

LIENZO Y VIDA
AUTORRETRATO DE CUERPO ENTERO
(SEGUN FRIDA KAHLO)

Alicia M^a de Mingo Rodríguez
Universidad de Sevilla

«Años. 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! (Frida Kahlo)¹

«Cuenta tu propia historia y serás interesante [...]. No te contagies del mal verde de la envidia. No te dejes engañar por el éxito y el dinero. No dejes que nada se interponga entre tu arte y tú» (Louise Bourgeois)².

I. *Ecce Femina*

No es necesario un conocimiento experto ni tampoco exhaustivo de arte, historia y crítica de arte o estética filosófica, para reconocer que Frida Kahlo representa una posición extraordinaria e irreductiblemente singular en la historia de la pintura. En ella y en su obra se produce una confluencia tan excepcional, se diría que casi astral, que justifica que muchos se hayan sentido fascinados por su obra. En mi caso, mi primer contacto explícito con Kahlo se produjo en 2006, cuando con motivo de una mesa redonda sobre *Cuerpos, prácticas, discursos* dentro del VIII Congreso Internacional de Fenomenología (Valencia, 25-28 de octubre de 2006), dedicado al tema *Cuerpo y alteridad*, pensé que Frida Kahlo brindaba un motivo privilegiado para discutir precisamente esa intersección. De aquella contribución, inédita, recogeré aquí algunos fragmentos. En cualquier caso, debo confesar que me ha motivado especialmente a

¹ Kahlo, F., *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Barcelona Debate/Círculo de Lectores, 2005, p. 273. Cada vez que cite el *Diario*, la cita será de la página del texto transcrito de esta edición facsímil.

² No por azar cito a Bourgeois. Habría sido interesante –quizás haya oportunidad en otra ocasión- relacionar a estas dos artistas, una de ellas nacida en 1907 (Kahlo) y la otra en 1911 (Bourgeois). Introdujeron a la Mujer en el mundo del arte (pintura y escultura) de un modo radical, incluso despiadado, ya no simplemente como autora, ni a imagen de estereotipos centenarios, sino anunciando la que iba a ser una de las aventuras más decisivas del siglo XX.

escribir este artículo otro de González Fisac publicado aquí mismo, en *Fedro*³, en el que se comienza proponiendo que se desmarque la aproximación a la obra de arte en Kahlo de lo que sería el “psicologismo” al uso, que el autor entiende que se produce cuando se aborda obsesiva y abusivamente su obra pictórica desde un seguimiento riguroso del *cronograma vital* que permitiese vincular dicha obra y la atormentada vida de Kahlo⁴. No puedo por menos que valorar la propuesta de González Fisac y la aportación que lleva a cabo en el sentido de explorar el autorretrato *facial* en Kahlo desde un punto de vista que busca denodadamente centrarse en el aspecto estrictamente *estético*. El trabajo de González Fisac es interesante y ofrece muchas pistas, y muy adecuadas, para penetrar en cierta zona de la producción pictórica de Kahlo. Sin embargo, su propuesta básica inicial produjo en mí cierta perplejidad, que espero poder detallar.

En principio, es comprensible la propuesta de González Fisac, en la medida en que, como regla general o estrategia interpretativa, una obra no debe ser abordada desde la vida y el psiquismo del autor. Se erraría al pretender deducir la obra de Velázquez, Goya o Monet -o la de Molière, Vivaldi o Kant- desde su circunstancia biográfica o a partir de sus vericuetos psicológicos. La obra tiene un poder de autonomía y de convocatoria tales que en muchas ocasiones no requiere, para ser abordada, de su más o menos secreta o pública *conexión psicológico-vital*. No me entretendré demasiado en esta cuestión, pues creo que estaríamos casi todos bastante de acuerdo en tal sentido o, al menos, en su posibilidad. En todo caso, comoquiera que entiende que el peso de la biografía es excesivo en las aproximaciones *hermenéuticas* a la pintura de Kahlo -lo que es tan cierto como, me parece, inevitable, pero por razones intrínsecas, no adventicias-, González Fisac, con razón, echa en falta una valoración más propiamente *estética* de la misma. Apoya su argumentación acerca de la independencia de la obra de arte frente al autor y su vida por la exigencia de que la obra de arte sea *libre y pública*⁵. Creo que, a

³ González Fisac, J., «Frida Kahlo: (auto)retrato y devenir-rostro», en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* IX (2010), pp. 43-63.

⁴ Que eso pueda producir un cierto hartazgo es comprensible, sobre todo cuando hace acto de presencia, respecto a cualquier autor u obra, la maquinaria pesada de la “industria cultural”. La obra de Kahlo no fue muy extensa, como ella misma reconoció, y, al mismo tiempo, su vida es, por su dramatismo, muy conocida.

⁵ González Fisac, J., *o. c.*, pp. 44-45. A juicio de González Fisac «sólo puede ser una carencia, y una carencia esencial, la que haga que una obra de arte quede sujeta al devenir biográfico de su productor. Pues eso, precisamente, lo sitúa en un ámbito que no es el de lo público [...]. Pensemos que no se trata únicamente de que falte lo político; sucede que si esto es así ello se debe a que cualquiera no puede reconocerse en la obra como sujeto libre. Lo que se presenta es, en el mejor de los casos, nada más que una analogía, las obras como análogos de los estados psicológicos, cuando no una burda consecuencia de estos (en cualquier caso, queriéndose establecer una relación unívoca entre estados y obras), lo cual no aporta ni dice realmente nada. Por ejemplo, *La columna rota* (1944) se vincula al corsé que le fue

este respecto, habríamos agradecido que González Fisac hubiese abundado un poco más en esta cuestión, en la medida en que, si algo ha enseñado la evolución del arte en el siglo XX, es que no hay un canon fijo que pueda dictar, con total legitimidad y sin fisuras, qué es el arte y su verdad o cómo deba ser comprendida la vocación *expresiva* de la experiencia que llamamos “artística”. Lo que resulta interesante y sintomático en la propuesta de González Fisac es que para centrar la atención en (o desviarla hacia) lo que en Kahlo sería genuinamente estético, no susceptible de un tratamiento psicológico ni biográfico, recurre a los autorretratos de cara de la pintora, que suponen una de las series de autorretratos más completas que nunca un artista haya realizado.

Quisiera centrarme precisamente en esta cuestión. No sé si seré demasiado atrevida al considerar que hay dos grandes pilares de la obra de Kahlo, uno de los cuales consistiría en sus autorretratos de busto y cara, y el otro, en aquellos autorretratos en que traspasa a lienzos no ya su presencia “frontal”, de cara, sino *su propia vida*. El caso máximo del radicalismo del autorretrato en Kahlo lo representa *Lo que vi en el agua* (1938), pintura en la que Kahlo, rehuyendo la presentación física de su persona (¡salvo los pies!), brinda, en una suerte de compendio casi surreal, un “paisaje” general de su propia vida⁶. En efecto, solemos asociar rutinariamente el autorretrato a la presencia en el lienzo de busto y cabeza/cara, pero en realidad no hay obstáculo para considerar como autorretrato toda representación en la que su autor se muestre, sea en su rostro o

ajustado ese mismo año, y lo mismo suele hacerse con sus cuadros (y algún grabado) de comienzos de los años 30 en relación a sus abortos. No se trata de si los cuadros de Kahlo son realistas (ahora diremos algo sobre esto), sino más bien si esta vinculación biográfica, este psicologismo, aportan algo a la obra como obra de arte, por tanto libre, y no como objeto del cuerpo y de su *pathos*. *Pues allí donde se muestra inmediatamente como naturaleza (y en el caso de Kahlo como naturaleza sufriente)*, las obras parecen convertirse nada más que en una expresión de esa naturaleza, una expresión de su dolor, y, por eso, nada más que obras explicables por las realidades presentes en ella, como cicatrices o de artilugios ortopédicos. El arte, tanto desde el punto de vista del artista como de quien contempla, tiene que ser *un ejercicio de libertad*. Porque, ¿qué podemos reconocer en obras que dibujan una suerte de cronograma, como lo hemos llamado antes, del dolor y de sus tecnerías? Ciertamente el artista no está nunca al margen de su propia vida ni tampoco de su tiempo y su ideología (el comunismo en el caso de Kahlo), pero el arte es hecho de menos y queda privado de su virtualidad como arte si sólo vemos en la obra la expresión de eso que, a lo que parece, es el único contenido posible y no, como sería en verdad enriquecedor para quien la crea y para quien la contempla, una posibilidad libre. Pensemos que esta libertad no tiene que ver con la producción misma de la obra, en la que participan innumerables causas, probablemente todas ellas, desde el punto de vista de su belleza, prosaicas, sino con su creación, digamos con su producción como obra *de arte*, y con el reconocimiento de la misma, que bebe de esa misma libertad». Me parece, en todo caso, que el ejercicio de la pintura por parte de Kahlo, ¿no es acaso un ejercicio de libertad? Es más, ¿no fue a contracorriente como Kahlo remontó todas las circunstancias que a otros nos habrían desanimado o simplemente impedido pintar? ¿No fue en Kahlo la pintura también un ejercicio de titánica voluntad? Y por otra parte, lejos de quedar encerrada en sí misma a causa de lo que sería lo que Fisac llama “psicologismo”, lo cierto es que Kahlo genera un reconocimiento, en sentido profundo, que descarta cualquier sospecha de atadura de su pintura exclusivamente a los avatares de su vida personal.

⁶ El cuadro representa unas piernas y pies en una bañera, de modo que sobre el agua, o surgiendo de ella, aparecen una serie de imágenes que guardan relación con la vida de Kahlo. Este cuadro fascinó a André Breton.

en su vida, con la decidida voluntad de mostrarse. Y diría que sobre todo *en su vida*. Este tipo de autorretrato, sin embargo, al que quisiera llamar *de cuerpo entero*, es mucho más infrecuente. Sin embargo, casi todas las grandes obras de Kahlo, por las que es merecidamente reconocida, son, en este sentido, plenos autorretratos. Se dibuja y se pinta a sí misma buscando en el lienzo la oportunidad de contarse a sí misma, de narrar su vida y su experiencia.

Pues bien, si centramos la atención en el autorretrato de cara como representación, se encontrará que, respecto a Kahlo, la propuesta de Fisac se justifica con creces. Los autorretratos “faciales” de Kahlo y, en general, los autorretratos de cara y busto, suelen ser *abstractos*, fruto de un *aislamiento* del sujeto representado. Kahlo no representa una excepción, y en mi opinión sus autorretratos no aportan a la historia del arte apenas nada que no sea su obsesión en autorretratarse –con lo que nos introduciríamos en la zona oscura de las motivaciones- y, qué duda cabe, su indiscutible belleza e intensidad (González Fisac hace importantes aclaraciones en tal sentido). Al elegir los autorretratos de Kahlo como motivo de reflexión, se estaría en condiciones de proponer superar el psicologismo y el “biografismo”. En ellos apenas nada se narra, de modo que la atención se orienta a la cara de Kahlo y a los adornos y aderezos simbólicos, de acompañamiento y trasfondo, más o menos misteriosos o simplemente ornamentales; suponen ante todo una especie de elogio o memoria de una presencia humana de mujer. Sencillamente podemos pensar que Kahlo rehusaba “posar” mientras se retrataba. Se pintaba tal como se veía en ese momento, a saber, sería –todo lo más, quizás apurase al pintarse triste y aflorándole alguna lágrima. Eso sí, compensaba la reiteración e inexpresividad⁷ (un tanto sorprendente en una mujer como Kahlo, no sólo “coqueta”, sino “extremadamente sentimental”, en palabras de Diego Rivera⁸ y decía no tener en demasiado aprecio, al menos en la última década de su vida, las

⁷ No queda claro al lector de la monografía de Kettenmann si los autorretratos son expresivos o inexpresivos. A mi juicio, son lo segundo, si bien ello no impide que transmitan una *presencia enorme* de la autorretratada. Dice Kettenmann que «los autorretratos la ayudaron a hacerse una idea de su propia persona y a crearla de nuevo tanto en el arte como en la vida, al objeto de encontrar una nueva identidad. Esto podría aclarar por qué los autorretratos acusan diferencias tan minimales. Casi siempre con el mismo rostro máscara, que apenas deja entrever expresiones de sentimientos o estados de ánimo, la artista mira de frente al espectador». Kettenmann, sin embargo, precisa cómo, a su juicio, «sus ojos, cubiertos por las cejas oscuras, sorprendentemente enérgicas, que se unen sobre el nacimiento de la nariz como alas de pájaro, impresionan por su expresividad» (Kettenmann, A., *Frida Kahlo. 1904-1954. Dolor y pasión*, Köln, Benedikt Taschen, 1992, p. 21). Tal vez esa expresividad guarde relación con el *misterio de la inexpresividad*. Tal vez Kahlo se pintaba seria porque, aparte de que con ello pensara que transmitía su verdad psíquica, era el modo en que verdaderamente se veía en el espejo. En todo caso, también conocemos a la Frida Kahlo sonriente, como en la magnífica fotografía que le hizo hacia 1938-1939 Nickolas Muray (*ibíd.*, p. 58).

⁸ Tibol, R., *Frida Kahlo. Una vida abierta*, México, UNAM, 2002, p. 27.

manifestaciones externas de tristeza y desgracia⁹) con ciertos “divertimentos”, ornamentos, anécdotas (vegetación, flores, animales, cierto paisaje, abalorios, etc.) Pero, propiamente, los autorretratos carecen de desafío y de esa sinceridad, incluso impudor, de sus otros autorretratos *de cuerpo entero*¹⁰. Con todo ello, pienso que se reforzaría la propuesta de González Fisac en el sentido de una aproximación a Kahlo más centrada en su estética. A veces he pensado que, aparte de que muchos de sus autorretratos fuesen por encargo, regalos y cuadros que vendía, Kahlo se retrataba a sí misma no sólo porque fuese lo que más cerca tuviera, y lo que mejor conociese, o porque estuviese sola (en sus propias palabras), sino a la espera de alguna narración o autorretrato *de cuerpo entero*. Los autorretratos serían casi como *pasatiempos introspectivos* que permitían a Kahlo reafirmarse, adornarse, metamorfosearse (¡pero sin abandonar ni desmentir su identidad!) y, por supuesto, dejar una suerte de *memoria narcisista*, para sí y para otros, de sí misma¹¹, como envuelta (no disfrazada) en adornos (con lo que se complacía a sí misma tanto como a Rivera y potenciaba el exotismo y folklore “mexicanista”), deslumbrante, casi “semidiosa”.

En todo caso, si en lugar de tomar como motivo o guía los autorretratos de Kahlo, pasásemos a la obra pictórico-narrativa, me pregunto si sería posible prescindir no ya de la psicología, o del cronograma en sentido estricto, sino de los hechos vitales y las experiencias que en ellos se muestran, y que parecen exigir una hermenéutica que penetre en el *referente vital* de Kahlo, so pena de arriesgarnos a no comprender casi nada y a que se nos escape la *excepcionalidad* de su obra global.

Un factor añadido vendría a sumarse a esta excepcionalidad, y es, esta vez sí, estrictamente de carácter estético. Los recursos de Kahlo son eminentemente simbólicos y metafóricos. Su fuerza la aproximan -aunque ésta es una cuestión en la que no

⁹ En su *Diario*, Kahlo escribe que «nada vale más que la risa y el desprecio. Es fuerza reír y abandonarse, ser cruel y ligero. La *tragedia* es lo más *ridículo* que tiene "el hombre" pero estoy segura, de que los *animales*, aunque "*sufren*", no *exhiben* su "pena" en "teatros" *abiertos*, ni "cerrados" (los "hogares"). Y su *dolor* es más *cierto* que cualquier *imagen* que pueda cada hombre "representar" xxxx o sentir como dolorosa» (Kahlo, F., *Diario*, p. 239).

¹⁰ González Fisac aporta una comprensión, a mi juicio adecuada, del significado de los autorretratos de cara de Frida Kahlo. Cfr. González Fisac, J., *o. c.*, especialmente pp. 60-61.

¹¹ Por ejemplo, el extraordinario autorretrato (por su originalidad) *La venadita* o *El venado herido*, en el que Kahlo se hace pintar como una cierva atravesada por flechas, estaba destinado a sus amigos Lina y Arcady Boitler, y Kahlo lo hizo acompañar de este poemita: «Ahí les dejo mi retrato / pa' que me tengan presente / todos los días y las noches / que de ustedes yo me ausente / La tristeza se retrata / en toda mi pintura / pero así es mi condición, / yo no tengo compostura. / Sin embargo, la alegría / la llevo en mi corazón / sabiendo que Arcady y Lina / me quieren tal como soy. / Acepten este cuadrito / pintado con mi ternura / a cambio de su cariño / y de su inmensa dulzura» (cit. en Jamis, R., *Frida Kahlo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005, pp. 328-329).

quisiera detenerme- al surrealismo¹². Kahlo conocía bien la historia del arte y las tendencias vanguardistas de su época. Si, por ejemplo, no desarrolló más el *collage* (del que son un magnífico ejemplo *Allá cuelga mi vestido* o *Nueva York*, 1933), fue voluntariamente, porque destreza le sobraba (considérese, si no, por ejemplo, otro collage titulado *Collage con dos moscas* (aprox. 1953)¹³. Pues bien, como digo, la *excepcionalidad* de Kahlo es su voluntaria no adhesión a las aventuras formales de las vanguardias y la prosecución, hasta el fin, de un cierto estilo y color *locales*, precisamente los que ella debía estimar como más idóneos para trabajar a fondo en el nexo entre lienzo y vida. Libremente permanece al margen de todos los *-ismos*. De la pintura no le interesa propiamente ni sobre todo su aventura formal. Su compromiso consigo misma, con México, con un cierto “materialismo”, no diré que meramente histórico, sino *existencial*, le inducen a proseguir una línea original e irreductible y hasta el fin. Existencialmente, Kahlo es *realista*. Aunque recurra a lo imaginario, a la metaforización, a símbolos... su destino es *su propia realidad vital*. Por eso, y por no pintar sus sueños, Kahlo quiso marginarse del surrealismo. Sin embargo, no basta rechazar la importancia de los sueños ni afirmar la realidad de la propia vida como destino para apartarse del surrealismo –al menos como medio. Kahlo puede fantasear la

¹² Tibol, magnífica conocedora de Kahlo y su obra, así lo confirma (Tibol, R., *o. c.*, p. 99): «Frida fue una surrealista más ortodoxa de lo que el propio Breton se atrevió a reconocer, pues le dio a su arte la calidad de una partícula armónica dentro de un contexto secular mexicano». Según Tibol, aunque no lo dijo, así también lo reconoció Rivera, que calificó a su arte como “realismo monumental” (vid. el texto al que se refiere nuestra nota 29). Con gran acierto, Tibol escribe: «Es curioso que nadie discuta la condición de pintor surrealista de Salvador Dalí, por ejemplo, máximo exponente de frivolidad y veleidades dedicadas a una burguesía advenediza, y se duda todavía ante la posibilidad de situar la pintura de Frida en esa corriente, cuando en toda ella esplende una extralógica reconciliación con todo lo poético y amoroso del ser humano. En sus pinturas y dibujos, las precisiones naturalistas de su rostro, de las plantas, de los animales, de las cerámicas antiguas o de los trajes regionales mexicanos, no son más que contrapuntos de una imaginación desbordada que ha roto los límites de la realidad convencional, y no los ha roto para asustar a los bobos o a los burgueses, sino por una necesidad profunda de asir una realidad más perdurable. El hecho de que Frida se haya tomado como sujeto casi constante de sus cuadros hace que muchos consideren que su pintura no es más que una larga autobiografía. Hay muchos elementos autobiográficos, sí; pero éstos nunca aparecen con simple calidad confesional sino como relación supraobjetiva de algo que se conoce muy profundamente, tanto que puede ser sometido a disección sin desbaratarse. Los autorretratos de Frida son el fruto de una inmersión despiadada en el subconsciente para encontrar, quizás, las respuestas que la vida cotidiana no le podía dar, repleta como estaba de olor a medicinas y a estupefacientes. En una minuciosa catalogación del surrealismo en las artes plásticas, sus pinturas tendrían que estar en sitio destacadísimo dentro del casillero del surrealismo trágico y austero, un surrealismo que para ella fue como una tabla de salvación en una larga agonía» (*ibíd.*, p. 101). Habría que señalar que a lo que no se adhirió Kahlo fue al surrealismo como movimiento e ideología. Para desmarcarse del surrealismo no basta decir que ella “no pintaba sueños”. Hay muchos testimonios acerca de su rechazo de los surrealistas (en especial de Breton), pero la atmósfera de muchos de sus narraciones pictóricas es surreal, por más que no onírica (Kahlo decía que ella no pintaba sus sueños, sino su realidad).

¹³ Vid. AA.VV., *Frida Kahlo. Homenaje Nacional, 1907-2007, o. c.*, p. 359.

realidad, pero no es para negarla, sino para interpretarla y expresarla, sin apartarse de su propia vida, para aproximarse a ella con recursos que le permitiesen justamente no sólo mostrar unos hechos, sino su experiencia y vivencia de los mismos.

Lo que he argumentado hasta el momento, muy escuetamente, se deja comprender en la medida en que, en mi opinión, si Kahlo supone un hito extraordinario en la historia de la pintura es precisamente porque es sobre todo en su obra pictórica de autorretratos de cuerpo entero donde se hace verdad, de forma fehaciente y radical, el *vínculo entre lienzo y vida*. Pretender aproximarse a su obra no ya intentando des-psicologizarla, sino des-biografiarla y des-hermeneutizarla, no sería propiamente un error, sino un despropósito con el que nos arriesgamos a no comprender casi nada y a perder la fuerza, la originalidad y radicalidad de la obra de Kahlo... Es justamente el vínculo entre lienzo y vida lo que aporta Kahlo a la vanguardia artística. Ésa es su peculiar vanguardia, humilde y, bien mirado, revolucionaria. Pienso que su respeto y veneración al referente “realista” podría haberlo aprendido en una especie de extraña mezcolanza entre los “realismos” “socialista” y “existencial”, la tradición mexicana de los exvotos¹⁴, la honestidad fotográfica¹⁵, que aprendió de su padre, fotógrafo de profesión, e incluso a partir de la deuda de las vanguardias no tanto con el arte, en cuanto tal, sino con el arte en cuanto se debía a la vida y su posible transformación, por más que la deuda de Kahlo con su vida es básicamente *expresiva*, no transformadora. Su respeto por el referente “real-existencial” es tan intenso, que ello explica a la vez su autodeclarada *franqueza*, que no podemos ignorar, y los esfuerzos que debe desplegar la pintora para intentar pasar al lienzo no simplemente la vida como algo externo que le

¹⁴ Todos los intérpretes de Kahlo se refieren a la importancia del mexicanismo en Kahlo, la iconografía cristiano-católica y, en especial, los exvotos. Cfr. Ugalde Gómez, N., «Frida Kahlo, la metamorfosis de la imagen», en AA.VV., *Frida Kahlo*, México, RM, 2004, pp. 20-22: «El lenguaje visual, conceptual y compositivo en la pintura popular del siglo XIX como los exvotos, la imaginería religiosa, los retablos, los martiriológicos cristianos, las estampas, los libros y las revistas; las esculturas, los juguetes, los objetos de expresión netamente popular, así como la fotografía de estudio del XIX y XX, tuvieron gran repercusión en Frida. Favorecieron los referentes visuales y los modos de representar el contenido, la forma y la temática de su obra. Aunque la vena mexicanista y el gusto por lo popular siempre estuvo presente en la pintora –haciéndose manifiesto desde sus primeras composiciones-, no será hasta su relación con Rivera cuando la presencia de lo popular se perciba ampliamente. La pintura de Frida también abrevó del retrato. Esta tradición, de descripción realista, floreció de manera importante durante el siglo XIX [...]. Las imágenes religiosas, la hagiografía cristiana, los Cristos sangrantes, el Divino Rostro y la Virgen de los Dolores estarán presentes, de manera simbólica, y serán motivo importante en algunas de sus composiciones, al igual que ciertos atributos impuestos a sí misma. Otra de las manifestaciones significativas para su pintura fueron los exvotos, creaciones anónimas de pequeño formato y de intenso sabor popular, motivadas por la gracia recibida al encomendarse a la protección divina de Dios, de alguna Virgen o santo por enfermedad, accidente o suceso acontecido. Frida tuvo predilección por coleccionar este tipo de pintura devocional».

¹⁵ Coronel Rivera, J.R., «Frida Kahlo: la selva de sus vestidos, los judas de sus venas», en *ibíd.*, pp. 58-71. También Tibol, *o. c.*, p. 77.

ocurre a alguien, sino la vida como algo interior e íntimamente vivido. Kahlo no hablaba en estos términos, sino apelando a la honestidad y “realismo” de su obra. En un gesto extraordinario, Kahlo se representa por fuera, pero interiormente. No le interesa nada mostrar lo que ve (salvo excepciones, como la ya señalada de *Lo que vi en el agua*), sino presentarse ella misma, pero de tal modo que consiguiera, viéndose desde fuera, mostrar su “interioridad”. Le importaba unir lo visible y lo invisible de la vida; que otros la viesen por fuera, gracias a sus cuadros, tal como ella se veía “por dentro”. En sus autorretratos de cuerpo entero, la primera y la tercera persona de Kahlo se unen: yo-y-ella (siendo que “ella” casi siempre debía ser el “ella” de Diego Rivera).

No creo que sea exagerado decir que Kahlo se asume a sí misma casi como si fuese un *Ecce Homo* en versión femenina y sin otro trasfondo que el de una vida humana. Pocas vidas han sido más conducidas a frescos y lienzos que la de Jesucristo, desde su nacimiento hasta su muerte. Para Kahlo no se trataba de que otro narrase su vida, pintándola, sino de que justamente fuera ella misma la que se hiciese representar autobiográficamente. Como he dicho, no sólo desde fuera, sino desde la más profunda intimidad, intimidad que, en el caso de Cristo, supone en buena medida una suerte de tabú en la iconografía cristiana, como si Jesucristo careciese de vida interior o de intimidad humanas.

Por otra parte, es difícil pasar por alto que Kahlo no rehúye en su pintura, sino que más bien reafirma, y desafiantemente, el *motivo femenino diferencial*. También esto guarda relación con el vínculo entre lienzo y vida. Lo que fascina en Kahlo es que, careciendo en buena medida de modelos, y desde el desafío que suponía que fuese mujer, fue capaz de encontrar un camino a través de las imágenes para decirse en un sofisticado equilibrio entre pudor e impudor. Por más que se pretenda desvincular a Kahlo de su reivindicación desde el feminismo, es difícil que éste deje de valorar y enaltecer con entusiasmo el esfuerzo de Kahlo para decirse precisamente *desde su condición de mujer*. El “referente” real/existencial conduce a Kahlo a la vida de *una mujer*, y *una vida abierta*, como diría Tíbol. Kahlo se hizo *pública* en su intimidad. Y se sabe *quién pinta* no simplemente porque se presente como mujer en sus autorretratos (¡aunque en su juventud le gustase disfrazarse de varón!), con su *figura* femenina, sino porque el *contenido narrativo* de sus autorretratos *de cuerpo entero* es, y precisamente más allá de la evidencia femenina de los meros autorretratos de cara, sin concesiones a edulcoraciones, y en muchas ocasiones desgarrador. La alusión a lo femenino no es nada “floral” (O’Keefe) ni está camuflado (Louise Bourgeois), sino que es directamente

femenino, referido con mucha frecuencia al hecho *biológico* que supone ser mujer. Quizás si su vida hubiese sido otra, Kahlo no tendría por qué haber pintado lo que pintó, no tendría por qué haberse narrado como se narró, pero su destino la condujo a ello, y ella no lo rechazó.

La atracción de Kahlo por la *realidad de su propia vida* es tan intensa que en cierto momento, tras el accidente, rehúsa seguirse interrogando “filosóficamente” por la realidad¹⁶ -lo que había sido usual en su juventud, cuando Alejandro le hacía leer a Schopenhauer o Splenger- y se sumerge en su propia vida. Ni el fuerte compromiso político que preside su vida conseguirá apartarle de su propia aventura expresiva. Hacia 1950-1951 escribe Kahlo en su *Diario*, tras comentar su estado físico, tras siete operaciones en la columna vertebral a lo largo de un año, y refiriéndose a su desesperación: «Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo, tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar [...]. Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo *útil* al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mí misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido»¹⁷. En 1953 Kahlo expresa a Raquel Tibol su opinión de que «mis cuadros están bien pintados. 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. La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos y otra serie de cosas que hubieran llenado mi vida horrible. Todo eso lo sustituyó la pintura»¹⁸. La narratividad de los autorretratos de cuerpo entero de Frida Kahlo evita cualquier conceptualismo críptico -por ejemplo, al estilo de Louise Bourgeois (lo que no le resta un ápice a nuestra admiración por su obra, desde luego)- y rechaza escapar, desmentir o jugar con su identidad, como en Sherman u Orlan¹⁹, sino a lo sumo mostrarse en devenir pero siempre guardando una inquebrantable *fidelidad a sí misma*. No se esconde

¹⁶ Cuenta Hayden Herrera, biógrafa de Kahlo que después del accidente que estuvo en el origen de su drama humano, Kahlo escribe a su novio: «¿Por qué estudias tanto? ¿Qué secreto buscas? La vida pronto te lo revelará. Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir. Hace poco, tal vez unos cuantos días, era una niña que andaba en un mundo de colores, de formas precisas y tangibles. Todo era misterioso y algo se ocultaba; la adivinación de su naturaleza constituía un juego para mí. ¡Si supieras lo terrible que es alcanzar el conocimiento de repente, como si un rayo dilucidara la Tierra! Ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos. Mis amigas y mis compañeras se convirtieron lentamente en mujeres. Yo envejecí en unos instantes, y ahora todo es insípido y raso. Sé que no hay nada detrás; si lo hubiera, lo vería» (Salber, L., *Frida Kahlo*, Madrid, Edaf, 2006, pp. 42-43).

¹⁷ Kahlo, F., *Diario*, p. 252.

¹⁸ Cit. en Tibol, R., *o. c.*, p. 63.

¹⁹ Orlan podría competir con Kahlo por lo que se refiere a operaciones quirúrgicas, pero qué abismo separa a éstas de las que debió sufrir Kahlo.

ni se disfraza, ni pretende ser otra, pues desde muy pronto se ha aceptado complacida tal como era²⁰. En realidad, al menos en parte de ahí debía proceder su energía expresiva. A lo sumo, acepta representarse inequívocamente como ausente (como en *Allá cuelga mi vestido* o *Nueva York*, de 1933). Y al final dice preferir *irse* de una vez por todas (morir), no *escapar*. Tan sólo esperaba alguna caricia²¹.

II. Autorretratos de cuerpo entero

«Mi cuerpo es un marasmo. No puedo escapar de él. [...] Mi cuerpo me abandonará a mí, que siempre fui su presa. Presa rebelde, pero presa. Sé que nos vamos a aniquilar mutuamente, así que la lucha no tendrá vencedor. Vana y permanente ilusión creer que el pensamiento, porque está intacto, puede liberarse de esa otra materia hecha carne» (Rauda Jamis)²².

Así pues, mientras que los autorretratos de cara son escuetos en significaciones, más bien hieráticos y ornamentales, escasamente narrativos, los autorretratos *de cuerpo entero* son verdaderas construcciones, muy elaboradas. Ninguna fotografía -al menos tal como la conoce Kahlo, de la que ella sabe y que ha visto practicar a su padre- podría hacerlo. Estamos muy acostumbrados a concebir la biografía, o para ser más precisa, la autobiografía, más bien como un gesto de escritura, contando con el auxilio de la palabra, quizás porque, después de todo, la palabra se nos ha presentado como el medio más adecuado para narrarnos a nosotros mismos y nuestras íntimas complejidades. Parece que resulta más fácil pintar un paisaje que narrarlo, o que al narrarlo siempre parece que queda por detrás mucho de lo que, sin embargo, un pintor sería capaz de expresar. Pero cuando se trata de nuestra vida, todo cambia. Imagine el lector que debiese pintar su vida. Pues bien, el “material” de Kahlo es su vida, su obra *pone en obra su vida* hasta casi el instante final, desde su diario y una extraña obra titulada *El círculo*, en que no se muestra la muerte, sino *la desintegración* (imágenes 13 y 14).

Sin duda he optado por esta expresión: *autorretrato de cuerpo entero*, para realzar que lo decisivo en el arte de Kahlo, su rasgo fundamental diferencial, no son sus autorretratos de cara, sino aquellos en los que muestra/narra su vida. Y cuando aludo a

²⁰ Así se lo dice a su novio (Salber, L., *o. c.*, p. 40).

²¹ Kahlo, F., *Diario*, p. 275.

²² Jamis, R., *o. c.*, p. 19. El texto de Rauda Jamis es, en gran medida, una reconstrucción muy fiel de la vida de Kahlo, en la que Jamis asume imaginariamente el protagonismo de Kahlo. Pienso que este texto habría sido suscrito sin reservas por la propia pintora.

“entero”, es para subrayar en qué medida Kahlo desarrolló una especie de pequeña filosofía o quizás sería mejor decir *cosmovisión*, en la que apelaba a la Relación, la Totalidad y la Unidad en su dialéctica “procesual” con el drama del individuo, el aislamiento o el miedo a la soledad. No sólo por capricho, desde luego, ni desde la mera biografía, sino desde un contexto intelectual o “parafilosófico” se justifica en la obra de Kahlo el vínculo entre lienzo y vida. Tal como anota en el Diario, a su entender «la *revolución* es la *armonía* de la *forma* y del *color* y todo está, y se mueve, bajo una sola *ley* = la vida = Nadie está *aparte* de nadie - Nadie lucha por si mismo, Todo es *todo* y *uno* La angustia y el dolor, el *Placer* y la muerte no son más que un *proceso* para *existir* xxxx la lucha revolucionaria en éste proceso es una puerta abierta a la inteligencia»²³. Un poco más adelante, escribe: «Nadie es más que un funcionamiento - o parte de una función *total*. La vida pasa, y da caminos, que no se recorren vanamente. Pero nadie puede detenerse “libremente” a *jugar* en el sendero, porque retrasa o trastorna el viaje atómico y general. De allí viene el descontento, de allí la desesperanza y la tristeza. Todos quisiéramos ser la *suma* y no el elemento número. Los cambios y la lucha nos desconciertan nos aterran por constantes y por ciertos, buscamos la *calma* y la "paz" porque nos anticipamos a la *muerte* que *morimos cada segundo*. Los opuestos se unen y nada *nuevo* ni *arrítmico* descubrimos. Nos guarecemos, nos alámamos en lo irracional, en lo mágico, en lo anormal, por *miedo* a la extraordinaria belleza de lo *cierto* de lo material y dialéctico, de lo sano y fuerte -nos gusta ser *enfermos* para *protegernos*. Alguien - algo - nos protege *siempre* de la verdad - Nuestra propia ignorancia y nuestro *miedo*. Miedo a *todo* - miedo a saber que no somos otra cosa que *vectores dirección* construcción y destrucción para ser *vivos*, y sentir la angustia de esperar al minuto siguiente y participar en la *corriente* compleja de no saber que nos dirigimos a *nosotros mismos*, a través de millones de seres - piedras - de seres aves - de seres astros - de seres microbios - de seres fuentes a nosotros mismos - variedad del *uno* incapacidad de escapar al dos - al tres al etc. de siempre - para regresar al uno. Pero no a la *suma* (llamada a veces *dios*- a veces *libertad* a veces *amor* - *no* - somos odio - amor - madre - hijo -planta - tierra - luz - rayo - etc. - de siempre - mundo dador de mundos - universos y células universos Ya!»²⁴.

La “filosofía” de Kahlo se hace verdad en sus cuadros no ya sólo porque encuentre expresión en la afirmación del *vínculo* (*Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936)

²³ Kahlo, *Diario*, p. 243.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 248-250.

(imagen 3), el *abrazo* (que culmina en obras como *El abrazo de amor del universo, la tierra (México)*, *Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) (imagen 9) y *Moisés o Núcleo solar* (1945)), sino también, en un sentido opuesto, en el encaramiento de la soledad, en obras extraordinarias como *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932), *Recuerdo o el corazón* (1937) (imagen 1), *Autorretrato con cama o Yo y mi muñeca* (1937), *Autorretrato con pelo cortado* (1940), pero sobre todo, de forma apabullante, en *Henry Ford Hospital o La cama volando* (1932) (imagen 5) y *Mi nana y yo o Yo mamando* (imagen 4).

No me refiero únicamente al *contenido* de su pintura, sino a su propio *estilo*, a su íntima *decisión libre* de pintar. Aunque pueda hacerse una lectura psicológica de Kahlo, sus recursos para vincular lienzo y vida no en torno a una *psique*, sino en torno a una *biografía*, poseen una “universalidad” repartida en un conjunto de “logogramas” (G. Fisac) que despiertan en el espectador una muy favorable respuesta de comprensión que aparta la obra de Kahlo de cualquier enclaustramiento psicologista. Sus recursos no son nada crípticos (¡a diferencia de sus retratos de cara, si nos empeñamos en que signifiquen a toda costa algo más que hitos de re-presentación y *memoranda* de la propia Kahlo!), y por más que cualquiera pudiera esforzarse en ver más allá de lo que se ve, en realidad todo se deja descifrar sin excesiva dificultad. Como ha reconocido Kettenmann, «para expresar sus fantasías y sentimientos, [Kahlo] desarrolló una lengua pictórica con vocabulario y sintaxis propios. Utilizó símbolos que han de ser descifrados por el que quiera analizar su obra y los contextos que la rodean. Su mensaje no es hermético; las obras han de entenderse como resúmenes metafóricos de experiencias concretas»²⁵. Si Kahlo no es críptica y es capaz de ser tan acogida por

²⁵ Kettenmann, A., *o. c.*, p. 20. Para Ida Rodríguez Prampolini, «Frida nunca se desprende de la realidad sensible, ni del símbolo, de la imagen remática y significativa. La pintura de Frida habla con metáforas, con alusiones, con una simbología poética pero de significados inteligibles. Causa su obra la sorpresa y fascinación de la “belleza convulsiva” del surrealismo, pero al analizarla siempre comprendemos que su mensaje no es hermético, sorpresivo, alucinante, ilógico, sino la sublimación de experiencias muy concretas, generalmente vividas pero transformadas en metáforas poéticas» (cit. en *Frida Kahlo*, México, Susaeta, 2004, p. 93). En otro sentido, cfr. Salber, L., *o. c.*, p. 118: «En el origen de los cuadros de Frida Kahlo se agita algo que no la deja descansar. Podemos llamarlo la experiencia de la paradoja; una experiencia básica cuya naturaleza no se capta ni caracteriza adecuadamente inspeccionando los elementos biográficos de la circunstancia en la que surge. No es fácil en absoluto dar cuenta de ella. En la tarea nos vemos obligados, querámoslo o no, a referirnos a los más enigmáticos rasgos constitutivos de nuestra existencia. Todos sabemos que vamos a morir, no obstante lo cual nos comportamos en la mayoría de las ocasiones como si esa barrera, ese límite, no nos afectara a nosotros. Se vive así en una mezcla de saber y de ignorancia. Igualmente paradójica es la relación existente entre la multiplicidad de las formas de vida que fantaseamos como posibles y el amargo conocimiento de que solo es real la que, en cada caso, lo sea. En el limitado tiempo de que disponemos para vivir nos es imposible hacer real todo lo que, en principio, nos sería posible. El sufrimiento por lo no realizado es una peculiaridad del hombre moderno. La

quien contempla sus pinturas, es porque a diferencia del encubrimiento de sí que despliega en sus autorretratos de cara (Kahlo se llamaba a sí misma “la ocultadora”), en sus otras pinturas se “ve” o se “piensa” a sí misma en tramas de relación muy elaboradas y múltiples. No suele recurrir a sentidos ocultos²⁶. En el nivel de las imágenes y en el orden simbólico, todo parece estar bastante claro, no hay dobleces ni sentidos muy alejados de lo que se ve. Basta un poco de lucidez para comprenderlo. Así, por ejemplo, en *Recuerdo o El corazón*.



Imagen 1. *Recuerdo o El corazón* (1937)

experiencia de la paradoja también se nutre del hecho de que el hombre moderno, más perfecto que el de otros siglos, diseña sobre su vida un proyecto y pretende proceder estratégicamente en su aplicación, cuando, a la par, en todo momento sabe que está a expensas del azar. También la tensión irresoluble entre el sentimiento de ser acogido por el todo de la naturaleza y el de hallarse aislado y rodeado de cosas extrañas alimenta la intranquilidad, el desasosiego del que hemos hablado». Sin embargo, creo que ese “misterio” es tan compartido que en buena medida deja de serlo, resultándonos finalmente familiar, raíz de la empatía que Kahlo despierta, a pesar de lo terrible de su mensaje. Nos adentraríamos en la filosofía que desprende esta pintura, y aunque no podamos deducir del todo la pintura de la biografía, no habría misterio si despreciásemos la biografía.

²⁶ Hay un extremismo tanto en la parquedad como en el exceso de locuacidad del intérprete. Por ejemplo, en su comentario sobre *Sin esperanza*, donde Kahlo se representa tumbada en el lecho, toda cubierta, a excepción de la cabeza, y debiendo tragar de una especie de enorme embudo toda suerte de alimentos, Helga Prignitz-Poda se permite “hurgar” en lo que serían los trasfondos ocultos del lienzo (del que, por ejemplo, Kettenmann dice que Kahlo lo pintó a resultas de la obligación que le impuso su médico de comer, pues había perdido el apetito y, como consecuencia de ello, mucho peso), diciendo que en realidad -la explicación le parece obvia a Prignitz-Poda- «Frida alude a los engaños de Rivera que tenía que “tragarse”» (vid. AA.VV., *Frida Kahlo. Homenaje Nacional, 1907-2007, o. c.*, p. 297). También los autorretratos faciales son susceptibles de interpretaciones que buscan penetrar sentidos profundos o culturales. Véase, si no, por ejemplo, el extenso comentario dedicado por Mary K. Coffey al *Autorretrato con monos*, en el que aborda concienzudamente la simbología (¿sexual?) de los monos y del “ave del paraíso” a partir del meticuloso conocimiento que debían poseer Frida Kahlo y Diego Rivera del *Códice florentino* de Fray Bernardino de Sahagún (cfr. *ibíd.*, pp. 220-225).

A veces es absurdo describir reduplicativamente lo que salta a la vista. Sin embargo, es cierto que sólo alcanzamos a “ver” de veras cuando previamente nos es dado *comprender*. ¿Es acaso críptico este autorretrato de cuerpo entero? La eficacia de la imaginería y el simbolismo de Frida Kahlo es enorme. Un gran corazón (el amor), el de Frida, yace a sus pies, desangrándose²⁷. Ella, que llora, ya no tiene corazón. Ni manos para hacer, ni corazón: no puede hacer nada. Pero milagrosamente sí puede, sin embargo, encontrar una posibilidad, con sus otras manos, en la pintura, frente al lienzo. Al menos la pintura es *su* posibilidad, *su libertad*. Está, además, abandonada ante todo por ella misma: por aquella Frida lejana en el tiempo, la casi adolescente colegiala que aprendió a admirar a Diego Rivera, pero cuyo pequeño brazo, que se le tiende, ya no alcanza el suyo. También está abandonada por la Frida de los atuendos mexicanos tradicionales que gustaba a Rivera, la Frida semidiosa, engalanada, exótica, fascinante. “Le da el brazo”, pero ya no está. Su compañía es casi insignificante. Puede pensarse que en este cuadro Frida recordaba la traición de su hermana Cristina cuando se convirtió en amante de Rivera. Éste sería un detalle de cronograma irrelevante (formaría parte del “secreto del sumario” de la vida psíquica de Kahlo), frente a lo que el lienzo da a ver y comprender.

Lo interesante sería, pues, el vaivén entre la premeditada y misteriosa inexpresividad de los retratos de cara, con ese *rostro intensivo* al que se refiere con gran acierto González Fisac, y la elocuente *narratividad* de los autorretratos de cuerpo entero. Si en su artículo González Fisac ofrece magníficas pistas para un abordaje del retrato de cara en Frida Kahlo, por mi parte, no pretendo sino llamar la atención acerca de cómo se configuran, al menos en cierto sentido, los *logogramas* de Frida Kahlo, contribuyendo a fortalecer su imaginería.

Pues bien, considero que esos *logogramas* dependen, en buena medida, de vectores de entrelazamiento entre *cuerpo vivido* y *cuerpo físico* (especialmente en tres dimensiones: dolor físico, maternidad –maternidad en general, y no sólo como maternidad frustrada- y amor), en los que se configura una unidad visualmente muy eficaz, que consigue aunar psiquismo y cuerpo, sentimientos y anatomía, cultura y

²⁷ En el gran cuadro *Las dos Fridas*, de 1939, uno de los más conocidos lienzos de Kahlo, se muestra el mismo motivo, sólo que aquí el corazón o los corazones amenazan con desangrarse. El acontecimiento próximo al cuadro de 1937 fue la traición de Rivera y su hermana Cristina (1934). En 1939, el suceso próximo fue el divorcio de ambos, tras volver Kahlo de París. En *Las dos Fridas*, el corazón de la Frida mexicana, querida por Rivera se transfiere al corazón de la Frida Europea, que contiene el desangrado o amenaza con él, pinzando la arteria o vena que lleva la sangre desde el primer corazón al segundo. De esa dualidad entre la Frida mexicana y la Frida europea no sabemos demasiado. Como guía para ese tema serviría, sin duda, *Las dos Fridas*.

naturaleza. La “inteligencia” de la pintura de Kahlo depende, en gran medida, de su concienzudo trabajo de exploración –y no sólo pictórica- de la *unidad psicofísica y cosmogónica* que somos y que es, sin duda, nuestra propia vida. Ni que decir tiene que, puestos a “deducir” esa filosofía de la propia vida de Kahlo y de su intimidad, sería imposible no percatarse del peso que debió de tener sobre ella su propia experiencia corporal, vinculada desde muy temprana edad, y hasta el final de su vida, a la enfermedad (poliomielitis) y, posteriormente, al dolor y la tan cierta como quebrada “unidad” psicofísica que éste es capaz de engendrar. Para otros pintores esa *unidad psicofísica* sería irrelevante, pero no lo es en Kahlo.

Y como expresión de dicha unidad, el juego entre lo visible y lo invisible, entre exterior e interior. Salvo, como ya señalé, la excepción que supone *Lo que vi en el agua* (1938), los autorretratos de cuerpo entero de Kahlo lo son no simplemente porque se la vea a ella, a Kahlo, “de cuerpo entero”, sino porque en ellos juegan lo visible y lo invisible en el intento por aunar lienzo y vida en una unidad sensible superior. Fuera de este recurso a lo que ven imaginariamente sus ojos, Kahlo no rehúye su presencia ni siquiera cuando el suceso o la experiencia que narra son muy dolorosos. Propiamente, el cuadro del que más estruendosamente se ha ausentado, representándose por su vestido vacío, colgado, es en *Allá cuelga mi vestido* (1933). Hay otra ocasión, bien diferente de las anteriores, en que Kahlo se muestra “ausente” estando presente. Se trata de *Mi nana y yo* o *Yo mamando*. La inexpresividad es radical como expresión de *ausencia de abrazo*. Al autorretratarse con cuerpo de niña (y cara adulta), Kahlo juega con los tiempos, actualizando lo recordado hasta hacerlo formar parte del presente, indicando con ello que el trauma, en realidad, no ha desaparecido. Sin duda, se trata de uno de los cuadros más impresionantes de Kahlo, en el que se ha mostrado realmente ausente, aun estando presente, con una seriedad (acentuada en una adulta-lactante) demoledora. Frida, como bebé, no quedó atrás, olvidada en el tiempo, sino que está aún aquí. El material psicoanalítico del lienzo sería precioso, pues señalaría en Kahlo una búsqueda sin término de amor, de acogida, abrazo... y maternidad. En el lienzo, Kahlo no sólo cruza los tiempos mezclando cuerpo y rostro; no sólo hacer que interfieran Naturaleza (amamantamiento, madre) y Cultura (máscara de deidad azteca), sino que combina, en el propio seno, la presencia del seno amoroso, cálido, maternal, y la anatómica glándula mamaria ¡que tan sólo permite dar leche, pero no cariño ni amor! Y las gotas de leche se tornan estrellas en la noche. Estrellas o tal vez lágrimas. Puro material poético concentrado en un pequeño lienzo de 30 x 34 cms.

Kahlo introduce tal cantidad de elementos simbólicos y desplazamientos metafóricos en su pintura, que si rehusamos la biografía, el lienzo se empobrece irremediablemente. Cuando del cuerpo se trata, todo está investido de sentido, y todo oscila *de lo anatómico a lo sentimental*, de lo fisiológico a lo afectivo. Ésta es una de las claves de la imaginería de los autorretratos de cuerpo entero. La pintura de Kahlo representa la urgencia de su propio cuerpo, formando una unidad, una especie de reunificación involuntaria en la que todo se vincula y se rompe. Las osadías de Kahlo son grandes guiños y signos de lucidez cuando, por ejemplo, muestra al “corazón” del amor como corazón de veras (como si el dolor sentimental en el corazón simbólico atravesase el corazón real o lo desangrase); y a la columna vertebral la pinta Kahlo como una verdadera “columna”, pues la columna es lo que sostiene (luego, con motivo de una anotación en su *Diario*, se mostrará de nuevo cayendo de la columna -imagen 10). En efecto, Kahlo se ha mostrado al mismo tiempo por fuera y por dentro: en un atrevido juego ha mostrado sus sentimientos, pero también su anatomía. Se ha *rajado*, literalmente (*La columna rota*) y se ha desangrado, se ha hecho parir a sí misma, ha mostrado su anatomía más íntima sexual, ovárica incluso, y se ha presentado con sus cicatrices, en su nacimiento, en su aborto, en la intimidad de su propio dolor y en su soledad. Se ha hecho vincular, gracias a sus lienzos, con columnas vertebrales, pelvis, corazones, senos, sexos, óvulos y espermatozoides, fetos, partos, abortos, sangre, fertilizaciones, lágrimas...

Tildar la pintura de Kahlo de “materialismo” resultaría casi zafio. No es un buen concepto, desde luego. Le importó ante todo, respecto a las posibilidades que le brindó la pintura, el “cuerpo entero” de una vida, en este caso, la suya propia, erigida en ejemplo o modelo. Su coherencia es excepcional. Como Jesucristo, Kahlo se muestra desde su genealogía, en su nacimiento (un extraño nacimiento), pasando por la infancia, hasta llegar a la madurez y no a la muerte, pero sí a la desintegración.

Y hay que insistir en el gran reto de Kahlo. Cómo “montar en imágenes” una vida, por dentro y por fuera. Tomemos, por ejemplo, dos imágenes radicales. Una de ellas, con motivo del aborto. Quizás, en la distancia, la pregunta que podría interesar al experto en arte es la de *cómo podría pintarse un aborto*. Un buen tema para un alumno de Bellas Artes. ¿Cómo, pues, se pinta un aborto? Y Kahlo lo pinta, con enorme dramatismo y sin demasiada truculencia. ¿Se había preocupado alguna vez el arte de representarlo? Uno puede mostrar el cadáver de un feto, o tal vez una mujer en una cama ensangrentada. Kahlo no se conforma con ello. Hay que desarrollar una poderosa

imaginación, y una inflexible voluntad de expresión para querer contarlos. ¿Cómo se narra la infertilidad? ¿y la impotencia? ¿y el desamor? Sin duda no plantea tantas dificultades pintar la soledad (por ejemplo en *Autorretrato con cama* o *Yo y mi muñeca*, de 1937, o bien *Autorretrato con pelo cortado*, de 1940, por poner tan sólo dos ejemplos de los muchos que podrían aducirse).

Es difícil “surfear” a Kahlo. Los cuadros son conmovedores, y creo que su mito, sus trajes, precisamente sus retratos de cara, sus tocados, toda esa especie de exotismo y folklore que parece envolver a Kahlo, toda esa parafernalia ornamental tiende a, y quizás está buscada deliberadamente para, en el fondo, distraer de la trágica vida de esta mujer, que se adornó y quiso sobreponerse con orgullo y entereza a una vida presidida desde muy pronto por el dolor, el fracaso y el desamor.

En el proyecto general de su propia franqueza, Kahlo siempre fue fiel a su identidad, en una época que pronto comenzó a renegar de la identidad y a escamotear sus responsabilidades y su dolor. Porque quizás precisamente de eso se trata. El dolor que Kahlo experimentó, y que podemos recorrer abundantemente a través de su obra, en todas sus versiones (que podríamos resumir como dolor físico y dolor sentimental) le orientó en una de las dos salidas probables que entraña la experiencia del dolor: la fuga y el reconocimiento. Cuando el dolor es dilatado, escapar es un autoengaño total. Por eso, Kahlo lo asume y se apresta a pintarlo. Recurre a la seriedad de su rostro, a clavos, a la soledad, a paisajes desolados, a coronas de espinas, a corsés... Sí, el doliente queda clavado en sí. Una suerte de *primitivismo de la identidad* la provoca a autorretratarse continuamente. Cuando se trata de disfrazarse en profundidad, aún mantiene su cara para que no haya equívoco. Un sentido nada virtual, y sí extremadamente corporal, físico, material de la identidad, provoca en Kahlo que no busque escapar, ni esconderse, ni camuflarse, sino que se clava a sí misma: sola. El mundo no se le abre como aquello de que se puede gozar, con o sobre lo que se puede trabajar... Y habiendo renunciado al suicidio, el último gesto de Kahlo es radical: alaba la vida –proclama que *viva la vida*– al tiempo que confiesa *no querer volver*...

Kahlo fascina porque la relación que mantiene con la pintura no es ni estilística, ni formal, ni experimental, ni decorativa, sino vital, al mismo tiempo totalmente tierna y completamente cruel. La figuración de Kahlo transgrede la transgresión de la vanguardia. Si la existencia le había golpeado con enorme dureza –y lo hizo- ella iba a pintarse para no escapar, para seguir estando ahí, para no tener la ocasión de desintegrarse o deshacerse de veras sin dejar huella...

La trayectoria recorrida por Kahlo es de una coherencia deslumbrante. En ese recorrido destacarían dos grandes imágenes: una de ellas, la de una niña gigante, en el centro de su Hogar, protegida por sus padres, acreditada por todo lo que sus abuelos han aportado, en México y desde ultramar. Su presencia humana es poderosa, confiada. Todo cambia al final de su vida. Pero una vez más, la trayectoria pictórica de Kahlo, sin novedades formales, pues su innovación consiste en seguir su curso vital, cumple con la Unidad, la Totalidad y el Ciclo. Si en otras pinturas ha mostrado que todo está relacionado: cultura y naturaleza, cuerpo físico y cuerpo vivido, amor y dolor... ahora, al final, toca pensar el círculo (imagen 14) (y ésta era la otra gran imagen, aunque de pequeño formato, a que me refería hace un momento). Sin embargo, ya mucho antes de la despedida había pintado al Hijo que no tuvo, pero sí tuvo: Diego Rivera (imágenes 8 y 9).

La experiencia global, de cuerpo entero, de la maternidad, recorre toda la obra de Kahlo, y junto con la experiencia del dolor, es su gran motivo dominante. Así se entiende que –es eso lo que he pretendido mostrar- su gran desafío pictórico sea la unidad de lienzo y vida. Desde el nacimiento y la infancia, hasta la madurez y la desintegración.

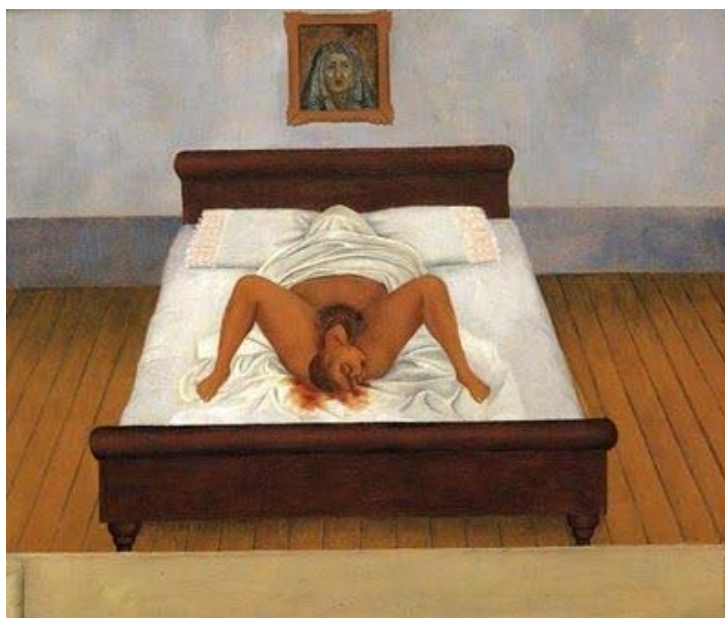


Imagen 2. *Mi nacimiento o Nacimiento* (1932)²⁸

²⁸ Puede leerse con provecho, a este respecto, y en general sobre la relación entre Rivera y Kahlo, Herrera, H., «Bella para la bestia. Frida Kahlo y Diego Rivera», en W. Chadwick e I. de Courtivron, eds., *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid,



Imagen 3. *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936)

Kahlo pasa del tema biográfico al genealógico, y desde el genealógico al cosmogónico, involucrando a *toda la humanidad* en un Feto y en un Útero (imagen 8). ¿Cómo no pensar que estamos, sin duda alguna, más allá de una anécdota biográfica? Ahí está lo que al fin más le importaba: Feto y Abrazo, Nacimiento y Amor, Génesis y Vínculo.



Imagen 4. *Mi nana y yo, o Yo mamando* (1937)

Cátedra/Universidad de Valencia, 1994, pp. 143-162 (cfr. p. 154 para un comentario sobre *Mi nacimiento*).



Imagen 5. *Henry Ford Hospital, o Cama volando* (1932)

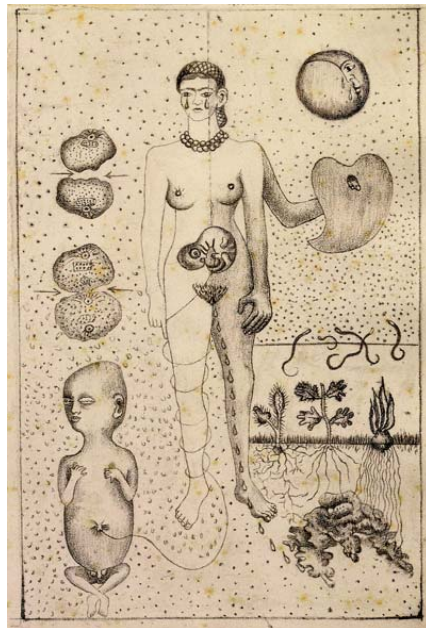


Imagen 6. *Frida y el aborto, o El aborto* (1932)



Imagen 7. *El sol y la vida* (1947)

Pero también la experiencia del dolor, el abatimiento, la soledad “de años”. A partir de ese momento, tras los abortos padecidos, y sin la esperanza de poder ser madre, Kahlo, sin embargo, no reniega de esa idea de la maternidad, ni del Feto, como no renegará de la Vida –tal vez sí de la suya, pero no de la vida como tal.

Diego Rivera dijo de Kahlo: «El materialismo ocultista está presente en el corazón cortado en dos, la sangre fluyente de las mesas, las tinas de baño, las plantas, las flores y las arterias que cierran las pinzas hemostáticas del autor [...] Colectivo-individual es el arte de Frida. Realismo tan monumental que, en su espacio todo, posee N dimensiones; en consecuencia, pinta al mismo tiempo el exterior, el interior y el fondo de sí misma y del mundo [...] Para Frida lo tangible es la madre, el centro de todo, la matriz; mar, tempestad, nebulosa, mujer. Y Frida es el único ejemplo en la historia del arte de alguien que se desgarró el seno y el corazón para decir la verdad biológica de lo que siente en ellos. Pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo que en realidad no conoce su rostro; el de la nana nutridora sólo es máscara india de piedra dura, y sus glándulas racimos son que gotean leche como lluvia que fecunda la tierra, y lágrima que fecunda el placer; y el de la madre, *mater* dolorosa con los siete puñales del dolor que hace posible el desgarramiento por donde emerge la niña Frida, única fuerza que, desde el portentoso maestro azteca que esculpió el basalto negro, ha plasmado el nacimiento en su misma y real acción. Nacimiento que produjo la única mujer que ha expresado en su obra de arte los sentimientos, las funciones y la potencia agresiva de la mujer con *kalis-teknika* insuperable»²⁹.

²⁹ Cit. en Tíbol, R., *o. c.*, p. 99.



Imagen 8. *Moisés o Núcleo solar* (1945)

En efecto, como señalé antes, el motivo de la maternidad es tan radical, el fracaso es tan íntimo, tan crucial, que Frida tuvo que inventarse un Hijo, muy cerca de su Amado y de su Traidor: el propio Diego Rivera.

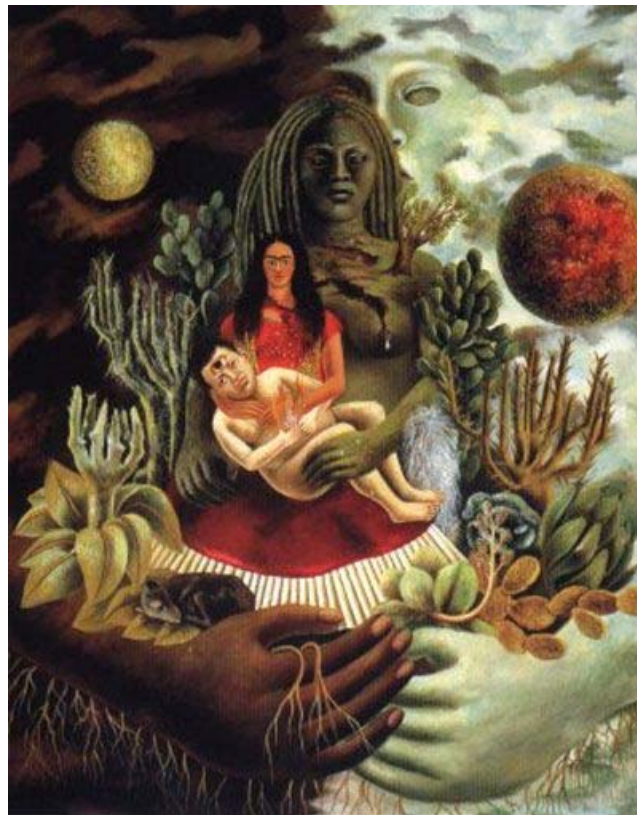


Imagen 9. *El abrazo de amor del universo, la tierra* (México),
Yo, Diego y el señor Xólotl (1949)

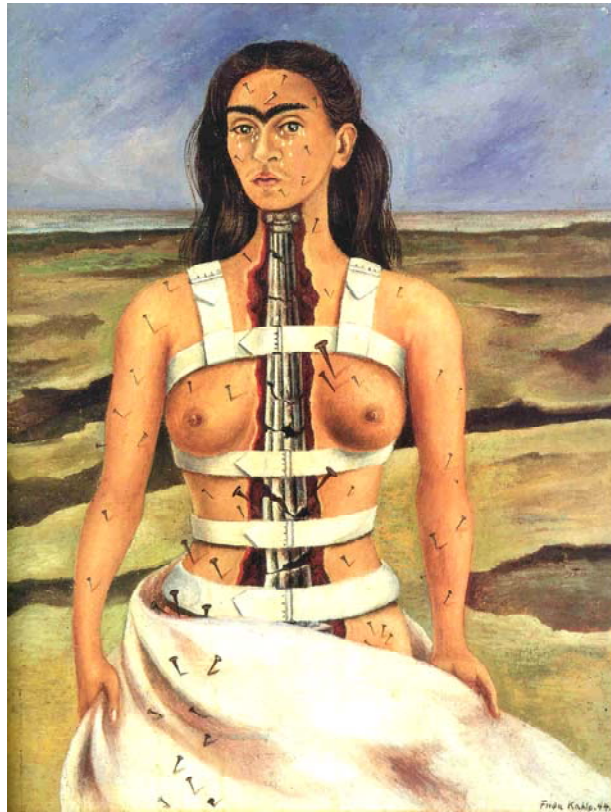
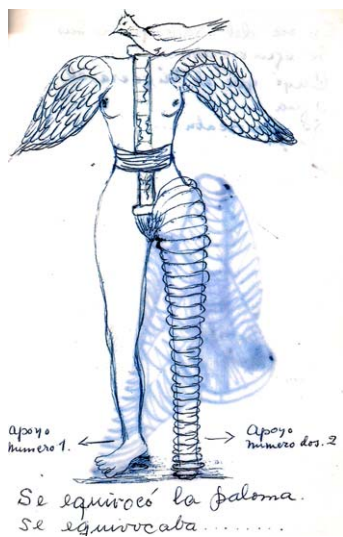


Imagen 10. *La columna rota* (1944)



Imágenes 11 y 12. Dibujos contenidos en el *Diario* de Frida Kahlo

Después de todo, su ansia de ser madre y su trágico destino corporal, el hecho de que, como ella decía, no estuviese enferma, sino quebrada, se entrecruzan. Kahlo se raja (lo que ha venido haciendo con su pintura desde sus primeros años), para decirnos que tras aquella mujer atractiva, una siniestra *columna rota* le quita las alas para siempre, desde aquel nefasto 17 de septiembre de 1925, cuando sufrió, a sus 18 años, el accidente que le marcaría de por vida.

Kahlo debía autorretratarse hasta lo más próximo a la muerte. Finalmente, la *desintegración* no fue simplemente natural. Kahlo murió a los 47 años destrozada en varios sentidos. Por su experiencia del fracaso en la maternidad, por sus reiterados conflictos amorosos con Diego Rivera, y a causa de su propio destino corporal. Desde aquella niña pequeña que se yergue segura de sí misma (un sentimiento que debió suscitarle su padre) (imagen 3) hasta esta otra Frida, el recuento de desgracias es impresionante. No deberíamos dejarnos engañar por los colores, los trajes y esa especie de orgulloso *vitalismo mortífero* de Frida Kahlo. Se hacía *envolver* en esos colores, en esos atavíos, casi como si fuese un regalo. Sólo más allá de los autorretratos *se cierra en realidad el círculo*, y entretanto, los autorretratos en que Kahlo se aderezaba, se ornamentaba, apenas nos han contado nada. Sólo cuando se trata de narrar el *cuerpo entero*, la *vida entera*, podría consumarse el círculo, aunque fuese con la muerte. La obra se cumple, en Kahlo, con una desintegración amarga y perfecta.

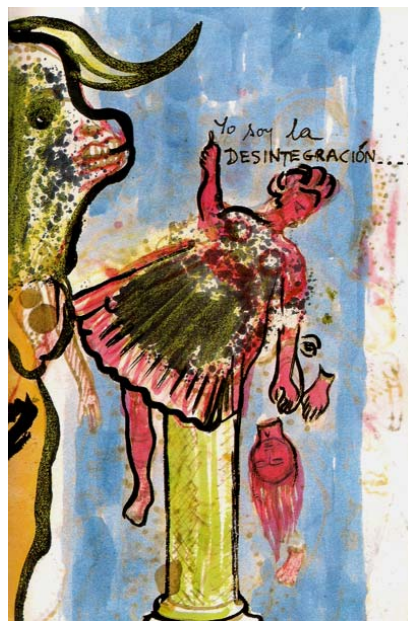


Imagen 13. Extraído del *Diario* de Frida Kahlo

Yo soy la desintegración



Imagen 14. *El círculo* (hacia 1951)

III. Una vida abierta

Sí, sin duda no ha sido meramente el aspecto rigurosamente estético el que ha presidido estas consideraciones. Creo que la estética o la crítica de arte pueden resultar muy desanimantes cuando se cierran sobre sí, como si en lo que con toda seriedad pudiésemos llamar “obra de arte” fuese sobre todo el aspecto formal y externo, en ultimísima instancia, el que debiera presidir nuestra aproximación al arte. En tal circunstancia, la crítica que buscase lo meramente estético podría provocar una especie de obstaculización con vistas al intento de apreciar la obra de arte *de cuerpo entero*. Por lo demás, entre el rigor del *análisis estético* estricto y algo tan, quizás, evanescente como la *puesta en obra de la verdad del ser* (Heidegger), hay posibilidades y pasos intermedios. No sé, desde luego, si en el caso de Frida Kahlo lo propio de su obra, tomada en su conjunto, pone en obra algo así como la *verdad del ser*³⁰, pero creo que sería difícil prescindir de pensar que lo que se pone en obra en sus lienzos es, más que una vida concreta, o una vida de mujer, el propio *vínculo entre pintura y vida*, conocido desde hace mucho, pero hecho *autobiográficamente* verdad sólo en el siglo XX. Las

³⁰ Cfr. Moreno, C., «Última palabra del origen. Una aproximación a la concepción heideggeriana del arte», en *Fedro. Revista de Estética y teoría de las Artes* IV (2006), pp. 8-69.

botas de campesino que pintó Van Gogh se dejaban interpretar, oscilando entre la “vida de campesino”, en la que se compromete e implica su mundo, *el mundo*, o quizás remitiéndolas a la propia vida de Van Gogh. Ésta podía no interesar nada a Heidegger y sí mucho al crítico Shapiro. En todo caso, si Heidegger se hubiese debido enfrentar a la obra de arte en Kahlo, ¿qué *verdad del ser* diría que se presenta en su obra? Sin duda esta cuestión me sobrepasa con creces.

Sería muy extraño que una obra pictórica tan rica en recursos visuales, imagería y metáforas, como la de Kahlo, que ha trasladado a sus lienzos toda su pequeña o gran filosofía de la Unidad y el Todo, y que ha elegido *libremente* exponer en ellos una vida atravesada por el dolor y el amor, y que no ha escatimado sinceridad en la misma, pueda ser abordada desde una posición “psicologista”, y es difícil, asimismo, que pueda rehuirse la tentación de apelar a la biografía. No se trata simplemente del cronograma, sino de la *impresión global* que provocaría la pintura de Kahlo. El psicologismo deprecia lo contemplado o interpretado, pues se sitúa “por fuera”. No quisiera abundar más en ello. Cuando lo que se muestra en el lienzo es la propia biografía, creo que no podemos hacer nada más decisivo que intentar valorar conjuntamente lo que se nos da a ver, a la vez como arte y como testimonio. Es imposible ignorar que es Frida Kahlo y su vida lo que se muestra en sus lienzos. Pero lo que Kahlo quiere pintar no es simplemente lo que le ocurre, que también podría ocurrirle a otro, y en este sentido tendría un valor universalizable, sino lo que le ocurre en tanto le ocurre a ella. O dicho de otro modo: no quiere pintar simplemente lo que le ocurre a ella, y sus experiencias, como algo particular, aunque también, sino que eso mismo podría ser la vida de cualquiera. En Kahlo, como proponía Bourgeois, nada quiso interponerse entre el arte y, expresamente, la propia artista.

Kahlo desafió a la pintura (*¿qué cabe en un lienzo?*) fuera del tono y la atmósfera de las vanguardias, exigiéndole *que fuese capaz de pintar una vida*, sabiendo que pintar una vida no es pintar simplemente lo visible, sino también, especialmente, *lo invisible*: la vida vivida, en cuanto vivida. Siempre es más fácil pintar cosas que ocurren *en el mundo*, pero expresar en general la intersección entre lo que nos pasa y nuestra experiencia sobre lo que nos pasa, eso... estaba reservado al genio de Frida Kahlo.

La vida se deja decir de muchas maneras. En ninguna parte está escrito ni nadie ha sido capaz de definir *cómo decirla*; no hay canon ni patrón que dicte un único modo *adecuado* a la expresión. La libertad no podría ser sino absoluta. Y ni siquiera hay que respetar unos hechos *constatables*, porque cualquier biografía los contiene, es cierto,

pero también los desborda, los interpreta o los vive. Kahlo eligió el camino de la veracidad, la posibilidad de la *franqueza*. Pretender mostrar la existencia en su dimensión autobiográfica y no ser honesto expone a cierta impostura. No es que carezca de sentido: lo tiene, en la medida en que la autonomía de la imagen sobre el lienzo tiene un poder de convocatoria intrínseco. Se puede pintar una vida falsa, o simplemente imaginaria. No dejo de recordar –y esto debió vivirlo de cerca Kahlo, pues su padre era fotógrafo y sabía lo que significa *posar*- cómo hacemos proliferar hasta la saciedad fotografías en las que debemos ser fotografiados en actitud sonriente, como si quisiéramos “inmortalizarnos” (es un decir) o tal vez sería mejor decir “imaginarnos” felices. No es el caso, desde luego, de Kahlo. Quizás se trataba de lo contrario. Si Kahlo sorprende y fascina aún hoy, y sin duda lo seguirá haciendo, con fuerza inusitada, no es únicamente por sus imágenes, con esa especie de inconfundible y bellissimo estilo *naif*, para a veces comunicar hechos y experiencias terribles, sino genuinamente por la *honestidad del referente*, en un mundo tan potencialmente falso y mistificador como el del arte. Ya sabemos que ese propósito no encaja demasiado bien en las expectativas de un siglo –el siglo XX- que se abrió y se hizo poderoso en las aventuras formales que emprendieron las vanguardias y que se despidió descreído de todo lo que sonase a “verdad”. Pero el propósito de Kahlo fue tan simple como valioso: el de encontrar en la pintura un consuelo y expresar en ella una verdad. Se pensó y se pintó a sí misma por dentro y por fuera: literalmente, *rajada*, diseccionada (*La columna rota*); y se pensó y se pintó *enlazada*, en la felicidad y la confianza, pero también en el desastre (*Henry Ford Hospital*), incluso en la soledad. A la pregunta de Carlos Fuentes, sobre si «esta secuencia aterradora de heridas abiertas, coágulos sangrientos, abortos, lágrimas negras, en verdad, un mar de lágrimas»³¹ es belleza, creo que ya tenemos –o tengo- la respuesta.

³¹ Fuentes, C., «Introducción» a Kahlo, F., *Diario, o. c.*, p. 16. Aunque lo he citado demasiado poco, el texto de Fuentes es, a todas luces, de lectura muy recomendable.