

## ÍNDICE

1. El diario como marco genérico .....	2
2. El surrealismo en el <i>Diario</i> de Frida Kahlo .....	12
3. Frida Kahlo o la poética del dolor .....	22
4. Bibliografía.....	30

## 1. El diario como marco genérico

En 2008 se publicó en México por la Vaca Independiente la edición facsimilar del *Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. El libro contiene las 170 páginas de un manuscrito que abarca un periodo que va de 1944 a 1954 (los diez últimos años de su vida), con las láminas y la transcripción de los textos, junto a dos estudios generales para entender su contenido: una introducción escrita por el compatriota de Frida el mexicano Carlos Fuentes, y un breve ensayo de la historiadora Sarah M. Lowe sobre la importancia de esta pieza en la obra total de la autora y su trascendencia en el panorama histórico-artístico en general.

Catalogado como “diario” (desde el título, aunque su autora nunca se refirió a él como tal) nos encontramos ante un género literario de corta edad y de difusas fronteras pues comparte muchas características con otros textos autobiográficos vecinos, como las cartas, el poema autobiográfico, el relato lírico, las memorias o el autorretrato, ejemplos que dificultan la delimitación y la definición de nuestro objeto de estudio.

Este diario surgió en un contexto sobrecogedor y turbulento. Allá por la década de los cuarenta, a los treinta y seis años de edad, Frida se recuperaba aún del trauma causado por la muerte de su padre y del divorcio de Diego Rivera, su vida emocional se tambaleaba, palidecía igual que ella, enferma de tantos abortos y de tantas operaciones quirúrgicas. Esta situación desgarradora explica perfectamente los motivos que llevan a Frida a escribir sobre su existencia, sus ansias metafísicas de ser, de existir en la palabra, ansias de México, ansias de comunismo, ansias de Diego y, en general, ansias de compañía, de diálogo.

El automatismo, la disgregación, la repetición, los rodeos, la fragmentación, la primacía de los sentimientos y la discontinuidad son algunas de las características estéticas de este diario, por no hablar de su alto grado de lirismo y del empleo de distintas técnicas y materiales como son el dibujo, la cera, el bolígrafo, la tinta china, la acuarela, la fotografía, los arabescos y ornamentos, y el collage. Y es que la poesía y el desorden constituyen también otras formas ontológicas de sentir, de conocer la vida y las verdades del mundo. Este diario es un todo enrevesado, sin estructura, con una forma abierta cincelada con escasas y aisladas dataciones que lo hacen insertarse en una dimensión atemporal, casi mítica, donde todo es presente, todo es color y palabra. Se trata de un verdadero ejemplo del más puro “horror vacui” barroco (y/o la alegoría

vanguardista) como delata la naturaleza diversa de sus escritos: bosquejos, notas y citas, cartas incluidas a posteriori, poemas, anécdotas y hasta una miniautobiografía se plasman al son de su fluir pictórico. Éste es el fruto de diez años de vida: la creación de un discurso verídico que no pretende ser una obra de arte y, en definitiva, la creación de un espacio autobiográfico kahliano confeccionado por la pintura y la escritura.

El diario tiene una portada de cuero rojo donde aparecen grabadas en oro las iniciales J. K., que según detalla Hayden Herrera (1985: 222) fue un cuaderno con las hojas en blanco que una amiga de Frida había adquirido en una tienda de libros raros de Nueva York. Su dueño original había sido, supuestamente, el poeta inglés John Keats. Sin embargo, esa letra jota podría leerse también como una efe muy estilizada por llevar una pequeña vírgula a la mitad, de modo que las iniciales pudieran resultar ser F. K., las de un cuaderno predestinado para Frida Kahlo. Que el cuaderno hubiera pertenecido míticamente a un poeta parece condicionar el arranque poético del mismo que, tras una primera lámina con un collage que contiene una fotografía de Frida con el título de “Pinté de 1916”, sigue con tres hojas donde la escritura automática entrelaza palabras en una larga letanía. El *Diario* termina con la siguiente frase “Espero alegre la salida –y espero no volver jamás” (anhelando el alta en el hospital) al que le siguen siete láminas, siendo la última la onírica imagen de un ángel con las piernas en negro y rastros de sangre.

Por ello el diario comienza con esta identidad oscilante que certifica ya la problemática de género que arrastra la literatura íntima, una ardua y polémica tarea en la que se han embarcado autores de la talla de Philippe Lejeune, Mercedes Arriaga, Javier del Prado Biezma o Juan Bravo Castillo, entre otros muchos. La principal confusión que gira en torno a este macrogénero discursivo viene dada por el empleo de “autobiografía” en dos sentidos parecidos pero distintos. La explicación hay que buscarla a principios del siglo XIX, momento en el que el término se extendió desde Inglaterra hacia el resto de Europa designando la vida de un individuo escrita por él mismo. Sin embargo poco a poco fue adoptando un sentido más general, de ahí que la “autobiografía” haga referencia también a cualquier obra literaria, novela, poema tratado filosófico, etc., cuyo autor tuvo la intención secreta o confesada, de contar su vida, exponer sus ideas o expresar sus sentimientos. Con este segundo sentido nace la autobiografía como género moderno y, consecuentemente, el diario femenino. Y digo “moderno” porque se ha producido un cambio cualitativo en la forma de escribir autobiografía ya que el autor no está obligado a narrar objetiva y exactamente su vida. Ahora puede dar rienda suelta a

su fantasía y a su imaginación, como claramente veremos en el *Diario* de Frida. Por tanto ha entrado en juego la subjetividad, la intención del autor que el lector no puede descifrar sino interpretar. No obstante, otros prefieren hablar de “autobiografía tradicional” y “escritura autobiográfica” para referirse respectivamente a los dos sentidos de “autobiografía” antes señalados, evitando así malentendidos. La diferencia entre ambas denominaciones es clara: por una parte los textos que pertenecen a la autobiografía tradicional presentan una estructura lineal y un ritmo progresivo y continuo porque los sucesos de la vida se ordenan cronológicamente por medio de la narración. Por su parte las obras de escritura autobiográfica poseen una estructura polifónica y radial y un ritmo redundante y discontinuo porque su fin, como veremos, no es potenciar el eje diacrónico de la temporalidad.

En *Le pacte autobiographique* Philippe Lejeune define la “autobiografía” como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 40). Si se repasan los presupuestos clasificatorios de tal definición, es fácil percatarse de que el *Diario* de Frida cumple con la mayoría de ellos: con el tema principal o la historia de una personalidad, con la posición del narrador (que debe coincidir con la identidad del personaje principal), con la situación del autor (que coincide con la de narrador) y con la forma de lenguaje usada, es decir, la prosa o la narración retrospectiva. Obvio es que el *Diario* muestra la intimidad de los sentimientos y pensamientos de esta peculiar pintora, y que, aunque de vez en cuando florezcan pequeños poemas, la forma de lenguaje predominante es la prosa. Por otro lado, la figura de Frida Kahlo se alza como confluencia de las tres realidades, una extratextual y dos textuales, que hacen posible el nacimiento de su diario: ella es al mismo tiempo la autora, la narradora y la protagonista de este pequeño cuaderno de tapas rojas. La obra es autobiografía pues cumple con el “pacto autobiográfico”, un acuerdo establecido entre autor y lector cuya premisa posibilita la existencia de una literatura íntima que aglutina a su vez otros géneros. Como señala este mismo crítico: “El pacto autobiográfico supone aceptar este criterio textual, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje) [...] nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (1994: 66).

Ahora bien, para determinar este carácter referencial o esta “identidad del nombre” (autor-narrador-personaje) hay que considerar varias cuestiones: en primer lugar la relación entre la identidad del narrador y la del personaje principal del *Diario* se

establece mediante el uso de la primera persona del singular. Estamos pues ante lo que se ha venido llamado tradicionalmente “autobiografía clásica” o, en términos de Gérard Genette, “autodiegética”, caracterizada justo por el solapamiento de las figuras de narrador y personaje. Aquí, la Frida-personaje y la Frida-narradora se representan como un “yo”. Ahora bien, ¿cómo se relacionan las dos?, ¿cómo la una apunta a la otra? La respuesta ilumina la confluencia de la lengua, la gramática, el uso del pronombre personal de primera persona del singular y el empleo de verbos conjugados y pronombres deícticos que apuntan a la figura de la Frida-narradora y la conectan con su variante-personaje.

En segundo lugar hay que tener presente la dificultad de establecer una relación directa entre ambas Fridas porque la Frida-personaje se confunde con la Frida-autora, con su referente, con la realidad extratextual que origina físicamente el *Diario*. He aquí otra incertidumbre del pacto autobiográfico: la inclusión del concepto de autor y, por tanto, la forma en la que se establece la relación de identidad entre narradora-personaje y autora. Estamos hablando de la identidad del individuo a la que remite esa persona gramatical que antes señalábamos. Ni que decir tiene que la autora no es sólo una persona de carne y hueso, sino la línea de contacto entre el mundo exterior y el texto, ese “alguien” que el lector imagina, que escribe y publica.

En este discurso escrito la relación trimembre de “autora-narradora-personaje” se materializa mediante el empleo de dos criterios: uno de ellos lo constituye su grafía, sus esbozos y su peculiar estilo. Todos conocemos mejor a la Frida-mujer gracias a su letra estilizada, firme y colorida, gracias a las acuarelas rápidas que desnudan los rincones más inhóspitos de su conciencia, y gracias al automatismo de su escritura, directamente relacionado con el flujo pictórico que inunda todo el diario. El otro criterio prescinde de lo visual y se ciñe exclusivamente a lo textual y gramatical, de ahí que el triduo sea más difícil de percibir. La clave nos la da Émile Benveniste quien en sus *Problemas de Lingüística General* claramente sostiene que “no hay concepto del yo” (1971: 261). El “yo” (y todas las referencias que nos envían a él) carece de significado, simplemente es una función que sustituye al nombre propio en el discurso, una función economizadora del lenguaje. Por consiguiente, debemos resolver este obstáculo centrando la atención en el papel que juega el nombre propio en la autobiografía. Y es que el “Nombre” es el receptor de la esencia del ser, la palabra mágica que nos individualiza, que nos separa de los otros yoes, que nos capta y nos resume. Como

dice Philippe Lejeune: “[...] en el nombre propio es donde la persona y el discurso se articulan antes mismo de articularse en la primera persona” (1994: 59).

Como escribe Frida Kahlo en la lámina 41 “Yo soy LA DESINTEGRACIÓN”, por ello aunque aparece como “F.”, “yo”, “Frida Kahlo”, “Frida”, en el diario crea una nueva identidad autobiográfica que conduce al sujeto a emprender la valiente hazaña de escribir sobre sí, sobre su existencia. Las claves hay que rastrearlas en la propia naturaleza de la escritura como actividad humana, como proceso de creación del ser, del yo-autor. La autora no quiere plasmar en diacronía su existencia pasada, no es ésta la simiente de la creación poética del *Diario*. La razón va mucho más allá de la reconstrucción histórica de esta mujer, mucho más allá de los límites de la temporalidad. Se relaciona con su soledad, con su sufrimiento y con su configuración como persona, como mujer y, por supuesto, como artista. Aunque Frida a veces realiza denuncias políticas (solo hay que ojear sus páginas para asombrarse de la devoción que sentía por el sistema comunista), por encima de ellas se levanta su peculiar manera de amar a México, al arte y a Diego.

Creemos que la verdadera razón de su diario reside en la introspección, quiere inmiscuirse en sí misma para saciar sus ansias de significación ontológica, por el mero placer de sentir que es a través de la escritura. Sólo pretende crear su “yo” con mayúsculas, ser a través de la palabra y en la palabra alzarse como un suicida a escribir ante una imposibilidad ontológica que no llega a satisfacerse ni física, ni espiritualmente, ni siquiera a través del lenguaje. Esta tragedia provoca que la escritura del cuaderno esté siempre renovándose, reemprendiéndose y emprendiéndose, naciendo y muriendo, en constante diálogo con su ego más profundo. Como se apunta en *Autobiografía y Modernidad literaria* “el yo es la conciencia de una propiedad que se vive como una diferencia que no se puede decir, pero que hay que decir; es la conciencia de una propiedad que se vive como carencia [...] que no se puede colmar pero que hay que colmar” (1994: 205). Es decir el ser es tanto lo que es como su posibilidad de ser. Multiplicidad y unidad en la identidad, en nuestro nombre, en el nombre o ser de Frida Kahlo. Como decía también Valéry “el individuo es un diálogo”, (1973: 440) por ello, este diario de esta mujer y la comunicación de la especie humana en su totalidad es un “diálogo de diálogos”. En este sentido estricto ni siquiera cabe la concepción de “autobiografía” como género literario donde predomina el tema del yo, sencillamente porque esta primera persona, este yo, siempre es un “él” y un “ella”; siempre es un otro y un yo al mismo tiempo. Por tanto en la autobiografía y en la

enunciación ninguna combinación del sistema de personas puede expresar totalmente y de manera satisfactoria el referente al que sustituye.

La imaginación, el miedo, la subjetividad, la tensión entre el ser y el parecer hacen que lo autobiográfico no sea ni real ni irreal, sólo virtual. Renate Kroll (2006: 277) ya señaló que la obra de Kahlo se caracteriza por una simbiosis insólita y perfecta entre una “autenticidad *representada* y una representada *autenticidad*”. Este hecho también se observa en la pintura, en el “reverso mágico de su existencia”, es decir, en los autorretratos de su *Diario* y de sus cuadros. En ellos la imagen es ella misma distante y distinta a la vez, su *ego* y su *alter* simultáneamente. Todo es una gran máscara del yo... o quizás sea precisamente esta máscara la que hace al sujeto, la que en el mismo acto de autorrepresentarse hace emerger la verdad. Esta idea recuerda rápidamente al concepto del doble, el gemelo invertido del hombre que tan presente estuvo en la conciencia de esta mujer –lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta las largas horas en soledad que pasaba bajo la atenta mirada de la mujer del espejo, y que no era otra que la suya propia–. Así, el desdoblamiento y la exploración de su ser como persona y personaje permitieron a Frida escapar de su inevitable situación de mujer-enferma para adentrarse en el fascinante mundo de mujer-creadora. La pintura y la escritura constituyeron pues una forma de concreción de su mundo interior y de su estado anímico, un lenguaje especial, el del arte, con el que dar rienda suelta a su particular forma de sentir y de plasmar su vivencia. Con ello solo pretendo señalar que el hombre puede fragmentarse en dos aunque para ello tenga que valerse del artificio del arte. Sin embargo, este valor virtual presente en todas las artes parece tener mayor peso en los textos escritos por mujeres. Es por ello por lo que mi análisis es sexuado y particular, únicamente así se puede esbozar una idea con cuerpo sobre el diario femenino como género literario. Por esta búsqueda de la intimidad, Frida Kahlo concibe su diario como un autorretrato más, como una condensación y germinación de sus múltiples rostros, por lo que éste no constituye una extensión de su obra sin más sino que activamente forma parte de ella.

Las raíces de la consideración de la mujer en el espacio autobiográfico hay que buscarlas en el siglo XIX, momento álgido del Romanticismo en el que la literatura moderna “por su escaso pudor y estilo se había afeminado” (Croce, 1979: 117-130). Una “afeminación” de la literatura sobrevinida por la revalorización del individualismo y de lo sentimental que parecía fomentar la participación de las mujeres en el campo artístico, sin embargo no sería así. Y es que la figura del “autor femenino”, de la autora,

es inexistente en el sentido bajtiniano y foucaultiano porque no posee una tradición a sus espaldas. Hasta hace escasos años la mujer no ha tenido autoridad para intervenir política y económicamente en la sociedad y por tanto, ha contribuido muy lentamente y marginalmente en el desarrollo de la Historia de la Literatura.

Sin embargo Frida Kahlo se granjeó la fama y el respeto de la crítica internacional en vida, es una excepción histórica en el Surrealismo aunque dependiente de todas las que abrieron el camino de lo autobiográfico a las minorías, aquellas que buscaban en esta literatura íntima el refugio seguro de este género democratizador, humilde y rebelde a la vez. Y en este punto crece silenciosamente el diario, un subgénero marginal para las muchas marginadas mujeres de la Historia. **Como antecedentes los diarios de monjas, los álbumes de señoritas (con poemas, dibujos y obras musicales), el periodismo femenino con sus revistas ilustradas, los primeros tratados sobre la educación de las mujeres...**

El diario postula una nueva forma de sentir y de saber, una nueva forma de ver, de mirar al mundo y de escribir literatura. Está plagado así de “signos de una cultura y de una sociedad en transformación” (Calefato, 1994:206), como se puede comprobar en el *Diario* de Frida sobre todo por la constante presencia de lo precolombino. Pero junto a lo social en los diarios aparece reflejada también una cotidianeidad que nos recuerda que históricamente las funciones de la mujer se han restringido al ámbito doméstico. Además, la vida cotidiana es en sí misma un ritual, está siempre revestida de una forma concreta y de una estética determinada. Frida es un buen ejemplo de esto, de cómo lo cotidiano puede convertirse en arte. Para comprobarlo no hay más que observar la decoración de su famosa Casa Azul de Coyoacán, poblada de animales de terracota, juguetes tradicionales, jaulas de pájaros, máscaras aztecas, naturalezas muertas y el omnipresente señor Xólotl, el perro que aparece en algunas de las láminas de su *Diario*. Igualmente hacía gala de su mexicanidad con su lujosa y tradicional vestimenta de tehuana, su particular peinado y sus múltiples abalorios.

En su *Diario* la imagen forma parte del relato, tanto como la escritura se convierte en écfrasis, unión de pintura y escritura, siendo simultáneamente la pintora-escritora y la espectadora-lectora de su propia obra. Ella es también la lectora interna de su *Diario* o la destinataria textual del mismo, una “lectora modelo” que interpreta su propio texto con el fin de modificarlo si su intención no se ajusta a lo piensa. Y lo mismo sucede con sus cuadros. Ésta es una función metatextual que posee todo autor,



una especie de mediación entre la verdad y la mentira del discurso que solo pretende dar coherencia y cohesión al mismo.

Otro aspecto caracterizador del género diarístico es que disuelve por completo los conceptos de arte y vida. Esto refleja casi la coincidencia del tiempo de la escritura con el tiempo real de la vida de la autora, es decir, casi coinciden los pares adyacentes de la autora-creadora y de la autora-mujer. Y vuelvo a repetir “casi” porque entra en juego otro factor más que diluye esta relación especular: la alteridad, ese “otro” que separa a la autora-creadora de la autora-mujer.

“Dar acogida al otro” (Ponzio, 1994:149) es la premisa de toda la comunicación, pero más en este tipo de literatura íntima basada en el decir y en la forma del decir. En el *Diario* Frida se identifica a menudo con ese “tú” que se convierte en sí misma, ese “tú” que suele ser su amor imposible, Diego de Rivera. Y es que el discurso no se refiere al otro, al destinatario tal y como es en la realidad sino al que forma parte de su imaginación. Este hecho es realmente importante porque estamos cambiando el presupuesto inicial que sostenía que la base de lo autobiográfico es el problema de la identidad. Especialmente en esta obra el tú amoroso cobra un protagonismo similar al yo. Como vuelve a señalar Ponzio “[...] en la estrecha relación que se establece con ese interlocutor, la construcción de la identidad pasa a través de la conciencia amorosa de la alteridad” (137-141). A través de la escritura Frida pretende potenciar su presencia, tener más peso en la conciencia de Diego, obteniendo así un doble protagonismo: en la vida que vive y en el texto que escribe. La presencia constante de Diego en las páginas del *Diario* repercute en la fuerza ilocutoria de las mismas, **percibiéndose el tono tierno y desesperado de una mujer** tan desdichada como enamorada. Como dice R. Barthes: “[...] se habla de cosas sin importancia para no decir nada, o sea, para decir al otro que se le habla, para decirle solo eso: yo te hablo, tú existes para mí, yo quiero existir para ti” (Barthes 2011:164).

Pero el “pacto autobiográfico” se realiza con el lector, que espera siempre la verdad, aunque sepa que es ilusoria, entre el personaje y la vida real del autor. Por ello, la ficción autobiográfica es más exacta cuanto más fiel es el parecido entre autor, narrador y personaje. Darío Villanueva (1993:28) expuso esta paradoja de la autobiografía perfectamente al escribir “ficción para el que la escribe, verdad para quien la lee”. En el diario la jerarquización de las relaciones entre parecido e identidad es clara: la identidad sostiene al parecido. Ahora bien esta cuestión de la fidelidad o problema del “parecido” le compete exclusivamente al lector. Él será quien resuelva el

problema de la autenticidad que gira en torno al nombre propio, el que verifique la autenticidad de la firma del autor.

Como explica Claudia Gronemann Frida Kahlo crea a través de significantes un “cuerpo sígnico que complementa al sujeto a modo de suplemento. [...] Una obra sobre el fenómeno de lo inacabado, que pone el énfasis en lo procesual” (2006: 71). De este modo en el *Diario* el signo se alza desnudo, con toda su grandeza, irradiando las infinitas significaciones y connotaciones que el arte ha ido codificando en distintas áreas a lo largo de la Historia y que aquí, sin embargo, nacen y se enmascaran, se metamorfosean y mueren haciendo hincapié en el proceso mismo de su creación y fragmentación. El *Diario* capta pues el momento efímero e irrepetible de la creación, ese *coup de main* del que hablaba Artaud. Como señala la propia autora en una de las páginas “¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir?”.

En este sentido la obra se concibe como una *performance*, como una escenificación diarística, un proceso discursivo cuyo significado se extrae de las relaciones establecidas entre los dos lenguajes empleados: el pictórico y el escrito. Por este motivo Alfonso Toro prefiere hablar de “escritura” ya que el *Diario* “mantiene la autonomía de los medios y acentúa la escenificación de éstos como producto y estrategias transmediales” (2007:40). Tenemos, por ejemplo, 17 imágenes, 67 textos, 10 textos con manchas de pintura, 21 donde se fusionan escritura e imagen y 33 donde en el título se reúnen imagen y escritura. Esto se relaciona igualmente con el juego del “palimpsesto” que la autora advirtió en la confección del manuscrito y del que sacó jugosos efectos: las líneas y colores se superponían y se calaban en las páginas en blanco del diario. Pero Frida reutilizó estas huellas y esta “suciedad” para sobrescribir los textos y las formas anteriores, dándoles vida de una forma similar pero distinta. De esta manera la materialidad y plasticidad de la escritura cobran en esta obra todo su protagonismo. Estamos pues ante un procedimiento transmedial donde una serie de recodificaciones y de géneros textuales se funden en una deslumbrante *ars combinatoria*.

Y es que la clave que convierte este documento en una obra de arte excepcional se encuentra en los conceptos de ruptura, ambigüedad, dualidad, y transgresión ante todo lo establecido categóricamente ya que no posee una tradición epistemológica que la respalde. No intenta dividir la realidad de la no realidad, lo privado de lo público, el arte del documento, la pintura de la escritura, el color de la palabra... su belleza caótica y extraña nace de su hibridez, de sus particularidades fronterizas que cuestionan

principios tan arraigados como el de la “imitación” en la tradición artística Occidental. Así la plasticidad atenta contra la linealidad de la escritura, y la fragmentación arremete contra la intencionalidad y la lógica que imperan en cualquier texto estructurado.

Por los motivos señalados algunos críticos sostienen que este documento fue concebido para su posterior publicación, es decir, que sería falsa la premisa del estatus privado del mismo de la que parte S. M. Lowe para estudiar su naturaleza. Tal es el caso de Angelica Rieger quien defendió que “toda una serie de elementos concernientes a la forma, la presentación y el contenido, en particular numerosas correcciones en los textos y revisiones [...] demuestran que Frida Kahlo concibió su *Diario* en vistas a una publicación posterior, que no pudo materializarse a causa de la muerte” (2004: 129).

## 2. El surrealismo en el *Diario* de Frida Kahlo

La inclusión de Frida en el surrealismo ha sido siempre uno de los puntos negros que han enfrentado a la crítica que estudia la obra kahliana. La cuestión no es sencilla si consideramos la multitud de características que la acercan a tal movimiento, tantas como diferencias la separan. El contexto que encuadra la producción artística de Frida puede darnos algunas pistas sobre la naturaleza de su obra. No obstante debe quedar clara una cuestión: ni las sucesivas estancias en México de Antonin Artaud, André Breton, Wolfgang Paalen, Tomás Moro, Benjamin Péret; ni la decisión de quedarse de Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo o Leonora Carrington, llegaron a consolidar un capítulo mexicano dentro del movimiento surrealista. Ni siquiera sintieron que formaban parte del mismo, aunque conociesen sus presupuestos, sus obras y a sus autores. **La violenta mexicanidad de Rivera, Kahlo y su círculo, basada en el compromiso revolucionario con las raíces de México en la cultura indígena implicaba además cierto rechazo de las influencias “colonizadoras” extranjeras.**

**Breton, el fundador y el más fiel representante del Surrealismo cuyas bases sentó en el *Manifiesto* de 1924, aterrizó en México el 18 de abril de 1938 intentando hallar nuevos seguidores para su ismo, ya que el núcleo del grupo se había disgregado a causa de la guerra...su estancia durante cuatro meses fue el origen de grandes amistades (Octavio Paz), de regresos políticos (Rivera y Kahlo al partido comunista) y de intensos diálogos (Trotsky y Breton). La Exposición Internacional del Surrealismo inaugurada en México en la galería de Inés Amor en 1940 fue organizada por Breton (en ausencia) y por César Moro y Wolfgang Paalen en sus términos prácticos.**

Como bienvenida este país le recibió con altas dosis de sorpresa y fascinación. Esa búsqueda de lo insólito y de lo maravilloso, de lo mágico y extraño, los fundamentos y los pilares mismos del movimiento andaban libremente por estas tierras. En sus mercados, y en sus frutos, en las plantas y en las ropas, en los ritos y las gentes...¡México era surrealista!. No hay pues un movimiento surrealista mexicano, pero sí hay un arte mexicano surrealista. Es decir, en la práctica las características que definen al movimiento estaban en México mucho antes de que el movimiento mismo se fundase oficialmente. Y este hecho puede extenderse a América Latina entera donde el mito precolombino, el hambre barroca, la exuberancia de la naturaleza y los ritos afroamericanos otorgan a este bello continente un barniz surrealista en el que halla su

particular personalidad. En los años iniciales del siglo XX se le ha venido denominando bajo el rótulo de “realismo mágico”. De Cervantes a Borges, de Velázquez a Botero, todos los grandes autores tanto de la literatura como de la pintura nos han venido demostrando que la imaginación aunque no sea capaz de crear el mundo, sí puede crear un mundo.

Por su parte, aunque Frida Kahlo estaba al tanto del panorama artístico europeo y, en concreto, conocía bien los manifiestos de esta primera oleada artística tampoco se sintió “surrealista”. Si se ojean los autores y títulos que nutrieron su infancia y su adolescencia comenzaremos a intuir la evidente razón: Bosch, Bruegel, Posada y Magritte fueron algunos de ellos, sin olvidar la influencia que ejerció en su percepción artística el auge de la fotografía. Y es que el ambiente no pudo ser mejor: creció viendo cómo su padre, el alemán Guillermo Kahlo, poco a poco llegó a convertirse en uno de los más grandes y reconocidos fotógrafos de monumentos y paisajes de México. El cine también fue esencial: a Frida le encantaban Laurel y Hardy, los hermanos Marx y se partía de risa con las aventuras de Chaplin y de los Tres Chiflados, cómicos de la modernidad que burlaban la ley con ingenuidad, humor, anarquía e inocencia.

Además durante su formación en la Escuela Nacional Preparatoria Frida llegó a alzarse como uno de los miembros más representativos de “Las Cachuchas”. Este era un grupo heterogéneo de camaradas, orgulloso y provocador que se dedicaba a burlarse de todo aquello que representara el convencionalismo, la solemnidad y el protocolo de la vida académica, notas dominantes que apuntaban claramente a la influencia que Francia tuvo en México desde el año 1862. “Defenderse de los cabrones”, este fue un lema que Frida respetó durante toda su vida. No obstante, muchos estaban ya dispuestos a deslindarse de aquellos lazos europeos, **evitando proximidades indeseadas que los alejaban de lo autóctono**. Bajo la influencia cultural de Francia evitaban la proximidad indeseada de España –la madrastra querida pero indeseada, el sur impotente, caótico y católico–, y de Estados Unidos –personificación del materialismo y de la avaricia–. México había superado la independencia con España en 1821, se había “curado” de la pérdida de la mitad de su territorio nacional a los Estados Unidos en 1848 y se había sobrepuesto a la ya indicada invasión francesa de 1862...todo ello a costa de la sangre indígena y mestiza, de quedarse desmembrado, humillado y perdido cultural y políticamente en el mundo. La Revolución popular liderada en 1910 por Pancho Villa y Emiliano Zapata fue un completo éxito cultural, un canto a México por México que **provocó la aparición de figuras** como Diego de Rivera o Frida Kahlo. El arte popular

(en su más amplia acepción: arte del pueblo o para el pueblo) venía a dar al país lo que había perdido desde la ya lejana época de la colonización: su identidad. México no bebía de la sabia indígena que le había dado la vida. Y fue justamente este arte el que se asignó la responsabilidad de ahondar y redescubrir las raíces nativas y campesinas ocultas bajo el cientifismo positivista y marmóreo del Porfiriato. Frida, como otras personalidades intelectuales de su tiempo, tenía interiorizado el espíritu de la revolución que la había visto nacer. La antes niña Frida pata-de-palo se convertiría así en la mujer Frida libertadora de la forma y del color, en el pincel que, mojado de realismo, llegaría a sugerir los encantos de la broma y de la intuición. No obstante, también fue heredera del naturalismo y positivismo del Porfiriato que se verá retratado en su obra (para ver cómo le influyó este ambiente solo hay que recordar su colección de conchas marinas, animales tropicales disecados y mariposas, e incluso el feto en formol que tenía encima de su estudio). Estos dos periodos históricos ideológicamente opuestos en los que vivió se manifestarán estéticamente en su *Diario*. Casada ya, la pintora se empapó de las vanguardias europeas a través de dos vías principalmente: la francesa y la germano-francesa-americana.

En primer lugar, la francesa le llegó con la figura de su marido Diego de Rivera. Debido al trabajo del muralista vivieron durante una corta temporada en París donde Frida tuvo la oportunidad de conocer la obra de pintores de la talla de Marx Ernst y Duchamp, con quien además forjó una estrecha y duradera amistad. Por su parte, de Marx Ernst tomó implícita o explícitamente esa práctica de regresar a las raíces de su propia cultura para buscar en ellas ese instrumento crítico capaz de cambiar el mundo, desentrañando y destripando el mundo de las pesadillas que pueblan la mente del hombre (lo cual no ha de sorprendernos teniendo en cuenta que esta figura bebe de la tradición corrosiva y oscura de los cuentos fantásticos de los hermanos Grimm).

La otra vertiente es la germano-francesa-norteamericana de la que bebió a través de su estancia en Nueva York. En los años treinta se establecieron en esta ciudad una serie de expertos de Arte y pintores como Wilhelm Valentiner, George Grosz y Louise Nevelson cuyas obras repercutieron en el posterior quehacer plástico de la artista mexicana. Será en 1938 cuando la pintora pase de aficionada a profesional gracias a la exposición de veinticinco de sus cuadros en la galería de Julien Levy que tuvo lugar en esta ciudad.

Por otro lado Picasso con su cubismo ejerció igualmente una influencia notoria en su obra, como bien se percibe en los dibujos de su *Diario*. La fragmentación del

cuerpo, la doble perspectiva y la destrucción de las convenciones espaciales son algunas de las premisas que comparten. Éstas se observan en el cuaderno en láminas como la de la página 42 donde el “*El fenómeno imprevisto*” o el monstruo híbrido formado por muchas mujeres con múltiples cabezas, miembros corporales y órganos sexuales masculinos aparece fragmentado y mutilado. Sus formas se superponen en una especie de garabato automático donde la mujer no se presenta como un objeto de deseo sino como una figura perturbadora. Por su parte, la doble perspectiva se ve clara en el *Retrato de Neferúnico. Fundador de Lokura* (p. 29) y en los rostros femeninos con matices clasicistas que se perfilan, resurgen y desaparecen en la página 52.

Sin la necesidad de situarse bajo la tutela de Breton Frida se lanzó a pintar y a escribir sobre su experiencia inmediata, sobre lo que conocía. Como mexicana que es, esa realidad caracterizada por la unión de lo insólito y lo cotidiano, llena de antinomias, de humor negro, de espíritu lúdico, de sarcasmo y, en definitiva, esa actitud de tragicomedia frente a la vida, la lleva en la sangre. Si México es surrealista su arte, y el arte de Frida Kahlo, también lo es. Es por ello por lo que Frida es en sentido estricto una autora realista. “[...] Sigue siendo junto con Posada quien mejor nos recuerda que lo codificado por los surrealistas franceses ha sido siempre pan de todos los días en México y Latinoamérica, parte de la corriente cultural, fusión espontánea de mito y hecho, sueño y vigilia, razón y fantasía” (Carlos Fuentes 1995 : 15).

Paradójicamente su pintura nace de lo normal, de lo cotidiano y por exceso de realismo llega a transformarse y a deformarse en una imagen donde reina la imaginación y la paradoja. El lector-espectador que observe su *Diario* solo podrá sentir una sensación de desconcierto mezclada con un humor absurdo frente al que no podrá más que sonreír. En la “*«naturaleza» bien muerta!*” de la página 56 se percibe esa cotidianidad del jarrón lleno de flores, solo que la maraña de pétalos se ha convertido en una selva de cabezas unidas a unas extremidades-tallos que se anclan al recipiente. De este cuelga también un saco en forma de mano. Se trata de una espectacular metáfora sobre la creación: esa mano, su mano, cuelga inerte e inexpressiva. Ella como un vegetal árido y estático: realismo llevado al extremo. Menos profundos aunque sí muy divertidos son los dibujos en los que esboza las posturas juguetonas de sus perros (ver páginas 146 y 147). Como bien dice Araceli Rico: “[...] esta actitud provocadora hace de ella una gran humorista trágica, pues sus creaciones se ligan de forma única a esa corriente oscura y sonriente que determina la visión del mundo en México” (2004: 60)

La profunda preocupación del surrealismo por captar la realidad en su más amplia gama de manifestaciones y por recuperar todas las posibilidades del ser humano, son nociones que Frida plasmó perfectamente en su obra. Para el grupo surrealista, el inconsciente del hombre, el sueño, la vigilia, los paraísos artificiales y la imaginación fueron la fuente principal de su arte. No obstante y como se ha expuesto anteriormente, el germen poético de Frida no arranca de ningún tipo de estado irracional, como es por ejemplo el sueño, y ni mucho menos crea imágenes a través de los paraísos artificiales (y eso teniendo en cuenta que pasaba los días tumbada en la cama, rodeada de los aparatos médicos y de los medicamentos sin los cuales no hubiese sido capaz de soportar el dolor). Baudelaire y el propio Breton proponían tales “paraísos artificiales” como una forma de trascender la realidad pero para Frida la concepción de la realidad la constituía sólo su verdad: sus pensamientos más profundos, las sensaciones íntimas e inmediatas que parten del mundo exterior. De ahí que su viaje sea siempre hacia el centro de sí misma, que parta del universo exterior para captar su ser interior, su intimidad, su realidad, lo único que ella conoce. La creación la sostiene y la mantiene viva. Solo a través de este arduo proceso logra sobrevivir en un mundo que le ha sido hostil, es decir, el arte se convierte así no sólo en una simple actividad intelectual y recreativa sino en su forma de concebir todo lo que la rodea, en su forma de ser y de estar en el mundo. Hay que recordar que ella se refería a sí misma como “cromoforo”, la que da color, en contraposición a su alter, Diego “auxo-cromo” o el que capta el color. Su lenguaje poético y pictórico muestra su percepción del mundo, su forma cromática de sentir la vida.

De esta problemática de lo real parten las diferencias principales que alejan a Frida del movimiento estético europeo. De esta manera, si éste concebía medios ficticios para la creación (a recordar: la exaltación del sueño, la droga y el estado de alucinación), el arte de la mexicana convulsivo y lleno de fuerza se sitúa a ras de la vida. Ella es absoluta en su deseo. Como señala Herrera “[...] si los surrealistas inventaron imágenes con tratamientos sexuales, esta artista creó imágenes con su propia sistema reproductor. Erotismo corre más por sus venas que por su cabeza” (1985: 24). Su arte y, por extensión, su *Diario* brotan de una intimidad estrechamente ligada al exterior. Por este motivo en sus “escripturas” no encontramos el aspecto rígido e intelectual que sí se observa en la pintura y en la literatura surrealista. Su lenguaje es un lenguaje “vernacular” y no un lenguaje académico, formal y rebuscado como lo es aquel que nace de unas leyes establecidas. Como diría Róland Barthes su obra no representa,



sino “es”, es “presentacional” (1973:23). No es pues algo secundario a lo presentado sino que está allí por sí sola y por ello es. No es ni surreal ni real sino hiperreal. En su *Diario* observamos una totalidad que solo una mente muy lúcida es capaz de mostrar: México y su legado de tradiciones y símbolos precolombinos, los dulces de carrizo, la orfebrería, su afiliación al comunismo, su familia, sus venados, monos y ajolotes, su infancia, los textiles y atuendos, su amor pasional y maternal por Diego, su obsesión por descubrir el misterio de la vida y las relaciones que se establecen entre todas las cosas, la belleza con la que el color y la forma todo lo cubren... en definitiva, la tensión entre el mundo interior y el exterior, entre el individuo y la colectividad, todo lo hace suyo y todo está en el *Diario*. Su coherencia arranca de su sinceridad, de su contradicción, de la unión de los contrarios. De aquí deriva la tan citada frase de Kahlo con la que deja claro su firme rechazo al surrealismo: “Nunca he pintado sueños. Lo que he pintado es mi realidad”. (1985: 225). Su amor a la sorpresa, a lo lírico, sus sensaciones y estados anímicos y, en general, la fidelidad a sí misma y a México nos dan la clave de su arte, tan humilde y austero como grandioso y brillante.

La atracción que siente por el arte antiguo mexicano, plagado de mitos y rituales reafirma su búsqueda hacia la metamorfosis de la imagen o la anamorfosis de lo real que logró plasmar en sus producciones. El mundo azteca siempre tendió a casar la paz de Quetzalcóatl con el belicismo del cruel dios Huitzilopochtli, de ahí la actitud ambigua y polar del mexicano ante la vida. No obstante, también se valió de elementos de la cultura oriental y de aquellos de procedencia española (como se verá más tarde). Frida es así dualidad pura en sus orígenes, hija de la diáspora europea y del mestizaje mexicano. En su técnica dibujística y literaria vemos que combina un cierto primitivismo con alardes de depuración y clasicismo, un trazo impulsivo romántico con un detallismo anatómico, científico y naturalista, un léxico poblado de regionalismos y de coloquialidad con la escritura automática más culta y refinada.

Su verismo no excluye pues los aspectos más mórbidos y sórdidos de su personalidad, de ahí que en su país se la considere una artista plenamente realista. Nada más alejado pues del encanto y la paradoja sofisticada de los surrealistas. Como bien señala Ida Rodríguez “la corriente surrealista afirmó seguramente en ella su búsqueda, pero no la condicionó a su trayectoria.”(1963:60). La propia Frida comentó: “Nos gusta refugiarnos, escondernos, en lo irracional, en lo mágico, en lo anormal, por miedo a la extraordinaria belleza de lo cierto, de lo material, de lo sano y lo fuerte. Nos gusta estar

enfermos para protegernos de nosotros mismos [...]” (Citado por Raquel Tibol, 1977: 57).

Frida fue mucho más ortodoxa que lo que el propio Breton pudo llegar a alcanzar. Cuando éste conoció su obra en la Casa Azul de Coyoacán en el año 1938 creyó ver en ella a una “surrealista intuitiva” lo que reafirmaba aún más las bases de su movimiento. Descubrió en ella un universo surrealista donde se cobijaba la fantasía con una actitud sarcástica, con una malicia infantil que se le antojaba lúdica e ingenua. No obstante, el francés solo percibió lo aparente: Frida Kahlo se le presentaba como una mezcla entre la virgen de Guadalupe y la altiva y lujosa campesina mexicana. Simplemente, ella sólo era un personaje excéntrico, como aquellos salidos de un cuento, tan sólo significaba para él la viva encarnación de lo “otro”: de lo femenino y lo exótico, lo indígena y autóctono, lo desconocido e inquietante. Mera apariencia, sin más. No entendió que el fin de Kahlo siempre fue el de fundirse con el exterior, el de conseguir con su arte una perfecta síntesis en la que se conjugara su espíritu con lo que la rodeaba. En ella lo humano y lo artístico están inevitablemente unidos. Lo poético y lo humano se abrazan en su obra con una lógica que el surrealismo más puro y recalcitrante, aunque lo impusiera, nunca llegó a comprender. El propio Breton dijo en su Primer Manifiesto Surrealista: “El hombre propone y dispone. De él depende permanecerse por entero, es decir, mantener en estado anárquico la banda cada día más temible de sus deseos” (2004:44). Y eso fue justo lo que hizo Frida sin la necesidad de aferrarse a ningún dogma. Su imaginación desbordada rompe con los límites de la convencionalidad por un impulso profundo y personal, por una realidad concreta.

No obstante, obviamente es perciben afinidades entre este movimiento y la obra de la pintora: su cuaderno está lleno de imágenes inquietantes y nada ortodoxas que reflejan el fluir de su inconsciente, de animaciones de lo inanimado, abstracciones orgánicas, aislamientos de fragmentos anatómicos, evocaciones del caos, anomalías y confrontación de cosas incongruentes –por señalar algunas de las semejanzas que comparten–. En este sentido **algunas** de sus características coinciden con la segunda fase del surrealismo francés a la que se adscriben Dalí, Tanguy o Magritte aunque en general, por el automatismo psíquico de los garabatos y de la escritura, el *Diario* responde mejor al espíritu del *Primer Manifiesto Surrealista*. Por otro lado, también tiene ademanes simbolistas. Claramente se observa en la página 15 cómo llega a asignar ciertas emociones a cada color estableciendo una serie de relaciones que rápidamente nos recuerdan a la teoría de las correspondencias de Baudelaire:

El verde-luz tibia y buena/ Solferino- azteca. TLAPALI vieja/ sangre de tuna, el más/ vivo y antiguo/ color de mole, de hoja que se vá/ tierra/ locura enfermedad miedo/ parte del sol y de la alegría /electricidad y pureza amor./ nada es negro –realmente nada./ hojas, tristeza, ciencia, Alema-/nia entera es de este color [...].

Igualmente apela a los sentidos del oído y del olfato utilizando códigos fonéticos y olfativos manteniendo una constante sinestesia. Ejemplo de la acústica del diario es el poema musical de la página 121 donde Frida trabaja con elementos líricos: “Colorado/ Colorado/ Colorado /Colorado/ Como la sangre/ que corre/ cuando matan / a un venado”. En resumas cuentas, y como la describiera de Breton, toda ella era una “bomba amarrada con listones”.

Otra cuestión que considero crucial para comprender el devenir pictórico y literario “surrealista” de Frida es su orientación política. Hija de un contexto político y social como es el inicio del siglo XX su generación artística entendía que la verdadera revolución exterior se alcanzaría de la mano de una revolución interior. El surrealismo, heredero del romanticismo, pretendía volver a los orígenes del hombre, a esa edad dorada de la humanidad caracterizada por la profunda unidad entre el todo y los todos que dan sentido a nuestra existencia. En esa época ni la propiedad privada ni las ansias de poder podían corromper al hombre. Como señala Eli Bartra “la sociología del arte marxista se ha inclinado a no olvidar que el arte en nuestra sociedad es un proceso que se haya determinado [...] o condicionado [...] por la lucha de clases” (1994:13). Marxismo, comunismo y surrealismo se relacionan íntimamente en el arte de Kahlo, no ya por la crítica al sistema económico y político capitalista al que debían derrotar (que también), sino porque aspiraban a cumplir el sueño romántico de la vuelta a la pureza perdida, al ideal soñado. Su comunismo posee tintes epistemológicos y casi religiosos, no es mi más ni menos que “el pilar de su fe”.

La Frida amamantada a los pechos de la revolución, y para colmo, enamorada hasta lo más profundo del pintor épico de las hazañas mexicanas, plasmó sus esperanzas comunistas en varias páginas de su *Diario*. Entre los ejemplos las páginas 104 y 105 donde expone con lápiz rojo:

Pero/ has que tomar en/ cuenta que estuve/enferma desde/ los seis años de edad/ y realmente muy poco/ de mi vida he gozado/ de SALUD y fui inútil/ al Partido. Ahora, en/1953. Después de 22/ operaciones quirúrgicas/ me siento mejor y po-/dré de cuando en/ cuando ayudar a mi/Partido Comunista. Ya/ que no soy obrera, si soy/ artesana –Y aliada/ incondicional del mo-/vimiento revolucionario/comunista./ Por primera vez, en mi/ vida la pintura mía/ trata de ayudar a la/ línea trazada por el partido. Realismo Re-/volucionario/. Antes solamente fui mi más antigua experiencia/ Soy solamente una/ célula del complejo/ mecanismo revolucio-/nario de los

pueblos/ por la paz y de los/ pueblos nuevos, soviéti/cos -chinos- checoslo/vacos, polacos-  
ligados/ en la sangre a mi pro-/pia persona y al indígena de México.

En las páginas 144 y 145 se observa cómo relaciona el sistema político moderno del comunismo con el antiguo régimen del Imperio Azteca. Los nombres de sus héroes políticos, Lenin, Stalin, Engels, Marx y Mao, y los símbolos de la hoz y el martillo (p. 114) se sitúan al lado de dos pirámides aztecas coloreadas bajo las palabras LUNA y SOL, astros y divinidades del antiguo Imperio a los que, como a la simbología comunista, hay que rendirles culto (p. 115). Además en el primer plano de este cálido y desértico paisaje se percibe la figura de una mujer, aparentemente mutilada, que parece ser ella cuestionándose su identidad: “YO?”. Dos años antes se había referido a estas personalidades políticas afirmando que “los amo como a los pilares del nuevo mundo comunista” (Citado por Monsiváis 1992: 27).

Relacionado con el surrealismo y, en concreto, con esta búsqueda de la unidad perdida cabe resaltar el protagonismo de la figura del andrógino. Breton y sus seguidores habían profundizado en esta cuestión armonizando los sexos contrarios para hacer surgir al ser total, una imagen híbrida y con un halo monstruoso que podemos visualizar en la página 46 del *Diario* o en el minotauro lleno de genitales de ambos sexos de “YO SOY LA DESTINTEGRACIÓN”. Frida –con su bisexualidad, con la práctica del travestismo y, sobre todo, con su arte– rompió con las fronteras sexuales convencionales y cuestionó la naturaleza de la feminidad. Su propia belleza andrógina se consolidó como uno de los ideales estéticos que caracterizan su obra y que ella no se preocupó en disimular. Incluso a Diego le gustaba su virilidad al igual que ella encontraba atractivos los rasgos femeninos de su corpulento niño-rana. La fusión de sus rostros es frecuente en muchos de sus dibujos aunque en otros la presencia de Diego se simboliza con un tercer ojo sobre su autorretrato. Y es que como señala Jean Libis “el andrógino existió en el comienzo y existirá al final de los tiempos; el amor sexual no es sino un intento de recuperar la plenitud perdida, una forma de ayudar al hombre y a la mujer a integrar interiormente la imagen humana completa, es decir, la imagen divina original” (2001:100). Esta concepción mística, este sueño de Unidad no es más que una gran *coincidentia oppositorum* que se verá reflejada el *Diario* a través del andrógino y mediante símbolos como el yin y el yang. Su fascinación por el hinduismo se extrae de la idea central de esta religión: el autoconocimiento puede alcanzarse a través del conocimiento del otro. “Yo en otro”, esa es la idea. Ella solo quiere fundirse física,

espiritual y artísticamente con Rivera. De ahí que muchas veces firme como *Sadja*, variante de la palabra *Sadha*, procedente del sánscrito, que significa cielo y tierra, lo genuino y lo sincero. En la página 71 aparece “*Sadja/Sadja/379/ de siempre*” que asociada con los números 3, 7, y 9, que poseían para ella un valor místico, simboliza la **unión de los amantes**. El comportamiento de Frida ante Diego siempre oscilará entre el de la mujer tradicional (esposa fiel y entregada) y el de la mujer moderna (la desafiante bisexual y travestida). Pero la androginia ¿no es también una forma de diluir la identidad propia en el otro? ¿no supone un ser-para-otros y no un ser-para-sí?.

### 3. Frida Kahlo o la poética del dolor

El 17 de septiembre de 1925 el frágil camión en el que Frida viajaba se estrelló contra el tranvía que fragmentaría su cuerpo joven en mil pedacitos: le rompió vértebras y costillas, le dislocó el hombro izquierdo, le lesionó irreversiblemente uno de los pies y literalmente “la violó” pues uno de los pasamanos le atravesó la pelvis dejándola infértil de por vida.

Desde este terrible impacto se puede explicar la “belleza terrible” que caracteriza su obra, comprendiendo así cómo el dolor puede transformarse en toda una estética y, más aún, en toda una poética. Sin embargo, tampoco hay que ignorar el otro gran accidente de su vida, el que le hizo derramar más lágrimas que su propio dolor físico: Diego de Rivera, su amor infinito e imposible.

A partir de ese día su realidad se redujo a su cuerpo, a las operaciones de su cuerpo, a la pintura de su cuerpo. **Él será el objeto por el cual su mundo se convierta en arte: pintará y escribirá sobre ese cuerpo herido, resucitando ese cuerpo sangrante, convirtiéndolo en su morada más representativa, donde el sufrimiento y la violencia marcan formas y colores. Por ser una experiencia traumática su arte no siempre pudo asimilarla, hacerla suya. De ahí que unas veces el dolor se muestre en sus realizaciones literalmente “de frente” y que, sin embargo, en otras aparezca de una forma indirecta y alusiva; carece de pudor y grita su dolor a los cuatro vientos, o lo transforma en una anamorfosis infinita desde donde poder liberarlo, como escribe en la página 117: “MADERA/CITLÁLI/AMOR/CALOR/DOLOR/RUMOR/HUMOR/DADOR/AMOR” (Citláli: palabra náhuatl que significa estrella).**

Su biografía es un gran historial clínico que consta de treinta y dos operaciones quirúrgicas. Y esto sin describir cómo la colgaban desnuda de la cabeza para fortalecer la columna, el uso de ocho corsés distintos a partir de 1944, las secreciones de su espalda que hacían que se oliera a sí misma como un “perro muerto” o la amputación de su pierna gangrenada en los últimos días de su vida. Por su importancia, remito este último episodio fechado en su *Diario* el 11 de febrero de 1954:

Me amputaron la pierna/ hace 6 meses/ Se me han hecho/ siglos de tortura y/ en momentos casi perdí/ la razón. Sigo teniendo/ ganas de suicidarme/ Diego es el que me detiene/por mi vanidad de/creer que le puedo hacer/falta. El me lo ha/dicho y yo le creo. Pero/nunca en mi vida he su/frido más. Esperaré un tiempo.” (p. 144).

Su alarido artístico convierte a Frida en una de las grandes voces para el dolor del siglo XX, un siglo que ha conocido la violencia y la crueldad en su ladera más cínica e irracional: las matanzas en Armenia, el genocidio nazi, la sangría de la URSS, los campos de guerra japoneses, el holocausto nuclear de Hiroshima... la era de la modernidad, del progreso, de la revolución tecnológica ha sentido el dolor como nunca antes había ocurrido en el Historia de la humanidad.

No obstante el reino corporal del dolor que domina su obra va más allá de su historia personal, por muy trágica que ésta sea. Como ella misma reconoció “mi pintura lleva dentro el mensaje del dolor. Creo que cuando menos a unas pocas gentes les interesa. No es revolucionaria, para qué me sigo haciendo ilusiones de que es combativa; no puedo” (Citado por Tíbol 2002:62). A diferencia de los monumentales murales de Diego, de contenido social y propaganda política, su pintura nunca pudo ser gloriosa ni triunfalista porque nace a la sombra de la enfermedad. Se trata de una crisis física que aislará a Frida y la conducirá a un estado creativo que no se rige por las leyes de la realidad ordinaria e inmediata. Toda una situación agónica y de rechazo a los demás que paradójica y coherentemente se traduce en un florecer de la imaginación y de la creación poética-pictórica.

Como dice casi al final de su *Diario*: “Esperar con la angustia/ guardada, la columna/ rota, y la inmensa mirada,/sin andar, en el vasto/sendero.../moviendo mi vida cercada/de acero./Diego!” (p. 133). Su cuerpo, escenario de su ser, recipiente de la violencia, se exhibe en su diario como un animal inválido, herido y mutilado que desea ser mirado. Como bien señaló Paul Schilder “el deseo de ser visto, de ser mirado, es tan primitivo como el deseo de ver.[...] y el hombre no es menos curioso de su propio cuerpo como la intriga que le provoca el cuerpo de los otros” (1968:223). Su lenguaje plástico nace de su cuerpo, de la lucha anatómica de todas sus partes, y se dirige al cuerpo del que mira. Incluso es esta imagen carnal la que estructura y da función al resto del espacio en el que se integra, la que relaciona pues su vida interior con el mundo exterior. La columna vertebral, los pies, las manos y, en general, toda imagen relacionada con los órganos locomotores se esparce por la superficie textual y termina por diluirse. Es como si la autora hubiese creado un inmenso puzzle corporal que ella misma, con una fuerza autodestructiva feroz hubiese desordenado. De este modo, la pintura es la única herramienta capaz de otorgarle la ilusión de una imagen corporal completa, pues la labor de reconstrucción de todas sus partes es ahora responsabilidad del espectador. Su pincel opera así como en una especie de exorcismo, se mueve guiado

por el intento de capturar la esperanza y de hacerla imagen. Rebeldía contra la cruda realidad: eso es su pintura. Y lo mismo sucede con su escritura entrecortada y fracturada que cicatriza los dibujos del diario. Tampoco se puede obviar el sensual erotismo que desprenden estas parcelas corporales, aunque éste provenga de la violación, la crueldad y la transgresión de su carne y de sus huesos. Su cuerpo es así tema y mensaje al mismo tiempo. Como Alfonso Toro sostiene “Se trata de una manifestación, de un juego, de materialidad, de sensualidad, de aliento y carne, de la voz del cuerpo, del ‘cuerpo-escritura-cuerpo’, del ‘cuerpo-espectacularidad-cuerpo’, del ‘cuerpo-carne-letra’, del ‘cuerpo-imagen-cuerpo’, del ‘cuerpo-sonido-cuerpo’, del ‘cuerpo-piel-cuerpo’ o del ‘cuerpo-animal-cuerpo’, del cuerpo-cyborg-cuerpo” (2007: 55). Ella exhibe su cuerpo como si de un espectáculo se tratara que, además “anima” todo lo que le rodea. De ahí que en la obra de Frida las fronteras entre el arte y el cuerpo desaparezcan. Su valor decididamente teatral se desprende del concepto de cuerpo como “artefacto”, como materialidad y acción, como un conjunto de significantes desemantizados que han de adquirir significación justo a través de su diseminación.

El cuerpo es pues una cartografía epistemológica, una categoría teórica que todo lo concretiza: el deseo, la sexualidad, el recuerdo...nada escapa a los límites de la piel. Con el diario de Frida entramos en una “corporización” de lo presencial (objeto), y en una escenificación o performativización de la carne (acción). Y es que la “rematerialización o ‘corporalización’ del cuerpo como masa implica una desmaterialización del cuerpo mimético y antropomórfico, una ‘descorporalización’ no solo del cuerpo pintado, sino una degradación, mutilación y eliminación del cuerpo físico a raíz de la imposibilidad de su representacionalidad e incluso de su presentacionalidad como cuerpo, como carne maltratada y torturada” (Toro 2007: 58). Por ello Kahlo recurrirá a todo tipo de elementos mecánicos y médicos, como las prótesis o las mutilaciones, o incluso se valdrá de lo simbólico para recalcar la consumición y lo improductivo de su cuerpo. Pero justo por oposición, por su férrea incidencia por remarcar su ineficiencia y su desintegración física, potenciará como nadie el poder de lo corpóreo. Y es que el “mutilado” ejerce siempre una atracción y de horror sobre los otros. Esta es la razón por la que sus pinturas se sitúan a ras del objeto y lo anatómico, en la fina línea que separa lo presencial de lo representacional. Roto el cuerpo rápidamente se entiende que sea su rostro, su gesto inexpresivo e imperturbable, el núcleo central de sus composiciones (a pesar de los ropajes espectaculares que



escondían su esqueleto quebrado). Se mostrará desafiante como una figura digna de veneración y de observación.

Aquí entra en juego otro de los conceptos **capitales** para entender a la pintora: su misticismo, y la influencia de la imaginería cristiana. Cuando Breton la descubrió apuntó directamente a esa religiosidad de su pintura en la encarnación de su cuerpo, en el momento mismo en que los sentimientos son profundamente experimentados y las sensaciones y los dolores intensamente sentidos. **Sobre el cuerpo recae también el drama fatal de la Conquista, expuesto a transgresiones y crueldades. Cuerpo espectacular, espectáculos de la Historia de México.** La proliferación del rojo de la sangre en la pintura mexicana es una de las pruebas de esa transculturación, que simboliza también los sacrificios humanos para Tezcatlipoca que Frida conocía muy bien. En ambas tradiciones la sangre es el símbolo de la vida por excelencia que además nos mantiene cerca del otro mundo, de ese más allá.

El color rojo de Frida en su *Diario* será esencial medio de purificación para convertir su cuerpo demacrado en mártir de la tradición católica. Aunque renegase de estas creencias el ambiente de devota espiritualidad creado por su madre durante su infancia le afectó enormemente. Matilde Calderón González le obligó a bendecir los alimentos, ir a misa y comulgar hasta que su hija tuvo la suficiente independencia como para desechar esta praxis de su vida diaria... ¡Y qué decir del arte popular mexicano, lleno de exvotos y de Cristos sangrantes!

**Por otro lado la sangre confiere a aquel que la derrama un poder subyugador sobre los que observan y, además, constituye un signo de violencia ligado a las mujeres a través del ciclo menstrual. El tabú social sobre este tipo de líquidos internos (multiplicado en el parto) forma parte de las manifestaciones de la violencia interna/externa que sufre la mujer, idea que implícitamente debió de hacer mella en la concepción artística de Kahlo.**

El corazón es otro de los elementos sagrados de la Pasión de Cristo que también se encuentra en el pensamiento de la cultura pagana prehispánica. Generalmente lo dibuja hacia fuera y de una forma tan aséptica y precisa que recuerda más a los libros de medicina que a los sacrificios sangrientos de la cultura indígena. Parece como si lo hubiese extraído con un bisturí y lo hubiese estudiado plasmándolo en un papel, lo mismo que hace con las venas o con los dibujos de sus vértebras y de su pie. Muestra su dolor fríamente, sin victimismo ni condescendencia.

En numerosas ocasiones dibuja su pie en el *Diario*, haciendo hincapié en su imposibilidad de caminar. Tras el día de la amputación de su pierna dibujará uno rojo y deforme bajo el que escribió “huella de piés”, junto con otro más sano para el que apuntó “huella de sol” (p. 66). Aunque sin duda el más estremecedor es el que tituló “Pies para qué los quiero/ Si tengo alas pa’volar” (p. 134) donde a sus pies, a la manera de jarrón, le brotan unas ramas espinosas que mortifican su carne inerte.

El masoquismo de Frida, que vuelve una y otra vez a lesionar su cuerpo, hay que entenderlo a la manera de Gilles Deleuze quien sostiene al respecto que “hay un masoquismo formal antes que un masoquismo físico, sensual o material; y un masoquismo dramático, antes que un masoquismo moral o sentimental” (1967: 88).

Pero hay otro gran dolor de Frida sin el cual su *Diario* no hubiera tenido cabida. Hablo esta vez de un dolor distinto: del dolor del alma, del dolor del amor. La peculiar relación que la pintora mantuvo con Diego de Rivera se hace patente en casi la totalidad del cuaderno. Si leemos algunas de las páginas entenderemos mejor el respeto que le profesaba y la ternura infinita que la invadía al hablar de él:

Diego./ Verdad es muy grande, que yo/ no quisiera, ni hablar ni dormir/ ni oír, ni querer./ Sentirme encerrada, sin miedo/ a la sangre, sin tiempo ni ma-/gia, dentro de tu mismo miedo,/ y dentro de tu gran angustia, y/ en el mismo ruido de tu corazón [...]. Cada momento, él es mi niño,/mi niño nacido, cada ratito,/diario, de mí misma (p. 8).

Diego:/ Nada comparable a tus manos/ ni nada igual al oro verde de/ Tus ojos. Mi cuerpo se llena/ de ti por días y días. eres el espejo de la noche. la luz la violeta del relámpago. la/ humedad de la tierra. El/ hueco de tus axilas es mi/ refugio. mis yemas tocan/ tu sangre (p. 17).

Nadie sabrá jamás cómo quiero/ a Diego. No quiero que nada/ lo hiera, que nada lo moleste/ y le quite la energía que él nece-/sita para vivir/ Vivir como a él le dé la gana” (p. 57).

Los constantes engaños de Diego terminaban siempre con el perdón de Frida, cuya manera de amar, devoradora y purificante, casi panteísta, encontraba en el cuerpo del otro su naturaleza entera. Semejante relación los condujo a ambos a saciar sus necesidades sexuales fuera del matrimonio y a la unión política y laboral dentro de él. A diferencia de Diego, Frida no concibió el sexo sólo como placer y diversión sino también como el triunfo de la carne sobre la enfermedad, como una acción que canta a la energía, al cuerpo, a la vida. El amor de Frida hacia Diego es un amor sin fronteras, amor de madre tierra, de esposa, de amiga, de amante, de hija y de madre:

*Diego principio/ Diego constructor / Diego mi niño/ Diego mi novio / Diego pintor/ Diego mi amante / Diego «mi esposo»/ Diego mi amigo / Diego mi madre / Diego mi padre / Diego mi hijo / Diego = Yo= / Diego Universo / Diversidad en la unidad (p. 60).*

Esta relación tormentosa y amorosa pudo superar muchos obstáculos pero hubo uno que se resistió: la infertilidad. Tras el accidente del tranvía la pelvis de Frida quedó fracturada por varios ángulos, hecho que le llevó a sufrir tres abortos a lo largo de su vida, llegando a ser la maternidad frustrada una de las claves temáticas de su obra. A tanto llegó su obsesión que Diego se le antojaba su hijo, su Diego-niño-gordo, su Diego-niño-rana (lo llegó a comparar así por su volumen y por su pose, parado siempre sobre sus patas traseras): “No soy solamente tu/ -madre-/ soy el embrión, el / germen, la primera/ célula que –en poten-/cia– lo engendró / Soy él desde las/ más primitivas ...y las más antiguas/ células, que con / el «tiempo» se volvieron él” (p. 58).

El hecho de que Frida nunca llegase a conocer el sexo del bebé que albergaba hizo que pintase a sus fetos dotados de genitales masculinos, como si de una prolongación de su adorado Diego se tratara. Esto se ve muy bien en una pintura de su *Diario* titulada *El cielo, la tierra, yo y Diego* (p. 73) que culminaría posteriormente en su espectacular lienzo (en una de las pocas imágenes que transformaría) *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*. En el dibujo observamos a Frida abrazando a un pequeño Diego, a la vez ella es protegida por una nodriza indígena, que simultáneamente se sitúa bajo el regazo de la gran madre naturaleza, la madre del universo. Diego es pues su hijo y su universo entero. La visión de la madre, y todo lo femenino en general, se convierte para ella en símbolo de fertilidad: la mujer es dadora de vida, de luz. Ésta es la razón por la que proyecta simbólicamente la capacidad creadora de la mujer en todos los elementos de la naturaleza: las frutas y las flores se asemejan en sus pinturas a los órganos reproductivos femeninos, las raíces de los vegetales se solapan con sus propias venas, pululan los animales por doquier, la flora se retuerce lujuriosamente en el fondo de sus composiciones...Frida desarrolla como nadie una “pintura orgánica” en la que rastrea sus propios orígenes biológicos y los enlaza con los de la tierra indígena que la ha criado, llegando a alcanzar por extensión dimensiones universales. Sin embargo, la diosa madre que da la vida también tiene la capacidad de arrebatarla, también significa muerte y destrucción. ¿Cómo no sentir su esterilidad como una condena? Ésta es una cruel limitación que la gran madre naturaleza le había impuesto y a la que ella no pudo jamás resignarse.

También hay que tener muy presente el mito mexicano de la Llorona con el que Frida se identificaba: la mala madre que, loca por el desamor de su esposo, ahogó vengativamente a sus hijos en el río, llegando a morir de pena junto a la orilla cuando se percató del crimen cometido. Como señala Ankori “el hecho de que Frida se identificase con la Llorona ilustra su incapacidad psicológica para enfrentarse a la maternidad” (2002: 158). Por ello Frida recurre a la hibridación y a la manipulación de distintas tradiciones, buscando modelos con los que representar su maternidad ausente. No obstante lo que para algunos es reflejo de una maternidad frustrada (que coloca a Frida en el papel tradicional de la mujer como ser reproductor), para otros es todo lo contrario: la trasgresión de esa función femenina mediante una serie de imágenes que vuelcan el mito tradicional de la figura de la madre. A partir de sus cartas son muchos los que sostienen que Frida se mostró en privado menos proclive a la procreación de lo que había manifestado públicamente. Ambivalencia entre la Frida que perseguía el escándalo usando pantalones y fumando en público, y la Frida compañera sumisa de Diego.

Aunque Frida denuncia el papel que la mujer burguesa tiene en la sociedad, en otras ocasiones parece adoptarlo. Las ideas opuestas sobre la maternidad se enraízan en su ser y en sus escritos. Así a la idealización materna de la Virgen ella le suma la faceta más biológica y sucia de la concepción: el parto con sangre, sudor y gritos. El cuerpo materno es un cuerpo que se mancilla y supura, que se muestra sin ningún halo de erotismo o de sublimación. Simplemente lo expone como una realidad decididamente carnal y física.

Por otro lado la necesidad de reescribir sus orígenes, de reinventar su nacimiento y su propio yo se convierte en ella en una obsesión. En la página 49 de su *Diario* escribe: “La que se parió a sí misma” aludiendo así a esa fantasía de convertirse en su propia madre. Sin embargo, en otros momentos religa su linaje con toda una genealogía ancestral de diosas madres que, por otro lado, niegan y ocultan a su madre real. Silvia Tubert ya expresó que “en la historia de la cultura se ha producido una `transvaloración´ de la maternidad, exaltada en el terreno imaginario pero desvalorizada en la práctica social y excluida del espacio público” (1996: 8). Se podría interpretar que en Frida la Madre simbólica niega a la madre histórica y real.

Con la figura de la madre Frida ahonda en la dicotomía sexista que se venía arrastrando hasta ese momento entre la procreación y la creación, entre la vida y el arte. La procreación era, es y será dominio exclusivo de la mujer, mientras que la creación,

que hasta apenas llegado el siglo XX había sido patrimonio privado del hombre, comienza a pertenecer ahora también a la mujer. Con mujeres como ella el viejo conflicto occidental entre arte y maternidad se disolverá, resolviéndose esa feminidad entendida como trágicamente fallida.

Guiada por las sociedades orientales e indígenas Frida pudo establecer estrechos lazos entre creación y destrucción: la muerte como parte de un proceso, de un ciclo sin fin, una reintegración temporal en el seno materno creador de vida. Aún así, exhausta por la enfermedad temerá y deseará a la muerte en proporciones semejantes. La familiaridad e incluso la camaradería con la Pelona son más grandes en México que en ningún otro lugar. Como bien dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* “el mexicano la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente” (1967:52).

Frida Kahlo aceptó su realidad doliente con una valentía espeluznante. Un mundo vivo-muerto que se convertiría en un proceso abierto a la inteligencia. Puertas por las que salir a la imaginación, mientras va contando sus problemas más secretos. Enamorada de la vida y del amor, entendió el arte como honestidad, como verdad, como “la expresión honrada de mí misma” (p. 97).

## 4. BIBLIOGRAFÍA

- Antonin Artaud, *Euvre Completès*, Paris, Gallimard, 1976-1994, Vol. 1-2.
- Mercedes Arriaga, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- *Autobiografía y modernidad literaria*, ed. Javier del Prado Biedma, Juan Bravo Castillo, María Dolores Picazo, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1994.
- Róland Barthes, *Le plaisir du Text*, Paris, Seuil, 1973.
- , *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Émile Benveniste, *Problemas de Lingüística General I*, México, Siglo XXI, 1971.
- André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002.
- , *Antología (1913-1966)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Patricia Calefato, *El cuerpo y la moda*, Madrid, Episteme, 1994.
- Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Jean Libis, *El mito del andrógino*, Madrid, Siruela, 2001.
- Philippe Lujene, *El pacto autobiográfico, y otros ensayos*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994 (1ª Edición Paris, Seuil, 1975).
- Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Augusto Ponzio, *Poder de la comunicación y comunicación del poder*, Valencia, Universitat de Valencia, 1994.
- Paul Schilder, *L'imagen du corps; etude des forces constructive de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968.
- Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros, 1978.
- Silvia Tubert, *Figuras de la madre*, Valencia, Universitat de València, 1996.
- Paul Valéry, *Cahiers*, Tomo I, Paris, Gallimard, 1973.
- Darío Villanueva, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José Romera et al., *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pp. 15-31.

### *Sobre Frida Kahlo*

- Gannit Ankori, *Imaging her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, London, Greenwood Press, 2002.
- Eli Bartra, *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994.
- Alfonso de Toro, “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad”, *Comunicación*, 5, 2007, pp. 23-65.
- , “Las «nuevas meninas» o «bienvenido Foucault». Performance – Escenificación– Transmedialidad – Percepción – Frida Kahlo – Diario – Fotografía – Pintura”, *Aisthesis*, 50, 2011, pp. 11-42.
- Claudia Gronemann, “Escenificaciones híbridas: la escritura trasmedial y transcultural en el *Diario* de Frida Kahlo”, *Mujeres en el umbral: La iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 65-79.
- Hayden Herrera, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 1985.

- El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Ed. Carlos Fuentes y Sarah M. Lowe, México, La Vaca Independiente S.A, 2008.
- Andrea Ketteman, *Frida Kahlo, 1907-1954: dolor y pasión*, Koln, Taschen, 2003.
- Renate Kroll, “Yo nunca he pintado mis sueños. He pintado mi realidad.” *Zum Mal- und Tagebuch der Frida Kahlo*”, en Uta Felten et al (ed.), *Esta locura por los sueños...Traumdiskurs und Intermedialitat in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg, Schmidt, 2006, pp. 277- 293.
- Patricia Mayayo, *Frida Kahlo: contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Carlos Monsiváis, *Frida Kahlo: Una vida, una obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Araceli Rico, *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*, México, Plaza y Janés Editores, 2004.
- Angelica Rieger, “El Diario de Frida Kahlo”, *Intermedialidad e Hispanística*, Angelica Rieger Ed., Frankfurt, Peter Lang, 2004, pp. 117-143.
- Ida Rodríguez Prampolini, *Surrealismo y arte fantástico de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad de México, 1963.
- Raquel Tibol, *Crónica, testimonios y aproximaciones*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.
- , *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, Diversa, 2002.