



**ALGUNAS NOVELAS GRÁFICAS SOBRE FRIDA KAHLO.
DE *FLÂNEUSE* AL KAHLOISMO**

**SOME GRAPHIC NOVELS ABOUT FRIDA KAHLO.
FROM *FLÂNEUSE* TO KAHLOISM**

FRANCISCA LLADÓ POL
Universitat de les Illes Balears

Recibido: 21/06/2024 / Aceptado: 26/11/2024

RESUMEN

Las numerosas novelas gráficas sobre Frida Kahlo se centran en la biografía de la artista, contribuyendo con ello a la consolidación de un mito que alterna los tópicos del feminismo y el exotismo. Por ello en este artículo se ha optado por una selección temática que ha escorado la psicobiografía en beneficio de temas fronterizos como la mexicanidad y el compromiso político. A través de una lectura analítica del proceso de creación de guionistas e ilustradores, se ha enfatizado su actitud de *flâneuse* gracias a dibujos literales o derivados de intercambios simbólicos. Se trata de esbozar que existen diversas formas de acercamiento a una artista que trascienden su vida personal, como también hay diferentes ilustradores y guionistas que van más allá de las apariencias.

Palabras clave: Novela gráfica, Frida Kahlo, mexicanidad, compromiso político, ilustración.

ABSTRACT

Although the numerous graphic novels about Frida Kahlo focus on the biography of the artist, contributing to the consolidation of a myth that alternates the topics of

feminism and exoticism. For this reason, in this article we have opted for a thematic selection that has biased psychobiography in favour of border issues such as Mexicanness and political commitment. Through an analytical reading of the creative process of scriptwriters and illustrators, their attitude of *flâneuse* has been emphasised, thanks to literal drawings or drawings derived from symbolic exchanges. It is about outlining that there are different ways of approaching an artist that transcend her personal life, as well as there are different illustrators and scriptwriters who go beyond appearances.

Keywords: Graphic novel, Frida Kahlo, Mexicanity, political commitment, illustration.

*Querer descubrir y amar lo descubierto, oculto
Frida Kahlo*

1. NOVELA GRÁFICA Y ARTISTAS

En el siglo XXI la novela gráfica se ha consolidado como un producto cultural de gran versatilidad ya que son muchas y variadas las temáticas que aborda. Considerada como un espacio creativo preeminente, permite analizar diferentes procesos artísticos, históricos y sociales, resultando muy procedente para indagar en las variantes de la representación relacionadas con la naturaleza de lo testimonial y lo biográfico.¹ Además, como medio de comunicación de masas parte de una estrategia doble: por un lado, pretende la legitimación del cómic como un vehículo válido para la expresión artística y convertirse en una manifestación cultural de pleno derecho. En este sentido, Thierry Groesteen ha afirmado que la novela gráfica aleja al cómic de connotaciones vulgares e infantiles consiguiendo entrar en la alta cultura.² La segunda estrategia es de mercado, ya que las editoriales son las responsables de publicar un producto en función de la demanda.

Si bien no existe un subgénero de novelas gráficas de artistas, su crecimiento es exponencial. Fomentadas desde instituciones museísticas y editoriales especializadas, se ha convertido en un objeto atractivo, aunque con ciertos

1 WALKER, G. et al., *Graphic Witness: Five Wordless Graphic Novels*, Ontario, Firefly Books, 2007.

2 GROESTEEN, T., *Un objet culturel non identifié: la bande dessinée*, Mouthiers-sur-Bohême, Editions de l'An, 2, 2006, pp. 7-9.

tintes de perversión fruto de la mercadotecnia. Una cuestión que interesa especialmente, ya que se consolidaron en la década de los noventa, momento en que Frida Kahlo se convirtió en producto de la industria cultural.

En cuanto a sus relaciones con la pintura, los guionistas efectúan un trabajo de documentalismo a través de la consulta sobre biografías de artistas y bibliografía especializada. Pero no siempre gozan de total libertad, ya que la línea editorial de cada empresa puede constituir una primera directriz. En ocasiones se orienta al guionista sobre una ambientación determinada o los personajes que deben aparecer. Incluso se puede producir una intervención puntual reorganizando una escena invocando apriorismos morales. Antonio Altarriba ha señalado: “(y sirva como denuncia), hoy rigen contratos, generalmente de grandes editoriales y blindados por la correspondiente cláusula de confidencialidad, que otorgan al editor, de manera expresa, el derecho a intervenir en la obra”.³

Los dibujantes comparten con la pintura el uso del dibujo como elemento transmisor de ideas. Gasca y Mensuro establecen tres vías de acercamiento: la apropiación de la iconografía de arquetipos procedentes del cómic, el estudio de determinados tipos de pintura narrativa y el análisis iconográfico basado en la reapropiación de obras de un artista.⁴ Unos argumentos que no siempre se adecúan a aquellos dibujantes que alternan su estilo con el del artista.

Analizando esta tipología de novelas gráficas, se detectan dos narrativas. Las que se ciñen a biografías que introducen al lector en una ambientación histórico-social o a través de la revisitación de obras que permiten un acercamiento a la realidad desde lo individual a lo social.⁵ La segunda, corresponde a historias ficcionadas donde se entrecruzan el pasado y el presente. Se altera la dimensión temporal y se recuperan libremente personajes y obras. El resultado es una biografía novelada que el lector habrá de delimitar y que puede resumirse en palabras de Dirk Deppey: la carga de culpa o el sufrimiento real o ficticio se encuentran presentes de la misma manera que los pequeños logros cotidianos.⁶

1.1. Novelas Gráficas sobre Frida Kahlo

Si bien Frida Kahlo se estudia indeleblemente unida a su biografía, se evitará caer en análisis que dejen al margen otras cuestiones limítrofes como la

3 ALTARRIBA, A., “El guion de cómic, ese misterio”, en ALARY, V., BAILE LÓPEZ, E., ROVIRA-COLLADO, J. (eds.), *Renovación del cómic en español*, Le Grihm, 2022, p. 155.

4 GASCA, L. y MENSURO, A., *La pintura en el cómic*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 7-8.

5 GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2ª edición, 2014, p. 234.

6 DEPPEY, D., “The Eddie Campbell Interview”, *The Comics Journal*, nº 273, 2006, pp. 66-114.

mexicanidad y su compromiso político. Sobre esta artista planea una leyenda que según Patricia Mayayo hunde sus raíces en el mito romántico a la vez que reproduce unos tópicos asociados a la mujer: hipersensibilidad, desequilibrio emocional, rebeldía y haber vivido a la sombra de un hombre.⁷ De allí los análisis psicobiográficos basados en el estudio de diversas etapas de su vida marcadas por el accidente y su enamoramiento de Diego Rivera y que concluyen que la pintura actuó como catarsis. Una postura un tanto reduccionista que comenzó en la década de los noventa configurando la Fridomanía que se concreta en el coleccionismo de su obra por parte de artistas como Madonna o Robert de Niro; exposiciones monográficas; en 1998 Jean Paul Gaultier presentó una de sus colecciones inspirada en sus vestidos; el estreno del biopic *Frida* dirigido por Julie Taymor en 2002 o la canción de Coldplay *Viva la vida* después que Chris Martin visitara la *Casa Azul* en 2007. Una contaminación estética que ha sido inmortalizada en posters, calendarios, agendas, imanes o camisetas. Un campo propicio para la publicación de cómics, novelas gráficas y libros ilustrados, dejando la puerta abierta al interrogante sobre si se ha potenciado desde las editoriales o si son fruto del interés del dibujante.

Para realizar este estudio, de quince libros consultados, se ha seleccionado la biografía de María Hesse⁸ y las novelas gráficas de Tyto Alba⁹, Jean-Luc Cornette y Flore Balthazar¹⁰ y la de Francisco de la Mora.¹¹ Los motivos derivan de sostener que la producción artística de Frida va más allá de cuestiones sentimentales o su vinculación con el surrealismo. Hesse realiza una biografía a partir del texto de Hayden Herrera de 1983¹² y su diario personal, de allí que se considere una autobiografía. Siguiendo a Susana Escobar, la autobiografía es un género a medio camino entre ficción y realidad, ya que a menudo quien reescribe su historia “inventa” algunos de los pasajes de su vida.¹³

La novela gráfica de Tyto Alba se conforma como un relato en que se entrecruzan realidad y ficción a partir de los recuerdos de Chavela Vargas. Su título *La casa azul*, fue elegido por ser el punto de encuentro de ambas mujeres. La novela comienza con la llegada de un joven a México en 1989, que no es otro que el autor y que, entre sueños y tequilas, exhibe prácticas artísticas y

7 MAYAYO, P., *Frida Kahlo contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 12.

8 HESSE, M., *Frida Kahlo. Una biografía*, Madrid, Lumen, 2016.

9 TYTO ALBA, *La casa azul*, Bilbao, Astiberri, 2014.

10 CORNETTE, J. L. y BALTHAZAR, F., *Frida Kahlo. Pourquoi voudrais-je des pieds puisque j'ai des ailes pour voler?*, Paris, Delcourt, 2018.

11 MORA, F. de la, *Frida Kahlo, her life, her work, her home*, Londres, Self Madero, 2023.

12 HERRERA, H., *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2004.

13 ESCOBAR FUENTES, S., “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Fuentes Humanísticas*, 32, nº 60, 2020, p. 111.

recupera sucesos retrospectivos correspondientes a un periodo de estabilidad entre Frida Kahlo y Diego Rivera. Y lo hace en palabras de Chavela Vargas: “Cuando yo viví con ellos, Diego estaba entregado a Frida. Era su mundo. Y el mundo de Frida era él” / “Porque estoy segura de que siempre la amó... hasta el último día, hasta el final” / “Y si no es así, poco importa. Yo prefiero recordarlos amándose y besándose”.¹⁴ Alterna un dibujo artesanal realizado por razones a lápiz o bolígrafo con colores más luminosos que coinciden con los momentos felices.

Los franceses Cornette y Balthazar se han ceñido al periodo de 1937 a 1940 que coincide con el exilio y asesinato de León Trotsky. Una ambientación histórica que transita los espacios de Frida Kahlo y Diego Rivera a partir de la biografía de Herrera. Una historia poliédrica en la que se entreteje la política con experiencias vitales y artísticas.

El mexicano Francisco de la Mora¹⁵ es el guionista y dibujante de *Frida Kahlo. Her life, her work, her home*. Ha consultado una extensa bibliografía, sus diarios y documentación depositada en la *Casa Azul*, consiguiendo reconvertir la historia de la casa en la biografía de Frida. Una narración personal con diversos niveles de lectura. Para él, México es el “macho”, de allí que lo sea Rivera, como otros hombres de su generación. Intenta romper el cliché y lo presenta como generoso, aunque equivocado en sus actos. Frida se disfraza y se viste de la que no es, muestra y oculta su cuerpo, mujer liberada y a la vez femenina. Sus dibujos con remarcables arquitecturas, picados y contrapicados permiten que el guion opere como un dispositivo de desplazamiento desde la asimilación de la pintura, y si bien se reconocen los momentos claves de su vida el resultado sugiere otras narrativas.

2. DE FLÂNEUSE AL KAHLOISMO

Si convenimos que el mito arranca en el romanticismo, no resulta extraño ver a Frida Kahlo como una paseante que deambula sin rumbo por las calles, abierta a las vicisitudes que le salen al paso, una auténtica *flâneuse* no sólo por su condición de observadora del México post revolucionario. Sus obras piden al espectador que mire a través de sus ojos, es decir hacia fuera, dando especial interés a unos ámbitos que se mueven entre el espacio privado y público. En sus recorridos, está en el centro y en los márgenes,¹⁶ con una mirada ambivalente al costado,

14 TYTO ALBA, *op. cit.*, p. 53.

15 Agradezco sinceramente su colaboración y haberme facilitado algunas de sus ilustraciones.

16 MAYAYO, *op.cit.*, pp. 77-78.

pero en conexión con Diego Rivera y se detecta en la mexicanidad y el compromiso político. La mexicanidad supone la búsqueda de una identidad geográfica¹⁷ porque a través de ella se permite que el lector comprenda las coordenadas espaciotemporales. Pero también es el tiempo histórico, pudiendo entender el México contemporáneo de Frida. Mientras que el compromiso político, consigue desde la historia establecer una iconografía propia más allá del muralismo y en conexión con los artistas y políticos de su entorno más cercano.

2.1. En busca de la mexicanidad

Una de las leyendas de Frida Kahlo alude que después de conocer a Rivera comenzó a interesarse por la cultura pre-hispana y la cultura popular, aunque su vinculación se remonta a su nacimiento. Ella misma se definió como una mestiza, hija de un migrante alemán y una mestiza, “la raza cósmica” a la que aludía el revolucionario Vasconcelos. Es “la nueva mujer” de una “nueva era”. *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936) es la explicación más elocuente de sus orígenes locales y europeos, tal como lo interpreta Hesse por medio de un dibujo sencillo donde sobresale el color azul de la casa coincidente con el del mar, de donde proceden sus abuelos paternos.¹⁸

En el año 2004 se localizaron en *La Casa Azul* cientos de objetos, entre los que hallan fotografías familiares que justifican la familiaridad de Frida con sus orígenes racializados. En una de las fotografías familiares de su madre, realizada en 1890 por Ricardo Ayluardo, aparecen dieciséis miembros de la familia donde se aprecian los rasgos físicos y la vestimenta de las mujeres.¹⁹ En el centro hay cuatro niñas vestidas de tehuanas, una de ellas es la madre de Frida, sobre la que ella escribió: “mamá (Oaxaca) Matilde Calderón 4 años en 1890”. Tres mujeres con tocados de la región de Tehuantepec. La fotografía y los vestidos han sido dibujados por de la Mora con la colaboración de Circe Henestrosa,²⁰ además de los dibujos de la evolución histórica del traje regional del istmo de Tehuantepec que Miguel Covarrubias realizó en 1954 y de una página del diario de Frida con la anotación “las apariencias engañan”. Se pone su acento en el papel activo de las mujeres desde 1860 hasta 1940 en que toman decisiones políticas y domésticas (Fig. 1). Un tránsito hacia una mujer independiente sin dejar de mantener las tradiciones. Mientras, Hesse utiliza algunos

17 GIL-ALBARELLOS, S., “Notas sobre la novela gráfica de viaje: un arte icónico verbal”, *Revista de Literatura* LXXXV, n° 169, 2023, p. 269.

18 HESSE, *op.cit.*, pp. 20-21.

19 CÓRDOBA, M., *¡Qué viva Frida!*, Madrid, El Mono Libre, 2023, p. 35.

20 Comisarió la primera exposición en *La Casa Azul, Las apariencias engañan: los vestidos de Frida Kahlo* en 2012 y en 2018 *Frida Kahlo: Making Her Self Up* en Victoria and Albert Museum.

párrafos del diario acompañados de vestidos de Frida, similares a los de las muñecas recortables. Si bien hace referencia a la tradición matriarcal, habla del disimulo y el querer agradar a Rivera: “Hubo una época en la que me vestía de muchacho...pero cuando iba a ver a Diego me ponía el traje de tehuana” / “Con los vestidos largos disimulaba el defecto de mi pierna derecha”.²¹

El cuadro *Las dos Fridas* (1939) ofrece la ambivalencia y las contradicciones de su personalidad. Para Herrera, la vestida de blanco es la Frida a quien Rivera ya no quiere



Fig. 1 Vestidos de tehuana a partir de las ilustraciones de Miguel Covarrubias, las fotografías familiares y el diario de Frida Kahlo. © Francisco de la Mora, p. 34.

y la de tehuana es la amada, aunque ahora abandonada.²² Esta pintura aparece como cita en las novelas de Tyto Alba²³ y de la Mora. Centrándonos en los vestidos, se corresponden a dos momentos históricos, el blanco al porfiriato,²⁴ es decir, al pasado anterior a la revolución, mientras el de tehuana es el que

21 HESSE, *op.cit.*, pp. 56 y 57.

22 HERRERA, *op.cit.*, pp. 354-355.

23 Agradezco sentidamente las aclaraciones del autor.

24 MAYAYO, *op.cit.*, p. 132.

Frida ha elegido para sustentar su personalidad mestiza. A ello se suma el color de la piel, el de la tehuana es más oscuro, pudiendo leerse como una confrontación entre el criollismo y el indigenismo. Al margen de las obras revisitadas, en todas las novelas observamos a Frida en su vida cotidiana con faldas largas, chaques, collares y tocados que varían en función de sus actividades, desde la preparación de la comida hasta sus presentaciones públicas y paseos en Nueva York y París para el asombro de los viandantes (Fig. 2).



Fig. 2 Frida vestida de tehuana paseando por Nueva York. © Cornette y Balthazar, p. 67

La mexicanidad es también el México barroco articulado por la exuberancia decorativa y colección de máscaras, esculturas, figuras gigantes de papel maché, esqueletos y exvotos, sin olvidar las flores y animales que desde niña la acompañaron en el jardín de la *Casa Azul*. Objetos que constituyen una suma de lo mexicano que ha ido recogiendo en su actuar como *flâneuse*. Las novelas gráficas declinan en la plasmación de la cita de obras, pero la mexicanidad está presente en la casa que actúa como un microcosmos, sin obviar que fue compartida por Rivera. Su construcción se remonta a 1904, cuando su padre la

compró, y es presentada con gran detallismo por de la Mora en alzada y en planta. Sabemos que ya existía el jardín con un naranjo y diversas especies ornamentales. A lo largo de los años se efectuaron ampliaciones como la que Rivera emprendió en 1941 en que incorporó una pirámide escalonada donde se exhibían esculturas pre-hispanas como las que han dibujado Tyto Alba²⁵ (Fig. 3) y de la Mora.²⁶ Unas esculturas que también se encuentran en el interior de la casa, tanto en habitaciones como en los estudios.²⁷ El tema de la muerte se observa gracias a esqueletos y figuras de papel maché. Objetos populares, verdaderos híbridos de lo abyecto utilizados en fiestas populares y que llamaron la atención de Chavela Vargas: “Me quedé fascinada con los colores, con los gigantes de papel maché de la entrada... Aquella casa era como un sueño”.²⁸

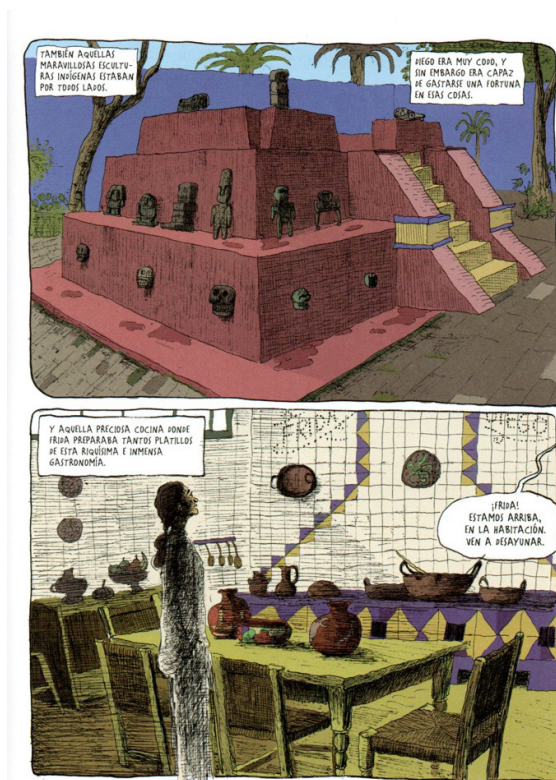


Fig. 3 Esculturas pre-hispanas y ollas de barro en la cocina. © Tyto Alba, p. 29.

25 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 29.

26 MORA de la, *op.cit.*, p. 12.

27 CORNETTE y BALTHAZAR, *op.cit.*, p. 46.

28 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 11.

Sin salir de la vivienda, la cocina es el lugar de reunión familiar. En ella, numerosas ollas de barro dispuestas a la manera poblana donde “Frida preparaba tantos platillos de esta riquísima e inmensa gastronomía”.²⁹ Y, volviendo al jardín, siempre frondoso y con gran variedad de animales, entre ellos los perros Xoloitzcuintle que según la mitología mexicana “Xolot el dios de la vida y de la muerte, creó a este perro como un regalo para los humanos. Se creía que los xoloitzcuintles acompañaban a Mitclan, al intramundo, por lo que eran sacrificados y enterrados junto a los muertos a los que debían guiar”.³⁰

Los exvotos o retablos son pequeñas muestras pictóricas de devoción popular, realizadas por personas sin formación; tienen como función agradecer un favor concedido y están destinadas a exponerse en una iglesia. Son de pequeñas dimensiones y pintados sobre estaño. En la novela de Cornette y Balthazar aparecen expuestos en una iglesia y son contemplados con atención por Trotsky y Breton, que roba uno de ellos. Trotsky recrimina este acto apuntando que “para esta gente estos retablos son sagrados”³¹ (Fig. 4).



Fig. 4 Retablos populares en una iglesia. © Cornette y Balthazar, p. 53.

29 *Ibidem*, p. 29.

30 *Ibidem*, p. 14

31 CORNETTE Y BALTHAZAR, *op.cit.*, p. 53.

Está constatado el interés de Frida y Rivera por estas obras populares, consideradas muestras del pueblo mexicano que se pinta a sí mismo.³² No sólo los coleccionaron, sino que Frida los asimiló a su producción artística. La pintura *Retablo* (1940) es realmente una intervención, ya que es un exvoto que compró por las similitudes con su accidente de 1925³³ y efectuó unas modificaciones a partir de un dibujo realizado en 1926. Notoria es la inscripción: “Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y de Calzada de Tlalpan”. Hesse reinterpreta la obra, pero elimina la inscripción³⁴, mientras de la Mora, en una página única sobre fondo negro narra una serie de secuencias que van desde el momento que está en el autobús, el choque con el tranvía, la llegada de la ambulancia y su hospitalización donde la muerte la acecha.³⁵ Una narratología visual que contribuye a configurar una poética que aborda las imágenes en sí mismas.³⁶

Con anterioridad se había apropiado de los aspectos formales en *Hospital Henry Ford* (1932), *Mi nacimiento* (1932) y *Unos cuantos piquetitos* (1935). Además de la utilización del soporte metálico y las pequeñas dimensiones, resultan interesantes las apreciaciones de Diego Rivera: “Del retablo desaparecieron La Virgen y los Santos. En lugar de un milagro cualquiera, es el milagro permanente lo que constituye el tema de su pintura, es decir, el contenido vital siempre fluyente, siempre diferente y siempre el mismo... Una vida contiene los elementos de todas las vidas”.³⁷ Unos temas de su realidad más cercana con un tratamiento formal procedente de las miniaturas sumamente minucioso, ya que se adapta a la forma de pintar rápida y a veces torpe de los hacedores de retablos. *Hospital Henry Ford* es la materialización del aborto sufrido en Detroit. Un tema sobre el cual no existían imágenes en la tradición artística, además del horror y vergüenza que suponía para una mujer mexicana no llegar a ser madre. Recurre a la manipulación de tradiciones no artísticas como los retablos y la imaginería médica. Realizado sobre metal y con la fecha en el borde de la cama, aunque no hay nada que agradecer porque el niño no ha nacido. La

32 En el año 2000 se realizó una muestra itinerante organizada por el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, el Instituto de Cultura de Guanajuato y el Mexic-Arte Museum de Austin-Texas, con el título *Fe, arte y cultura. Santo Niño de Atocha. Exvotos*. FERNÁNDEZ PONCELA, A., “El Santo Niño de Atocha: patrimonio y turismo religioso”, *Pasos*, t. VIII, n° 2, 2010, p. 379.

33 VERA, L. R., *Frida precolombina: Guía para ciegos*, México, Universidad Veracruzana, 2009, p. 86.

34 HESSE, *op.cit.*, p. 30.

35 MORA de la, *op. cit.*, p. 24.

36 FRESNAULT-DERUELLE, P., “Poétiques de la bande dessinée”, *MEI*, n° 23, 2007, pp. 1-3.

37 RIVERA, D. “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, t. I, n° 2, p. 99. Citado en VERA, *op.cit.*, p. 87

falta de proporciones y perspectiva, la identificación entre Frida y la *Llorona* o el caracol como metáfora de la lentitud, nos acercan a una lectura feminista que reivindica la posibilidad de expresar asuntos específicamente femeninos considerados periféricos.³⁸ A partir de esta obra, su arte cambió y así lo dice Rivera a través de Tyto Alba: “Frida empezó a trabajar en una serie de obras maestras sin precedentes en la Historia del Arte, pinturas que exaltaban la cualidad femenina de la verdad, la realidad, la crueldad y la pena. Nunca antes una mujer había puesto semejante atormentada poesía como Frida en esa época de Detroit (sic).”³⁹ En la misma línea *Mi nacimiento*, pintada meses después coincidiendo con la muerte de su madre, de allí el rostro cubierto por una sábana. Más tarde escribirá en su diario “la que se dio luz a sí misma...”,⁴⁰ ya que pintar era dejar atrás el sufrimiento, por eso, en la cama ha quedado un espacio vacío en el que no ha escrito nada porque “tenía tanto dolor que no supe qué escribir”.⁴¹ *Unos cuantos piquetitos* partió de una noticia del periódico sobre un hombre que mató de veinte puñaladas a su pareja. Cuando llegó la policía argumentó: “¡Pero si solo di unos cuantos piquetitos!”⁴² La pintó a la manera de un exvoto, con dos palomas que llevan un lazo con las palabras dichas por el feminicida y un charco de sangre que se repite en forma de manchas en el marco. Siguiendo las lecturas psicobiográficas, la pintó después de conocer la relación entre su hermana Cristina y Rivera, a partir de sus diarios: “Esa mujer asesinada era en cierto modo yo, a quien Diego asesinaba todos los días. O bien era la otra, la mujer con quien Diego podía estar y a quien yo hubiera querido hacer desaparecer. Sentía en mí una buena dosis de violencia, no puedo negarlo, y la manejaba como podía...”.⁴³ Si bien esta obra es interpretada como un temprano compromiso con el feminismo, debe matizarse, porque como indica Eli Bartra su feminismo es involuntario, ya que es consciente de los malos tratos emocionales a partir de su experiencia. Y al no contar con precedentes iconográficos, recurre a un hecho real para denunciar la dominación masculina, un auténtico desafío artístico.⁴⁴ De la Mora reinterpreta el momento simbióticamente a partir de dos obras: *Unos cuantos piquetitos* y *Autorretrato con pelo corto* (1940). Dos viñetas unidas por un lazo donde se lee “Unos cuantos piquetitos”, Frida en la cama con el pelo suelto y un periódico en el suelo que alude a la noticia. La segunda corresponde al momento posterior al divorcio, cuando se cortó el

38 MAYAYO, *ibidem*, p. 147.

39 TYTO ALBA, *ibidem*, p.22.

40 HERRERA, *op.cit.*, pp. 206-207.

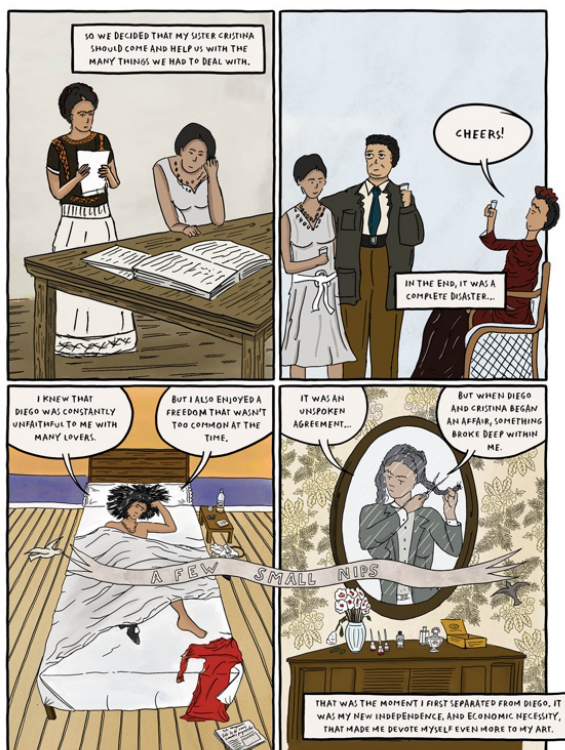
41 HESSE, *op.cit.*, p. 75.

42 HERRERA, *op.cit.*, p. 234.

43 HURTADO, M., *La rabia y la performance*. [Consulta 12/01/2024]. <https://womannarhouse.wordpress.com/2022/06/05/la-rabia-y-la-performance/>

44 BARTRA, E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria, 2004, p. 83.

pelo y se vistió de hombre, tal como se ve en la pintura, en cuya parte superior se lee la letra de un corrido mexicano “Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero”. En la segunda viñeta, de la Mora parte de la información e interpreta el momento en que se está cortando las trenzas y en un cartucho aclara: “Ese fue el momento en que me separé por primera vez, fue una nueva independencia que, unida a la necesidad económica, hizo que me dedicara aun más a mi arte”⁴⁵ (Fig. 5), alejándose de interpretaciones victimistas.



39

Fig. 5 Interpretación del renacer de Frida a partir de dos de sus obras. © Francisco de la Mora, p. 37.

45 MORA de la, *op.cit.*, 37.

Las relaciones entre Frida y la cultura pre-hispana y popular constituyen dos fuentes que permitieron crear un lenguaje personal que transgredió la centralidad del arte. Una mirada no hegemónica que saca a la luz la cultura de los pueblos originarios y de los mestizos. Subvierte conceptos de modo que lo sagrado se convierte en profano y en convivencia con la cotidianeidad, configurando una suerte de sincretismo.

Los mecanismos narrativos de la novela gráfica adoptan diversas fórmulas y cada dibujante y guionista enfatiza aquellos aspectos de la mexicanidad en función del hilo conductor. Oscilan entre pasado y presente o elipsis temporales y espaciales gracias a imágenes híbridas que permiten una lectura universalista.

2.2. El compromiso político

Frida como narradora se asume protagonista, reviviendo el recuerdo como parte de su memoria.⁴⁶ Las novelas gráficas recuperan sus recuerdos a partir de 1910 con la caída del gobierno de Porfirio Díaz, los inicios de la revolución y su continuidad con Emiliano Zapata y Pancho Villa. De la Mora a través de su diario, apunta: “Recuerdo que tenía cuatro años cuando empezó la Decena Trágica. Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi posición fue muy clara. Mi madre por la calle Allende -abriendo los balcones- dejaba paso a los zapatistas y permitía que los heridos y hambrientos saltaran por los balcones de mi casa hasta la sala”.⁴⁷ Tyto Alba amplía la información: “Ella (la madre) y mis hermanas les daban gorditas de maíz, único alimento que en ese entonces se podía conseguir en Coyoacán” / “La emoción clara y precisa que yo guardo de la Revolución mexicana fue la base para que a los 13 años ingresara en las juventudes comunistas”. Un texto acompañado de una viñeta-secuencia donde los zapatistas entran por el balcón a la vez que ya están comiendo en la cocina⁴⁸ (Fig. 6). Hesse adapta el diario, diciendo que “durante 1914, solo se oía el silbido de las balas. Todavía recuerdo su extraordinario sonido. Cristi y yo contábamos las balas encerradas en un gran armario que olía a madera de nogal, mientras mis padres vigilaban para que no

46 GARCÍA-REYES, D. y RUIZ, S., “Memoria histórica en la narración gráfica chilena contemporánea”, *Universum*, t. XXXVI, n° 2, 2021, pp. 498-499.

47 MORA de la, *op.cit.*, p. 17.

48 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 16.

cayeran en manos de los zapatistas”.⁴⁹ La autora elige la creación mítica de su personalidad argumentando que nació el año de la revolución.⁵⁰



Fig. 6 Página que resume los recuerdos de la revolución. © Tyto Alba, p. 16.

En 1922 superó el examen de ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria. De dos mil alumnos, fue una de las treinta y cinco primeras mujeres que lo consiguió, tal como expone de la Mora en un cartucho aclaratorio y la reproducción de su cartilla de escolarización.⁵¹ En la Preparatoria se aplicaba el programa de Vasconcelos: la sangre, la lengua y el pueblo,⁵² en unos años de

49 HESSE, *op.cit.*, pp. 26-27.

50 Si bien nació en 1907, como consecuencia de su escoliosis grave, comenzó a caminar más tarde y no fue escolarizada hasta tres años más tarde. Sus padres falsearon la fecha para evitar dificultades de integración.

51 MORA de la, *op.cit.*, p. 29.

52 de CORTANZE, G., *Frida Kahlo. La belleza terrible*, Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 33.

efervescencia cultural con intereses que alternaban entre las vanguardias europeas, el renacer de la cultura mexicana y el marxismo. De la Mora presenta a los grupos de estudiantes con quienes se relacionó: “Los Contemporáneos”, “Los Maistros” y “Los Cachuchas”.⁵³ Frida se unió a este último, que define el autor a partir de las *Memorias de un preparatorio de siempre* de Manuel González Ramírez⁵⁴: “Los Cachuchas fuimos anárquicamente alegres, y nuestro ingenio lo gastábamos en hacer versos, quemar cohetes, y estudiar a nuestro modo. ¿Estudiar, he dicho? Píadoso sería decir que nosotros estudiábamos en aquella época. En cambio, devorábamos libros de variadas materias, especialmente literatura”.⁵⁵ Una formación académica y vital, ya que en este grupo conoció a su primera pareja, Alejandro Gómez Arias. Pero también a Diego Rivera, que estaba pintando el mural *La Creación* en el anfiteatro Simón Bolívar. Sutilmente, Hesse presenta dos fragmentos a través de los ojos de Frida.⁵⁶

Después del accidente de 1925 mantuvo su relación con Gómez Arias hasta 1928 y siguiendo a Herrera, unos meses después se afilió al Partido Comunista. En estos años alternaba con Tina Modotti y el exiliado cubano Juan Antonio Mella, una información que resume Hesse a partir del diario y la biografía de Herrera. Frida dio varias versiones de su encuentro con Rivera, en una de ellas asegura que fue en una fiesta en casa de Tina Modotti, de allí los dibujos de Mella, Rivera, Kahlo y Modotti con el brazo en alto y la bandera del Partido Comunista.⁵⁷ Sea como fuere, Frida y Rivera se casaron en 1929, cuando Rivera era el secretario general del Partido Comunista de México. Ese año, aceptó el encargo de pintar en el Palacio Nacional, recibiendo duras críticas del partido y de artistas como Siqueiros por considerar que trabajaba para un gobierno pequeño burgués,⁵⁸ una circunstancia que le llevó a teatralizar el asunto y autoexulsarse.⁵⁹

Abandonaron la *Casa Azul* durante cinco años siguiendo un periplo que coincide con los encargos de Rivera en Cuernavaca, San Francisco, Detroit y Nueva York, resumidos por de la Mora en un mapa.⁶⁰ En 1930 llegaron a San Francisco, donde Rivera pintó en el *San Francisco Stock Exchange* y en el *California School of Fine Arts* y en 1931 se trasladaron a Nueva York para exponer

53 MORA de la, *op.cit.*, p. 22.

54 *Frida y los Cachuchas*. [Consulta, 30/12/2023] <https://artsandculture.google.com/story/LAU-Rwv-IPqaslw?hl=es-419>.

55 MORA de la, *op.cit.*, p. 22.

56 HESSE, *op.cit.*, pp. 36-37.

57 *Ibidem*, pp. 52-53.

58 HERRERA, *op.cit.*, p. 136.

59 *Ibidem*

60 MORA de la, *op.cit.*, pp. 30-31.

en el MoMA. En estos años Frida era la acompañante, pero también una *flâneuse* que retenía lo que iba descubriendo a la vez que reafirmaba su compromiso político. 1932 fue un año intenso, Rivera⁶¹ pintó murales en el Instituto de Arte de Detroit financiados por Edsel Ford y que debían reproducir la industria del automóvil. Pero, para Frida, el éxito de Rivera quedó eclipsado por su segundo aborto. Cuando se repuso, pintó *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, de pequeñas dimensiones y con soporte metálico a la manera de un retablo. Si bien los estudios psicobiográficos insisten en una iconografía que idealiza México frente a la industrialización, se puede efectuar otra lectura que deriva de las relaciones ambivalentes entre las “dos Américas”.⁶² Frida ocupa un lugar fronterizo a pesar de estar en el centro sobre un pódium con un ligero vestido rosa con volantes y guantes de encaje hasta el codo, en sarcástico contraste con el pesado collar de tradición pre-hispana. Con la mano derecha sostiene una banderita mexicana que apunta hacia una pirámide agrietada, rodeada de estatuillas mesoamericanas y sobre ella, un rayo sostenido por el sol y la luna que amenaza romper el silencio. En la mano izquierda tiene un cigarrillo, dando imagen de mujer moderna a la vez que apunta a Estados Unidos. Las cuatro chimeneas de la fábrica Ford refuerzan la modernidad, en diálogo con los murales de Rivera. Incluso en la inscripción “Carmen Rivera pintó su retrato en Detroit, 1932”, utiliza su segundo nombre y el apellido de su marido, por opinar que en Estados Unidos era un nombre demasiado alemán y judío.⁶³ En las novelas gráficas se han evitado estas alternativas interpretativas. Cornette y Balthazar incluyen la pintura en la exposición de la galería de Julien Levy en Nueva York en 1938,⁶⁴ mientras de la Mora efectúa un hibridismo con un texto de resistencia sobre el sufrimiento femenino. En la viñeta izquierda Frida aparece con su vestido rosa, pero invierte los ámbitos geográficos, con la mano derecha fuma y en el fondo se ven la bandera norteamericana y la fábrica Ford. En la viñeta de la derecha Frida desnuda y embarazada, una imagen recuperada del grabado *El aborto* (1932), da la mano a la Frida vestida, un acto que repetirá en *Las dos Fridas*. El espacio es el mexicano, árido, como ella es yerma. (Fig. 7).

61 MAYAYO, *op.cit.*, p. 108.

62 *Ibidem*, p. 102

63 *Ibidem*, p. 108.

64 CORNETTE y BALTHAZAR, *ibidem*, p. 63.



Fig. 7 Reinterpretación de *Autorretrato en la frontera*. © Francisco de la Mora, *Kahlo*, p. 32.

El periplo finalizó en 1933 en Nueva York donde Rivera debía pintar un mural en el Rockefeller Center.⁶⁵ La incorporación del rostro de Lenin fue considerada una afronta y al negarse a eliminarlo, lo destruyó.⁶⁶ Una Frida, cansada escribe en su diario: “La High Society de aquí me saca de quicio y me sublevan todos estos tipos ricos, pues he visto a miles de personas en la peor de las miserias, sin lo mínimo para comer y sin un lugar donde dormir, eso es lo que más me ha impresionado, es espantoso ver a todos estos ricos que celebran fiestas mientras miles de personas mueren de hambre”.⁶⁷ Verdadero manifiesto político de su visión de la sociedad capitalista.

El exilio de Trotsky en 1937 en México y su asesinato en 1940 muestran las conexiones más personales con el comunismo. Tres años en la vida de Frida

65 HERRERA, *op.cit.*, p. 215.

66 MORA de la, *op.cit.*, p. 35.

67 HESSE, *op.cit.*, p. 76.

que son los que ocupan la novela gráfica de Cornette y Balthazar. Dentro de los hechos remarcables vemos actuar a Rivera como intermediario ante el presidente Cárdenas para ofrecer asilo político a Trotsky. Una vez en México, junto a su esposa Natalia Sedova se instalaron en la *Casa Azul*. Se explica la animadversión de Siqueiros hacia Rivera y Trotsky y las informaciones que envía a Stalin, de allí las medidas de seguridad convertidas en *leitmotiv* junto a espías y sicarios. Uno de los puntos fuertes fue la preparación del proceso de inocencia de Trotsky contra los juicios de Moscú, en que estuvieron presentes su secretario Jean Van Heijennot o el periodista norteamericano John Dewey.⁶⁸ Siguiendo la biografía se detienen en cuestiones mundanas como el interés por los cactus, los animales o por las mujeres. Recurriendo una vez más a Herrera en su relación de Trotsky con las mujeres, “el método de acercamiento que empleaba no era romántico ni sentimental, sino directo, y a veces basto, ya que acostumbraba acariciar la rodilla de una mujer debajo de la mesa o hacer proposiciones descaradas y francas”⁶⁹ (Fig. 8).



Fig. 8 Trotsky seduce a Frida acariciado su rodilla. © Cornette y Balthazar, p. 31.

Frida y Trotsky comenzaron un romance del que todos eran conocedores menos Rivera. Van Heijennot intentó disuadir a Trotsky para que finalizara la relación alegando que su discurso le desacreditaría,⁷⁰ aunque fue Frida en julio de 1937 quien tomó la iniciativa y en noviembre le regaló un autorretrato en el

68 CORNETTE Y BALTHAZAR, *op.cit.*, p. 33.

69 HERRERA, *op.cit.*, p. 269.

70 CORNETTE Y BALTHAZAR, *op.cit.* p. 42.

que aparece vestida como una mujer burguesa. Está de pie, empoderada, perfectamente maquillada y mirando directamente al espectador en un ambiente ficticio flanqueado por dos cortinas. Un guiño a su lealtad al trotskismo y al comunismo internacional, aunque no pueden obviarse otros aspectos propios del indigenismo como el chal y el tratamiento similar a un retablo, donde el agradecimiento es substituido por una nota a la manera de las cartas que le enviaba su amante: “Para León Trotsky con todo mi cariño, dedico esta pintura, el 7 de noviembre de 1937. Frida Kahlo. En San Ángel, México”.⁷¹ Un regalo que coincide con un hecho dramático como fue la noticia de que su hijo Serguei había sido asesinado.

En 1938 Rivera organizó una exposición de Frida en la galería de la Universidad y entre los asistentes estaba el galerista norteamericano Julien Levy que le propuso realizar una exposición en Nueva York. Ese año André Breton y Jacqueline Lamba visitaron México con la finalidad de impartir una serie de conferencias y entrevistar a Trotsky. Realizaron excursiones por el país y se instalaron en la casa de San Ángel. Es al hilo de las conversaciones donde ven las diferentes versiones sobre el comunismo. Apunta Bretón: “Estoy más allá del comunismo. Vivo alguna cosa que el comunismo no me permite, la libertad del artista no se puede someter a la fidelidad al partido. Soy surrealista, mi voluntad es romper la frontera entre el sueño y la realidad”, a lo cual responde Trotsky “mira a Diego, es pintor y comunista, contradice tus teorías” / “A Frida tu la defines como surrealista y ella es una de las comunistas mexicanas más fervientes”. Remata Bretón, “confirmando que Frida es una surrealista. Ella puede adherirse a los combates del comunismo, especialmente el tuyo. Pero ella no es una verdadera comunista”.⁷² Frida responde de forma virulenta contra el surrealismo, resulta fuerte en sus convicciones políticas, en su relación con Rivera y segura de su arte.

Mientras Frida estuvo en Nueva York ignoró el alejamiento entre Trotsky y Rivera, que finalizó en abril de 1939 cuando Rivera abandonó la Cuarta Internacional y le pide a Trotsky que se vaya de la *Casa Azul*. A su regreso, se instaló sola en la casa, fortalecida por sus exposiciones internacionales y por las experiencias emocionales junto a hombres y mujeres, sin olvidar que ahora es económicamente independiente. No es extraño que en esta fecha solicite el divorcio. En paralelo, el ambiente político estaba marcado por la creciente inseguridad ante la llegada de Ramón Mercader. Unos detalles exhaustivos que han sido resumidos magistralmente por Tyto Alba en cuatro viñetas a partir de los recuerdos confusos de Chavela Vargas: “Stalin había ordenado matar a Trotsky por traidor. La casa donde vivía estaba llena de vigilantes y

⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

⁷² *Ibidem*, p. 55.

guardaespaldas. Pero no pudieron evitar que el pintor Siqueiros se colase con un grupo de gente...” / “Estaban tan borrachos que fallaron todos los disparos. Poco después el catalán Ramón Mercader fue adentrándose poco a poco en el círculo de Trotsky, hasta que llegó el día...”. La cuarta viñeta es el golpe con el piolet que días después terminó con su vida⁷³ (Fig. 9). Frida y Cristina fueron detenidas por su cercanía a Trotsky, una circunstancia que afectó profundamente a Rivera.

Volvieron a casarse en San Francisco en noviembre de 1940 iniciando la última etapa de la vida de la pareja, la más amable y en la que acordaron independencia económica y sexual. Un periodo de libertad en que sus principios políticos eran los mismos, aunque ya no formasen parte del Partido Comunista.



Fig. 9 A través de los recuerdos de Chavela Vargas se rememora el asesinato de Trotsky. ©

Tyto Alba, p. 31.

En 1943 Frida impartió clases en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública, conocida como “La Esmeralda”. Una escuela gratuita basada en una pedagogía participativa donde los alumnos adquirían su personalidad creativa en contacto con la realidad. Según Herrera puso énfasis en el contenido social del arte y tomó un interés especial por la política, recomendando lecturas marxistas.⁷⁴ Siguiendo la adaptación de los diarios por Hesse, “Me echaba de panza en el piso, con todos los muchachos de panza

73 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 31.

74 HERRERA, *op.cit.*, p. 434.

también y dibujábamos y yo les decía: Nomás no copien, pinten sus casas, sus hermanos, el camión, lo que pasa (...).⁷⁵ Cuando la salud no le permitió continuar en la escuela, un grupo de alumnos conocido como “los Fridos”, la siguió a la *Casa Azul* (Fig. 10).



Fig. 10 Los Fridos pintando en la casa azul. © María Hesse, p. 115.

En este momento decidió realizar una pintura mural en la pulquería *La Rosita*; la pintaron al óleo según las enseñanzas de su maestra y se centraron en temas cotidianos. Un acercamiento a la cultura popular que no dejaba de ser un hecho político. La inauguración tuvo lugar el 19 de junio de 1943 y se publicitó por medio de volantes que seguían las fórmulas irónicas de José Guadalupe Posada, como interpreta de la Mora.⁷⁶

El compromiso político queda patente también en los numerosos corsés de yeso en los que pintó la hoz y el martillo o en la bandera comunista que se puso sobre su ataúd. En todos los casos queda patente que para Frida la pintura fue un instrumento político, aunque no hayan sido el objetivo esencial de las novelas gráficas. Un compromiso que se infiere a través de sus diarios y unas

⁷⁵ HESSE, *op.cit.*, p. 115.

⁷⁶ MORA de la, *op.cit.*, p. 51.

pinturas reproducidas de forma textual o híbrida. En definitiva, las representaciones guionizadas que aportan las narrativas gráficas nos ponen ante lecturas alejadas de la aparente ambigüedad de su obra y su vida.

3. CONCLUSIONES

Partiendo de la consideración de Frida Kahlo como un producto cultural, la aceptación y asimilación de este tipo de novelas gráficas en fórmulas comerciales es una evidencia internacional. Por ello he cotejado y estudiado cuatro que pertenecen a diversos ámbitos geográficos. Si bien mayoritariamente parten de su biografía e incluso inciden en sus relaciones sentimentales, es posible establecer otros niveles de lectura. En buena medida, porque los dibujantes suelen partir de obras conocidas ligadas al patrimonio figurativo. Un dibujo que sustenta la narración, ya bien porque se trate de interpretaciones o porque se incluyen personajes que entran en diálogo generando interrogantes sobre sus obras o pensamiento.

Creo importante insistir en que, si bien la obra de Frida está llena de ambigüedades, existen elementos unificadores. La opción por lo mexicano y el compromiso político se puede continuar con otras lecturas igualmente unificadoras con la reafirmación del yo, el feminismo o el sufrimiento vital. Unos supuestos que la alejan de la indeterminación o contradicción y que son claves de su producción. Dibujantes y guionistas dejan la puerta abierta a encontrar un hilo conductor subyacente. Es cuestión de tiempo y de mirar lo que dicen las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTARRIBA, A., “El guion de cómic, ese misterio”, en ALARY, V., BAILE LÓPEZ, E., ROVIRA-COLLADO, J. (eds.), *Renovación del cómic en español*, Le Grijm, 2022, p. 145-166.
- BARTRA, E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria, 2004.
- CÓRDOBA, M., *¡Qué viva Frida!*, Madrid, El Mono Libre, 2023.
- CORNETTE, J. L. et BALTHAZAR, F., *Frida Kahlo. Pourquoi voudrais-je des pieds puisque j’ai des ailes pour voler?*, Paris, Delcourt, 2018.
- de CORTANZE, G., *Frida Kahlo. La belleza terrible*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- DEPPEY, D., “The Eddie Campbell Interview”, *The Comics Journal*, nº 273, 2006, pp. 66-114.
- ESCOBAR FUENTES, S. “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 32,

- nº 60, 2020, pp. 109-126. [Consulta 12/10/2023]. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/984/1110>. pdf.
- FERNÁNDEZ PONCELA, A., “El Santo Niño de Atocha: patrimonio y turismo religioso”, *Pasos*, vol. 8, nº 2, 2010, pp. 375-387. [Consulta 11/10/2023]. http://www.pasosonline.org/es/component/sobipro/399-el_santo_nio_de_atocha_patrimonio_y_turismo_religioso?Itemid=0. pdf.
- Frida y los Cachuchas*. [Consulta, 30/12/2023]. <https://artsandculture.google.com/story/LAURwv-IPqasIw?hl=es-419>
- GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2ª edición, 2014.
- GASCA, L. y MENSURO, A., *La pintura en el cómic*, Madrid, Cátedra, 2014.
- GARCÍA-REYES, D. y RUIZ, S., “Memoria histórica en la narración gráfica chilena contemporánea”, *Universum*, t. XXXVI, nº 2, 2021, pp. 497-519.
- GIL-ALBARELLOS, S., “Notas sobre la novela gráfica de viaje: un arte icónico verbal”, *Revista de Literatura*, LXXXV, nº 169, 2023, pp. 263-281. [Consulta 11/10/2023]. https://www.researchgate.net/publication/373882686_Notas_sobre_la_novela_grafica_de_viaje_un_arte_iconico_verbal. pdf.
- GROESTEEN, T., *Un objet culturel non identifié: la bande dessinée*, Mouthiers-sur-Bohême, Editions de l'An 2, 2006.
- HERRERA, H., *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 1ª edición en castellano, 2004.
- HESSE, M., *Frida Kahlo. Una biografía*, Madrid, Lumen, 2016.
- HURTADO, M., *La rabia y la performance*. [Consulta 12/01/2024]. <https://womannarhouse.wordpress.com/2022/06/05/la-rabia-y-la-performance/>
- FRESNAULT-DERUELLE, P., “Poétiques de la bande dessinée”, *MEI*, nº 23, 2007, pp. 1-3.
- MAYAYO, P., *Frida Kahlo contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008.
- MORA, F. de la, *Frida Kahlo, her life, her work, her home*, London, Self Madero, 2023.
- TYTO ALBA, T. *La casa azul*, Bilbao, Astiberri, 2014.
- VERA, L. R., *Frida precolombina: guía para ciegos*, México, Universidad Veracruzana, 2009.
- WALKER, G. et al., *Graphic Witness: Five Wordless Graphic Novels*, Ontario, Firefly Books, 2007.

Francisca Lladó Pol

Departamento de Historia del Arte
 Universitat de les Illes Balears
<https://orcid.org/0000-0003-1492-4047>
 francisca.llado@uib.es