

ELI BARTRA

Arte Popular y Feminismo

Resumen: En este artículo se lleva a cabo, en primer lugar, una propuesta metodológica de cómo abordar el estudio del arte popular desde un punto de vista feminista. A continuación se realiza un acercamiento a un ejemplo específico de arte popular mexicano que se halla en estrecha relación con el arte elitista y se puede considerar que se trata de un proceso de sincretismo cultural un tanto sui generis: las friditas de Josefina Aguilar como recreaciones de la obra plástica de Frida Kahlo. Con base en este "close up" se intenta mostrar un posible método para conocer el arte popular contemplando las divisiones sociales por género, etnia y clase.¹

1. Agradezco a Josefina Aguilar y a su hijo Demetrio el haberme permitido entrevistarlos en agosto de 1995 y abril de 1996.

2. Desde Linda Nochlin y Lucy Lippard o los textos de la ya famosa antología de Gisela Ecker, hasta las autoras españolas como Estrella de Diego y Bea Porqueres, son ya muchas las estudiosas de los países desarrollados que han contribuido a la discusión acerca de la existencia o no de un arte propiamente femenino. Para algunos otros ejemplos ver la bibliografía al final.

¿Existe algo que podemos denominar creatividad femenina? La respuesta inmediata de la mayoría de la gente, de las personas que algo saben de arte y de las que lo consumen, es simplemente que *no*, que no existe tal cosa. De la misma manera que, en general, domina la creencia (ya que no se trata de juicios basados en un profundo estudio) de que no hay un arte femenino distinto del masculino. Sin embargo, entre los y las estudiosas del arte las respuestas ya no son tan simples y la cuestión se complejiza.²

¿Cómo se puede estudiar al arte popular visual desde un punto de vista feminista? O sea, hay un camino posible (un método) para asomarnos al arte popular e intentar descifrar la existencia de algo que puede denominarse creatividad femenina? Los primeros pasos de este método podrían darse de la siguiente manera:

1. Lo primero es ver, observar, quién crea el arte; ya no simplemente mirar los objetos (lo bello, lo feo, lo grotesco, lo fino o lo burdo) sino también conocer quién hace esos objetos. Es preciso interesarse por las personas y no sólo por las obras.

2. Una vez que se ha visto que hay hombres y mujeres (de todas las edades) involucrados/as en el quehacer artístico popular, se escoge lo que se quiere estudiar específicamente. Puede ser cualquier proceso, no sólo aquellos en los que se ve a las mujeres.

4. En cada proceso de creación, distribución y consumo es preciso poner al descubierto la presencia o la ausencia de las mujeres. Se explica su ausencia y se analiza su presencia, su participación o su protagonismo.

5. Es importante analizar las diferencias y las similitudes entre las formas de crear, de trabajar, de distribuir, de consumir, de mirar las obras entre hombres y mujeres.

6. También hay que conocer qué imágenes de mujeres

en especial (a veces de hombres para comparar) se encuentran en este arte. De qué manera están representadas iconográficamente, esto cuando es figurativo y resulta posible. Hay que ver qué nos dicen las obras sobre los hombres y sobre las mujeres.

¿Ahora bien, en qué medida esto sería feminista y no simplemente estudiar al arte popular tomando en consideración la división genérica? ¿Cuál es la diferencia fundamental entre lo primero y lo segundo?

Contemplar la división genérica es condición necesaria, pero no suficiente, para utilizar un método feminista de conocimiento. Este método va siempre acompañado de una voluntad de cambio. Detrás de él se encuentra el interés por conocer con la intención de impugnar un estado de cosas injusto y la necesidad de transformarlo. Esto es, hay una intencionalidad de búsqueda y una necesidad de poner de manifiesto la jerarquía entre los géneros que se observa en otros contextos sociales. Este es el contenido político siempre presente en un método feminista.

Al estudiar el arte popular hay que tener presente de partida los prejuicios sociales existentes en cuanto a que éste es expresión de una creatividad considerada inferior y marginal con respecto al "gran arte". ¿Por qué es inferior? Porque la hacen los pobres y las mujeres, en su mayoría, y quizá también porque con frecuencia poseen menor originalidad, unicidad y maestría técnica, porque se considera que no tienen la riqueza, en todos sentidos, del arte de las elites. Bea Porqueres nos dice: "Se denomina artesanía a aquello que hacen las personas que practican un oficio, a aquello que hacen los pueblos 'primitivos' y a aquello que hacen las mujeres. La pretendida evidencia que separaría el arte de la artesanía se derrumba; quedan al descubierto el clasismo, racismo y sexismo de la clasificación."³

3. PORQUERES, 1994. p.28.

En los países que no cuentan con gran cantidad y calidad de arte popular, por ejemplo Inglaterra, Francia o los Estados Unidos y Canadá, se ha tenido que *enriquecer* y transformar el concepto mismo de arte popular para poder incluir y estudiar la creatividad de las mujeres plasmada en lo que comúnmente queda enterrado detrás del trabajo doméstico no asalariado, del "trabajo por amor".⁴ Pensemos, por ejemplo, en las figuritas de migajón, los tejidos, los bordados, las labores de ganchillo, los trabajos con papel y *papier maché*.

4. ELINOR et alli, 1987.

En México y en algunos otros países de América Latina como Perú, Guatemala o Panamá la riqueza del arte popular es tan grande que ni siquiera se ha llegado a la necesidad de ampliarlo para abarcar a esas mismas labores domésticas que a veces resultan en obras de interesante calidad artística susceptibles de ser estudiadas como formas

de arte popular.

Es fundamental conocer qué hemos hecho y qué estamos haciendo las mujeres en el campo del arte popular, así como resulta importante saber qué imagen determinada de los géneros se comunica a través de este arte ya que tenemos varias tareas pendientes, por ejemplo, en cuanto a saber qué es lo que se ha llamado identidad de las mujeres ¿existe tal cosa? y nos interesa también saber qué tipo de identidades estamos construyendo. Queremos saber quiénes somos las mujeres, qué hemos hecho y qué estamos haciendo aparte de ser esposas-madres-amas de casa.

Dada la historia de opresión y discriminación, por un lado se ha presentado la necesidad de explicar por qué razón no ha habido "grandes mujeres artistas". Por el otro, como lo que parece una contradicción, pero no lo es, se ha señalado que eso de si ha habido grandes artistas no es lo importante; lo asombroso es percatarnos de las significativas contribuciones artísticas de las mujeres a lo largo de la historia, habiendo vivido para la creatividad, en condiciones tan adversas.

Conocer el papel de las mujeres dentro del arte visual popular no es un puro deporte intelectual. No se trata de conocer por el simple afán de conocimiento. Resulta importante para el presente y el futuro de las mujeres que vivimos la transición entre el no ser y el ser. Es fundamental conocer la creatividad femenina, poder identificarla como tal, obtener *modelos* estimulantes para las mujeres a ser emulados. Señalar y subrayar la ausencia de las mujeres en espacios de creación también es necesario para intentar investigar y analizar las causas y las razones con miras a enmendar el problema y fomentar la creatividad femenina. Es decir, ambas cosas son necesarias: descubrir las presencias para que las mujeres hoy se puedan mirar en ese espejo, subirse en sus hombros y continuar creciendo y ver también las ausencias y las razones sociales *reales* de esas ausencias.

La investigación que contempla la división genérica es un gran avance frente al conocimiento "neutro". Representa una mayor objetividad del conocimiento.⁵ Sin embargo, el solo hecho de tomar en consideración el sexo de las personas involucradas a lo largo de *todo* el proceso de conocimiento no significa per se que sea una investigación feminista. Esto último se dará si se tiene en la mira la liberación de las mujeres. Ésta parece ya una idea algo arcaica, tal vez hasta haya que quitarle un poco de polvo, pero pienso que sigue siendo una propuesta política válida.

La inmensa mayoría de los textos sobre arte popular no menciona la existencia de géneros. Hay algunos que consignan si los objetos han sido hechos por hombres o por mujeres.⁶ Ya es algo. Unos pocos, poquísimos, además de

5. Me refiero aquí al concepto de objetividad manejado por la ciencia androcéntrica sin cuestionarlo, tarea que creo necesaria.

6. Por ejemplo MASUOKA, 1994.

7. Uno de los mejores textos que conozco en este sentido es el de Rozsika Parker sobre el bordado en el Reino Unido (PARKER, 1996).

señalar claramente el sexo de las personas involucradas en el proceso de creación del arte popular, cuando esto es posible, van más allá y analizan el significado de la división genérica. Se estudia el papel que desempeñan hombres y mujeres (o a veces sólo las mujeres) dentro del proceso de creación y la imagen de los géneros que se transmite, nuevamente cuando esto es posible por el tipo de arte popular de que se trate.⁷

Por ejemplo, si se estudia el arte de los huicholes es importante ver qué hacen los hombres y por qué, qué hacen los niños, las niñas y las mujeres. Además de ver cómo son representados unos y otras en su arte y estudiar los códigos con los que se comunican cada uno de los géneros.

Dentro de ciertas comunidades indígenas de México se crean las genealogías por género claramente diferenciadas. Las niñas huicholes empiezan temprano a crear y a querer ser excelentes artistas. Siguen los pasos de sus madres, de sus abuelas y así aprenden su arte, tienen sus *modelos* perfectamente identificados. Pero para desarrollar la creatividad femenina no siempre es fácil encontrar los modelos en femenino. Es probable que los hombres no sirvan como modelos para las mujeres, creo que no ayudan a desarrollar su auténtica creatividad justamente porque son diferentes, su sensibilidad es distinta y ellos hablan del mundo de acuerdo a cómo lo ven; de ahí que con frecuencia cuando las mujeres emulan el quehacer creativo de los hombres, cuando miran la tradición artística masculina como si fuera propia, hablan en masculino, piensan en masculino y se da un proceso de enajenación. Por eso es importante descubrir la tradición creativa femenina.

Las diferencias genéricas dentro del arte popular por lo que a la creación se refiere se pueden presentar de la siguiente manera:

a) Existe una separación, una diferenciación entre los tipos de arte que crean hombres y mujeres de acuerdo con el lugar geográfico y el tiempo histórico. Se da una especialización dentro de la creación por géneros; hay objetos que sólo son creados por los hombres y otros sólo por las mujeres. Otros más son elaborados por ambos indistintamente por separado o en colaboración. Por ejemplo, en México los bordados y los objetos de barro, generalmente los hacen las mujeres; las máscaras y los objetos de cobre, los hombres; los amates y cierta cerámica los hacen ambos.

b) Un mismo tipo de objeto es creado por hombres o por mujeres indistintamente, pero presenta diferencias si son elaborados por los hombres o por las mujeres. Por ejemplo: los judas, los sarapes, las lacas.

c) Hombres y mujeres hacen un mismo objeto de arte popular en colaboración, con una clara división del trabajo frente a él. Algunas veces los hombres ayudan y otras las

mujeres son las que ayudan. O sea, la parte más creativa recae en hombres o en mujeres dependiendo del tipo de arte. Por ejemplo, en cuanto a los alebrijes de madera los hombres los tallan y las mujeres los pintan, y lo mismo sucede con los de *papier maché*; en el caso de algunas figuras de barro son las mujeres las que modelan las piezas y los hombres ayudan a pintar.

A continuación me voy a referir a un determinado proceso de creación de arte popular mexicano; se trata de la elaboración de unos objetos particularmente curiosos dentro del universo del arte popular en el país pero, al mismo tiempo, responden a un fenómeno cada vez más frecuente: la creación de nuevas formas de arte como una estrategia de sobrevivencia.

Frida Kahlo en el arte popular.

La pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) es hoy en día ya un mito. Existen mitos antiguos y modernos. El de ella es uno moderno. ¿Quién lo creó? En alguna medida las feministas europeas tuvieron algo que ver en ello ya que en la década de 1970 prestaron especial atención a la pintora como un personaje que podía representar una posición de rebeldía frente a la dominación masculina. Surgió el fridismo y la fridomanía. El primero empezó con la propia Frida Kahlo, ella fue un monumento al fridismo, pero hoy en día se trata de la admiración que se le profesa a la pintora y que ha contribuido a darle su legítimo lugar dentro de la historia del arte de México y del mundo. La fridomanía, en cambio, es idolatría de la imagen de Frida Kahlo, un tanto patológica y a menudo de cara a la ganancia, al mercado. La fridomanía explota al fridismo. Se trata de dos facetas de un mismo proceso. No son dos aspectos opuestos sino que la fridomanía es simplemente el fridismo llevado al extremo.

Al incursionar en el terreno de las creaciones de arte popular que se han combinado con expresiones del llamado arte culto o arte de las elites, nos encontramos con una especie de sincretismo, de arte híbrido, al que me voy a referir aquí; mostraré sólo un ejemplo de esto, las "friditas", que son la reproducción en barro y en bulto de los cuadros de Frida Kahlo. Este proceso ejemplifica la recreación del mito a través del arte popular mexicano.

En el pueblo de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, viven las cuatro hermanas Aguilar, artistas populares por tradición familiar. Todas ellas trabajan el barro, hacen gran variedad de figuras policromadas que se han vuelto famosas incluso más allá de las fronteras de México.

Hasta la fecha no se sabe a ciencia cierta quién empezó a crear estas friditas. Hay quien dice que fue Concepción Aguilar,⁸ pero Josefina Aguilar afirma que ella

8. Conversación con la académica norteamericana, Lois Wasserspring, estudiosa del arte popular oaxaqueño, septiembre de 1996.

fue la primera en hacerlas y que luego sus hermanas le copiaron.

El trabajo de las cuatro hermanas es importante, pero a mí me gustan más, me parecen más graciosas, las friditas de Josefina, por eso decidí centrarme en ella.

Josefina Aguilar Alcántara empezó a realizar estas piezas de barro aproximadamente en 1990 porque dice que vio en una cafetería de Oaxaca dos reproducciones de cuadros de Frida Kahlo. También afirma que las hizo porque pensó que ella se parece físicamente a Frida, por el rodete en la cabeza, lo único diferente son las cejas: "Ora sí que con las trenzas, yo me la imaginaba igual a mí".⁹

9. Todas las citas textuales, así como las ideas parafraseadas de Josefina Aguilar, provienen de las entrevistas realizadas por mí en noviembre de 1995 y en abril de 1996.

Josefina Aguilar tiene alrededor de cincuenta años, es muy seria, analfabeta, sólo sabe firmar, está casada con un alfarero que ya dejó de trabajar en lo suyo y sólo la ayuda a ella. Ofrece entrevistas sin ninguna dificultad, pero contesta estudiada y maquinalmente a las preguntas probablemente mil veces formuladas y cuyas respuestas pueden o no tener algo que ver con la realidad. Se sienten "ensayadas" por el tono de la voz que denota repetición, por su actitud frente a las preguntas que casi nunca muestra sorpresa, por ejemplo, ni quiere entrar en diálogos inéditos. Se llega a la entrevista y ella maquinalmente se sienta en el suelo, empieza a hablar y a hacer una demostración modelando el barro.

Esta artista popular recrea cualquiera de los cuadros de Frida Kahlo; los que le pidan, del tamaño que se los pidan. También hace otras figuras como sirenas, que ya su madre y su abuela las hacían, y también mujeres alegres o mujeres de la noche. Hace, además, diablos que se parecen un poco a los de Ocumicho (un pueblo de mujeres alfareras en Michoacán) porque son algo juguetones y también integran elementos fálicos; hay uno que está sentado en un excusado (WC) con una botella en una mano y su cola en la otra. Otras piezas que hace con mayor frecuencia son nacimientos, bodas, bautizos, vendedoras y mercaderas.

Pertenece a una comunidad mestiza hispanoparlante; no habla ninguna lengua indígena. Tiene ocho hijos y una hija, además de varios nietos y nietas. A diferencia de ella, los hijos ya fueron todos a la escuela; la hija, por ejemplo, cursó el bachillerato.

Josefina empezó a trabajar a los seis años, le enseñaron su mamá y su abuela. Trabajar el barro era tradicionalmente una labor de las mujeres, pero hoy "ya no es trabajo nomás de mujeres" me dijo su hermana Concepción.¹⁰ Cuando Josefina se casó lo hacía todo sola, pero con el tiempo los hijos y el esposo empezaron a ayudarla a preparar el barro, a pintar. Hoy, su hijo Demetrio hace buena cantidad de piezas, incluso friditas, y las firma él; está intentando hacerse de un nombre sin competir con la madre.

Sin embargo, el hecho de que los hombres ayuden a

10. De la plática que tuve con Concepción Aguilar en noviembre de 1995.

las mujeres en su trabajo con el barro no es del todo nuevo. Josefina cuenta que también su papá (que era campesino y, además, hacía huaraches) ayudaba a su mamá a pintar las figuras.

Aunque Josefina no se considera artista sino artesana les dice a sus hijos que "las figuras deben de tener alma, ora sí, espíritu, para que sean una cosa bonita".

Ha viajado un poco. Va a la ciudad de Oaxaca y también ha ido invitada a los Estados Unidos: a Chicago, a San Diego, a Austin y a Dallas. Le compran una cierta cantidad de piezas y ella se va a otro lado para hacer una demostración.

El esposo le dijo que mucho del trabajo se podría hacer con el torno, pero ella no quiere. Dice que su mamá "le enseñó a hacerlo todo a mano y con el torno ya tendría otro valor, porque dondequiera se hacen cosas con el torno, en cambio a mano no"; nunca usa moldes tampoco.

Es interesante esta diferencia entre la forma de trabajar del marido y la de ella. Él preferiría incrementar la producción al modernizar el proceso de trabajo, en cambio ella prefiere la forma tradicional, piensa que vale más. Se produce una extraña combinación entre lo "moderno" y lo tradicional. En realidad ambos factores entran en juego en función del mercado. Ella prefiere conservar la forma tradicional porque piensa que así se valoran y se venden mejor sus piezas. Él piensa que ganarían más porque irían más rápido y tendrían mayor producción. Creo que ella tiene razón porque en otros lugares (por ejemplo en Ocumicho) en donde se quiso llevar a cabo lo que él propone, la calidad disminuyó enormemente y las ventas, por lo mismo, también; de todas maneras, por ahora, hacen lo que ella piensa que está bien.

Sin lugar a dudas, se empezó a realizar esta nueva producción de los cuadros de Frida en barro en función del mercado, de la demanda, y las friditas se venden bien. Sin embargo, Josefina no deja de hacer sus otras figuras y muchos compradores europeos, por ejemplo de Dinamarca y de Suiza, le compran todo tipo de figuras y no solamente las fridas.

Josefina Aguilar copia los cuadros de Frida Kahlo que le encargan, pero no los hace *iguales* a las pinturas, porque ella dice que "aparte es la pintura y aparte es el barro". Por eso un día le puso un bebé a Frida y su hijo le dijo que ella nunca había tenido bebé. "Pues no lo tuvo en vida, pero ahora muerta, en mi trabajo, sí lo va a tener". El hijo le advirtió que la pieza no se iba a vender, pero fue la primera que se vendió. "Ya ves", le dijo.

Josefina explica que el primer cuadro que reprodujo fue uno de Frida hincada con alcatraces. Creo que se confunde, tal vez se refiere a alguno de los cuadros de Diego Rivera con vendedoras de alcatraces. Sin embargo, lo

interesante es que así como los cuadros de Frida entraron a formar parte del arte popular, también los alcatraces de Diego y creo que incluso entraron antes.

Dice Josefina que los cuadros de Frida Kahlo están muy bonitos, y que ella también procura hacer cosas bonitas; es decir que el elemento estético se halla siempre presente. Piensa que Frida es una persona que ya murió, pero que los muertos están entre nosotros: "por eso yo digo que hay que darle vida. Con el barro volvió a nacer, le doy vida a Frida y a sus cuadros". Dice que la pintura es diferente, sólo se puede pegar a la pared; en cambio una pieza de barro se puede mover como se quiera, va una a sacudir, la mueve, es posible colocarla en distintos lugares. La idea que nos transmite es que las figuras de barro son mejores porque son más versátiles.

Antes no le gustaba a Josefina hacer los cuadros de Frida Kahlo que son más tristes, pero ahora sí. Eso es porque hace tres años le mataron a uno de sus hijos de 26 años y ella está todavía muy triste. "Se siente un dolor muy grande", murmura. Piensa mucho en él. Todo el tiempo cuando está trabajando está pensando en él. "Como me miro con la tristeza — dice — es como se debe haber sentido Frida". Piensa que la pintora era una persona que sufrió porque no tuvo hijos, mientras ella sufre porque tuvo muchos. Los hijos y la maternidad, como podemos ver, es una preocupación constante en Josefina.

En la familia de Josefina Aguilar hay una clara división del trabajo; ella es la maestra, la que sabe, los hijos van aprendiendo aunque ahora Demetrio ya es, en cierta forma, independiente y quiere adquirir su propia personalidad artística. El marido y los hijos hacen el trabajo de ir a comprar el barro como a un kilómetro y sacarlo de unos cinco metros de profundidad. Antes se lo llevaban a domicilio en una carreta. El marido la ayuda a amasar el barro, a cocerlo y a pintar. La hija no va por el barro, porque es la consentida, pero ya hace figuras y es algo que le gusta, piensa dedicarse también a ese trabajo. Sólo los miembros de la familia trabajan el barro, no tienen asalariados, porque dicen que de esa manera perderían la tradición y la desean conservar. No quieren que les pase como al vecino pueblo de San Bartolo en donde existe una gran producción en serie que sale de talleres artesanales chicos, medianos y grandes integrados por trabajadores asalariados. Si bien las piezas a veces las hace ella, otras los hijos o bien son el resultado de un trabajo colectivo, ella es quien firma la mayoría. Generalmente así se las piden y, pues, ella lo hace. Generalmente cuando los hijos hacen las figuras, ella les da los últimos toques, les pinta los ojos o algún detalle.

Trabaja de siete de la mañana a nueve de la noche, menos los domingos. En cuanto al trabajo doméstico de la

casa, a veces se pone a cocinar o los domingos lava ropa. Ya no hace las tortillas. La ayudan en el trabajo doméstico, la hija, las cuñadas y las nueras, quienes también le ayudan con las figuras de barro. El marido sólo "ayuda" en el trabajo de la casa cuando ella está enferma, pero es él quien ejerce la autoridad frente a los hijos. Él también lleva las cuentas, la administración del negocio aunque "le toma parecer" a ella, le pregunta "qué tanto te dilataste en hacer una pieza" para saber qué precio ponerle. Sin embargo, en cuanto a su trabajo con el barro, ella decide qué es lo que hace.

El tamaño de las piezas va desde pocos centímetros hasta un metro de altura. Una vez modeladas las figuras hay que cocerlas en el horno durante unas nueve horas. Después se pintan. "Cuando las estoy haciendo están muertas, cuando salen del fuego y las empiezo a pintar les doy vida".

Josefina cuenta que el acceso a las pinturas vinílicas vino a facilitar el proceso enormemente. Antes que se generalizara el uso de éstas, tal vez hace veinte años, había que ir a buscar las pinturas al campo, eran naturales. Se hacía una aguacola, una como goma, hirviéndola, y la tenían que estar cuidando. Y lo peor es que si a las piezas les tocaba el agua se les caía la pintura y quedaban todas chorreadas. Además, no se veían mejor, la pintura era muy opaca y sólo había negro, azul, rojo y blanco. Ahora, con la pintura vinílica hay muchos colores y, se pueden quedar en el sol, en la lluvia o al sereno y no les pasa nada. En este caso sucede lo opuesto a los sarapes que cuando usan tintes naturales se valoran más. Las friditas se hacen con pura pintura industrial.

Aparte de reproducir los cuadros de Frida Kahlo en barro, también hace vendedoras del mercado o vendedoras de alcatraces, a veces con la cara de Frida. Si bien sigue haciendo sirenas como su madre, las hace en muchas posturas distintas mientras que su madre las hacía en una sola postura. La madre de Josefina hacía braseros y candeleros para Semana Santa y para Todos los Santos, vendía sus piezas en el pueblo y sus alrededores. La familia era muy pobre. Hoy Josefina ya no vende nada dentro de su comunidad, toda su producción es para el turismo, nacional e internacional. Una que otra pieza se va para la ciudad de Oaxaca, pero sus obras se encuentran, sobre todo, en Europa y en los Estados Unidos y más que nada en colecciones particulares. En cuanto al mercado, pues, se ha producido un cambio fuerte de una generación a otra.

Una de las cuestiones que resulta más interesante del proceso de sincretismo que se está dando es que no es nada nuevo. Para comenzar, la propia Frida Kahlo fue una artista cuya vida y obra se vio fuertemente marcada por el arte popular mexicano y por las artesanías. La gran ambición política de Frida era la de hacer un arte para el pueblo, un

"arte popular revolucionario". Además, los objetos de arte popular poblaban constantemente sus cuadros. Es decir, este sincretismo empezó por darse en la propia obra de Frida, tanto en el contenido como en la forma, esto último, por ejemplo, cuando adoptaba la pintura sobre lámina como en los exvotos pintados.

No hay que olvidar lo cercana que estuvo siempre Frida Kahlo de Oaxaca, por ejemplo, con los trajes de tehuana que llevaba puestos, por sólo mencionar algo. Hoy, una mujer de un pueblo de Oaxaca retoma la obra de Frida para RECREARLA, para revivirla. La obra de Frida Kahlo tuvo en algunos momentos una apariencia de arte deliberadamente *naïf*, en la medida en que integraba lo popular. A su vez, el arte popular que reproduce los cuadros de Frida se sofisticaba y se produce una curiosa mezcla entre una hechura burda y una creación tan de otra clase y de otro medio social.

El proceso de *apropiación* de la obra de Frida Kahlo que se está dando por parte del "pueblo" es algo que resulta, pues, tanto interesante, como grato. Es como si su pueblo le rindiera, en cierta manera, tributo. Además, parecería que el círculo se cerró, este estrecho vínculo entre el arte "culto" y el arte popular se volvió circular, el gato se está mordiendo la cola.

Es probable que la persona que introdujo las reproducciones de Frida Kahlo en alguna de las casas de las hermanas Aguilar, suponiendo que haya sido así, tuviera cierta conciencia feminista al interesarse tanto por la artista de Coyoacán como por el quehacer artístico de las mujeres de un pueblo. En esa medida se puede decir que, por un lado, el feminismo internacional recuperó la figura de Frida Kahlo hace un par de décadas, contribuyó con ello a la creación del mito entorno a la artista y a la *fridomanía*; y, por el otro lado, es probable que sea justamente por esa vía por la que regresa al arte popular mexicano.

Si la tendencia a hacer un trabajo repetitivo es una de las constantes dentro del arte popular y lo distingue, en cierta manera, del arte elitista ya que éste se caracteriza por la creación de obras originales y únicas, Josefina Aguilar con sus *friditas* sigue en la misma línea. Repite el mismo cuadro, tantas veces como se lo pidan. Evidentemente que no le salen ejemplares iguales, ni ella quiere que lo sean. A menudo introduce, a propósito, ciertas modificaciones para darles variedad. Pero es un hecho que el arte popular se caracteriza por esta repetición, casi al infinito, de un mismo tipo de objeto. Entonces tenemos que en el camino de la imitación de los cuadros, Josefina se permite ciertas variaciones tanto con respecto al original como entre la reproducción de una pieza y otra del mismo cuadro. Esto es lo increíble, que se trata del cuadro de Frida Kahlo, o sea que es una imitación, pero a la vez es otra cosa. Es una recreación o incluso una nueva

creación.

Por ejemplo, en cuanto al cuadro "Frida y Diego Rivera" de 1931, Josefina goza de la suficiente libertad como para poner a los personajes a veces sentados en lugar de parados como están en el original. Además, la proporción es otra, Frida y Diego para ella son casi del mismo tamaño aunque a Diego lo pone gordo y panzón porque le dijeron que así era, en cambio en el cuadro Frida es pequeñita y Diego grande (aunque no gordo ni panzón). Existe la gran tentación de interpretar esto pretendiendo que Josefina hace las dos figuras más proporcionadas porque, de hecho, en el cuadro de Frida Kahlo están exageradamente desproporcionadas. Diego es grandote y es el pintor que ostenta una paleta en la mano; Josefina, en cambio, empareja esa desproporción de tamaños ¿será porque pretende que ellos deben ser más iguales? Seguramente esa desproporción no le parece "bien" por las razones que sea, quizá incluso porque formalmente no le funciona, por eso hace las dos figuras casi del mismo tamaño.

En el cuadro "Árbol de la esperanza manténte firme" (1946) Frida Kahlo se pintó dos veces: una vestida y sentada del lado derecho con un fondo de tinieblas y otra acostada sobre una camilla con la espalda desnuda cruzada por grandes cicatrices, con la cabeza y el torso del lado luminoso. Josefina coloca a la Frida sentada en el centro, entre la sombra y la luz, en bulto, y a la Frida acostada de espaldas la pinta al fondo. Nuevamente, quizá por razones de armonía, no le funciona descentrar a la figura sentada y en aras de un mejor equilibrio, distintos de los de Frida Kahlo, Josefina transforma el original. Por otro lado, en ciertos casos combina la escultura y la pintura, fenómeno por demás interesante.

Hay un autorretrato sólo del rostro, "Pensando en la muerte" (1943), en el que Frida tiene una calavera pintada en la frente. Josefina la hace de cuerpo entero y, como la calavera no se vería en la frente porque la figura mide unos diez centímetros, le pone brazos y en la mano izquierda una calavera. Se trata de una pieza muy interesante que a mí personalmente me gusta mucho. De hecho, todos los autorretratos que Frida Kahlo hizo sólo de su rostro, Josefina los hace de cuerpo entero con brazos, pies y vestido, el cual ella decora y colorea como le place.

En "La columna rota" (1944) los clavos que utiliza sobre todo el cuerpo desnudo de Frida son clavos de verdad con lo cual resulta que están totalmente desproporcionados con respecto a la figura así como con respecto al original; además, le hizo unos enormes senos erguidos. Probablemente le pareció que si hacía los clavos con barro, por un lado sería extremadamente laborioso, tampoco podría quizá hacerlos con la proporción que tienen en el original y, por otro lado, si los hacía tan grandes como los de verdad serían frágiles y se

romperían muy fácilmente. De esa manera resolvió un problema técnico y, además, los clavos cobran una dimensión simbólica de primer orden, son un elemento bastante más importante en la fridita de Josefina que en el original. Si una determinada imagen de la feminidad está subrayada por Frida Kahlo a través de los hermosos senos turgentes, Josefina tomó ese mensaje y lo enfatizó aún más.

"Memoria" (1937) es un cuadro que tiene a Frida y dos vestidos de ella atravesados por un palo en cuya punta hay un cupido. Josefina le pone un cupido grandísimo, claro, pues de otra manera no se vería. Además, en la pintura, el vestido de atrás tiene el brazo izquierdo; en barro Josefina a veces se lo pone a la derecha porque así se ve mejor, si no la figura de Frida lo tapa.

Hay una fridita de Josefina que es absolutamente inventada. Es una figura de cuerpo entero con el rostro que quiere ser el de Frida Kahlo, rodete en la cabeza y abrazando seis enormes alcatraces. No existe, que yo sepa, ningún cuadro de Kahlo como éste.

La cuestión del color es sumamente interesante. Josefina al copiar el cuadro en barro reproduce también los colores del original, pero esos no son los colores que ella suele utilizar en sus otras figuras porque, por lo general, usa colores más vivos y más claros.

Los rostros de las fridas de Josefina (y también los de las fridas de sus hermanas) en realidad no se parecen en nada a Frida Kahlo, lo que da el parecido es el contexto del cuadro y, sobre todo, las grandes cejas juntas que le pone. Las cejas se han convertido en la obra de Josefina en una especie de gran símbolo clave. De hecho, le hace a sus figuras un rostro cualquiera, pero al pintarle las cejas *ipso facto* se convierten en Frida Kahlo. Así, la identidad se la otorga básicamente con las cejas y la indumentaria.

Josefina Aguilar va "perfeccionando" sus propias fridas poco a poco. Por ejemplo, la arteria que une a "Las dos Fridas" (1939) al principio la hacía de barro, pero se le rompía fácilmente y ahora decidió ponérsela de alambre.

Estas fridas surgen de los cuadros de Frida Kahlo y, sin embargo, presentan una cierta autonomía que las convierte en algo más que simples reproducciones o copias de las pinturas. Ese "algo más" podría decirse que es el "alma" que tienen, como dice Josefina. Las friditas tienen una personalidad bien propia. De hecho son ya tan propias de Josefina como sus mujeres de la noche, sus vendedoras del mercado o sus sirenas. Claro que en este caso *sabemos* que se trata de la obra de Frida Kahlo reproducida en barro y que son copias de un original. O sea, como que habría una tendencia a demeritar a estas friditas justamente porque no son "originales". Pero, como acabo de decir, por el alto grado de libertad de que goza Josefina y también porque se trata

de un medio muy distinto — unas son pinturas y otras son figuras de barro — se producen obras bien diferentes, con un uso de la imaginación muy particular en unas y en otras.

Si el arte es comunicación, en este proceso de sincretismo resulta que Josefina Aguilar nos comunica lo que Frida Kahlo dijo, pero en otro lenguaje. Josefina tuvo que hacer una traducción y eso es lo que los y las receptoras obtenemos al mirar las friditas. Pero, además de comunicarnos eso, también nos produce algo particular. En lo personal las friditas me parecen especialmente graciosas; tal vez sea justamente el proceso de "traducción" lo que resulta gracioso. Se trata de ver, e incluso de escudriñar, qué resultado se obtiene al pasar de un medio a otro (de la pintura al barro) y de un grupo social a otro. Se disfruta la traducción. Algunas de las piezas son muy burdas y otras son más finas, pero todas nos obligan a la doble lectura de ver qué dijo Frida Kahlo y cómo lo interpretó Josefina.

Es un hecho que Frida Kahlo pintó primero esos cuadros. Esto quiere decir, tal vez, que los méritos de la imaginación y originalidad en esas obras los tiene ella. Pero, se puede afirmar, sin lugar a dudas, que las friditas de Josefina, aún siendo copias de los cuadros, son tan buenas o tan malas como sus otras figuras, pero éstas tienen la gracia adicional de ser reproducciones de arte "culto" dentro del arte popular. Se convierten en una "curiosidad" por ser obras que provienen de un sincretismo cultural. Unas salieron de los exquisitos pinceles de Frida Kahlo, pintora de Coyoacán en la Ciudad de México, y las otras salen de las enfangadas manos de Josefina Aguilar de Ocotlán de Morelos en Oaxaca. Uno es arte llamado culto y el otro es arte popular. Y como Frida Kahlo es una gran moda internacional, las friditas de barro contribuyen a que la fridomanía crezca y se desarrolle. O sea, existe un mercado para estas friditas debido a la fama que ha cobrado Frida Kahlo en la última década. La diferencia es que Josefina vive de ella, pero otros de plano lucran.

Lo que hace Josefina Aguilar con sus friditas es similar a lo que hizo Frida Kahlo con los exvotos, por ejemplo. Frida vio un exvoto y luego ella pintó otro que se le parecía enormemente excepto que en el suyo la mujer tendida en el suelo accidentada tenía su propio rostro. O mejor dicho, tenía sus cejas porque se trata de una pintura muy "primitiva" y su cara no está bien hecha sino que es una figurita con un rostro cualquiera, pero con unas enormes cejas juntas. Así, vemos que la propia Frida, cuando empezaba a pintar, hizo lo mismo que hace hoy Josefina con eso de poner cejas juntas y así convertir cualquier rostro en el de Frida Kahlo.

En esta forma de reproducir al arte "culto" éste queda insertado, de alguna manera, en el estilo, en el tipo de arte que Josefina realiza habitualmente, en la estética propia de ella. La autenticidad es una de las cuestiones más interesantes

de este proceso. Se tiene la impresión de que las friditas han convivido siempre con las sirenas y las señoras de la noche.

El sincretismo que se produce es una fusión entre lo popular y lo "culto" de formas, colores y temas. Con la forma y los materiales del arte popular se plasma una temática que corresponde al arte "culto". Es el mismo "estilo", si se quiere, y el mismo material el que se usa para hacer una sirena de barro o un cuadro de Frida Kahlo. Sin lugar a dudas aumenta la variedad de las creaciones, pero todas están dentro del mismo estilo, de la misma veta.

Ahora bien, la recepción es muy diferente frente a estas creaciones sincréticas. La gente, en general, no reacciona igual ante una sirena que ante una figura de Frida Kahlo.

Considero que el arte popular al que me he referido con este proceso de sincretismo no sólo no pierde autenticidad, ni siquiera identidad; se transforma sí, como va cambiando de todas maneras poco a poco, de mil maneras a lo largo del tiempo y por diversas razones, muchas de ellas económicas, pero representa ante todo un enriquecimiento del arte popular. Los y las artistas populares frecuentemente, dentro de la tradición, están buscando nuevas fuentes de renovación. Este proceso ha representado eso, renovarse dentro de lo tradicional. Por otro lado, no hay duda de que las friditas son un resultado del fridismo y una contribución al desarrollo de la fridomanía.

Consideraciones finales

La respuesta a una de las preguntas iniciales de si existe un arte popular propiamente femenino no se puede encontrar al estudiar solamente a una artista, porque en el caso de Josefina Aguilar me parece que no es posible ver algo diferente en virtud del género entre la creatividad de ella y la de su hijo Demetrio, por ejemplo. Hay diferencias, sí, pero quizá no sean ante todo por el género de uno y otra sino simplemente por las distintas personalidades. Lo que pasa es que si es eso lo que pretendemos buscar, si comparamos la obra de un artista con la de una artista para ver las diferencias y de ahí establecer en qué consistió la creatividad femenina, estamos creando un falso problema sin respuesta posible. De lo que se trata es de conocer y reconocer la existencia de la creatividad de las mujeres y de escuchar sus voces; las artistas pueden hablar con voz propia o con voz ajena. Eso es lo que nos interesa conocer, cómo es la voz de las mujeres.

El mero hecho de asomarse a estudiar el arte popular que crea una mujer, que además recrea a otra mujer, a una pintora de las elites, me parece que es un fenómeno interesante para poder comprender qué dice una mujer del pueblo de México sobre lo que tuvo que decir una pintora que murió hace medio siglo. Es un doble comentario sobre el habla de Kahlo y sobre la comprensión actual de su discurso.

11. BROUDE & GARRARD, 1982, p.1.

Se trata de un trabajo feminista en el sentido de que, aunque parezca demasiado simple, se saca del anonimato el arte de las mujeres dentro del arte popular. "En el nivel más básico, hasta hoy el más visible, [el feminismo] ha incitado al redescubrimiento y a la reevaluación de los logros de las artistas tanto del pasado como del presente" dicen Norma Broude y Mary D. Garrard.¹¹ Es una necesidad el reconocimiento del quehacer de las mujeres, es importantísimo saber qué están haciendo y diciendo para ir desarrollando las teorías explicativas. Lo que necesita el feminismo es ver, conocer y reconocer lo que hacemos las mujeres en todos los campos del quehacer humano. Una vez se conoce lo que hace una artista la podremos, en futuros trabajos, comparar con lo que hace otra y otra y otra más. Podremos ir obteniendo un conocimiento cada vez más sofisticado y complejo. Se piensa que el arte popular es creado mayoritariamente por mujeres. Pero ni eso se sabe a ciencia cierta. El mapa completo lo tendremos si vamos avanzando paso por paso, poco a poco para llegar a un conocimiento más cabal. Hay que escuchar, pues, qué están diciendo plásticamente las mujeres, una por una, dentro del arte popular. No podemos sacar grandes conclusiones de ello aún, porque es un lento proceso el que nos llevará a conocer las especificidades de la creatividad femenina.

Bibliografía

- APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane & EBERSOLE, Lucinda (eds.) (1995). *Women, Creativity, and the Arts. Critical and Autobiographical Perspectives*. Nueva York: Continuum.
- AREEN, Rasheed (1987). "From Primitivism to Ethnic Arts". *Third Text*, n. 1 (otoño). Londres, p. 6-25.
- Arajara. *Art of the First Australians* (Catálogo) (1993). Düsseldorf/ Cologne: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- BARTRA, Eli (1994). *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*. Barcelona: Icaria.
- ____ (1994). *En busca de las diablitas. (Sobre arte popular y género)*. México: Tava/UAM-X.
- BATTERSBY, Christine (1991). "Situating the Aesthetics: A Feminist Defence". In: Andrew Benjamin & Peter Osborne (eds.). *Thinking Art. Beyond Traditional Aesthetics*. London: Institute of Contemporary Arts. p. 31-43.
- BATTERTON, Rosemary (1989). *Looking on. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London: Pandora Press/Unwin Hyman.
- BROUDE, Norma & GARRARD, Mary D. (1982). *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York: Harper & Row.
- BRYSON, Norman et alii (1994). *Visual Culture*. Hanover: University Press of New England.
- BUIKEMA, Rosemarie & SMELIK, Anneke (eds.) (1995). *Women's Studies and Culture. A feminist Introduction*. London/New Jersey: Zed Books.
- DEEPWELL, Katy (ed.) 1995. *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies*. Manchester: Manchester University Press.
- DIEGO, Estrella de (1992). *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor.
- DUNCAN, Carol (1993). *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press.

- ECKER, Gisela (ed.) (1986). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria.
- ELINOR, Gillian et alli (eds.) (1987). *Women and Craft*. London: Virago.
- ETIENNE-NUGNE, Jocelyne (ed.) (1995). *Talented Women*. Paris: UNESCO.
- HOLLIS, Susan Tower, PERSHING, Linda & YOUNG, M. Jane (eds.) (1993). *Feminist Theory and the Study of Folklore*. Urban/Chicago: University of Illinois Press.
- JONES, Michael Owen (1971). "The Concept of 'Aesthetic' in the Traditional Arts". *Western Folklore*, v. XXX, n. 2 (abril). Berkeley: University of California Press.
- KAUFFMAN, Linda S. (1989). *Gender & Theory: Dialogues on feminist Criticism*. Oxford: Basil Blackwell.
- KRULL, Edith (1989). *Women in Art*. London: Studio Vista.
- LACKEY, Louana M. (1982). *The Pottery of Acatlan. A Changing Mexican Tradition*. Norman: University of Oklahoma Press.
- LIPPARD, Lucy R. (1995). *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*. New York: The New Press.
- LUCIE-SMITH, Edward (1994). *Race, Sex and Gender in Contemporary Art. The Rise of Minority Culture*. London: Art Books International.
- MacCANNELL, Juliet Flower (ed.) (1990). *The Other Perspective in Gender and Culture. Rewriting Women and the Symbolic*. New York: Columbia University Press.
- MASUOKA, Susan N. (1994). *En Calavera. The Papier-Maché Art of the Linares Family*. Los Angeles: UCLA/Fowler Museum of Cultural History.
- MESSENGER JR., Lewis C. (1989). "Cultural Continuity and Transformation: Bark Paper and Masks of Mexico as Art, Artifacts and Commodity". *Studies in Latin American Popular Culture*, v.8.
- MOORE, Catriona (ed.) (1994). *Dissonance. Feminism and the Arts 1970-90*. Australia: Allen & Unwin/Artspace.
- MULRYAN, Lenore Hoag (1982). *Mexican Figural Ceramists and Their Work (Monograph Series, n. 16)*. Los Angeles: Museum of Cultural History/UCLA.
- NOCHLIN, Linda (1994). "Starting from Scratch". *Women's Art Magazine*, n. 61 (nov.-dic.), p.6-11.
- PARKER, Rozsika (1996). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press.
- POLLOCK, Griselda (1992). "Painting, Feminism, History". In: Michèle Barrett & Anne Phillips (eds.). *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debate*. Cambridge: Polity Press.
- PORQUERES, Bea (1994). *Reconstruir una tradición*. Madrid: Horas y Horas, Cuadernos Inacabados.
- PRATHER-MOSES, Alice Irma (1981). *The International Dictionary of Women in the Decorative Arts. A Historical Survey from the Distant Past to the Twentieth Century*. Metuchen, N. J./London: The Scarecrow Press.
- RADNER, Joan Newlon (ed.) (1993). *Feminist Messages. Coding in Women's Folk Culture*. Urban and Chicago: University of Illinois Press.
- RAVEN, Arlene, LANGER, Cassandra L. & FRUEH, Joanna (eds.) (1988). *Feminist Art Criticism: An Anthology*. Ann Arbor: UMI Research Press (reeditado en Nueva York: Icon, 1991).
- SAID, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage.
- SAUNDERS, Lesley (1987). *Glancing Fires. An Investigation into Women's Creativity*. London: The Women's Press.
- STEPHEN, Lynn (1991). *Zapotec Women*. Austin: University of Texas Press.
- TICE, Karin E. (1995). *Kuna Crafts, Gender, and The Global Economy*. Austin: University of Texas Press.