

FRIDA KAHLO: EL AUTORRETRATO COMO SALVACIÓN

Domínguez Romero, Noelia

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía

Universidad de Sevilla

aileon_dominguez@hotmail.com

Resumen

A través del lenguaje pictórico la artista mexicana Frida Kahlo consigue liberarse del yo impuesto, esclavizado, normativizado, moldeado por los esquemas históricos y socioculturales prediseñados. Como contrapartida, la autora construye un sujeto libre, dueño de sí mismo, huidizo de toda imposición, revelador y en rebelión. No queriendo someterse al yugo de la tradición, al corsé cultural, estético e histórico asignado, renace con fuerza altivo a través de los cuadros para irrumpir así en el espacio público y, en consecuencia, hacerse oír. Esto es, en su pintura surge un yo re-inventado, proyectado al exterior con plena consciencia sobre su mundo personal, social y existencial. Al objeto de encontrar una identidad nueva, auténtica y verdadera, se creó Frida en la vida y en el arte.

Palabras clave

Autorretrato, mujer-sujeto-pictórico, arte, México, Frida Kahlo.

Abstract

The Mexican artist Frida Kahlo, through pictorial language, gets rid of self-imposed, enslaved, posited, shaped by the historical and sociocultural predesigned schemes. In return, the author constructs a free subject, self-possessed, elusive of all taxation, developer and in rebellion. Unwilling to submit to the yoke of tradition, cultural, aesthetic and historical corset assigned, she is reborn with strength through the pictures to break into public space and, consequently, be heard. That is, a self re-invented emerges in his painting, projected outside with full awareness of her personal, social and existential world. In order to find a new, authentic and true identity, Frida created herself in life and in art.

Keywords

Self-portrait, female-subject-pictorial, art, Mexico, Frida Kahlo.

INTRODUCCIÓN

Son muchas las páginas que se han escrito sobre la vida y la obra de la pintora mexicana, pero, pese a toda la oleada de información existente, llegar a configurar una interpretación personal sobre su amplio universo pictórico siempre es tarea dificultosa. El primer encuentro con Frida Kahlo, si bien llegó sin buscarlo, sucedió hace ya algunos años con *Autorretrato con mono*, obra de 1938 (Fig. 1). Cómo olvidar su dulce salvajismo, su pose, su atuendo, sus joyas, la seriedad tan acusada de su rostro, sus bellos y contenidos labios guardando palabras. Su mirada fija, penetrante, humilde y orgullosa a la vez, parecía salir fuera del cuadro, arrojándose más allá de los límites de su propio cuerpo; cuerpo que en ella se torna lienzo y carne. Retratándose a sí misma se posa en nuestros ojos, se expone así, sin remedio, a ser herida o abrazada por el mundo, a ser mirada. El cuerpo de Frida Kahlo, y más exactamente el rostro, será, pues, el objeto de este estudio: las dobles, triples, múltiples imágenes de su cuerpo quebrantado por el dolor, su alma abierta, herida incontenible. Será necesario, para ello, atravesar su pintura, su espejo, lugar de su intimidad, intimidad transformada en diálogo con el 'Otro' o lo otro que no es ella, pero que acaba volviéndose ella misma.

Efectivamente, existe en toda su producción plástica una clara dramatización y politización del cuerpo. El cuerpo-rostro está continuamente elaborándose, haciéndose y deshaciéndose una y otra vez; Frida Kahlo parece estar siempre recomenzando, bien ante ella, bien ante los demás. Su imagen va cambiando, aunque la misma, pues Frida nunca deja de ser ella, de reencontrarse, de conocerse, de engendrarse. Se podría afirmar que existe un incesante proceso de materialización que lleva inefablemente a vivir un drama. Parece que la artista nos dijera, por medio de sus telas, que somos seres con piel o, para especificar, que somos la piel misma que nos cubre, que estamos de manera obligada y tajante expuestos a la visibilidad, o, dicho de otro modo, a toda la violencia y/o todo el amor venidos del exterior. En este sentido, ¿por qué se hace y se deshace continuamente Frida Kahlo? Toda una epopeya resulta ser, al fin, su pintura, un canto épico, glorioso, heroico, fiel a la esperanza, donde frases, como sagradas oraciones, resuenan de sus coloridos cuadros: ¡Pasión frente a desesperación! ¡Humor, estallido de risa, frente a tragedia! ¡Vida, vida, siempre frente a muerte! Ya esté desnuda, ya camuflada en sus obras, a pesar del dolor incesante, sucesivo, perenne, de su cuerpo dañado, Frida –titánica, desmedida– dispara ramilletes de flores al aire, besos, carcajadas, y todo ello por medio de su abrazo silencioso y enredado, sólo posible en ella a través del lenguaje pictórico.

KAHLO: ECLIPSE DIVINO, DIVINA NARCISA

Tradicionalmente, las mujeres en la cultura patriarcal han sido objeto de la representación, no sujeto. Lo absoluto ha sido entendido como lo masculino, mientras que lo relativo como lo femenino. Desde la antigüedad la mujer ha sido definida por el hombre, medida en relación con él; la humanidad, por tanto, ha sido entendida como universalmente masculina. A través de este presupuesto, y recordando las palabras de la filósofa existencialista Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, “la mujer no tiene consideración como ser autónomo, (...) ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad”¹. De este modo, el hombre se ha configurado como sujeto trascendente y, en cambio, se ha visto a la mujer como un no sujeto, como un objeto al que se le puede dirigir. La mujer ha sido, pues, insertada en la categoría de otredad; vista como la *otra* ha quedado definida como objeto sin trascendencia alguna. La realidad femenina o el ser mujer es una construcción histórica al igual que la del hombre-varón, pero con un matiz altamente diferencial: su situación ha girado en torno al concepto de alteridad.

La “diosa Frieda” sería, no obstante, un contraejemplo de ello. En su arte hay una necesidad de reconocimiento, y una, incluso, muy buscada sacralización de su persona; ella pinta para verse a sí misma, para hallarse. De su observación surge candente su pincel, el color, la forma. Como si se mirara en un espejo, la pintura le devuelve su rostro, un rostro pocas veces embellecido, pero siempre bañado por su atrayente halo de sensualidad: sobre sus intensos y fogosos ojos brota una gran ceja poblada en forma de pájaro negro y sobre sus labios nace un minucioso bigote, recreado pelo a pelo. Rostro animalizado donde los haya, simple y natural el vello se muestra sin ocultamiento; rostro casi siempre serio, de semblante estoico, que no hace sino revelar su grandiosa y camaleónica, serena y digna intimidad humana.

Igualmente, y acerca del problema de la heterodesignación de lo femenino en el arte, la teórica Patricia Mayayo nos dice que la cuestión de la autorrepresentación:

Se vuelve especialmente espinosa en el caso de una mujer artista como Kahlo: ¿cómo construirse un Yo que no se vea filtrado a través de la mirada masculina? ¿Cómo traducir la experiencia del ser mujer sin reiterar en los estereotipos habituales sobre lo femenino? ¿Y, sobre todo, cómo representar una figura, la de la mujer artista, que no ha tenido cabida, hasta bien entrado el siglo XX, en el imaginario colectivo?².

¹ Beauvoir, Simone de (2005): *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, p. 50.

² Mayayo, Patricia (2008): *Frida Kahlo. Contra el mito*, Cátedra, Madrid, p. 15.

Deconstruir y reconstruir los formatos masculinos desde una perspectiva femenina significó iniciar una nueva representación de la mujer en el campo artístico. Frida Kahlo, mujer, pintora, hija, amiga, esposa, amante, revolucionaria, fue más allá de las convenciones representativas, de los taxativos y restrictivos conceptos normativos imperantes de su sociedad y su cultura, y más particularmente, como afirma Andrea Kettenmann, la artista “rompió tabús que afectaban especialmente al cuerpo y la sexualidad femeninos”³. Consciente de vivir en una época agitada de la historia de Occidente, en los años veinte y treinta del pasado siglo, y fruto de la vanguardia mexicana, la pintora de Coyoacán con su autorrepresentación ayudó a construir nuevos códigos sociales para las mujeres –para sí misma como mujer– y deshacer, por consiguiente, aquellos que les estaban asociados, impostados, por la tradición. Durante todo el siglo XX fueron muchas las artistas que contribuyeron a la exaltación de su propio ser, a la necesidad de enunciarse para poder verse, especialmente en América Latina. Cabe nombrar, entre otras, a Nahui Olín, Claude Cahun, Maruja Mallo, Tina Modotti, y un largo etcétera.

Todas y cada una de ellas harán de su propio *yo* tema esencial de la representación artística. Exactamente, desde un punto de vista teórico-epistemológico, *sujeto* significa persistencia, fundamento, solidez, consistencia, pero también puede significar inestabilidad, alteración, vacío. En el caso del feminismo o de los feminismos está claro que el sujeto político es mujer o mujeres. En especial, teniendo en mente el pensamiento de Judith Butler⁴, diríamos que ser representación es ser imagen, concepto en una acepción amplia del término, pero alejados de un sentido ontológico también somos representación en un sentido político. ¿Qué ocurre cuando no es así? ¿No somos sujetos? ¿Somos seres despolitizados? ¿O una presencia ‘subalterna’, como diría Spivak⁵? A este respecto, como puntos positivos encontramos que ser representante es tener voz, es ser visible; sin embargo, asimismo, al ser arrojados o arrojadas a la representación caemos en la trampa de la *visibilización*. Es decir, una vez que entramos en el espacio de la representación, aunque ésta no haya sido necesariamente impuesta, sino elegida, el ser se vuelve limitado, puesto que ser una cosa significa no ser otra.

³ Kettenmann, Andrea (2008): *Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión*, Taschen, Köln, p. 19.

⁴ La pensadora estadounidense Judith Butler, teórica posestructuralista, es una de las grandes figuras del feminismo actual y de la llamada teoría *queer*; una de las autoras contemporáneas más brillantes de la filosofía de la ética. Nacida en 1956, y después de toda una vida consagrada a los estudios filosóficos, sus grandes obras empiezan a conocerse a partir de la década de los noventa. Entre sus trabajos más importantes destacan: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, de 1990, que es su obra fundadora, emblema de la teoría feminista actual. Le sigue su obra *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, publicada en 1993, volumen igualmente esencial para conocer en profundidad los mecanismos de la teoría *queer* y del feminismo más presente.

⁵ Interesante es, en este sentido, la lectura de su ensayo titulado “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, trad. de José Amicola, *Orbis Tertius*, 1998, pp. 1-44.

¿Realmente se dan estos límites en la representación que hace Kahlo de sí misma en su pintura? ¿Quién es ella? Ella fue una vez Frida-niña (*Autorretrato*, hacia 1923: rostro infantil, mirada alegre, labios sonrientes, pelo encrespado sobre una pared blanca), Frida-joven (*Autorretrato "El tiempo vuela"*, 1929: rostro y mirada solemnes con collar prehispánico, actitud recta; conciencia del paso del tiempo, del dolor y de la muerte), Frida-idealizada (*Autorretrato con traje de terciopelo*, 1926 –Fig. 2–: primer cuadro profesional de la artista; Frida se autorretrata como una dama del Renacimiento italiano: su rostro está muy embellecido, idealizado, pues con él quería conquistar a su amigo-amante Alejandro Gómez Arias), Frida-adulta (*Autorretrato con el pelo suelto*, 1947: con treinta siete años de edad, una madura y muy dolida Frida Kahlo se pinta con el pelo suelto y mirada triste y compasiva). Sin embargo, su rostro no acabó aquí y se fue metamorfoseando más y más con los años, haciéndola devenir en Frida-rota (*La columna rota*, 1944 –Fig. 3–: cuerpo abierto, fragmentado, paisaje humano agrietado sobre un fondo de tierra yermo y desolador), Frida-tehuana (*Autorretrato como Tehuana* o *Diego en mi pensamiento* o *Pensando en Diego*, 1943: vestida con traje de tehuana, coloca el rostro de su marido en su frente, como si se tratara de un tercer ojo, símbolo del amor que le profesaba, incondicional e imborrable), Frida-americana (*Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932: elegantísima con un largo vestido rosa, sostiene en su mano izquierda una pequeña bandera mexicana y un cigarro encendido en la derecha; Frida actúa aquí como frontera entre dos mundos: la tierra de sus raíces, México, y Gringolandia, mujer dividida entre la naturaleza y la técnica), Frida-casada (*Frieda y Diego Rivera* o *Frieda Kahlo y Diego Rivera*, 1931: el matrimonio posa con las manos unidas y sobre ellos una paloma mensajera les aguarda), Frida-divorciada (*Yo y mis pericos*, hacia 1939/1940: todo en esta representación alude a su relación amorosa con el famoso fotógrafo estadounidense Nickolas Muray), Frida-Rivera (*Diego y yo*, 1949: los cabellos están dotados de una gran expresividad, envuelven su cuello casi asfixiándola, a lo que se le suma su mirada triste llena de lágrimas; Frida se siente destrozada por una nueva infidelidad de su compañero), Frida- Frida (*Las dos Fridas*, 1939 –Fig. 4–: tras el divorcio con Diego Rivera, realizó Frida este cuadro, donde se representa doblemente; parece el retrato de una boda, un casamiento donde ella es a la vez esposa y marido),... Todo un círculo catártico el que se crea, donde todas las Fridas conviven entre sí: la Frida enferma con la Frida enamorada, la Frida herida con la Frida mártir. Como colofón, Frida Kahlo es todas ellas y es ninguna. La pintura es su reino de la libertad, reino de su propio cuerpo, espacio de la posibilidad, transformación de sí misma, metamorfosis de su propia subjetividad; la pintura es su escenario teatral, su metalepsis.

El arte, en definitiva, se convierte para la creadora en el espacio de lo posible, en el espejo bello y cruel de su soledad; es el espacio que mejor le permite expresar lo que sucede en su fuero interno. A través del lenguaje pictórico consigue liberarse del yo impuesto, esclavizado, normativizado, moldeado por los esquemas históricos y socioculturales prediseñados. Como contrapartida, la autora construye un sujeto libre, dueño de sí mismo, huidizo de toda imposición, revelador y en rebelión. No queriendo someterse al yugo de la tradición, al corsé cultural, estético e histórico asignado, renace con fuerza altivo a través de los cuadros para irrumpir así en el espacio público y, en consecuencia, hacerse oír. El acto de pintar –de pintarse– significa un modo de exponerse al mundo, lo que le llevó a explicitar de una manera muy clara un desdoblamiento del yo, a jugar con la doble imagen tan del gusto surrealista, aunque la pintora nunca llegara a definirse como tal. Las dos o las muchas Fridas salen a flote: hay una yo que pinta y una yo que es pintada. Establecimiento, por tanto, de una especie de *contra-retrato*, podríamos llamar, el que inaugura Kahlo frente a lo canónicamente establecido como artístico en la primera mitad del siglo XX. Un yo sin amarras, femenino –y a la vez hermosamente asexuado, trascendental– deja ver lo que los discursos oficiales omiten, un yo que habla desde él y no desde la voz de los otros, un yo re-inventado, proyectado al exterior con plena consciencia sobre su mundo personal, social y existencial. Al objeto de encontrar una identidad nueva, auténtica y verdadera, se creó Frida en la vida y en el arte.

EL AUTORRETRATO COMO EXÉGESIS DE SU SUFRIMIENTO

Atacada de poliomielitis a los siete años de edad y gravemente destrozada a los dieciocho por un accidente que la dejó inválida para toda la vida, la pintura se volvió motivo de su existencia, territorio de autoconocimiento y autoconfesión⁶. En este sentido, como sugiere Hayden Herrera, una de las reconocidas biógrafas de Frida Kahlo:

La pintura formó parte de la lucha que Frida Kahlo sostuvo por la vida. También constituyó un aspecto muy importante del proceso de su ‘autocreación’ la presentación teatral de sí misma, en su arte,

⁶ Frida contó en varias ocasiones algunas versiones de cómo se inició en la pintura. Entre ellas recojo este comentario –citado por Hayden Herrera en su famosa biografía sobre Frida Kahlo– que la pintora le hizo a Julien Levy, quien en 1938 preparaba una exposición en Nueva York de la artista mexicana: “Nunca pensé en la pintura hasta 1926, cuando tuve que guardar cama a causa de un accidente automovilístico. Me aburría muchísimo ahí en la cama con una escayola de yeso (me había fracturado la columna vertebral así como otros huesos), y por eso decidí hacer algo. Robé unas pinturas al óleo de mi padre, y mi madre mandó hacer un caballete especial, puesto que no me podía sentar. Así empecé a pintar”. Ver: Herrera, Hayden (2007): *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Booket, Barcelona, p. 90.

como en su vida, era un medio de controlar su mundo. Mientras se recuperaba, recaía y se volvía a restablecer, se inventaba siempre de nuevo”⁷.

Es en el autorretrato, por tanto, donde plasma su verdadera realidad, su realidad más íntima, más honda, o su realidad imaginada. En él renace, se reinventa sin cesar. No obstante, su rostro no es el único que sobresale en toda su proyección pictórica, puesto que, como matiza el investigador y filósofo Jesús González Fisac⁸, aparecen igualmente rostros en los animales que la acompañan, monos –guanchitos– y perros fundamentalmente, así como en las caretas, en las naturalezas muertas, presentes en sus obras⁹. Todo, en cierto modo, parece devenir rostro. Frida pinta su mundo interior pero también el mundo que hay fuera de ella.

¿Cuáles son las fuentes de las que bebe la autora? ¿Su modo de representación es transgresor? Según argumenta Patricia Mayayo en la obra citada:

La leyenda de Kahlo, como la de Van Gogh o la de Pollock, hunde sus raíces en el mito romántico del genio pero, sobre todo, reproduce todos los tópicos asociados a la figura de la mujer artista: enferma e hipersensible, algo desequilibrada emocionalmente, formada a la sombra de un gran genio (entiéndase de un gran artista varón) con el que mantiene una historia de amor trágica y pasional, bella, rebelde y poco respetuosa con las convenciones (sobre todo sexuales) de su época⁹.

¿Frida Kahlo ‘reproduce’ esos tópicos? ¿O ha sido ésa una de las maneras de leerla, de analizar su vida y su pintura? En páginas siguientes, la crítica de arte nos sugiere que es necesario trascender la naturaleza psicobiográfica de sus obras para poder analizar con una mirada más amplia la producción de la artista. Entre los hechos más notables que han llevado a trivializar el valor de su inventario plástico se encuentra su correspondiente mercantilización, la cual no sólo ha llevado a convertirla “en objeto de adoración superficial” sino que, además, ha servido “para neutralizar la carga política de su obra, despojándola de sus aspectos más incómodos o subversivos”¹⁰.

Más allá de estas verdades no muy hondas, aparentes, más allá de estos modos de interpretarla, es obligatorio detenerse en su pintura para verla, para sentirla, para pensarla, pues Frida Kahlo es, esencialmente, una excelente artista, de personalidad magnética –atormentada, sí, pero arrolladora–, que ha otorgado al arte grandes descubrimientos. Convertida en icono, en

⁷ Herrera, Hayden: *Op. cit.*, p. 103.

⁸ González Fisac, Jesús (2010): “Frida Kahlo: (auto) retrato y devenir-rostro”, Universidad Complutense de Madrid, *Fedro*, (pp. 43-63).

⁹ Mayayo, Patricia: *Op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

emblema, del México de la primera mitad del siglo XX y fervientemente rescatada en los años setenta, la autora fue santificada durante mucho tiempo en su país natal, fue vista como una santa civil frente a la santa oficial, la Virgen de Guadalupe. A pesar de todo, trascendiendo esa iconización, Kahlo fue una pintora excepcional que amplió las posibilidades del lenguaje artístico. Sin duda, el carácter autobiográfico de su pintura es su principal seña de identidad, es su marca, su sello, el núcleo central de su obra. Desde una lectura feminista diríase que ese modo de narrar es una táctica perfecta para hablar del *yo*, del sujeto-mujer, para visibilizar lo que los discursos oficiales censuran o simplemente desconocen y, por ello, no muestran.

Así pues, el autorretrato no sólo es una forma de autoconocimiento, una toma de conciencia sobre el propio sujeto, sino que propiamente puede ser un vehículo que permite proyectar el *yo* que no se quiere ser o, a la inversa, el *yo* que se desea ser. Es, en cierto modo, una especie de exorcismo que va más allá de una mera representación pictórica, visual. En particular, sus autorretratos parecen tener una triple función, sirven como autoconciencia, confesión y autoinvención. Autoconciencia, porque es una forma de autoconocimiento, ya que ayuda a explorar e indagar en el *yo*; confesión, porque el autorretrato es un medio para proyectar el *yo*, para desvelarlo, para sacarlo de sí, y autoinvención, puesto que es una toma de conciencia interior que tiene la capacidad de poder hacerse a su antojo. Bajo estos principios subyace la idea o el mito del espejo. En él está el que mira y el que es mirado; de alguna manera simboliza no sólo nuestra conciencia sino también nuestra subconsciencia. Y este sometimiento a la experiencia del espejo está en la pintura de Frida Kahlo. Ella se desdobra maravillosamente, casi de modo demoníaco, en un *yo* que pinta y en un *yo* pintado, se autoconfiesa a través de un genuino desdoblamiento que le hace acercarse a su íntima y personal cosmovisión.

La pintora sabía que en el cuadro podía proyectar el alma o, por el contrario, esconderla. De ese modo, unas veces se exhibe hasta la provocación, otras se oculta, se autocensura. Muestra su figura desmembrada en ocasiones (*Recuerdo o El Corazón*, 1937: sin manos, sin corazón, Frida se presenta desvalida, nuevamente rota por la traición de su cónyuge), en otras la enmascara; su piel es presencia verdadera, fiel reflejo de su realidad, pero también presencia irreal, fantasía, realidad soñada. En su obra *La máscara* (Fig. 5), concretamente, Frida Kahlo se muestra libre; con el enmascaramiento produce una transgresión: ella no está a primera vista, sino que se encuentra detrás de ese rostro-máscara que vemos. Ella es la única que ve la verdadera realidad que es ella misma, no los otros; los que nos encontramos en el lado de acá sólo vemos una parte minúscula, una porción, de lo que ahí dentro está pasando.

Como ya se ha apuntado, Frida pinta esencialmente rostros, no cuerpos; cada vez más el rostro tiende a separarse del cuerpo, a tomar un *presente estar* en su pintura. Con un cuerpo roto, dañado, mutilado, sólo le queda el rostro: el rostro es su alma, es su templo, es su ruina, es lo que se ha salvado. Su rostro es todo su cuerpo. Parece que es el único que puede manifestar el dolor; el rostro es en ella la palabra que expresa la desesperación, es su quejido. Trasluce, deja ver, tanto los recuerdos como la presencia omnipresente del dolor físico, tanto lo sufrido en un pasado como lo que padece en el presente. En el rostro hasta lo que no se dice, lo que no se representa, parece quedar dicho, representado. Desde su pintura una especie de mutismo nos habla; su sinceridad y su franqueza nos llevan a palpar la herida, *su herida*, a llorar con ella. Inevitablemente, su sufrimiento se hace nuestro, duele hasta la médula. No hay que olvidar tampoco, por otra parte, que los autorretratos de Frida Kahlo se enmarcan fuera del retrato convencional, y hasta en ello es transgresora, ya que comúnmente el rostro aparece descentrado:

El devenir-rostro se apreciaría por tanto en la progresiva desaparición del cuerpo y también de las manos. Toda vez que los vestidos y los trajes no reflejan la anatomía sino que la ocultan y permiten trampearla (esto es todavía más claro en el caso de los vestidos y camisas amplias –los trajes de Tehuana que solía utilizar Kahlo son de esta clase., sobre en los vestidos y cuando aparecen, en las faldas con vuelos), lo que aparece es realmente el objeto del retrato. Como si el cuerpo fuera nada más que el soporte del vestido; como si el cuerpo fuera la excusa del rostro y, cuando importe, del vestido”¹¹.

Igualmente, el autor, parafraseando a Deleuze y comparando la pintura de Frida Kahlo con la de Bacon, nos habla de la posibilidad de un “devenir-cuerpo” en las obras de la mexicana, argumentando que lo siguiente:

Si ‘Bacon es pintor de cabezas y no de rostros’ bien podría decirse que Kahlo es pintora de rostros y no de cabezas. Por eso intentaremos mostrar que si aparece el cuerpo en algunos retratos es precisamente en relación al rostro, en ciertas operaciones de resignificación (por exceso o por defecto), pero siempre teniendo en la cara (que no en la cabeza, pues de otro modo no estaríamos diciendo casi nada) un elemento extraño pero inalienable¹².

ENTRE EL CUERPO ROTO Y EL ADORNO SALVADOR

Todas las creaciones de Frida Kahlo siguen una misma estructura visual, un mismo molde. Vamos presenciando en ellas, poco a poco e irremediabilmente, la desintegración de su cuerpo, su disolución física y psicológica, como así descifra gran parte de la crítica. Diríase que la

¹¹ González fisac, Jesús: art. cit., pp. 54-55.

¹² *Ibid.*, p. 50.

composición que mejor muestra este estado de transmutación es *El Círculo* (Fig. 6), de tamaño no superior a quince centímetros de diámetro y que, al parecer, no fue ni fechada ni firmada por Kahlo. En sus estudios, Martha Zamora ha señalado que la obra debe datarse entre 1950 y 1954, mientras que Gannit Ankori y Hayden Herrera apuestan más por los años 1950-1951. Ya se trate de una fecha o ya de otra, lo cierto es que esta obra sería el ejemplo más claro de desmembramiento del cuerpo en su pintura, se puede palpar la desintegración en extremo, la descomposición tanto física como moral de la artista. Esta imagen sugiere “un esquema que anuncia la naturaleza en desintegración. Un torso femenino desnudo en el centro y maestro del espacio nocturno que cabe en la palma de una mano”¹³. O como matiza, por otro lado, la conocida investigadora y compatriota Araceli Rico: “En su universo el cuerpo es por excelencia el lugar de la violencia. Incluso si aparece cubierto por los suntuosos trajes de “tehuana” que acostumbraba a llevar, el cuerpo rebasa los límites de lo prohibido”. Y continúa argumentando: “Como si se tratara de una muñeca desarticulada, ella muestra las anomalías de su cuerpo a la mirada escrutadora y sorprendida del espectador, ya que sus heridas, su invalidez y sus mutilaciones no hacen más que acentuar el erotismo de sus creaciones”¹⁴.

Invalidez, rotura, abortos, maternidad frustrada, infidelidad conyugal, sufrimiento, angustia, desesperación; lágrimas, sangre, venas, cordones umbilicales, espinas, calaveras, recorren buena parte de sus autorrepresentaciones: aullidos de dolor, disfunciones del cuerpo. La pintura es, junto a sus atavíos, su casa –Casa Azul–, lugar de su mitología personal; todo es su propia extensión. En ese proceso de construcción de su personal e inconfundible imagen predominan elementos como el tocado, que puede ser de distintas etnias mexicanas (yalalteca, tehuana, nahua, etc.), adornado con flores, peinetas, lazos, diademas trenzadas; el maquillaje, las joyas (aretes coloniales, collares), los trajes (el más conocido: el de Tehuana –Fig. 7–, tan apreciado por su marido, el pintor Diego Rivera).

¿Hace Frida Kahlo con ello exacerbación de la máscara indigenista, como así subrayan algunos estudios críticos? ¿Cómo se interpreta su ‘mexicanidad’? Esta exacerbación indigenista o esta ‘mexicanidad’ cabría entenderla como “una reacción frente a la decadencia que experimentaron, en la década de 1940, los ideales de reafirmación de la ‘mexicanidad’”¹⁵. En consecuencia, Kahlo llevará hasta el límite esa imagen popular, folclórica, de acentuado colorido, propia del

¹³ López Rodríguez, Arturo (2007): “El círculo”, en *Frida Kahlo. Homenaje Nacional 1907-2007*, México, p. 343.

¹⁴ Rico, Araceli (2004): *Frida Kahlo, fantasía de un cuerpo herido*, Plaza & Valdés, México, p. 42.

¹⁵ Mayayo, Patricia: *Op. cit.*, p. 201.

México precolombino, que tanto empeño había puesto en construir. Difícil, además, para una mujer mexicana, mestiza, estar sometida a un acto de representación complejísimo, pues en los códigos oficiales del arte occidental ella, fénix que renació de sus propias cenizas, no tenía lugar alguno. También es posible pensar, como apunta Herrera, que la sobreabundancia de adornos, joyas y volantes fuera para la artista una forma de enmascarar el deterioro físico creciente que sufrió en los últimos años de su vida (Fig.8)¹⁶.

El vestirse se convirtió para Frida en un ritual y, ciertamente, el adorno pudo actuar como cápsula sanadora ante la tragedia vivida en sus propias entrañas. De algún modo, y resulta tranquilizador pensarlo, le supondría un antídoto para aliviar el horror, quizá para ocultar la enfermedad y la deformidad del cuerpo; le resultaría factible para distraerse del dolor interior y encubrir los defectos. El traje miente al ojo, “trampantojea”, es una engañifa, una ilusión, que hace ver lo que no es. Pero, a pesar de la cuidada parafernalia empleada, la verdad sale a la superficie como una mancha imposible de borrar; en sus representaciones se puede apreciar la vulnerabilidad del sujeto, en el rostro, en sus muecas, en su rictus, se hace visible. Al mostrarnos el afuera de su cuerpo, la belleza de lo horrible, lo atroz, lo abyecto, con esa imagen que nos presenta, se podría considerar que se transgrede la imagen clásica de la mujer en el arte. La exhibición de su cuerpo quebrado, desgarrado, maltrecho, partido, fracturado, tronchado, muestra el revés de lo considerado bello artísticamente. Coincidiendo con el escritor panameño Carlos Fuentes:

Mediante su arte, Frida Kahlo parece llegar a un acuerdo con su propia realidad: lo horrible, lo doloroso, puede llevarnos a la verdad del conocimiento de nosotros mismos. Entonces, ese arte adquiere el rango de lo bello por el simple hecho de que identifica nuestro ser, porque ilumina nuestras cualidades más internas. Los autorretratos de Kahlo son bellos por la misma razón que lo son los de Rembrandt: nos muestran las sucesivas identidades de un ser humano que aún no es, que aún está siendo¹⁷.

Frida sabía, era consciente de hasta qué punto la apariencia está llena de significados, cómo sus atuendos podían transmitir determinados mensajes, un lenguaje único, singular, exclusivo. A través de su yo construye su propia identidad, ya fuera real o totalmente inventada. De ese modo, el autorretrato consiste en situarse en escena, escenifica al yo, lo saca fuera de sí y lo embiste de significación. Frida Kahlo no ha hecho sino construir una imagen pública; con su pintura principalmente, pero también con su vestimenta, con las cuidadas decoraciones de su

¹⁶ Herrera, Hayden: *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Fuentes, Carlos (2007): “Introducción”, en *Frida Kahlo. Homenaje Nacional 1907-2007*, Editorial RM, México, p. 27.

casa, con las fotografías, con su modo de ser y estar en el mundo, ha cimentado al personaje, se ha inscrito en el mito.

Tal vez tendríamos que afirmar que anteriormente a Kahlo el cuerpo femenino en el arte no fue expuesto sino como exhibición estética o sexual o erótica, lo que hace que su pintura pueda ser interpretada como un comprometido ejercicio de denuncia y reivindicación del ser femenino. No obstante, se pueden citar algunos ejemplos anteriores de destacadas pintoras europeas, como la renacentista Sofonisba Anguissola o la también artista italiana barroca Artemisia Gentileschi, las cuales, como Frida, aunque no con su misma fuerza, se autorretrataron en sus cuadros. Cuerpo y ser vistos, vividos y pintados por la mirada de una mujer-artista y no por las definiciones de época, masculinas, que les envolvieron y dirigieron y en las que fueron educadas. Frida Kahlo rompió el trazado lineal que como mujer y pintora en su época debía seguir, puesto que transgredió la norma hegemónica al unir precisamente en su pintura el dolor emocional y el físico (cabe señalar su inimitable obra titulada *Mi nacimiento* o *Nacimiento*, fechada en 1932 –Fig. 9–); toda una afirmación de la batalla que vivió en vida para no ser derrotada por su propio deterioro.

A ello se le une otra idea de gran importancia: sus autorretratos parecen estar por encima del dolor, lo sobrevuelan. Es, pues, relevante matizar, llegado este punto, que su amplia y desbordante producción pictórica no es ingenua, sino que está imbuida de una ética, de rigurosos planteamientos filosóficos, de un gran entramado de preguntas y sentimientos, además de estar sometida al servicio de un mensaje ideológico del que raras veces se desprende plásticamente. Hay una idea de arte conectado con el pueblo, contra la burguesía; su pintura es comprometida y social, en clara unión con sus ideas comunistas, aunque en vasto contraste –en lo que a técnica y composición se refiere– con el arte nacionalista, mural, del México de los albores del siglo XX.

CONCLUSIONES

La artista se confrontó cara a cara con una verdad: la finitud humana, y a través de ella fue construyendo, configurando, actualizando su propia identidad, su propia resignificación como sujeto que piensa y siente y pinta por sí mismo, de ahí que no sea lícito hablar de su pintura únicamente como la búsqueda de su persona, sino como el espacio que hizo posible el encuentro con sus muchas y continuas identidades de las que ella fue testigo primero. Es significativo considerar, en última instancia, que la pintora nos hace ver que su desintegración, el desgaste de su cuerpo, es parte esencial de la vida, comprendiéndose de ese modo la existencia

como una hibridez donde la vida y la muerte tienen cabida, y en ese sentido hay que entender la vida humana, *su vida*. Gracias a su sacrificio, a su esfuerzo, por configurar su yo pictórico, pudo sostener, avivar, a la Frida-real asolada por el martirio y el sufrimiento. Frida Kahlo se agarró a sí misma hasta su último aliento, decidida y valientemente casó en vida a la pintora y a la mujer, anduvo con ellas día y noche hasta morir y unirse finalmente en una sola.

APÉNDICE

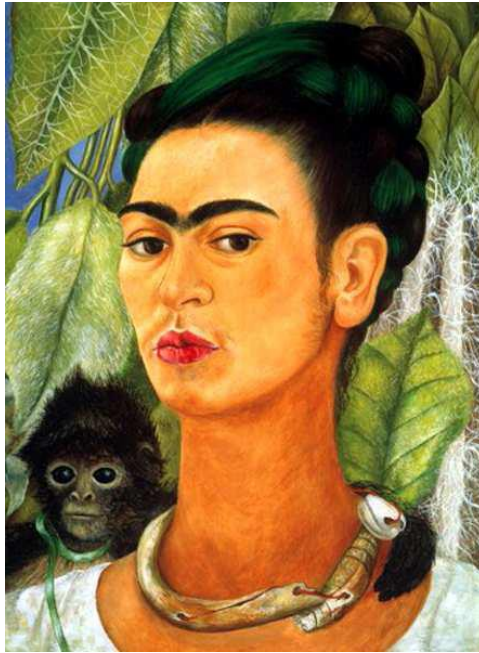


Fig. 1. *Autorretrato con mono*. 1938. Albright-Knox Art Gallery, legado de A. Conger Goodyear, 1966, Buffalo (Nueva York).



Fig. 2. *Autorretrato con traje de terciopelo*. 1926. Legado de Alejandro Gómez Arias, Ciudad de México.

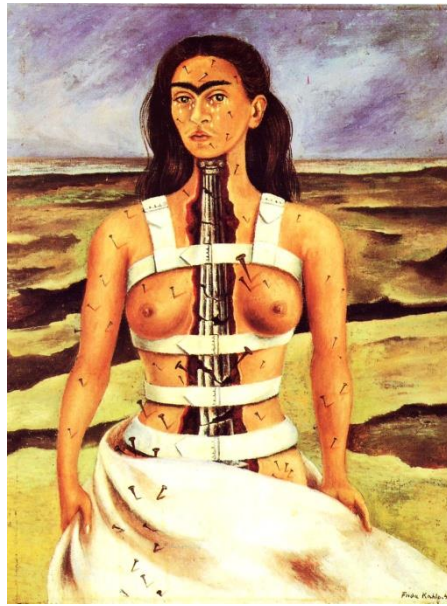


Fig. 3. *La columna rota*. 1944. Colección Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.



Fig. 4. *Las dos Fridas*. 1939. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

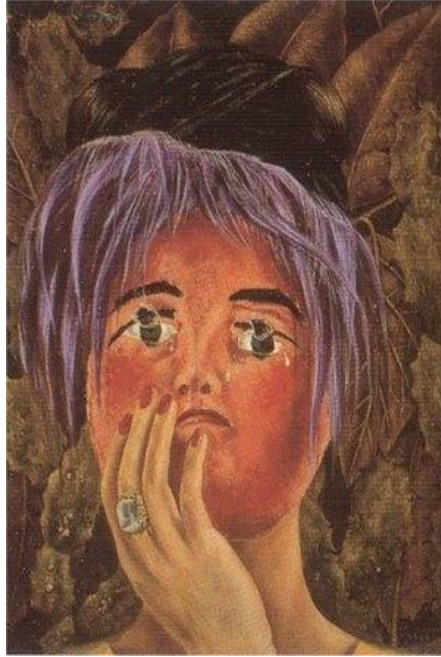


Fig. 5. *La máscara*. 1945. Colección Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.



Fig. 6. *El Círculo*, ca. 1954. Colección Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

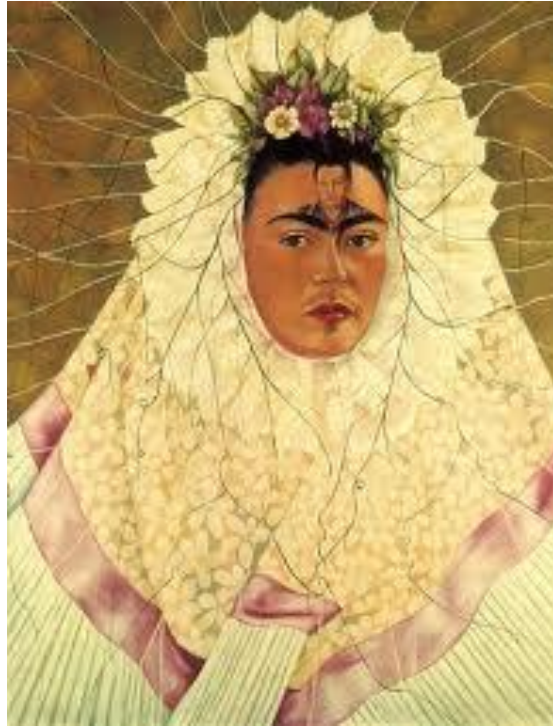


Fig. 7. *Autorretrato como Tehuana o Diego en mi pensamiento o Pensando en Diego*. 1943. Colección Jacques and Natasha Gelman, Ciudad de México.



Fig. 8. *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*. 1932. Colección María Rodríguez de Reyero, Nueva York.



Fig. 9. *Mi nacimiento o Nacimiento*. 1932. Colección Edgar J. Kaufmann, Jr., Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

Beauvoir, Simone de (2005): *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid.

Fuentes, Carlos (2007): "Introducción", en *Frida Kahlo. Homenaje Nacional 1907-2007*, Editorial RM, México.

González Fisac, Jesús (2010): "Frida Kahlo: (auto) retrato y devenir-rostro", *Fedro*, (pp. 43-63).

Herrera, Hayden (2007): *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Booket, Barcelona.

Kettenmann, Andrea (2008): *Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión*, Taschen, Köln.

López Rodríguez, Arturo (2007): "El círculo", en *Frida Kahlo. Homenaje Nacional 1907-2007*, México.

Mayayo, Patricia (2008): *Frida Kahlo. Contra el mito*, Cátedra, Madrid.

Rico, Araceli (2004): *Frida Kahlo, fantasía de un cuerpo herido*, Plaza & Valdés, México.