observó Diego Rivera que con ella era “la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer”.¹⁵

Esta necesidad de expresar todos estos sentimientos incide en que Frida realice numerosos autorretratos en los que intentara conocerse y autoexplorar todos sus sentimientos. Como afirma Amparo Serrano, el autorretrato en Frida era “la búsqueda de la identidad frente al espejo. Buscar una mirada distinta, ajena a la mirada masculina”.¹⁶

Los comienzos artísticos de Frida surgieron casi por casualidad, tras el grave accidente que sufrió al ser atropellada por un tranvía en 1925. Entonces decidió, para matar el aburrimiento y olvidar el dolor, comenzar a pintar. “Creí tener energía suficiente para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para doctora. Sin prestar mucha atención, empecé a pintar”.¹⁷ Así, la cama donde debía pasar su convalecencia fue cubierta con un baldaquín en cuyo lado inferior había un espejo todo a lo largo, de modo que Frida podía verse a sí misma y servirse de modelo. Este fue el comienzo de los numerosos autorretratos que constituyen la mayoría de su obra y de los que hay, casi sin excepciones, ejemplos en todas las fases de su creación.

Su primer autorretrato es de 1926, y al igual que en los retratos de familiares y amigos, estaba influido por la pintura mexicana del siglo XIX, de corte europeo. Los retratos posteriores dan un giro hacia el mexicanismo, hacia la afirmación nacional mexicana. Sus primeras obras están marcadas por la pintura popular de los exvotos, que coleccionó y se conservan en su casa de Coyoacán, en el sentido que recoge el acontecimiento sin atenerse a las reglas de la perspectiva. También utilizó la cortina sujeta con cordeles, un elemento que ya aparece en los retratos de la época colonial y que fue integrado en el arte popular decimonónico.

Del arte popular adoptó el colorido y determinados motivos: las figuras de Judas, la cultura precolombina y la pintura retratista mexicana del siglo XIX. En sus autorretratos Frida se pinta la mayoría de las veces vestida con sencillos atuendos campesinos o con trajes indios, expresando así su identificación con la población india, de la que se sentía fiel representante y comulgaba con la afirmación mexicana que vivía el país.

En algunos retratos de Frida como el titulado *El tiempo vuela* de 1929, se observa el giro que da la obra de la artista. Abandona la influencia europea, sobre todo la pintura renacentista italiana, y se adapta a un estilo más fresco, positivo y seguro, ataviada con ropa popular mexicana.

Los autorretratos de Frida responden a una necesidad vital de conocerse, por ello le interesaba más reflejar su propio estado de ánimo y lograr una recreación de la realidad por ella vivida, que reproducir una situación con exactitud fotográfica. Este extraer elementos con fuerte carga expresiva de su contexto y componerlos según nuevas reglas, guarda paralelismos con los exvotos mexicanos. También en el estilo pictórico, el tamaño de los cuadros y en el material existen coincidencias con la pintura votiva. Al igual que la mayoría de aquellos exvotos de los siglos XIX y XX, también la obra de Kahlo está realizada en óleo sobre metal y es de pequeño formato.¹⁸

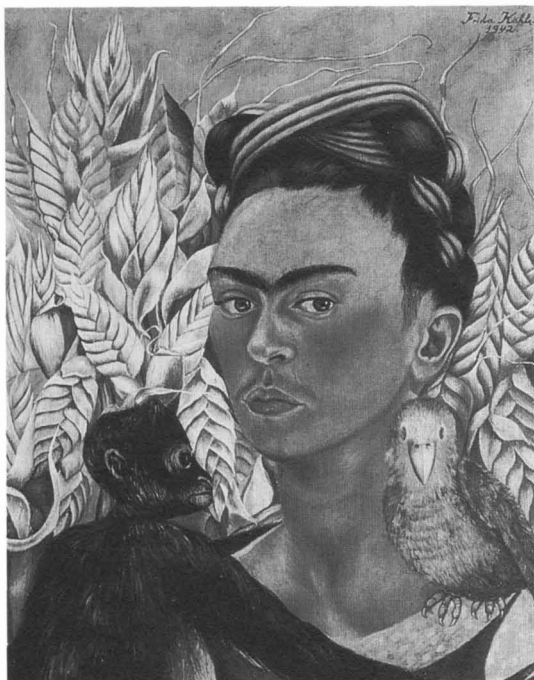
La artista se pintaba en áridos paisajes o en frías habitaciones vacías que reflejaban su soledad vital. También de sus retratos de cabeza y busto emana esta sensación. Cuando se representa en el lienzo en compañía de sus animales domésticos, parece una niña pequeña a la que hay que proteger. Los retratos de cabeza o de busto son completados con atributos que poseen un significado simbólico, cactus, plantas de la selva, rocas de lava, monos –en la mitología mexicana, el mono es el patrón de la danza, pero también un símbolo de lascivia–, perros, ciervos, papagayos –proceden del mundo pictórico hindú y son símbolos eróticos que aluden a una relación amorosa–. Por el contrario, los

¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶ Amparo SERRANO DE HARO: “Frida Kahlo: Bodegón con cuerpo de mujer” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 10, UNED, 1997, p. 358.

¹⁷ Rita EDER: “Frida Kahlo” en *Tarsila. Frida. Amelia*, Fundación La Caixa, Madrid, 1997, p. 57.

¹⁸ AA.VV.: *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000.



3. Frida Kahlo: "Autorretrato con chango y loro", 1942.

vital, representado en la mitología azteca mediante la diosa Coatlicue, es la muerte. Coatlicue es el principio y fin de todas las cosas, contiene la vida y la muerte, da y quita por igual. Por eso la muerte, en la vieja acepción mexicana, significa renacimiento y vida. En el retrato *Pensando en la muerte*, ésta se representa ante un fondo de ramas con espinas. Con este símbolo de la mitología prehispánica alude la pintora al renacer que sigue a la muerte.²⁰

A partir de su primera separación de Diego Rivera, Frida Kahlo comienza a realizar unas obras más íntimas que reflejan la dolorosa separación y su profunda crisis matrimonial. A pesar de ello, también es el momento en que la artista se independiza afectivamente y participa en algunas exposiciones a título individual. Así en 1938 y debido a la visita de André Breton a México, se celebra su primera exposición en la galería Julien Levy Gallery de Nueva York. En 1940 se lleva a cabo la exposición "Surrealismo Internacional" en la galería de Arte Mexicano de Inés Amor, organizada por Breton; Frida expuso entonces las *Dos Fridas* donde proyectaba una doble imagen estrechándose las manos y vestida a la europea y con el traje de tehuana, señal de la dualidad que siempre la acompañó. Al año siguiente tomó parte en otras exposiciones colectivas en México y Estados Unidos.

En esta época es habitual que en los autorretratos tenga un protagonismo importante el pelo. Como afirma Rita Eder, Frida tenía obsesión por el manejo simbólico del pelo y del vello. Sus peinados son verdaderos tocados entretejidos con telas, flores y mariposas.²¹ El cabello tiene un prota-

retratos de cuerpo entero están marcados en su mayoría por la biografía de la artista: su relación con Rivera, la forma de sentir su cuerpo, su estado de salud, la incapacidad para tener hijos, así como su filosofía de vida y su visión personal del mundo.

La idea de utilizar animales en sus autorretratos, no es exclusivo de Frida, sino que lo encontramos como una constante en otro grupo de pintoras como Leonora Carrington, Leonor Fini, Remedios Varo, Dorothea Tanning. Todas ellas se representan usando un animal como tótem personal: caballos, hienas, gatos, búhos, perros tibetanos, etc.¹⁹

Otro de los elementos que aparece con frecuencia en sus autorretratos son las lágrimas, como símbolo de dolor físico y psíquico que padece. Estas lágrimas se han identificado con la iconografía religiosa cristiana, al igual que la corona de espinas que rodea su cuello en algunas de sus obras. Aunque esta iconografía religiosa es sustituida en muchas ocasiones por la figura de Diego Rivera, Marx, Lenin, Stalin o Mao Tse Tung.

En numerosos cuadros aparece la vida como eterno circular de la naturaleza simbolizada mediante plantas. Parte de este ciclo

¹⁹ Adrea KETTENMANN: *Frida Kahlo*, p. 35.

²⁰ Teresa del CONDE: "Lo popular en la pintura de Frida Kahlo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 45, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, p. 195.

²¹ La mariposa tiene que ver con la idea de metamorfosis, transformación y renacimiento. Con el paso de la oruga a la mariposa a través del paso de la crisálida.

gonismo en sus famosas cejas y la oscura sombra que enmarca sus labios. Sus naturalezas muertas nos muestran también que la fruta tiene vello y que las finas raíces de sus paisajes son delicados tejidos que sugieren el entramado y la consistencia del pelo. Habría que añadir que esta iconografía tiene orígenes prehispánicos, pues en los códices se representan las plantas siempre mostrando sus raíces en forma similar al mundo profundamente orgánico que presenta Frida.²²

Podemos decir que el cabello en Frida actúa como símbolo de lo femenino y lo masculino. De esta forma lo muestra exageradamente o lo corta para expresar una concepción de los mitos sobre el pelo y lo femenino como en su obra *Auto-retrato con pelo cortado* (1940), pero también para significar su bisexualidad en *Dos desnudos en el bosque* (1939).

Otro de los temas clave en sus obras es la representación de su cuerpo. Así encontramos a Frida desnuda como exaltación de sus dolores físicos o representando partes del cuerpo suprimidas de la pintura habitual de la época, como ovarios y matrices, símbolo de su incapacidad para engendrar. Podemos destacar a Frida desnuda con la columna rota, en la cama de un hospital de Detroit, acuchillada en *Unos cuantos piquetitos*, traspasada por flechas como San Sebastián. Pero también encontramos a Frida vestida y enseñando su fuerza expresiva, con sus cejas bien dibujadas y su abundante cabellera como símbolo de su feminidad.

Esta forma de entender el arte y de entenderse a sí misma fue recompensada y en 1946 consiguió un segundo Premio Nacional de Arte y Ciencia en la exposición anual del Palacio de Bellas Artes, con su obra *Moisés*. En 1953 se celebró la primera exposición de Kahlo en México,²³ en la galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo. Al año siguiente falleció en México.

OSWALDO GUAYASAMÍN, LA FUERZA ESTÉTICA DE LA RAZA

He pintado durante medio siglo como si gritara desesperadamente. Y mi grito se ha sumado a todos los otros gritos que expresan la humillación y la angustia del tiempo que nos tocó vivir. Y pese a todo, con la esperanza de llegar un día a la concepción de un mundo sin miseria, sin odio, sin analfabetismo.

Mi pintura es para herir, para arañar y golpear en el corazón de la gente. Para mostrar lo que el Hombre hace en contra del Hombre.²⁴

Estas frases extraídas del Discurso pronunciado en la II Reunión Latinoamericana para la defensa de los Derechos Humanos, nos acercan a la personalidad y al compromiso social y político que configuró la vida y la obra de Oswaldo Guayasamín. Un pintor ecuatoriano que supo llenar su obra de todo el sufrimiento, la desesperación, la humillación y el desgarró que padece el ser humano. De hecho comentaba que el siglo XX había sido el más duro y cruel de toda la historia de la humanidad. Para conseguir transmitir la tragedia del hombre contemporáneo, Guayasamín utilizaba, junto al dibujo, el blanco y el negro, colores elementales, que representaban mejor la fuerza interior, y prescindía del color para enmarcar más vivamente ese sufrimiento.

Junto a este compromiso por representar los aspectos más terribles del dolor, Guayasamín también cultivó de forma admirable y prolija el retrato. De hecho Polígrafa publicó en 1998 la monografía "Retratos" con una selección de 380 retratos de los más de 800 registrados y fotografiados por la Fundación Guayasamín.

Como afirma Carlos Torre Reyes: "Jamás sus retratos son algo elaborado. Surgen de la genialidad de lo espontáneo e intuitivo. En menos de una hora, este acelerado proceso de adaptación de la figura a su interpretación psíquica queda consumado. El resultado es desconcertante. El artista

²² Janice HELLAND: "Cultura, política e identidad en las pintura de Frida Kahlo", en *Kalías. Revista de Arte*, nº 17-18, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p. 14.

²³ Georgiana COLVILLE: "Espejos mágicos: Los auto-retratos de Frida Kahlo", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LIX, Valladolid, 1993, p. 507.

²⁴ Oswaldo GUAYASAMÍN: *Discurso en la II Reunión Latinoamericana para la defensa de los Derechos Humanos*.



4. Oswaldo Guayasamín: "Retrato de Atahualpa Yupanqui", 1974.

parece haber hurgado las regiones anímicas más íntimas, en las que vibran los gérmenes nutricios de la personalidad, en las que se conjugan el recuerdo con la premonición, casi irracional, del anhelo".²⁵ Y es que Guayasamín no se conforma con plasmar la imagen amable del retratado, sino que bucea en su interior intentando extraer sus rasgos más expresivos para volcarlos con fuerza desatada sobre el óleo.

Para Luis G. Cándamo, en su *Discurso para un hipotético ingreso en la Academia*, "Algunos retratistas, se subordinan a destacar en el retratado sus aspectos más amables. Conscientemente, para que el retrato se convierta con independencia en una obra de arte, el proceso debe consistir en intentar resumir la complejidad del hombre en su diversa textura, haciendo un progresivo esfuerzo para traducir y comunicar más de lo que evidencia la propia figura".²⁶

Evidentemente en los retratos de Guayasamín nos encontramos ante auténticas obras de arte, donde el pintor consigue plasmar la profundidad psicológica del retratado a través de indagar en su interior.

En una de las últimas entrevistas que concedió afirmaba que cuando pintaba retratos descubría de forma inmediata el espíritu del que posaba y concluía: "Me lanza su ener-

gía. Al conocerle, ya puedo saber si es una tela cuadrada, de qué tamaño es, si es una cosa pequeña o grande, si es horizontal o vertical".²⁷ José Camón Aznar decía de los retratos de Guayasamín: "Brotan con frenesí de su pincel los colores, que, al caer sobre el lienzo, modelan ya definitivamente las formas más apegadas al carácter. Todo es aquí brioso, instantáneo, en un juego creacional que hace brotar como llamas rotas las formas, que, poco a poco, van estructurando un parecido más espiritual que físico. Ante estos retratos se tiene la sensación de que los rasgos fisonómicos se hallan modelados por el alma".²⁸

Oswaldo Guayasamín nació en Quito en 1919, de padre indio y madre mestiza. En 1932, a pesar de la oposición de su padre, ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Quito. Es el momento de la "guerra de los cuatro días", un levantamiento obrero, donde muere su gran amigo Manjarrés. Este acontecimiento inspirará la obra *Los niños muertos* y marca su visión de la gente y de la sociedad.

²⁵ Carlos de la TORRE REYES: *Guayasamín o la parábola de Prometeo*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1972, p. 6.

²⁶ Álvaro DELGADO: *El retrato como aventura polémica. Discurso del académico numerario Excmo. Dr. D. Álvaro Delgado leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974, p. 20.

²⁷ Edgar HERNÁNDEZ: "Guayasamín: No creo ni en la muerte ni en el tiempo", en *El Mundo*, Madrid, viernes, 12 de marzo de 1999.

²⁸ Carlos de la TORRE REYES: *Guayasamín o la parábola de Prometeo*, p. 6.

Entre 1942 y 1943 permanece seis meses en EEUU tras exponer en Quito y ser “descubierto” por Rockefeller. Con el dinero ganado, viaja a México, en donde conoce al muralista Orozco, quien lo aceptó como ayudante.²⁹ También entabla amistad con Pablo Neruda y un año después viaja por diversos países de América Latina, entre ellos Perú, Brasil, Chile, Argentina y Uruguay, encontrando en todos ellos una sociedad indígena oprimida, temática que, desde entonces, aparece siempre en sus obras.

En 1976 crea la Fundación Guayasamín, en Quito, a la que dona su obra y sus colecciones de arte, y en 1978 es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de España, y un año después, miembro de honor de la Academia de Artes de Italia. En 1984, retrató al Rey Juan Carlos y a Fidel Castro por tercera vez, dos de los numerosos retratos que pintó y entre los que se encuentran grandes figuras mundiales, artistas y amigos.

Ha realizado numerosos murales, algunos de fuerte carga crítica como el realizado en 1988 para el Congreso ecuatoriano donde se equiparaba un rostro “calavérico” con un casco nazi con las siglas CIA. También donó un mural a la UNESCO dedicado “a los millones de niños que mueren cada año de hambre en el mundo” y es el autor del mural principal de la sede permanente del Parlamento Latinoamericano, que se inauguró en septiembre de 1992.

Junto a sus retratos, Guayasamín también ha realizado numerosos autorretratos, un género que le inquieta más que los retratos como le confesó a Renata Egüez S. en 1996. “Me miré al espejo y empecé a pintar”, dijo Oswaldo Guayasamín cuando explicaba cómo había hecho su tercer autorretrato, que se exhibió en la galería “Ufizzi”, de Florencia. En esa ocasión, le bastó una hora y cuarto para verse a sí mismo y no dormir durante una semana. Y es que pintar a otros (Fidel Castro, Carolina de Mónaco, el rey de España, entre más de 600 personajes) no le resultaba tan angustiante. Pero “cuando se trata de un autorretrato me da miedo, todos tenemos esa parte oculta que es difícil de reflejar”.

Sus retratos contienen un gran valor simbólico que se aprecia en la influencia que ejerció en su obra, el arte precolombino, en la geometrización de las formas, las proporciones, la sobriedad del color y el juego de líneas y planos.³⁰

Guayasamín le dio un fuerte empuje a la pintura indigenista, convirtiendo en héroes a mujeres llorando, niños famélicos, indios oprimidos, y realizando una serie de retratos donde junto a primar la personalidad del retratado lo envolvió en un lenguaje racial y enérgico propio de su visión del mundo.

FRANCISCO RODÓN, EL RETRATO: DRAMA Y COLOR

“Todo aquel que retrata, se retrata”

Con esta frase nos aproximamos al último de los artistas seleccionados en este trabajo. Francisco Rodón (1934) es sin duda uno de los artistas más representativos del género retratístico, no sólo en su país, Puerto Rico, sino en todo el continente americano. Esto lo demuestra los numerosos retratos que realizó a artistas, políticos y personalidades de la vida americana.

La máxima que inaugura este apartado nos habla de la importancia que Rodón otorga al componente personal y psicológico en sus retratos, que podríamos denominar como casi auténticos autorretratos por la implicación afectiva con que el artista se enfrenta a ellos. Para otro pintor de retratos, en este caso el español Enrique Segura: “El auténtico retrato debe ser como el punto de intersección de los dos mundos en que toda mente humana se asienta a horcajadas, el mundo exte-

²⁹ José MARTÍN-MEDINA: *Pintura y universo de Oswaldo Guayasamín*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 1997, p. 8.

³⁰ Claude SABSAY: “Guayasamín y su obra”, en *Oswaldo Guayasamín*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1977, p. 9.



5. Francisco Rodón: "Retrato de Rómulo Betancourt", 1977-79.

rior y objetivo, al que pertenece el modelo, y el mundo interior o subjetivo del pintor. Quien logre dejar sobre el lienzo esa ecuación de los dos mundos, ideal, difícil, habrá logrado el verdadero retrato; esa realidad de rara esencia, utópica, irrealizable casi. Tal debe ser la hazaña del pintor de retratos: tender un puente entre dos mundos extraños entre sí, aunque vecinos, como lo es la vida del alma en este mundo. Juntar nuestra verdad individual, subjetiva, con la verdad del mundo, en una identificación única entre el infinito de los posibles. Es decir, ver a los demás en su verdad desde nuestra verdad. Difícil, punto menos que imposible ideal".³¹

Nos encontramos así, ante un pintor de retratos que no se limita a plasmar la personalidad de su retratado, sino que incluye en sus obras una parte de sí, un matiz personal que lo engrandece. Como señaló la crítica de arte Marta Traba: "Pinta a los seres vivos como si desafiaran la muerte y los muertos como si reiniciaran la vida".³²

Nacido el 6 de junio de 1934 en San Sebastián de Puerto Rico, allí transcurre su infancia y adolescencia. A los 15 años se marcha a San Juan con su familia. Como becario, tres años más tarde, viaja a México donde recibe el fuerte impacto de los muralistas, y

obtiene sus primeros encargos. En México aprende las técnicas del óleo con su primera gran maestra, María Izquierdo, que le sirve de modelo.

Tras una estancia en El Salvador viaja a París y a España. De regreso es becado para trabajar en México donde se inscribe en la Academia La Esmeralda. En 1957 viaja a Nueva York, y al año siguiente reinicia sus estudios en la Arts Student's League. En 1916 realiza su primera muestra individual en Puerto Rico.

En 1975 viaja a México para comenzar el primer retrato de Juan Rulfo. En 1977 comienza su serie de retratos del estadista venezolano Rómulo Betancourt (1977-1979). Rodón lo representa con anteojos negros y usando un blanco traje. Los colores que envuelven a la figura hablan del trópico, "de su misterio y belleza". En 1981 comienza la serie sobre el bailarín ruso Vaslav Nijinsky.

Los retratos de Rodón se caracterizan por la fuerza que le otorga al color. Desde sus primeras obras el artista se caracterizó por la búsqueda de una estética que poco a poco lo lleva al desarrollo del color, en combinación con la luz y la sombra violenta. Este interés por el color como valor absoluto de su obra lleva a Rodón a ensayar diversas maneras de aplicarlo: manchas autónomas, formas redondeadas por una línea negra, mosaicos faceteados, fondos vibrantes en el plano. Evoluciona desde las formas aisladas de color con que están estructuradas algunas de sus obras como *Andrómeda* (1971-73), *Marta Traba* (1971-72) y *Borges* (1973-80), hasta el retrato de *Luis Muñoz*

³¹ Enrique SEGURA: *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*, p. 38.

³² Marta TRABA: *El Hombre que pinta. Catálogo Personajes de Rodón*, Museo de Arte Ponce, 1984.

Marín (1974-77) donde divide el área del rostro en un número de pequeñas formas que a manera de mosaico configuran la imagen.³³

El color comienza a asumir un papel primordial en la búsqueda de una plástica llena de significados. La paleta se restringe en obras como *Medea* (1968) y el retrato de Marta Traba. Por contraste, en *Andrómeda* el color es vibrante. Pero la caracterización tremendista de los personajes lleva a Rodón a limitar el color saturando áreas selectas de la composición, como en el *Borges* y en el retrato de *Alicia Alonso* (1982-83).³⁴ Este virtuosismo del color incide en que la obra de arte como objeto plástico se anteponga a la personalidad del retratado, sin que ello conlleve una pérdida de los rasgos fisonómicos de cada sujeto. A la vez que fija la imagen física de cada sujeto, el autor registra las interioridades del retratado hasta revelarnos los detalles más íntimos de sus personajes.

Otra de las características de los retratos de Rodón es su dramatismo. Se trata de un toque de atención acerca del sentimiento trágico de la vida, que sin duda le viene de Unamuno, por su lado materno de ascendencia vasca, que su pintura nunca negará. El dramatismo está acentuado por el empleo exclusivo del blanco y negro en algunas obras como la *Agonía*, *Muerte y Transfiguración de Rubén Darío* (1971).³⁵

Para Marta Traba “los retratos de Rodón están ligados con la idea central de la vida y la muerte. Al colocar Rodón sus retratos dentro de ese tiempo, deducimos que no están hechos para la confrontación literal con el modelo, con vías de encontrar un parecido sino más bien con la sacralización del tema de la vida y la muerte, buscando un sistema para que tales retratos sean los depositarios de ese misterio”.³⁶

³³ Marimar BENÍTEZ: “Viendo pintar a Francisco Rodón”, en *Campeche Oller Rodón: Tres siglos de pintura puertorriqueña*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, p. 109.

³⁴ Francisco BARRENECHEA: “Campeche Oller Rodón: Tres siglos de pintura puertorriqueña”, en *Campeche Oller Rodón: Tres siglos de pintura puertorriqueña*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, pp. 12-13.

³⁵ Rafael SQUIRRU: “El gran Rodón”, *Campeche Oller Rodón: Tres siglos de pintura puertorriqueña*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, p. 79 y “Francisco Rodón: Pintor de Puerto Rico”, en *Américas*, mayo 1974, pp. 19-24.

³⁶ Marta TRABA: “El hombre que pinta”, en *Campeche Oller Rodón: Tres siglos de pintura puertorriqueña*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, pp. 98-100.