



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

**EL DIARIO ÍNTIMO DE FRIDA KAHLO: AMOR Y TRANSGRESIÓN**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura  
Hispanoamericana y Chilena.**

**AUTORA: PRISCILLA ARMSTRONG RAMOS.  
PROFESOR GUÍA: DR. LEONIDAS MORALES T.**

**Santiago, Chile.**

**2011**

*Dedico este trabajo a mis padres, Alejandro y Patricia,  
y en memoria de Miguel Ramos C.*

*Jinete, descansa en paz.*

*A mi profesor guía Don Leonidas Morales, sin el cual esta tesis no hubiera visto la luz.*

*Gracias por su motivación, apoyo y paciencia.*

*A mis padres y hermanos, Francisca, Alejandro y Felipe.*

*A Gonzalo por su amor e infinita comprensión.*

*Y finalmente a mis amigos que con su ánimo y presencia me ayudaron a seguir,  
en especial a Ana María Campos y Cristián Tagle.*

## ÍNDICE

### I. INTRODUCCIÓN

1.1 Corpus textual de estudio .....	6
1.2 Objeto específico de estudio: amor y transgresión .....	12
1.3 Hipótesis de lectura .....	15

### II. PRECISIONES HISTÓRICAS Y CONCEPTOS TEÓRICOS

2.1 El diario en lengua española .....	17
2.2 El diario como género discursivo .....	20
2.3 El discurso amoroso y su tradición .....	24

### III. AMOR Y ENFERMEDAD

3.1 Amor y diario en diaristas chilenas .....	35
3.2 Amor, diario y enfermedad en diaristas chilenas .....	47
3.3 Amor, diario y enfermedad en Frida Kahlo .....	53

### IV. AMOR Y TRASNGRESIÓN

4.1 Amor, palabra y dibujo .....	72
4.2 Amor y política .....	74
4.3 Amor y Surrealismo .....	78

### V. CONCLUSIONES

5.1 Imagen de un sujeto femenino .....	82
--	----

<b>VI. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y TEÓRICA .....</b>	<b>86</b>
<b>VII. ANEXOS .....</b>	<b>91</b>

## CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.

### 1. 1. Corpus textual de estudio:

El objeto de esta investigación compromete, en primer lugar, un determinado género discursivo, el diario íntimo, y dentro de su universo, una determinada realización latinoamericana de él, más precisamente mexicana, cuya singularidad e interés crítico espero irán quedando poco a poco a la vista. Es así, como en este trabajo me referiré a *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*<sup>1</sup>, el que fue publicado el año 2005. Éste, incluye una introducción del novelista mexicano Carlos Fuentes y un ensayo con comentarios de Sarah M. Lowe. La edición, autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México, Distrito Federal, es la del diario de la pintora en su versión original, es decir en su forma manuscrita y con los dibujos de Frida que figuraban como parte del diario. En la segunda parte de la edición, se ofrece además, una transcripción del manuscrito, acompañada de referencias y comentarios explicativos, cronología y referencias bibliográficas.

Mi interés por esta pintora mexicana nace, entre otras cosas, por el importante papel que representa dentro de la cultura latinoamericana debido a su característica producción artística y a su atípica forma de ‘ser mujer’ en el contexto mexicano y mundial de comienzos del siglo XX. Nacida en Coyoacán, México, en 1907 (tres años antes del comienzo de la Revolución Mexicana, aunque ella señalaría luego ese año como fecha de su nacimiento<sup>2</sup>), comparte la interculturalidad de su padre, de ascendencia húngaro – alemana y de religión judía, y la de su madre, de ascendencia

---

<sup>1</sup> Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Editores Harry N. Abrams, Inc. Publishers y La Vaca Independiente. Madrid, 2005.

<sup>2</sup> Jamís, Rauda. *Frida Kahlo*. Circe Bolsillo. Barcelona, 2008. p. 30. “Nací con la revolución. Que se sepa, con ese fuego nací, llevada por el ímpetu de la revuelta hasta el momento de ver el día. El día era ardiente. Me inflamó para el resto de mi vida. De niña, crepitaba. Adulta, fui pura llama. Soy la hija de una revolución, de eso no hay duda, y de un viejo dios del fuego, que adoraban mis ancestros. Nací en 1910. Era verano. Pronto, Emiliano Zapata, el Gran Insurrecto, iba a sublevar el Sur. Tuve esa suerte: 1910 es mi fecha”.

española-indígena y católica. Estas influencias podremos observarlas más tarde en sus obras, las que están marcadas por los movimientos de vanguardia europeos, el arte colonial y la cultura popular mexicana.

Desde muy joven, su vida está marcada por dos importantes y trágicos sucesos: contrae la poliomielitis a los 7 años de edad, lo que trae consecuencias para una de sus piernas y más tarde, a los 18 años y mientras estudia en la prestigiosa Escuela Preparatoria Nacional, sufre un duro accidente durante un trayecto en autobús, siendo éste embestido por un tranvía. Como consecuencia de él, Frida queda con múltiples fracturas y lesiones en su pelvis y columna, las que en el futuro serán un impedimento para su maternidad, uno de los temas más críticos y dolorosos de su vida. Además, estos eventos influirían profundamente en la relación de la artista con su cuerpo, un cuerpo mutilado constantemente por operaciones, doliente y limitante para ella, haciéndola sentir prisionera de sí misma<sup>3</sup>.

Durante su larga convalecencia, Frida debe permanecer en cama, relegada a su habitación y en una situación continua de soledad. Es en este espacio, donde la artista se encuentra a sí misma. En la pintura descubre un lugar íntimo de expresión y liberación para su intrincada subjetividad, un espacio de autoconocimiento y reflexión. Pintar autorretratos a través de los cuales escarba en cada rincón de su cuerpo y espíritu, escudriña cada parte de sí misma y finalmente (piensa) logra reconocerse y profundizar el conocimiento de sí misma<sup>4</sup>, plasmando planos profundos, metafóricos y complejos. Esta característica también atravesará, más tarde, la escritura de su diario íntimo.

---

<sup>3</sup> Ibíd. p. 86. “Desde entonces la cabeza ya no podía responder del cuerpo. El cuerpo me sumergió, cada una de sus fibras culminó en lo monstruoso, sobrepasando las fronteras del funcionamiento que le había sido impartido. Y la sensación, que desde entonces no me ha abandonado, de que mi cuerpo recoge las llagas, todas las llagas”.

<sup>4</sup> Herrera, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Diana Ediciones. México, 2004. “Es que estoy sola casi siempre y me parezco a mucha gente y a muchas cosas. Al modo clásico, para aprender utilicé un modelo: yo misma. No fue fácil: por más que una misma sea el tema más evidente, también es el más difícil. Uno cree conocer cada fracción de su cara, cada rasgo, cada expresión, pero ahora todo se burla. Una es una misma y otro: una cree conocerse hasta las puntas de los dedos, y de pronto siente que su propia envoltura se escapa, se vuelve completamente extraña a lo que la llena. En el momento en que una siente que no soporta más verse, comprende que la imagen que tiene delante no es una misma. Del modo más académico hice de mí misma mi modelo, mi tema de estudio”.

Es durante la etapa de la convalecencia entonces, cuando Frida Kahlo comienza a pintar sus característicos autorretratos en los que adiciona diversos elementos simbólicos que apuntan además, al rescate de lo indígena y del pasado precolombino, en relación con su compromiso con la causa revolucionaria. El mismo Picasso comenta a Rivera entonces: “Ni tú ni Derain ni yo, somos capaces de pintar una cara como las de Frida Kahlo”<sup>5</sup>.

Por otro lado, se adhiere al Partido Comunista (1927), militancia que comparte con Diego Rivera, pintor y muralista mexicano (a quien había conocido en la Escuela Preparatoria mientras pintaba un mural para la casa de estudios), con el que contraería matrimonio dos años después. Junto a él, inicia una nueva vida en los Estados Unidos, país donde, entre otras cosas, exhibe su trabajo por primera vez y sufre uno de sus tres abortos, razón de un profundo e inconsolable dolor que plasma en varias de sus obras pictóricas<sup>6</sup>, en los dibujos y textos de su diario y de cierta manera, en la relación que entabla con Diego Rivera. Frida no puede vivir la maternidad, un hecho proyectado y constituyente de una de las dimensiones de su dolor, y a raíz de lo cual recrea y anuncia su propio nacimiento, tanto en su cuadro de 1932 *Mi nacimiento*, como en su *Diario*, donde puede encontrarse un retrato de sí misma, junto a la cara de un bebé y la frase “La que se parió a sí misma”<sup>7</sup>.

En 1937, León Trotsky llega a México junto a su mujer, ya que en este país se le ha concedido asilo político gracias a la intervención de Rivera. Viven en la residencia del matrimonio Rivera-Kahlo por alrededor de dos años y durante este tiempo, el político y la pintora mantienen una estrecha relación que dura algunos meses, hasta que en 1939, debido a algunas desavenencias entre él y Diego Rivera, el matrimonio Trotsky abandona la Casa Azul.

---

<sup>5</sup> Jamís, 2008. Op. cit. Contratapa.

<sup>6</sup> Ibíd. p. 241. “La pintura ha llenado mi vida. He perdido tres hijos y otra serie de cosas que hubiesen podido llenar mi horrible vida. La pintura lo ha sustituido todo. Creo que no hay nada mejor que el trabajo”.

<sup>7</sup> Kahlo, 2005. Op. cit. p. 228. Ilustración N°49. (Ver Anexo).

Durante el año 1938, la artista conoce a André Breton y a su mujer, con la cual entabla una estrecha relación. Este artista ícono de las vanguardias del siglo XX, reconoce en Frida rasgos del Surrealismo (elementos simbólicos del inconsciente y una activa militancia política, entre otros), y la invita a exponer sus obras en Nueva York ese mismo año y en Francia, dos años después, como prueba del reconocimiento público del que comienza a gozar. En esta ocasión, André Breton y Marcel Duchamp incluyen obras de la artista en su exhibición de arte popular mexicano, “Mexique” (Francia) y donde el Museo de Louvre adquiere uno de sus autorretratos para su colección. Por otra parte y lamentablemente para Frida, ya en el año 1939 se define su divorcio de Diego Rivera, hecho que la afecta insondablemente y que provoca en ella un enorme sentimiento de soledad y abandono, el que plasmará en su obra de manera encarnizada y visceral denotando la inmensa falta y vacío que dejan ahora Diego y su partida. Durante este mismo año, la artista padece de graves afecciones, lo que junto a su debilitado estado emocional, agudizado además por la muerte de su padre – completando su cuadro depresivo-, hacen que caiga en un periodo de alcoholismo.

Un año después (1940), la pareja volvería a casarse, aunque los sentimientos de carencia persisten a lo largo de toda su vida debido en gran parte a las continuas infidelidades y aventuras de su marido, hecho que da paso a su propia exploración de la sexualidad, relacionándose con otros hombres y también con algunas mujeres.

En 1943, Frida es invitada a participar en la muestra “Exhibición de 31 mujeres” en el centro Art of This Century Gallery de Peggy Guggenheim, en Nueva York, siendo este un reconocimiento al rol que representa como artista y como mujer adelantada y transgresora de su época. Por otra parte, comienza a impartir clases en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación de México (La Esmeralda), donde permanece por alrededor de diez años, hasta que su debilitado cuerpo y estado de salud la obligan a abandonar la academia. Es allí donde se forma el grupo de seguidores llamados “Los Fridos”.

En 1944, Frida sufre una serie de complicaciones médicas las que esta vez, la llevan a comenzar la escritura de su diario íntimo, que a través de su particular forma de escritura da cuenta de los últimos diez años de su vida mediante su doble discurso: el escrito y el iconográfico.

A lo largo de su carrera, Frida Kahlo fue reconocida en variadas ocasiones por el mundo artístico. Uno de estos reconocimientos fue el Premio Nacional de Artes y Ciencias de México, que recibe con orgullo (1946). Pero Frida una vez más, está atravesando problemas de salud debido a un implante de hueso que ayudaría a su ya mermado cuerpo y a raíz del cual recibe altas dosis de morfina debido a la infección que le provoca. Luego, se le diagnosticaría gangrena en su pie derecho – pie que finalmente sería amputado años más tarde- y en 1950 sufriría seis operaciones a la columna, siendo hospitalizada la mayor parte de ese año y luego de lo cual queda relegada a una vida en silla de ruedas y a la constante supervisión y dependencia de enfermeras que ayudan a aliviar su dolor con inyecciones de analgésicos.

Ya a los 46 años de edad, en el año 1953, obtiene su primera exposición en solitario en la Galería de Arte contemporáneo en Ciudad de México. Al año siguiente y fiel a su pensamiento político revolucionario, hace su última aparición junto a Diego Rivera, protestando por la intervención de los Estados Unidos en Guatemala. Ese mismo año, la artista mexicana fallece presuntamente a causa de una embolia pulmonar, aunque se sospecha suicidio.

Debido a la importancia de su figura, Frida Kahlo tuvo una ceremonia oficial para su funeral, en el Palacio Nacional de Bellas Artes. Rodeada del mundo artístico, políticos, amigos, familiares e incluso el ex presidente de la República, Lázaro Cárdenas. Sin embargo, su funeral no estuvo exento de polémica: Diego Rivera deposita una bandera del Partido Comunista sobre el ataúd, lo que fue considerado como un escándalo.

Frida Kahlo se construye a sí misma y por sí misma como un ícono de la pintura mexicana y latinoamericana. Por esta razón es que se ha configurado como un tema en el campo de los estudios de género: una mujer que rompe con los parámetros de su época

en cuanto a lo que históricamente se ha asignado a lo femenino, participando activamente en política, llevando su sexualidad más allá de lo permitido para su época y recreando un espacio único para el desarrollo de las emociones, experiencias íntimas ligadas a sucesos corporales y psicológicos que no dejaron indiferente ni al público ni a los críticos. Por estas razones, Frida maneja el canon de belleza en torno a sí misma, desencajando los parámetros establecidos y haciendo surgir un efecto provocativo cargado de una sinceridad que refleja descarnadamente su propia realidad. A través de su pincel, se reinventa una y otra vez. Su pintura adquiere un poder sanador y curativo, exponiendo su dolor y purificando su cuerpo, generando una catarsis a través de la creación y reafirmando su condición de mujer, desde una perspectiva absolutamente individual. La Kahlo, más allá de de la importancia que se le ha asignado erróneamente como mero ‘personaje de culto’, representa el trabajo incansable a través del que logra dar a luz a una identidad como artista y como mujer, pues su único modelo es ella misma y a través de él deja su legado, plasmado en la cultura mexicana.

Parte de su legado es también su diario íntimo, objeto de estudio de esta tesis y en el cual concreta, a través del discurso escrito y pictórico, su particular subjetividad. En torno al registro de ésta, que es el residuo de un modo de relacionarse con el otro y de insertarse en el mundo, el lector tiene acceso a una subjetividad compleja pero al mismo tiempo muy rica. El *Diario* de Frida Kahlo, despliega redes de signos que apuntan hacia zonas temáticas muy diversas, pero que sin embargo están correlacionadas. Por supuesto, no es mi propósito cubrir esta diversidad, pues sería una desmesura. El tema específico al que encaminaré esta tesis, apunta a una de estas redes de signos, la que configura o le da forma textual al amor. Sin embargo, para entrar en materia, es necesario hacer dos consideraciones previas, ambas de carácter histórico: una relacionada con el género discursivo implicado –el diario íntimo–, y otra acerca del tema central de la tesis, el del amor.

## **1. 2. Objeto específico de estudio: amor y transgresión.**

Desde una perspectiva histórica, el diario íntimo es un género discursivo moderno nacido en el siglo XVII en Europa, en el seno de culturas burguesas asociadas al desarrollo del concepto de individuo que emerge desde los grupos reformados. Por otro lado, el anterior cisma de la Iglesia Católica conjugado con esto, transforma el vínculo del hombre con Dios llevándolo a una relación ya no mediatizada sino directa, lo que crea la conciencia de individuo.

Así, luego de este profundo cisma y nuevo pensamiento, este género tiene un amplio desarrollo entre artistas e intelectuales en Estados Unidos y la mayoría de Europa, exceptuando España, pues era una nación donde la Iglesia estaba fuertemente enraizada –un clima radicalmente opuesto al del resto de Europa. Por esta razón, no llega ser parte de las nuevas propuestas y reformas sino hasta el siglo XIX, con lo que evidentemente el desarrollo del diario es tardío.

Como puede deducirse entonces, al marginarse España del resto de Europa, la consecuencia para los países latinoamericanos colonizados fue la misma; solamente después de independizarse de la corona española empiezan los procesos modernizadores y sus prácticas en las grandes ciudades, mayormente en Venezuela, México y Argentina, durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Aún así, esta actividad fue muy pobre y en principio sólo se desarrolló en manos de mujeres, que consideran al diario como un ejercicio parte del “buen gusto” y las costumbres propias de su clase social.

Las teorías acerca de este género discursivo son también tardías. Es alrededor de la década de 1960 cuando comienzan las primeras aproximaciones. Hasta entonces el diario íntimo había ocupado un lugar servicial en los estudios literarios, como fuente de información complementaria. De este modo, resulta ya evidente que los géneros discursivos no se encuentran en un mismo plano de relevancia dentro de la institución literaria, sino que son y han sido jerarquizados a través de una división que distingue entre dos campos: el de los géneros propiamente “literarios”, identificados

principalmente con lo ficcional y que históricamente han gozado de cierto privilegio (novela, poesía, drama), y los “no literarios”, géneros que no son ficticios y a los que se da el nombre de “referenciales”<sup>8</sup>. A esta categoría pertenecen, además del diario íntimo, las cartas, las memorias, las crónicas y autobiografías, entre otros.

De este modo, el problema principal de los géneros referenciales, es su tardía inclusión en el campo de los estudios y teorías literarios, ya que se tendía a enfatizar su carácter de documento histórico. Hasta el día de hoy existe poca investigación sobre el diario íntimo y la construcción de la imagen de sí que a través de él hace el sujeto.

Otro de los temas centrales que abordaré durante el desarrollo de esta investigación, es el tema del amor, fuente de inspiración y tradición de manifiesta importancia y antigüedad a lo largo de la historia de la literatura y de la memoria humana<sup>9</sup>, pues estaría presente desde los inicios del lenguaje. El tema del amor desde luego tiene una larga historia, a través de múltiples configuraciones en la sucesión o simultaneidad de civilizaciones: ha sido y es motivo constante de la creación artística, así como de muchas otras manifestaciones de la cultura, pues el sentimiento amoroso es decisivo para la existencia humana como expresión del anhelo de traspasar nuestra individualidad y proyectarnos en el otro, siendo una sola unidad.

Así, el amor como experiencia fundamental en la vida de todo ser humano, está situado en diversas culturas como el principio regenerador de vida, una fuerza tan poderosa en sí misma, que es capaz de los más grandes desastres humanos, así como de la felicidad y el placer, ambas situaciones plasmadas una y otra vez a lo largo de la historia de la literatura. Asimismo, como tema literario, podemos observar dos concepciones dominantes del amor: el amor pasional o sensual y el de la idealización de amor, variantes que se encuentran a lo largo del análisis del *Diario* de Frida Kahlo, junto a la más diversa gama de temas y sentimientos que de esto pueden desprenderse, tales

---

<sup>8</sup> Término referido por Leonidas Morales en su libro *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2001.

<sup>9</sup> Giannini, Humberto. *Eros y Destino*. Ciclo para estudiantes universitarios: La fuerza de Eros. 13 de mayo de 1998. Centro de Estudios Públicos Chile. Santiago, 1998. pp. sp. “El amor representa para el mundo antiguo, e incluso más para el Medioevo, la fuerza universal (divina) a través de la que se cumple temporalmente el proyecto acerca del cosmos y el destino específico del hombre. Y es cada ser humano el que va cumpliendo este proyecto o ‘destino oracular’, a través de su pasión amorosa”.

como la ausencia, el sufrimiento y dolor por la imposibilidad de acceder al ser amado, la soledad, la felicidad y la plenitud, entre otros.

En el caso particular del amor en el *Diario* de Frida Kahlo, es evidente que su figura, su modo de presentarse, es inseparable de la cultura y tradición occidental dentro de la cual se da, e inseparable también del estado de esa cultura en la primera mitad del siglo XX. Y como se verá, se trata de una práctica no sólo moderna, sino en muchos aspectos rebelde, provocadora y rupturista, tanto a nivel del género como de la temática.

De esta forma y retomando lo dicho anteriormente, se describe el amor como un sentimiento o un afecto manifestado en las conductas y reflexiones humanas, el que va dirigido hacia un ‘objeto de deseo’ y que incluye aspectos de la sexualidad como la atracción y el mismo deseo, que se enmarca en su vivencia de acuerdo al contexto social en el que está inserto. En este sentido, la vivencia del amor que concreta Frida a lo largo de su vida, demuestra una individualización de él, una particular manera de concretarlo que se encuentra fuera de los parámetros de su época, aludiendo no tan sólo a su bisexualidad, sino a la forma de expresión de éste a través de su arte y escritura. En este sentido, podemos observar que estas vivencias están profundamente ligadas y particularizadas a conceptos propios del mundo pictórico, donde el arte y el amor se entremezclan, apareciendo en variadas ocasiones a lo largo del diario, tal vez como la apropiación de un lenguaje que comparte con Diego Rivera. Al respecto, por ejemplo, Frida se autodenomina “Cromóforo” (la que da el color) y Diego como “Auxocromo” (el que capta el color), muestra de cómo a través de estas nociones la artista busca y logra liberarse muchas veces de la realidad que la limita, para completar su necesidad de estar y pertenecer a Diego, colmando todos los aspectos de su vida<sup>10</sup>, los que se desarrollarán a lo largo de los capítulos de esta tesis, dando cuenta de ellos a la luz de la tradición del amor en Occidente y a su particular y transgresora manera de asirlo, concretarlo y expresarlo.

---

<sup>10</sup> Kahlo, 2005. Op. cit. p. 235. Ilustración N° 60. “Diego principio/ Diego constructor/ Diego mi niño/ Diego mi novio/ Diego pintor/ Diego mi amante/ Diego ‘mi esposo’/ Diego mi amigo/ Diego mi madre/ Diego mi padre/ Diego mi hijo/ Diego =yo=/ Diego Universo/ Diversidad en la unidad”.

### 1. 3. Hipótesis de lectura.

He mencionado la importancia del valor histórico – desde el punto de vista tanto del sujeto como de su cultura- que se asigna al diario íntimo y a la información que éste podría proporcionar acerca de cierto individuo –lo que se incluye a modo de contexto-. Además del análisis que pretendo llevar a cabo a través de esta tesis, la que rescatará como tema central de estudio el tema del amor -entendido como una figura cultural- y desde el cual es posible dar cuenta de aspectos fundamentales de este género, como la identidad del sujeto femenino que lo escribe y del particular modo de realizar el género mismo del diario íntimo, debido en gran medida al sujeto al que pertenece, quien es en sí mismo transgresor y rebelde, lo que posibilita y da mayores perspectivas desde donde abordar esta temática.

Realizaré entonces, un trabajo que a través del análisis de diversos aspectos del diario de la Kahlo, permitan definir y proponer un sujeto femenino que formula su subjetividad en términos tales, que hacen de él una figura rebelde que de manera constante se sitúa desde límites y extremos, los que se hacen visibles desde las particularidades de experimentar el amor y también desde los inusuales modos de registrarlos en el plano de la escritura, henchida de él pero a la vez delirante y enloquecida. Por ejemplo, la apelación constante a dos tipos de códigos que en ella se manifiestan (escritura y dibujos), lo que se complementan y completan entre sí a lo largo del diario, y a otras formas textuales insertas en el *diario* –cartas, poemas-, las que no pasan desapercibidas para el lector.

De esta forma, tendría que quedar de manifiesto la particular escritura diarística de Frida Kahlo, una mujer de gran talento artístico e influyente como pocas en su época, analizando su escritura sin los prejuicios propios que rodean a esta clase de género, rescatando su valor literario más allá de sus condiciones de pintora. Una mujer cuya vivencia del amor toma cuerpo en un discurso amoroso que también incluye ciertos aspectos indispensables de analizar, como la enfermedad que sobrelleva a lo largo de

toda su vida y con la cual lucha incansablemente<sup>11</sup>; la tendencia artística a la que pertenece (el Surrealismo), el movimiento político por el cual se inclina y en el que se involucra de manera irrenunciable y comprometida, todo lo cual dará como resultado la conformación de la imagen de sujeto.

Finalmente, el acercamiento a este objeto de estudio de manera profunda y centrando la atención en la escritura de esta particular pintora mexicana, pretenderá lograr y hacer evidente, la observación de un sujeto femenino que, a través del tema del amor, modela el género de acuerdo a su pasión creadora e inspirada por sus temas vitales, lo que rescata en sí, el acto de escritura como un modo de instalarse activamente en la realidad, asirla y construirla desde la forma y contenidos de la transgresión, además de conformarse en una identidad en cuanto individuo que la habita, cuyo sujeto aborda el género de manera única y plasma en él de forma permanentemente delirante y de fuerte contenido expresivo, el amor con una intensidad telúrica y llena de insurrección, traspasando los parámetros típicos del sujeto que escribe, atípicamente femenino además, lo que comprobaré también al tener presente en esta lectura y análisis, otros diarios de mujeres latinoamericanas.

---

<sup>11</sup> Jamís, 2008. Op. cit. p. 11. “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 de carne”.

## **CAPÍTULO II: PRECISIONES HISTÓRICAS Y CONCEPTOS TEÓRICOS.**

### **2.1. El diario íntimo en lengua española:**

El desarrollo de la escritura y producción del diario íntimo se produce en Europa a raíz del nuevo espíritu que trae consigo la Reforma Protestante propuesta por Martín Lutero, cuyo movimiento religioso nacido en el siglo XVI implicó una profunda renovación de la iglesia y generó un gran cisma dentro de ella, el que fue acogido con gran aceptación entre humanistas, teólogos y laicos de la época.

Esta renovación planteaba, en otras cosas, una negación de la obediencia al Papa como figura espiritual de la cristiandad, la salvación por la fe y no por las obras, la reducción de los sacramentos a dos de ellos, la facultad de todos los cristianos de ser sacerdotes sin necesidad de ordenación y considera además, la plena autoridad de los poderes políticos sobre la Iglesia Católica. A raíz de esto, el Papa declara a Lutero como hereje y enemigo, y lo excomulga.

Como es de esperar, estos hechos remecan a toda Europa y más tarde, en 1521, se invita a Lutero a exponer los planteamientos de su doctrina frente a la llamada Dieta de Worms -asamblea de autoridades del imperio de Carlos I de España y V de Alemania-. La exposición de Lutero no logra convencer al emperador, quien declara su apoyo a la Iglesia Católica a través de una declaración de lealtad y fidelidad a sus principios. De este modo, la dinastía de los Habsburgo se convertiría en su primera defensora y con esto, el Catolicismo asentaría una de las bases más importantes de la identidad de España durante los siglos venideros. Con esto, se cerraba la posibilidad de renovación dentro de la nación, lo que implicó una tardía entrada al desarrollo de la Modernidad para la península.

Por su parte, la Reforma Protestante se extendió con fuerza por el resto de Europa (Francia, Inglaterra, Alemania, Países Bajos, Escandinavia, etc.), y es desde estos grupos que nace el capitalismo, el que además de arraigar nuevos modelos

económicos, crea la conciencia de individuo, un sujeto autónomo que puede ser lo que se propone: un hijo de sus obras. Además, se introduce una nueva relación con Dios, la que se da en forma directa, sin intermediarios ni mediaciones entre el hombre y su fe. Esto implica que el individuo puede prescindir, por ejemplo, de los sacerdotes, lo que llevará a la propia reflexión y a una nueva forma de expresión y discurso: el diario íntimo.

Este discurso será entonces el continente de las reflexiones de un sujeto en torno a sí mismo, quien trata de explicar su vida y relación con otros, desde él mismo como centro y construyendo su propia subjetividad; es un sujeto autónomo que aborda como temática el propio conflicto, pues está sujeto a la individuación, a la racionalización de su vida cotidiana; de este modo, se construye la intimidad al “descubrirse” su posibilidad, como expone Castilla del Pino<sup>12</sup>.

Más adelante, la irrupción del Romanticismo -movimiento cultural y político originado en Alemania y el Reino Unido a fines del siglo XVII- como reacción frente al periodo anterior (Ilustración y Clasicismo), es un factor de importancia que se suma a lo anterior, pues exagera los sentimientos provenientes de individuo, potenciando y a la vez validando su subjetividad, siendo instrumento de introspección psicológica y de búsqueda incesante de libertad, lo que remarca su carácter revolucionario en la exaltación del yo.

De este modo, que el individuo se interroga a sí mismo es un rasgo distintivo de una nueva sociedad -como propone Girard- producto de la transición que vive entre épocas (Clasicismo y Romanticismo, Ilustración y Modernidad): su contexto habitual se ve intervenido, lo que lo lleva a buscar un nuevo equilibrio, una nueva postura frente al mundo<sup>13</sup>. Lo mismo expresa Todorov, al observar una estrecha relación entre el sistema de géneros y la ideología dominante<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Castilla del Pino, Carlos. “Teoría de la intimidad” en *Revista de Occidente*. N°s 182-183.1996. p. 27. “La intimidad se construye. Pero antes que nada, se descubre su posibilidad”.

<sup>13</sup> Girard, Alain. “El diario como género literario” en *Revista de Occidente*. N°s 182 – 183. 1996. p. 35. “Si el individuo se interroga con tanta avidez sobre sí mismo, es porque su situación se tambalea y necesita encontrar las bases de un nuevo equilibrio. (...) es indudable que el diario íntimo, en tanto género practicado y reconocido, expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo. En

De este modo, la ideología naciente no logra arraigarse en España, pues como hemos visto, es una nación donde la Iglesia está fuertemente enraizada –un clima radicalmente opuesto al del resto de Europa- y que no llega ser parte de las nuevas propuestas y reformas, sino hasta el siglo XIX; la conciencia de individuo no se encuentra en forma manifiesta hasta entrada –tardíamente- la modernidad. A pesar de la influencia de las traducciones de los grandes diarios principalmente franceses en los autores de la época, no es posible observar en España escritores que se hayan dedicado al diario íntimo como actividad seria, valorada en sí misma y primordial.

Como podemos ya considerar entonces, al marginarse España del resto de Europa la consecuencia para los países latinoamericanos colonizados fue la misma: solamente después de independizarse de la corona española, empiezan los procesos modernizadores y sus prácticas en las grandes ciudades, mayormente en Venezuela, México y Argentina, durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, principalmente a manos de mujeres.

En Chile, tampoco se consolidó la escritura del diario íntimo sino hasta esta misma fecha y en términos de estudios, recién a contar de la década de 1990, las teorías se refieren a este tipo de discurso y a los géneros referenciales. A partir de aquí, comienza una reflexión en torno a ellos, dentro del ámbito académico, la que se desarrolla específicamente en el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, teniendo entre sus principales investigadores al profesor Leonidas Morales.

Lamentablemente, aún existe poca investigación sobre el diario íntimo y la construcción de la imagen que a través de él, hace el sujeto.

---

este sentido aparece como un rasgo característica de una sociedad, como síntoma de una época en transición”.

<sup>14</sup> Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros” en *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros. Madrid, 1988. p 38. “(...) cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen”.

## 2. 2. El diario como género discursivo.

El diario íntimo usualmente fue considerado como un tipo de discurso cuyo valor radicaba principalmente en la revelación de aspectos privados de un personaje de interés público y en la información que éste pudiera añadir de su figura; no así como un texto suscrito al campo de la literatura. Esto se aplica porque su relevancia real descansaba en su consideración como un documento esencialmente histórico que nada tenía que ver con lo literario.

Las razones que fundamentaban esta postura, exponían que el diario no se configuraba como género y representaba en sí la no ficción, que en este caso implica a un sujeto de enunciación que se corresponde con el autor. De este modo, se lo excluye de los discursos canónicos propios de la literatura que responden por sobre todo al parámetro de la ficción, la cual goza de un privilegio y reconocimiento manifiesto dentro de ella y entre los propios autores, quienes han visto en el diario una forma menor de expresión; de aquí también su tardía consideración en el campo de los estudios y teorías.

Sin embargo, como primera base de sustento y como expone Alain Girard – quien comienza el estudio del diario en 1963-, “el diario no se habría convertido en un género literario si no encontrase una multitud de lectores, que sienten una ardiente necesidad de tales revelaciones”<sup>15</sup>, en referencia a aquella escritura guardada celosamente por personajes de relevancia, donde es vaciada la intimidad.

De este modo, con Girard se reconsidera al diario a la luz de teorías pertinentes que lo posicionaron como género, pues, como se dijo anteriormente, responde a una clase de discurso histórico que hace referencia a un sujeto, aspecto que debía ser adecuadamente estudiado; luego, como expone Todorov, su identidad radica en “el acto de lenguaje que está en su origen, relatarse” y se conforma en género literario al tener su origen “lisa y llanamente, en el discurso humano”<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Girard, 1996. Op. cit. p. 32.

<sup>16</sup> Todorov, 1988. Op. cit. pp. 47 y 48.

Más tarde, será Leonidas Morales quien se refiera a este género discursivo como “referencial”, en razón de aquellos textos en los cuales “al revés de lo que ocurre en los ficcionales como la novela, autor y sujeto de enunciación (o “narrador”) coinciden: son el mismo”, e invariablemente, cuentan con “un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc.”.<sup>17</sup>

A la luz entonces de teorías propias para su estudio y su reconocimiento como género referencial, se destacan en el diario íntimo ciertas propiedades definitorias que lo determinan. En primer lugar, y como observamos en forma manifiesta, este discurso es redactado en primera persona: quien lo enuncia es el propio sujeto de la enunciación: él escribe, él firma y utiliza un nombre propio que coincide con el del autor, lo que marca una diferencia fundamental en relación con los géneros ficcionales. Quien escribe no es un autor narrador, sino un individuo que, como identifica Benveniste, ejerce un acto de discurso individual que tiene como fundamento de la subjetividad, el ejercicio de la lengua, ya que el lenguaje es “la posibilidad de la subjetividad”<sup>18</sup>, del ensimismamiento, y esto, como explicita Castilla del Pino, “posibilita la construcción del espacio íntimo”<sup>19</sup>.

Este espacio “íntimo” es entonces ocupado por un sujeto de enunciación que realiza la búsqueda de una reflexión acerca de sí mismo, la comprensión de los hechos que lo circundan y de sus formas de abordar la realidad<sup>20</sup>. De aquí mismo la idea de que el diario como discurso, incorpora y está abierto, como observa también Morales, a “toda clase de solicitaciones y estímulos imprevistos de la vida cotidiana, y a las reacciones de una conciencia que construye sus respuestas”<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Morales, 2001. Op. cit. pp. 11. “Hablo de los géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo, o géneros periodísticos como la entrevista y el reportaje. En todos aquellos discursos opera, invariablemente, un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc.”.

<sup>18</sup> Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. Tomo I. Siglo Veintiuno, catorceava edición. México, 1988. pp. 182 y 183.

<sup>19</sup> Castilla del Pino, 1996. Op. cit. p. 17.

<sup>20</sup> Morales, 2001. Op. cit. p. 111. Al respecto, comenta: “La dimensión propia del Diario Íntimo: la reflexión interior, el autoanálisis, los conflictos de la personalidad, las tensiones del orden moral, los fantasmas de la memoria biográfica”.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 86.

Es por esto que el sujeto es capaz de entablar un diálogo consigo mismo, con su propia dimensión confidente, un interlocutor que se materializa asumiendo la conciencia del yo, entre la configuración del “yo sujeto” y el yo dentro del discurso<sup>22</sup> (interlocutor). Desde aquí, nace la “capacidad del locutor de plantearse como “sujeto” frente a su subjetividad, la cual es también definida por Benveniste, “como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne y que asegura la permanencia de la conciencia”<sup>23</sup>: el “yo” tratando de “rescatar su vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo” o para “salvar su gran yo dándole aire”, en palabras de Maurice Blanchot<sup>24</sup>. En resumen, un sujeto que a través del lenguaje se construye a sí mismo en el texto, tomando como tema y material su propia existencia y lo que ella conlleva, para lograr la reflexión y el conocimiento de sí mismo. Todo lo anterior será entonces determinante para su característica de “íntimo”, pues es en este espacio donde puede desarrollarse “una conciencia que se interroga en silencio y que busca obstinada, su verdad como verdad del hombre”<sup>25</sup>.

En relación y como consecuencia de lo anterior, la segunda característica propia de esta escritura es que su contenido pertenece al plano de lo privado, al espacio del secreto de un determinado sujeto, pues es ahí donde se desarrolla la intimidad, una exteriorización “expresamente oculta; íntima, invisible”<sup>26</sup>. Un espacio protegido donde “el sujeto dispone de un ámbito de libertad que usa para actuaciones sin testigo. De aquí el celo con que se guarda y protege la intimidad”<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> Benveniste, 1988. Op. cit. p. 181.

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 180.

<sup>24</sup> Blanchot, Maurice. “El diario íntimo y el relato” en *El libro que vendrá*. Editorial Monte Ávila. Caracas, 1979. p. 210. “La ilusión de escribir y a veces de vivir que proporciona el diario, el modesto recurso que asegura contra la soledad (...), la ambición de eternizar los momentos sublimes (...) y, por último, la esperanza, uniendo la insignificancia de la vida a la existencia de la obra, de alzar la vida nula hasta la bella sorpresa del arte, y el arte informe hasta la verdad única de la vida, el entrelazamiento de todos estos motivos hace del diario una empresa de salvación: se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo (...) o para salvar su gran yo dándole aire, y entonces se escribe para no perderse en la pobreza de los días(...)”.

<sup>25</sup> Morales, 2001. Op. cit. p. 85. “El *Diario* es “íntimo” porque es el registro circunstanciado, la crónica de una conciencia “íntima”: interior, emocionada, libre en su movimiento, sometida a sus propios límites”.

<sup>26</sup> Castilla del Pino, 1996. Op. cit. p. 20.

<sup>27</sup> *Ibíd.* p. 24.

Se desprende en este sentido, que al constituir un espacio de intimidad, otra característica intrínseca del “diario” es que es un espacio secreto, propio del individuo, en el que sin temor ni vergüenza vacía sus emociones y sentimientos libremente, un espacio ausente de censura y límites, pues quien emite el discurso es a la vez su destinatario, por lo que no existen barreras entre ambos participantes, donde los ojos del escritor y observador se corresponden y no provocan la necesidad de “esconder”: “el autor se desdobra en su lector”, siendo así “el guardián del secreto”<sup>28</sup>.

Cabe destacar sin embargo, que aunque el individuo no escribe para otros, y su intención última es la conversación con su propia individualidad, este proceso de reflexión que se inicia y donde se tiene la posibilidad de encontrar un diálogo efectivo, no pierde su cualidad de secreto si existen narratarios explicitados en el discurso, pues como expone Morales, “éstos son parte del secreto” y por otro lado, si estos textos se comparten en determinadas ocasiones y existe la presencia de un “lector externo (...), simplemente el secreto queda expuesto a la mirada”, a una lectura “distinta a la de los demás textos: está marcada por las connotaciones de lo clandestino, del voyerismo”, por lo que no pierde su propiedad de reserva<sup>29</sup>.

Otro rasgo importante de mencionar con respecto al género, es que el diario íntimo es un discurso que mantiene una estrecha relación con la cotidianeidad: es inseparable de ella, “dependiente del calendario, de los estímulos de cada día”<sup>30</sup>, ya que el sujeto da cuenta de su diario vivir, de hechos, sensaciones, reflexiones, sentimientos, etc., que puedan acontecerlo en su tiempo presente, todo esto, sin una estructura predeterminada. Es por ello que el tiempo y espacio de la enunciación son datos relevantes y definitorios del diario; es indispensable que se lleve en él un registro temporal que dé cuenta de esta cotidianeidad: marcas regulares que sitúen al sujeto dentro una cronología de constante frecuencia. Al este respecto, Blanchot señala que el autor del diario debe reducirse a “la limitada existencia de cada día a la cual se reduce su

---

<sup>28</sup> Morales, 2001. Op. cit. p. 121. “Al revés de lo que pasa con el resto de los géneros literarios, el diario íntimo obedece al proyecto de una escritura replegada sobre sí misma, sin destinatario, que se constituye como *secreto*. (...) el autor se desdobra en su lector: el guardián del secreto”.

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 121.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 116.

afán de escribir”<sup>31</sup>. Béatrice Didier por su parte, agrega que estos acontecimientos deben ser registrados en forma inmediata, ya que la distancia permite una elaboración de los recuerdos, que se escaparía de las condiciones del género<sup>32</sup>.

Finalmente, dentro del diario íntimo puede encontrarse la propiedad de ‘cruzarse’ y dialogar con otros tipos de discursos, lo que lo hace un género abierto a otros géneros; nuevamente, como apunta Didier, “puede arropar todas las formas disidentes (...) si es a la vez un maravilloso ejercicio de escritura (...) un texto que genera otros textos, una génesis permanente”<sup>33</sup>. Así, pueden encontrarse formas como poemas, cartas y cuentos e incluso, como es el caso del diario íntimo de Frida Kahlo, pequeñas pinturas, dibujos y colores que van entrelazándose con el discurso verbal aportándole elementos valiosísimos al discurso.

### **2. 3. El discurso amoroso y su tradición: algunas definiciones.**

El amor, es sin duda unos de los sentimientos y fuerzas más potentes e influyentes en la historia del hombre y asimismo, en la historia de la literatura de todos los tiempos; a través de él y en todas sus formas de expresión, en él se reconoce, se

---

<sup>31</sup>Blanchot, 1979. Op. cit. p. 207. “Escribir un diario íntimo significa ponerse momentáneamente al amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener. Lo que se escribe se arraiga entonces, quiérase o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita. Los pensamientos más lejanos, más aberrantes, se mantienen en el círculo de la vida cotidiana y no deben perjudicar su verdad. De ahí que la sinceridad representa, para el diario, la exigencia que debe alcanzar, pero sin traspasarla. Nadie debe ser más sincero que el autor del diario, y la sinceridad es esa transparencia que le permite no echar sombra sobre la limitada existencia de cada día a la cual se reduce su afán de escribir”.

<sup>32</sup> Didier, Béatrice. “El diario ¿forma abierta? en *Revista de Occidente*. N°S 182 – 183.1996. p. 40. “No es, desde luego, un azar el que la palabra *journal* designe a la vez el diario y el periódico. El día a día está en el origen de los dos tipos de escritura. En ambos casos, el acontecimiento debe ser registrado enseguida, sin esa distancia que permite la elaboración del recuerdo, la reconstrucción, el trabajo de síntesis, una excesiva sofisticación de estilo”.

<sup>33</sup> Ibid. Pp. 45 y 46. “En nuestra época, en que la noción de individuo y de ‘yo’ se bate en retirada, el diario íntimo (...) tiene grandes posibilidades de conocer un gran desarrollo si es considerado como un envoltorio literario que puede arropar todas las formas disidentes, fragmentos de poemas, novelas en migajas, si es a la vez un maravilloso ejercicio de escritura (...) y la matriz de una obra en gestación. La vocación de matriz propia del diario íntimo (...) se vuelve, por el contrario, admirablemente fecunda si el diario es un texto que genera otros textos, una génesis permanente”.

construye y se define el hombre a sí mismo, como ser humano. Es, en palabras de Ortega y Gasset, la acción más íntima, un “sentimiento metafísico”, o sea la *impresión radical*, última, básica, que tenemos del Universo”<sup>34</sup>. De su mano llegan para él regalos como la redención, la felicidad, la plenitud y la energía vital, pero también, la miseria y la desgracia.

Sus formas de aprehensión y realización son diversas y dependen en gran medida de la cosmovisión y concepción religiosa de cada pueblo o civilización que lo interprete: en base a esto se organizarán luego las sociedades de cada época y se desarrollarán diversas manifestaciones artísticas que lo expresarán en sus obras.

Éste, es uno de los componentes más importantes que pude observar en el diario de Frida Kahlo, ya que casi en su mayoría está atravesado por la temática del amor y la particular realización que hace de él. Es por esto, que durante el desarrollo de este capítulo, revisaré, en términos generales, las concepciones del amor y realizaciones del discurso amoroso a través de la historia y según diversos autores en la tradición occidental, que es la que concierne a los propósitos de mi investigación. Me parece, de todos modos, importante volver a mencionar que el tema del amor como mi objeto de estudio será abordado desde la perspectiva de una figura cultural (sin olvidar sin embargo que aunque el anclaje propio de esta figura radica en componentes instintivos, estos no serán expuestos como objeto central), cuyo sujeto y experiencias se enmarcarán dentro de la cultura occidental y más específicamente en la cultura moderna.

Para la revisión de estas concepciones, comenzaré entonces citando a Denis de Rougemont, quien distingue en su libro *El amor y Occidente*<sup>35</sup>, a la civilización celta como una de las fundadoras de Europa, incluso antes de Roma. Es esta cultura, desde la que nacen todas las sectas llamadas “maniqueas”, donde es posible encontrar una concepción que encierra en sí una cosmovisión al respecto de la relación hombre-mujer, tanto amorosa como sexual. Esta religión plantea esencialmente, la existencia de dos principios opuestos e irreconciliables que se corresponden con el bien y el mal y que van

---

<sup>34</sup> Ortega y Gasset, José. “La elección del amor” en *Estudios sobre el amor*. Editorial Edaf. España, 1995. p. 135.

<sup>35</sup> De Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. Editorial Kairós, sexta edición. Barcelona, 1996.

asociados respectivamente a la luz y a las tinieblas, donde el espíritu del hombre pertenece a la luz y es por esto de Dios y por ende de naturaleza divina, pero que se encuentra cautivo de la materia corporal (la noche de la materia), por lo que durante toda su existencia (y las vidas siguientes, ya que creen en la reencarnación), el espíritu deberá apuntar a un proceso de liberación de la luz atrapada por el cuerpo. De esta forma, “la aspiración hacia la luz toma como símbolo la atracción nocturna de los sexos”<sup>36</sup>, donde se produce un “combate del amor sexual y del Amor, que expresa la *angustia* fundamental de los ángeles caídos en cuerpos demasiado humanos”<sup>37</sup>. Esta naturaleza dual distingue el amor humano, de aquel que provendría puramente desde la divinidad y que llevaría al hombre a la luz, al Amor verdaderamente feliz, en el sentido de su realización última<sup>38</sup>. Es por esto además, que estas civilizaciones creían y practicaban un riguroso ascetismo, el cual reflejaba el desprecio por la materia: una agonía progresiva y voluntaria que finalmente los llevaría a la muerte como bien último y desde aquí a la vida ilimitada o eterna, al amor.

Otro de los orígenes paganos que es necesario mencionar en torno a la concepción del amor, proviene de la antigua Grecia donde más específicamente Platón, a través de *Fedro* y de *El Banquete*, deja entrever un sentimiento que no llama propiamente amor sino que *entusiasmo* o “delirio divino”, cuyo origen no se identifica desde dentro del ser humano sino más bien como una fuerza que actúa desde el exterior “un raptó indefinido de la razón y del sentido natural”<sup>39</sup>, procedente de la divinidad y que lleva el impulso hacia Dios. Es por esto que quien ama está junto a su ser amado “como en el cielo”, pues esta fuerza nos eleva hacia el origen único de todo, más allá del cuerpo y la materia, “más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo”<sup>40</sup>. Sin embargo, esta elevación no es total y contiene una imposibilidad, pues desde la representación misma del amor, Eros, el deseo absoluto, esta aspiración a la

---

<sup>36</sup> De Rougemont, 1996. p. 65.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 67.

<sup>38</sup> *Ibíd.* A este respecto, De Rougemont agrega: “El cumplimiento del Amor niega todo amor terrestre. Y su Felicidad niega toda felicidad terrestre. Considerado *desde el punto de vista de la vida*, un Amor tal no podría ser más que una desgracia total”.

<sup>39</sup> *Ibíd.* p. 61.

<sup>40</sup> *Ibíd.*

Unidad jamás habrá de colmarse en lo terreno por la imposibilidad de “abrazar el Todo”. El amor humano, es entonces concebido como el placer o la voluptuosidad física que es más bien una idea con un sentido trágico y doloroso, pues es una acción definida como una “rabia” que moviliza al hombre que estaría “atrapado” en el mundo sensible.

Como podemos darnos cuenta, la doctrina central de las culturas paganas es en esencia la idea del amor en su dimensión mística, pues la unión con la divinidad sería la felicidad o el amor total o puro, lo que nos lleva a la visión del amor humano como una desgracia y así a una amplia práctica del Hedonismo.

En contraposición con la visión de estas civilizaciones, el nacimiento o imposición del Cristianismo en Occidente a partir de Constantino y luego tras los emperadores carolingios, cambia radicalmente la concepción del amor humano y terrenal, en el que el “amor divino es el origen de una vida nueva cuyo acto creador se denomina *comuni6n*”<sup>41</sup>, en el que es necesario que haya dos sujetos que se den el uno al otro. Tal idea da luz al concepto de prójimo. Asimismo, como explica De Rougemont, “la encarnaci6n del verbo en el mundo – de la luz de las tinieblas- es el acontecimiento inaudito que nos libera de la desgracia de vivir”, dando esperanza al ser humano y la posibilidad de una vivencia más pura y completa del amor, lo convierte en un sentimiento positivo que nos insta a “amarnos los unos a los otros”, posible de alcanzar en la vida. Las relaciones humanas entonces, cambian su sentido y se transforman.

Ahora bien, esta comuni6n entre Cristo y la Iglesia, entre uno y otro ser humano implicaba también el concepto de matrimonio, el cual para las antiguas culturas paganas no tenía más que un sentido utilitario y limitado, pues el concubinato era permitido. De esta manera, el cristianismo provoca una fuerte repercusi6n en aquellos pueblos que no estaban totalmente convertidos o lo habían sido a la fuerza: el matrimonio se convierte en un sacramento apoyado por la Iglesia, el que imponía fidelidad (la que no separa el amor y el deseo), condici6n que era ajena para las prácticas anteriores y que crea una contradicci6n evidente e importante entre doctrina y costumbres. Así, nace, según expone De Rougemont, el amor-pasi6n, “forma terrestre del culto a Eros”.

---

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 73.

Es así como a lo largo de los siglos siguientes, el matrimonio y el amor que se da dentro de él, es expuesto al desprecio de las sociedades a causa del cambio ideológico obligado para ciertos pueblos, en relación con el sentido trascendente de las relaciones humanas. Es desde alrededor el siglo XII y en oposición a esta institución ahora sagrada, que se comienza a glorificar a la pasión y a exaltarse el amor fuera del matrimonio “pues el matrimonio significa sólo la unión de los cuerpos, mientras que el “Amor”, que es el Eros supremo, es el impulso del alma hacia la unión luminosa, más allá de todo amor posible en esta vida”<sup>42</sup>. Nace así en la Europa medieval el amor cortés, filosofía y expresión artística del amor, nacida en la Provenza francesa, la cual comienza esta literatura y su tradición en el discurso amoroso.

El amor cortés, supone un rito en el cual el poeta debe “ganar” a su dama a través de la belleza de su homenaje, jurándole –tal como lo hace el vasallo con el señor feudal- servicio, lealtad y fidelidad para en adelante estar vinculados por las leyes de la *cortezia*, resguardados por el secreto y exaltados por el amor desgraciado e infinitamente insatisfecho, pues la base de estas relaciones es el amor adúltero, oculto a través de nombres sustitutos o seudónimos poéticos en sus composiciones literarias. De esta manera, los llamados trovadores se sometían a su dama, la cual permanecía siempre distante, admirada y conteniendo virtudes muy cercanas a la perfección física y moral, evidentemente idealizadas, que según De Rougemont, es finalmente la exaltación de la idealización o sublimación del deseo sexual. Este estado amoroso denotaba un permanente estado de gracia incluso en la miseria de la distancia y la aparente imposibilidad del amor, lo que ennoblecía a quien lo practicara, pues el valor radicaba en el impedimento.

Esta literatura demuestra entonces, un amor lejano e idealizado, un objeto del deseo como un sueño inalcanzable y muchas veces doloroso, muy contrario con las concepciones de la literatura clásica la cual contenía en sí una visión alegre de la sensualidad y un consuelo a este estado de imposibilidad frente al amor unitivo; sin embargo, el amor cortés de todas formas es concebido como una especie de enemigo de

---

<sup>42</sup> *Ibíd.* pp. 77 y 78.

la religión y una vuelta a la exaltación de las pasiones contempladas por el paganismo, puesto que las ideas medievales cristianas del amor observaban al deseo como algo inaceptable y parte del mal y en tanto el amor carnal o sexual es sólo aceptado con inocencia dentro del matrimonio y para fines de procreación. Se enfrentaban así dos morales: “la de la sociedad cristianizada y la de la cortesía herética”<sup>43</sup>. Sin embargo, el amor cortés logra utilizar ciertos “subterfugios” que hacen que el amor a la mujer se vea “parcialmente liberado”, al proyectar una visión virginal y maternal de ella<sup>44</sup>, que no obstaculice el deseo y la sexualidad de un ser humano que constantemente siente “hambre” de ella y que busca su “saciedad”. Así continúa el secreto, a través del cual el amor se hace más intenso e inflamado en el alma de un hombre que expresa en la literatura de la época una pasión que cuanto más reprimida, será capaz de reinventarse y de crear figuras retóricas que respondan a su necesidad.

Cabe mencionar, que otra de las manifestaciones de la Edad Media, fueron los *romans*, composiciones que a diferencia de los poemas provenzales describían las traiciones del amor y el fin de los amantes en la muerte, no expresando de manera única el impulso de la pasión y donde rara vez aparecía el tema del adulterio más que para darle una connotación negativa.

Es alrededor del siglo XIV, cuando la literatura cortés se separa definitivamente de las raíces que la unían a la dimensión mística del amor y se reducirá desde allí en adelante a una forma de expresión que sólo tenderá a idealizar objetos profanos, en relación con una reacción realista en las concepciones del hombre de la época, hecho que da origen al comentario del autor de *El amor y Occidente*, de que “la historia de la pasión del mundo en todas las grandes literaturas desde el siglo XIII hasta nuestros días, es la historia de la degradación del mito cortés”<sup>45</sup>. Y con el amor cortés encontramos tal vez la razón y el origen de que el hombre de Occidente y de su tradición literaria sienta constantemente la necesidad de experimentar e incluso buscar una pasión que a pesar de

---

<sup>43</sup> *Ibíd.* p. 77.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 117. “El amor a la mujer se encuentra parcialmente liberado; puede por fin confesarse bajo la forma de un culto rendido al arquetipo divino de la mujer, a condición de que esa Diosa-madre no deje de ser virginal escapando así de la prohibición mantenida sobre la mujer carnal”.

<sup>45</sup> *Ibíd.* p. 176.

la comprensión racional, lo hiere tremendamente y que concluye en el hecho de que el amor feliz no tenga historia en la literatura occidental<sup>46</sup>, hasta aproximadamente el siglo XVII, con el nacimiento de la novela alegórica (invención del final feliz).

En términos de una concepción actual del amor-pasión analizada por De Rougemont, detecta aún en nuestros días dos fuerzas presentes, a saber, una moral de la sociedad en general que está impregnada de religión a la cual califica como “moral burguesa”, la que se contrapone a una más pasional que convive dentro del seno de éstas clases de manera contradictoria, pues a la vez en que se educa en el matrimonio y la religión, son rodeados por una atmósfera romántica tanto en sus lecturas como en espectáculos donde se exalta a la pasión y la hacen irresistible e indispensable de ser vivida, lo que crea un conflicto para éstas sociedades.

Por otra parte, además de la tradición literaria del discurso amoroso, existen innumerables estudios, ensayos y concepciones contemporáneas sobre el amor y sus asociados como la pasión, el erotismo y la seducción, por lo que me parece importante y de utilidad para el propósito de esta tesis presentar algunas definiciones y apreciaciones al respecto, pues aunque no conforman directamente el tema del amor en tanto la figura cultural que tomo como objeto de estudio, sí forman parte de ella en tanto esta representación se une y tiene un arraigo importante en estos aspectos.

De esta manera, uno de los estudiosos que aborda este tema e incluye algunas de las dimensiones antes expuestas, es Roland Barthes, quien expone sus consideraciones al respecto en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*<sup>47</sup>, en relación con el sujeto de enunciación y el contexto en el que se expresa desde el amor.

---

<sup>46</sup> Ibíd. p. 16. “El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento (...) en “pasión” ya no vemos “lo que sufre”, sino, “lo que es apasionante” y sin embargo, la pasión de amor significa, de *hecho*, una desgracia (...) la pasión está vinculada con la muerte y supone la destrucción para quienes abandonan a ella todas sus fuerzas. Queremos salvar esa pasión y amamos esa desgracia, y por otra parte, nuestras morales oficiales y nuestra razón las condenan”.

<sup>47</sup> Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo veintiuno Editores S.A. de C.V. México, 1996.

En primer término, Barthes se refiere a quien emite este discurso, situándolo desde el lugar en el que alguien habla de sí mismo frente al objeto amado que no habla, desde el sentimiento amoroso que está sustancialmente hecho de un deseo imaginario y de las declaraciones que el sujeto quiera expresar frente a este todo que simboliza el otro -elegido e idealizado como perfecto- afirmando así el amor como valor. Al mismo tiempo, este sujeto emisor se sentirá a merced de la contingencia y de la angustia frente a un posible abandono o cambio de sentimiento del ser amado, lo que estaría inspirado en una ausencia que incluso puede ser pasajera.

Así, la ausencia del otro definiría al amante: es éste quien se quedará en la eterna espera, “en” sufrimiento<sup>48</sup>, anhelando el regreso del otro y en un movimiento perpetuo del alma pues depende de él; será el yo siempre presente el que se constituya ante un tú siempre ausente<sup>49</sup> y represente una figura de conducta constantemente “deliberativa”, perdida en consideraciones muchas veces infértiles que suscitan en el sujeto imágenes que pueden herirlo y hacerlo desgraciado a través de la fantasía, sintiéndose en ocasiones innecesario para el otro, vulnerable y desconsolado, llegando posiblemente al desgaste de su propio cuerpo: tal es la fuerza del lenguaje amoroso, el que sin embargo, puede ser en ocasiones insuficiente y muy pobre para contener la carga emotiva de quien ama.

El discurso amoroso se constituiría entonces, siempre en cuanto al otro, en el amor hacia la persona elegida (que forma parte de su intimidad y que sólo él cree conocer), y que es capaz de provocar tan poderoso, intenso y emocionado canto, continente además de una visión estética de él que va en relación con su aparente perfección. Es el cuerpo amado el que suscita declaraciones abundantes e infinitas en torno a la relación amorosa que se ha establecido, a través de expresiones excitadas por

---

<sup>48</sup> Ibíd. p. 205. “El ‘sujeto’ es para nosotros (...) *el que sufre*: donde hay herida hay sujeto (...) porque el sujeto es la *intimidad* (la ‘herida’ (...) es de una intimidad espantosa). Tal es la herida del amor: una abertura radical (en las ‘raíces’ del ser), que no llega a cerrarse, y por la que el sujeto fluye, constituyéndose como sujeto en este fluir mismo”.

<sup>49</sup> Ibíd. p. 45. “No hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; yo soy, yo que amor, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, en *sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido de una estación. La diferencia amorosa va solamente en un sentido y no quién se queda –y no quien parte-: yo, siempre presente, no se constituye más que ante tú, siempre ausente”.

el deseo, un lenguaje que se “frota (...) contra el otro”<sup>50</sup>, envolviéndolo y acariciándolo desde el lugar en que el ser amado no está presente -entendiendo que esto no compensará su ausencia- creándolo y recreándolo a partir de su necesidad de unión total y del delirio que genera su espera.

Ahora bien: como subraya Barthes y aunque parezca evidente, el discurso amoroso o este conjunto de expresiones basadas en la ausencia, es históricamente adoptado y pronunciado por la mujer, en relación con su imagen más sedentaria y fiel en la espera, que se contrapone a lo masculino (cazador, viajero) como imagen del movimiento continuo. De esta forma, están ligadas al origen y a la práctica de este discurso, posible de encontrar en diarios íntimos o más certeramente en la carta de amor, figura que demuestra la anhelante espera de una respuesta y que a falta de ella por un lado desestabiliza y altera la imagen del destinatario y por otro, impulsa la angustia del sujeto que ama. Pongo de manifiesto este punto, pues en análisis del *diario* de la Kahlo quedará en evidencia el uso de la carta *dentro* de su diario, destacándose el hecho de que no las envía. Esto indudablemente se contradice con la intencionalidad primera de este tipo de discurso pero entregará un elemento más para el análisis de su particular realización del género, la que invariablemente se sitúa desde los límites, sometiendo casi la totalidad de los aspectos de su vida.

Por su parte y siempre referente al tema del amor, Ortega y Gasset en *Estudios sobre el amor*<sup>51</sup>, expone un concepto diferente relacionado con la dualidad amor-deseo: el autor distingue una separación entre estos sentimientos, aduciendo que no necesariamente van unidos pues, en primer lugar, no todo lo que se desea se ama. Luego, que al nacer el deseo tendrá naturalmente la tendencia a la posesión de su objeto, el que una vez obtenido lo hará decaer en su ímpetu (será satisfecho) y morirá. No así el amor, el que es planteado como un eterno insatisfecho, el sentimiento más fértil en la vida del ser humano, base y símbolo de la fecundidad y que es vivido como un continuo, “una emanación psíquica que va del amante a lo amado (...) una corriente”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 82. “Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras”.

<sup>51</sup> Ortega y Gasset, 1995. *Op cit.*

<sup>52</sup> *Ibíd.* p. 62.

El ser humano al amar hace entonces una elección (componente esencial del amor) la que brota de su profundidad anímica y que da cuenta de las preferencias más íntimas y arcanas que forman su carácter individual. Luego, se empeñará en que ese otro exista y jamás admitiendo la posibilidad de que esté ausente, aunque deba pasar por estados de inmenso dolor y sufrimiento: esa será la medida del amor verdadero. Esta característica es coincidente con el desarrollo del discurso amoroso en el diario de la Kahlo y se une a la idea de que específicamente, la *mujer enamorada* experimenta la *desesperación* como un sentimiento inherente a su género, en el sentido de que nunca se encontrará satisfecha en relación con el ser amado, pues existe en ella una constante sensación de que jamás podrá tener íntegramente a quien ama, sintiéndolo distraído en sus encuentros como si hubiera dejado “dispersas por el mundo provincias de su alma”<sup>53</sup>, lo que acrecienta la sensación de ausencia y la fantasía y utopía constante de que al estar junto al otro, estará completa.

Para otros autores, como Georges Bataille<sup>54</sup>, el deseo en relación con el amor, estaría íntimamente ligado a otra dimensión humana: el erotismo. Este es expuesto desde la idea de que el hombre busca fuera de sí un objeto de deseo el cual responde y se corresponde con la interioridad de éste, que dependerá exclusivamente de los gustos personales del sujeto en búsqueda. Esa interioridad será movilizada por el erotismo, definido por él como la emoción más intensa y extrema que el ser humano puede experimentar, lo que no va necesariamente ligado a la actividad sexual, pero sí a los cuerpos sexuados.

El fin último del erotismo será entonces, alcanzar al ser en lo más íntimo a través del propio cuerpo, respondiendo a los movimientos que lo remueven, relacionados con los aspectos de seducción del hombre.

Asimismo, se hablará de erotismo cuando el ser humano se conduzca en forma opuesta a los comportamientos y juicios habituales dentro de una sociedad, pues éste revelará sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que usualmente nos dan

---

<sup>53</sup> Ibíd. p. 123.

<sup>54</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*. Tusquets editores, cuarta edición colección ensayo. España, 2005.

“vergüenza”. En razón de esto, una de las cualidades intrínsecas de esta dimensión será el secreto -pues no puede ser público- el que se desarrollará fuera de la vida corriente y estará cubierto además por la atmósfera de lo prohibido (se aparta de lo aceptado como lícito), que si dejara de existir imposibilitaría la realización de la transgresión (que es más bien la superación de la prohibición en razón del imperioso deseo de erotismo y no de su negación) y con ello el goce de éste y del hecho de haberla infringido<sup>55</sup>.

Otro elemento que tampoco debemos dejar de considerar en relación al tema del amor, es la seducción, componente que Jean Baudrillard en su libro *De la seducción*<sup>56</sup>, ubica por encima del deseo (en cuanto a que éste sería un mito que remite sólo y únicamente a la voluntad de poder y posesión del otro), y que sería en realidad la clave en el éxito de las relaciones. El fundamento de esta idea, radica en que la mujer se *volvería* en ella transformando su cuerpo –una especie de encarnación- e iniciaría el juego amoroso con la misma intensidad y poder del deseo, pero mediante la simulación de la pasión a través de una red de apariencias mucho más poderosas, en la que crearía una construcción artificial que se adhiere al deseo del otro dejándolo creer que es sujeto y objeto de él, “sin caer ella misma en esta trampa”<sup>57</sup>. En razón de esto, es que lo femenino además ser seducción, es también desafío frente a lo masculino y a lo que él representa (“por asumir el monopolio del sexo y del placer”)<sup>58</sup>, lo que no termina únicamente con la seducción, sino en su coronación como “vencedora” de la hegemonía masculina.

De esta manera, Baudrillard pone de manifiesto falencias que el psicoanálisis por su parte también detecta: sentimientos como el desafecto, la neurosis, la frustración, la angustia de no poder amar o sentirse amado, de no poder gozar o dar goce, en resumen una serie de fracasos en las relaciones, radicaría en la “impotencia”, la imposibilidad del poder de seducción.

---

<sup>55</sup> *Ibíd.* p. 43. “La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que el deseo que lleva a infringir la prohibición”.

<sup>56</sup> Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Ediciones Cátedra, segunda edición. Madrid, 2008.

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 84.

<sup>58</sup> *Ibíd.* p 27.

## CAPÍTULO III: AMOR Y ENFERMEDAD.

### 3.1. Amor y diario en diaristas chilenas:

A lo largo del desarrollo de esta investigación, he hecho evidentes varios aspectos que me parecen de vital importancia para el análisis del *Diario íntimo* de Frida Kahlo, como son el amor, el cuerpo y la enfermedad y la particular realización que se hace del género. Es por esto, que para lograr un estudio más exhaustivo y como apoyo para su desarrollo, tomaré como referencia fundamental dos diarios íntimos escritos por mujeres chilenas del siglo XX quienes presentan importantes puntos de conexión con la problemática de la pintora mexicana y que encuentran en esta escritura y en su uso particular del lenguaje, una forma de expresión donde, en palabras de Patrizia Violi, “se organizan, bajo la forma de códigos sociales, la creación simbólica individual, la subjetividad de las personas (...)” y donde se determina y forma “la imagen que cada persona individual construye de sí misma y de la propia experiencia”<sup>59</sup>.

Estos diarios íntimos de mujeres chilenas de alguna manera encuentran en este discurso una forma de expresión en torno al amor, la presencia sostenida y amenazante de la enfermedad, el quehacer artístico y en algunos casos, la rebeldía con la que vivieron sus vidas, todo lo que será un aporte para el desarrollo de mi investigación.

De esta manera, centraré mi atención en primer lugar, en el diario escrito por Lily Iñiguez, *Páginas de un diario*<sup>60</sup> quien a pesar de no conectarse en absoluto con la rebeldía y transgresiones de la Kahlo, comparte a través de su escritura la experiencia de la enfermedad y el nuevo horizonte que se abre ante ella, la muerte.

Nacida en Francia en el año 1902, vivió en Europa durante su breve existencia, muriendo en 1926 y a la edad de 24 años, afectada por la tuberculosis. Vive durante la época conocida como la “Belle Époque”, fenómeno burgués que comienza durante las

---

<sup>59</sup> Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1991. p. 36.

<sup>60</sup> Iñiguez, Lily. *Páginas de un diario*. Traducción de Graciela Espinosa de Calm. Editorial Pacífico. Santiago de Chile, 1954.

últimas décadas del siglo XIX, hasta principios del XX, concluyendo con la Primera Guerra Mundial. Dentro de este contexto, la burguesía ya tiene el poder en sus manos: el capitalismo se ha extendido, junto con el neocolonialismo, poder que se hizo extensivo al resto de los continentes.

Este fenómeno, podría decirse es la versión cultural de los aristócratas, de la burguesía, quienes conforman su identidad en torno a una estetización de la vida – que los define como clase social- tomando como parámetro una repostulación del *carpe diem*: el momento los incita a gozar, vivir rodeados de belleza, viajar a ciudades de prestigio, preocuparse de aspectos como la vestimenta, en especial la de las mujeres quienes se exhiben abiertamente, etc.

Inicia su diario a partir del año 1913, fecha en la que ella tenía alrededor de 11 años. Durante esta etapa, podemos observar a través de sus escritos la gran comodidad en la que se desarrolla su vida, rodeada de ambientes bellos y naturales, de continuos regalos y atenciones por parte de su familia, en un clima extremadamente protegido y sereno donde no hay temas de mayor relevancia que la perturben. De este modo, Lily es una niña y será una adolescente tímida e ingenua que pasará sus días atendiendo a juegos y lecturas, reflexiones llenas de ternura, expresiones de gratitud y amor hacia sus padres, -en especial a su madre, la escultora Rebeca Matte- a quien dedicará varias de sus páginas. En ellas deja entrever la primera dimensión relacionada con el amor: una ferviente admiración que profesa hacia ella, producto de una estrecha relación madre – hija, la que constituye una fuerte presencia y compañía a lo largo de la vida de la diarista. Al respecto y en ocasión de la entrega de un monumento que se ha encargado a Doña Rebeca Matte para los Héroes de la Concepción, Lily comenta:

“Alrededor de mamá se formaba una aureola y ella asistía profundamente emocionada a su apoteosis en vida. Y yo sentía cerca el batir de las alas de la Gloria. Vi desde mi sombra a la Gloria posar su corona de laureles sobre aquélla que me dio el ser. Mi madre. Anticipación de inmortalidad. Una inmensa onda de afecto la rodea atestiguando su bondad, y la admiración agradece la belleza que ha dado al mundo. En la sombra me llegaba el resplandor”. (Iñiguez, 157-158. Enero, 1922).

Del párrafo anterior, impresiona el retrato que hace Lily de su madre, a la que eleva a una categoría casi angelical desde donde ella la admira “en la sombra” como objeto inalcanzable y único, ubicándola en la “gloria” y venerando su imagen de manera casi desproporcionada y llena de un amor idealizado y sin límites. Este tipo de alusiones aparecerán en forma constante plasmadas en su diario y aunque se trata de distintos tipos de amor, no habrá declaraciones tan intensas dedicadas a un hombre a lo largo de él.

Existe sí, un periodo en el que demuestra una profunda admiración por los grupos fascistas, que a su manera de ver son los héroes de una Europa amenazada por el bolcheviquismo<sup>61</sup> y que la salvarán de esta inquietud que la rodea y que quiebra su casi perfecta estabilidad. Es a ellos a quienes dedica algunas notas de su diario, figuras muy idealizadas también y hacia las cuales profesa un gran agradecimiento: “Los muros están cubiertos de la siguiente proclama ¡Viva el Fascismo! (...) de todos lados surgen magníficos grupos de adolescentes (...) es un destello victorioso de luz (...) con un heroísmo sin límites para hacer frente a la revolución, y al precio de sus vidas (...)”<sup>62</sup>.

Ahora bien, si nos dedicamos a un plano estrictamente amoroso, Lily experimentará algunas inquietudes a lo largo de su vida, la primera de ellas alrededor de los 15 años: “Yo nunca he flirteado. No ha sido por puritanismo o porque me haya faltado ocasión, sino francamente porque no le encuentro el menor atractivo”<sup>63</sup>. Afirmaciones como esta serán usuales dentro de su discurso y finalmente demostrarán que nunca logrará verdaderamente sentir más que atracciones casuales y algo inmaduras<sup>64</sup>, lo que tal vez se deba al fuerte vínculo que establece con su madre, jamás

---

<sup>61</sup> *Ibíd.* pp. 147 y 148. “Estamos de nuevo en Italia, que se ha convertido en el país de los disturbios populares del socialismo extremado (...) en Francia tan serena en su patriotismo, nos habíamos ya olvidado del bolcheviquismo, del odio de las clases obreras, de las miradas hostiles (...)”; “(...) la pesada sombra del bolcheviquismo se proyectaba desde hacía tiempo, abrumando con su desaliento, sus ideas negativas, con sus sombríos y feroces amenazas. Esta sombra se había erguido triunfante y todo el horizonte se había obscurecido de espanto (...)”. Febrero, 1921.

<sup>62</sup> *Ibíd.* p. 149. Mayo, 1921.

<sup>63</sup> *Ibíd.* p. 68. Enero, 1917.

<sup>64</sup> *Ibíd.* Al respecto, la siguiente cita de julio de 1922, donde Lily hace una especie de “recuento” de hombres que han llamado su atención y aunque declara haber “amado”, se comprende que es en razón de un fanatismo efervescente y juvenil y que por lo demás va dirigido, por ejemplo, a un colectivo: “He llegado a los 20 años sin haber amado nunca, pero, ¿he tenido algunas llamaradas de entusiasmo? Sí. Primero fue X. me hace sonreír. Es el primer muchacho que me gustó y que en mí impresionó a la niña

superado por un amor en su dimensión pasional, pues a pesar de la reclusión debido a la enfermedad que sufre (Tuberculosis), rechaza la compañía masculina más allá de lo que llama la “camaradería” y todo atisbo de ello le es extraño y sólo llama su atención como algo anecdótico o en razón de otros acontecimientos: “El otro día D. me declaró que estaba enamorado de mí. La señorita K. no puede disimular la cólera que le provoca mi popularidad. Ha sido destronada, ¿será posible? Ni yo misma lo puedo creer.”<sup>65</sup>; “Conservo algunos recuerdos de Leysin; no podré olvidar jamás que allí fue donde supe lo que eran los hombres, allí me dijeron la primera galantería, y fue allí donde aprendí la ciencia de aparecer alegre sin ser feliz.”<sup>66</sup>. Llama la atención esta declaración, pues desde aquí se abre otra temática en su escritura: comienzan los cuestionamientos acerca la felicidad que pueda alcanzar a lo largo de su vida, debido a la aparición y sostenidas recaídas de su enfermedad y sus constantes y largas estadías en sanatorios europeos, lo que hará decaer aún más los posibles sentimientos amorosos que florezcan en ella, perdiendo toda esperanza de realizarse en una vida plena como mujer<sup>67</sup> y llegando a sentirse indigna de inspirar el amor al no poder responder a cabalidad frente él<sup>68</sup>. Probablemente, esta imposibilidad nacerá desde el horizonte más cierto que se descubre en la escritura de su diario: la degradación del cuerpo enfermo, el vaticinio de un futuro

---

(...) Después vino el entusiasmo por los fascistas. Los amaba impetuosamente y en forma colectiva. Luego me gustó el príncipe X (...). Por fin, y sobre todo J., a quien amo ya durante 4 largos años (...) J., es uno de los personajes de una historia que me cuento a mí misma, se diría que vive y que no soy yo quien lo hace vivir”.

¿Estuvo Lily verdaderamente enamorada de J.? se contradice con lo que en un principio nombra como “llamaradas de entusiasmo”. En todo caso, Lily no hace más referencias al respecto y finalmente sólo manifiesta un conformismo “romántico” frente al hecho de no ser correspondida.

<sup>65</sup> Ibíd. p. 178. Noviembre, 1922.

<sup>66</sup> Ibíd. p. 190. Marzo, 1923.

<sup>67</sup> Ibíd. Encontramos en noviembre del año 1923 y en enero de 1924, respectivamente, las siguientes citas, donde quedan en evidencia estos sentimientos: “(...) el matrimonio no me tienta por el momento; mi alma ha sufrido tanto que aún no tiene fe en la vida para lanzarse a ella”; “Cuando sienta el verdadero amor sabré reconocer esta ternura. Pero ¿me enamoraré algún día? Me he vuelto fría, antisentimental”.

<sup>68</sup> Ibíd. En su diario, Lily nombra a D’A., como un hombre que ha pretendido su amor, al cual ella no ha respondido, sintiéndose muy turbada por inspirar sentimientos que se transformarán en sufrimiento para él: “No, no era digna, no había adquirido madurez para ese sentimiento. Buscaba un camaradería cuando tenía el amor entre las manos”; “Pensar que dejé marchitarse un gran amor. No supe representar mi papel, ennoblecer lo que se me acercaba. En el gran drama de la vida, no supe estar a la altura de los acontecimientos”. Noviembre, 1924.

marcado por una muerte prematura aún, que implícitamente impedirá su realización en otros aspectos fundamentales en la vida de un ser humano.

De todas formas, a pesar de la frustración que siente con respecto al amor y al matrimonio, lo que sí anheló en primera instancia fue la maternidad. Como se vemos en la siguiente frase: “Y entonces, yo que nunca había tenido esta clase de pensamientos serios, siento de pronto la mujer que despierta en mí al pensar que me está vedado para siempre el derecho a tener hijos”<sup>69</sup>. Esta es una inquietud que comparte con Frida y que al igual que ella jamás logrará concretar, aunque más tarde y en oposición con la pintora, su reflexión al respecto será mucho más amarga e incluso renegará de su anhelo, ya devastada por la enfermedad, denotando los estragos que al final de sus días causa en ella la Tuberculosis:

“He dicho siempre que no me casaré, pero durante mi enfermedad he visto bien que en el fondo de todo corazón de mujer sonrío un niño que sueña... El problema está en que un niño debe tener también un padre (...) yo no me puedo imaginar casada. La sola idea me sorprende; ¿yo con un hombre? ¡Qué ocurrencia! Los hombres, si son jóvenes, me intimidan”. (Iñiguez, 168. Julio, 1922).

“He sabido que Amelia espera el segundo niño. Observado desde mi retiro, me parece egoísta echar hijos al mundo; condenarlos al dolor y a la muerte es un deplorable inconsciente. De ver sufrimiento ya no los deseo. Sé que esto que digo es vil y amargo”. (Iñiguez, 271. Noviembre, 1925).

Es importante destacar, que, como se expuso al inicio de este apartado, la relación, el estrecho vínculo que existía entre Lily Iñiguez y su madre era muy fuerte, idealizado y de gran admiración, lo que junto con la aparición de la enfermedad, es posible que haya provocado en Lily la idea de una incapacidad en cuanto a la experimentación del amor en otra de sus dimensiones, pues al ser extremadamente tímida y al verse indefensa y sin fuerzas necesitaba sentirse protegida. Esto ya lo tenía a través de los cuidados y dedicación de su madre y era por medio de ella que canalizaba

---

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. 151. Diciembre, 1921.

casi la totalidad e intensidad propia de un sentimiento amoroso fuertemente sublimado. A ella dedica exclusivamente las últimas anotaciones de su diario: “Todo lo que hay en mí se concentra en un solo impulso, mi cariño a mamá. Me aferro a ella con toda mi ternura. La quiero y no sufro, este sentimiento me protege, me vivifica. Y ahora, luminoso, se revela mi alegre camino: viviré para mis padres.”; “Mamá, la artista, la poetisa, la amiga única, madre y protectora que ha guardado mi vida pura y límpida. La evocadora de infinito que me abrió las puertas al azul. Mamá, mi amor sin límites se une para siempre al tuyo”<sup>70</sup> y continúa con anotaciones muy parecidas<sup>71</sup>, en las cuales queda en evidencia que a través de su vida y al final de sus días, el amor más intenso lo ha vivido a través de su madre.

Comenta Valenzuela Erazo, en su artículo “Lo femenino en la perspectiva del amor”<sup>72</sup>, que lo femenino obedece también, en la tradición del amor, al sentido de la cruz en cuanto sacrificio y entrega y que su finalidad sería acoger y perpetuar un proceso de vida, buscando una alianza con el amor divino. Esto es tal vez lo que mejor se correspondería con el sentido que Lily da finalmente a este aspecto de la vida: la entrega de la suya propia en manos de la enfermedad que la aqueja y que acepta abnegada, confiando en lo que vendrá y rodeada de la paz que le entrega su familia<sup>73</sup>.

La expresión del amor que es posible encontrar en el diario de Frida Kahlo en tanto, es notablemente distinta a la de la Iñiguez: su vivencia del amor es mucho más intensa y febril, en estrecha relación con el cuerpo, un amor carnal, pasional y lleno de figuras eróticas que son inspiradas principalmente por su marido Diego Rivera, frente al candor y en oposición al que experimenta Lily a través de su vida.

Las vivencias expresadas por esta joven a través de su diario, como el amor y la enfermedad, son temas que se conectan con el objeto de mi estudio, el *diario íntimo* de

---

<sup>70</sup> *Ibíd.* pp. 277 y 278. Agosto 1926.

<sup>71</sup> *Ibíd.* “Cerca de mi mami, de mi adorado Ángel Guardián. Ternura exquisita que mitiga los pequeños dolores físicos.”; “Cuidada día y noche por Aquélla a quien amo por sobre todo junto con mi Papacito, vivo momentos de inefable dulzura”.

<sup>72</sup> Valenzuela, Fernando. *Revista Chilena de Humanidades*. “Lo femenino en la perspectiva del amor”. N°13. 1992. Pp. 61 – 78.

<sup>73</sup> Iñiguez, 1954. *Op. cit.* p. 270. “No, ya no espero la felicidad en la tierra; si hay una vida futura supongo que entonces la tendré; sino tanto peor será el eterno sueño”. Noviembre, 1925.

Frida Kahlo, pero que se contraponen tanto en la mirada como en su forma de expresión, pues el diario de la Iñiguez se presenta como un escrito bastante más ingenuo, contrario a Frida, quien denota un crítico activismo social, político y cultural frente a la sociedad que la rodea, sin demostrar jamás atisbos de conformidad. El verdadero punto de conexión con la pintora, y el hecho que pudo haber sido el único quiebre que desestabilizara la vida de la Iñiguez hacia el final de la escritura de su diario, es la llegada de la enfermedad (tuberculosis), lo que abre un verdadero horizonte en su escritura: la muerte.

Es interesante destacar que el diario íntimo de Lily Iñiguez se corresponde con la totalidad de rasgos propios del género; incluso es posible encontrar otros tipos de discurso, respondiendo esto directamente a una de las características propias de él: la posibilidad de dialogar con otros textos. Esto porque contiene transcripciones de conversaciones, poemas (propios y de otros autores) y de algunas cartas que completan su testimonio y que introduce para concluir reflexiones al respecto<sup>74</sup>. Sin embargo, en su caso sí son enviadas, no así las que escribe Frida, ya que ella sólo utiliza su estructura y prescinde de la intención última de este tipo de textos.

Existe otra mujer chilena contemporánea a Lily Iñiguez que contrariamente a ella, se revela ante la misma sociedad aristocrática, pues ésta la incomoda y la enjuicia, y que tiene mayores puntos de encuentro con Frida Kahlo en cuanto a la gran carga dramática con la que vive – aunque sin grandes bases ideológicas que sustenten su rebeldía y transgresión- y en relación con vidas al límite y con una escritura que muchas veces nace desde la rabia: Teresa Wilms de Montt.

Teresa, nace en 1893 y muere en 1921, y pertenece a la burguesía de nuestro país en el contexto de una sociedad que se va transformando y que apunta a diversas alianzas para reflotar su situación. De este modo, su posición social la une a un matrimonio profundamente infeliz frente al que se rebela, unido además a que no comparte en

---

<sup>74</sup> *Ibíd.* Esta carta se relaciona también con el tema del amor y fue escrita para desligar de sí al enamorado a quien llamaba D'A: "Me ha dejado asombrada la carta que acabo de recibir. Veo por su tono sentimental que usted no sabe ser un buen camarada y le ruego seriamente que deje de pensar en mí. Buena suerte. Lily Iñiguez". (Mayo, 1924). Sorprende una vez más, el tono y actitud tajante con la que enfrenta - y evidentemente descarta - una posible relación amorosa.

absoluto el orden social al que pertenece, sino que lo rechaza frontalmente, contrariamente a Lily Iñiguez. Esta rebeldía la lleva a un hastío permanente y al suicidio, a pesar de gozar de cierta valoración en el ámbito literario, donde encuentra en la poesía una forma de expresión propia.

*Páginas de diario*<sup>75</sup> comienza a escribirse alrededor de 1912 y hasta el año 1921 (entre los 19 y 28 años). Este diario comienza desde un espacio de reclusión al que la han confinado –un convento- debido a que había estado manteniendo relaciones extra maritales con un primo de su marido, ya que jamás experimentó el amor dentro de su matrimonio. Se entiende entonces, que su experiencia es muy distinta a la de la Iñiguez, pues Teresa se encuentra en una frenética búsqueda de la felicidad y por sobre todo de un amor verdadero y duradero que la salve de su “naufragio”. Ella sí busca y vive el amor de pareja, aunque en sus dimensiones más dolorosas y menos satisfactorias.

Los puntos de encuentro con el diario de Frida resaltan a simple vista, pues su escritura presenta a una mujer continuamente conflictuada consigo misma y su entorno, lo que hace nacer en ella una rebeldía intrínseca, donde el amor juega un rol principal y de vital importancia.

En este espacio disciplinario, Teresa como sujeto de enunciación se muestra totalmente desgarrada de pasión y llena de odio hacia sus familiares y amigos, manteniendo su rebeldía y desprecio a pesar de su encierro<sup>76</sup>. Por otra parte, este enclaustramiento y la falta de su amante la van disminuyendo -primeros indicios de una enfermedad psicológica que se desarrollará hasta el fin del diario- haciéndola sentir como un despojo de lo que fue, de su energía vital, en sus propias palabras “un pobre resto de algo que se hundió”<sup>77</sup>. Esta frase registrada tempranamente en su diario, da cuenta de un sujeto cuya autoconciencia remite a un resto humano, a un sobreviviente o náufrago absolutamente abandonado a su suerte, a la deriva y sin asidero. Este

---

<sup>75</sup> Wilms, Teresa. *Páginas de diario*. Ed. Ruth González Vergara. Editorial Grijalbo S.A. Santiago de Chile, 1994.

<sup>76</sup> *Ibíd.* p. 62. “Pobres imbéciles, seres fríos, calculadores, de criterio estrecho sin alma. No pueden comprender el amor, porque es un sentimiento que no está al alcance de ellos ¡No pueden comprender que para el verdadero amor, alma, materia y espíritu, no hay barreras!”. Noviembre, 1915.

<sup>77</sup> *Ibíd.* p. 69.

sentimiento se ve en forma recurrente a través de sus escritos y, a pesar de que en momentos se distrae de esta carga, vuelve siempre a lo mismo y apunta a su fatal desenlace, pues jamás logra sentirse libre, realizada ni protegida. La vida y quienes la rodean en su mayoría la “aplantan” y no consigue levantarse sino más bien, “salirse de su esfera”, lo que denota su inestabilidad emocional. Es necesario considerar que este “hundimiento” es también la anticipación de la caída de su época y clase social, debido a la Primera Guerra Mundial.

La escritura de su diario comienza entonces desde el repudio que siente por quienes la encerraron debido a su relación indebida y al desprecio que le inspiran sus guardianas de encierro (Monjas); en este espacio, Teresa demostrará con fiereza el amor por su amante<sup>78</sup> ya que de ello dependerá también su estabilidad emocional, su fe en la vida y su convicción frente a lo que le ocurre, como en esta anotación de enero de 1916:

“(…) ¡eternos ilusos! Viven en la esperanza de un más allá que es el olvido, y que ellas creen es el alma eterna. Yo que soy incrédula y que tengo mis ideas arraigadas más que las raíces de una encina vieja, me dejo seducir por el cuento de las doctrinas de Cristo y rezo e imploro, como si realmente creyera. Si yo creyera como creen aquí estas criaturas ¿sería feliz? Pero me engaño dulcemente; mi devoción actual nace de mi gran amor; el día que sufra el desencanto, seré escéptica, la atea, con mis tristes verídicas ideas. ¡Nada, nada! (Wilms, 81 y 82. Enero, 1916).

Sin embargo, el camino que emprende la Wilms desde el momento de su encierro no tiene retorno ya que a través de la lectura de su diario se asiste a la paulatina desintegración de un ser conformado de dolor, desesperanzas, extrema soledad y desilusiones: “Me siento pequeña porque me aplasta la vida y los hombres entre los que nací. Quiero infinidad porque me ahoga lo finito. En estos sublimes delirios mi alma se arranca de su esfera, y cuando vuelve a ella ¡Qué tortura! ¡Qué ansia de libertad!<sup>79</sup>. Es posible advertir en estas líneas, que a pesar de que los sentimientos que movilizan al

---

<sup>78</sup> *Ibíd.* p. 61. “(…) yo me burlo de las llaves y de los barrotes para llevar toda mi alma al hombre por ellos odiado y por mí mil veces amado (...). Octubre, 1915.

<sup>79</sup> *Ibíd.* p. 112. Febrero, 1916.

sujeto tienen una gran fuerza expresiva, a lo largo del calvario que vive no logran ser encauzados en su beneficio, en el sentido de poder extraer desde estas sensaciones las energías suficientes para hacerse cargo de sí misma; los otros a su alrededor la “aplantan” y la “ahogan” sacándola del precario equilibrio en el que se mueve, lo que nos deja una imagen cargada de dramatismo, el que se traduce en profundas huellas en su psiquis. Estas imágenes son representadas por medio de un lenguaje cada vez más alucinado<sup>80</sup> a lo largo de su diario. Ahora bien, aunque sabemos que el contexto en el que estaba inserta le era muy hostil, es claro que no tuvo la habilidad suficiente para manejar estas condiciones, enfrentarlas y elegir algo que la “rescatara”: Teresa se abandona a una lenta agonía, a la espera infructuosa del amor salvador y redentor.

Como señala también Valenzuela Erazo, la naturaleza de lo femenino está estrechamente vinculada con el amor - sentimiento sorprendentemente poderoso en el ser humano-, pues es de una condición contradictoria en sí misma y hace que el sujeto que participa de él tenga todo y nada a la vez. En base a esto, puedo decir que Teresa deja muy pocos indicios de estar “completa” y siendo parte de un “todo” que podría ayudarla a reconstruirse (al que más tarde llamará finalmente “esperanza loca”). Muy por el contrario, para ella el mismo amor se convierte en una carga que es casi imposible de soportar en una vida terrena, transformándola en un sujeto en constante pérdida y queja que se desintegra y “sangra” por la herida del amor, sintiendo ser una ruina irredificable y arrastrada a un abismo infinito<sup>81</sup>. Existen sin embargo anotaciones donde es posible percibir cierto optimismo y esperanza, pero usualmente este es un estado pasajero<sup>82</sup>, casi insignificante en su universo. Esto se explica entendiendo que sus

---

<sup>80</sup> Característica referida por el Profesor Dr. Morales, 2001. Op. cit. p. 113. “Lo que leemos es un Diario de la soledad, de lenguaje alucinado y emotividad deshidratada”.

<sup>81</sup> Wilms, 1994. Op. cit. p. 116. “Mis energías se han acabado; de la “esperanza loca” queda una ruina de ilusiones irredificables; algo ha muerto en mí; mi entusiasmo de vivir tal vez. Mi amor me arrastra al abismo sin fin, me hace imaginar que sólo puedo sostenerlo inmenso, en un más allá infinito. Ya puedo menos con la vida; todos mis ideales van encaminados a la muerte; es con ella que quiero celebrar mis nupcias grandiosas”. Febrero 1916.

<sup>82</sup> *Ibíd.* p. 145. “He vivido entre estas murallas el dolor de mi corazón. Dejo entre las negruras del único rincón que me ha servido de alcoba, mi juventud vital, mis ilusiones, mis ideas, mis esperanzas; y veo en cambio, un hastío profundo, un asco de vivir, un desaliento indecible ante el porvenir.”. Abril, 1916.

propias ideas se reúnen incansablemente con la muerte, lo que persistente y marca grandes crisis en su vida<sup>83</sup>, en relación con su estado de “enfermedad” mental.

Julia Kristeva comenta en su libro *Historias de amor*<sup>84</sup>, que este es un sentimiento que puede ser vivificante para quien lo experimente, pero que sin duda siempre dejará una quemadura a partir y desde de la cual se enunciará el discurso del sujeto que incompleto, se hará dolorosamente sensible a la espera que tendrá que sobrellevar. En el caso de Teresa Wilms el sentimiento de la “quemadura” del amor es extremado y desmedido, acercándolo a la experiencia del dolor y confesándolo como algo que la atrae irremediabilmente: “El llanto es como el amor y la música, mientras más se usa de ellos, más agradan y embriagan”<sup>85</sup>.

Teresa a lo largo de su vida, vivirá continuamente en movimiento y sin lograr establecerse verdaderamente en un lugar tanto físico como espiritual. Las experiencias cercanas a la felicidad para ella serán fugaces y efímeras, jamás pudiendo encontrar la paz de un hogar y un proyecto de pareja a través del cual volver a sanar su alma herida: un otro que la libere sobre todo de la soledad y que no la abandone en su aventura de ideales románticos, artísticos, bohemios y rebeldes. De hecho, durante su paso por Argentina, mantiene una relación con el poeta Horacio Ramos Mejía, quien se enamora perdidamente de ella, pero a quien no corresponde del todo más que aferrarse a su compañía. El joven finalmente se suicida y Teresa, una vez más, parte hacia Europa, huyendo de la desgracia y sintiéndose aún más desolada:

“Sin filosofía y sin ilusiones me embarco mañana, huyendo de una pena negra y tan negra, como que emana de una fosa recién abierta en cuyo fondo he desgarrado mi corazón. En el naufragio de mi vida, aferréme desesperadamente al cuello juvenil de un hombre que después de salvarme, se dobló con la gracia de un olímpico sobre mi pecho y entregó su bello espíritu al eterno”. (Wilms, 156. Diciembre, 1917).

---

<sup>83</sup> *Ibíd.* “Mi ser se anima, se enciende como el fulgor del rayo del luz y se extingue luego porque los recuerdos, porque las visiones, porque los sueños no tienen brazos para echarse en ellos a calmar el alma, o para romper a llorar”. Abril, 1916.

<sup>84</sup> Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Siglo Veintiuno Editores, S.A., de C.V. México, 1988.

<sup>85</sup> Iñiguez, 1954. *Op. cit.* p. 160. Enero, 1918.

Lo recordará más tarde en una anotación de Enero de 1918<sup>86</sup>, donde al parecer ha idealizado la figura de Horacio pues lo hace acreedor de la ausencia del “encanto de su vida”, lo que pone de manifiesto la desesperación con la que se aferra a los recuerdos de un amor que para ella jamás fue tan significativo; más bien pienso que Teresa quiso asirse esencialmente a la idea de amor, a una fantasía, una idealización angustiante como llama Barthes al sentimiento amoroso, que la mantenía anhelante y atada a la sensación de “haber tenido algo verdadero”, aunque fuera una herida más que la desgarrara. En el año 1920 y con varios intentos anteriores, se suicida estando en Europa. Se encuentra en su diario una amarga desazón y una definitiva sentencia de muerte: “(...) Sin camino no se anda, sin verdad no se conoce, sin vida no se vive” ¡Yo no tengo camino, mis pies están heridos de vagar, no conozco la verdad y he sufrido, nadie me ama y vivo!”<sup>87</sup>.

De esta forma, la Wilms nunca pudo concretar una experiencia plena del amor, lo que conforma la imagen de un sujeto femenino que vivió a través del dolor de una herida permanente y en tensión con el mundo. Este es el punto de encuentro entre ella y la Kahlo, aunque la vivencia de esta última tuvo otras connotaciones y bases de sustento. El diario de la Wilms se construye desde una vida siempre al límite y desde un punto de vista moral que traspasan constantemente los parámetros a los que está circunscrita socialmente. Desde aquí, habría ciertas conexiones y episodios afines a Frida, como su llena de furia y conflictiva relación con el entorno -aunque en el caso de la pintora esta relación agrega un componente más bien crítico y activista-, su relación con el cuerpo, sobreexcitado, en constante estado de enamoramiento y del cual termina siendo prisionera. También es posible observar en Teresa Wilms la enunciación desde la enfermedad: desde el aspecto psicológico, una permanente depresión y estado de neurosis, que la lleva finalmente al suicidio, debido a su sensación de agotamiento y cansancio, derrota y desilusión de su propia vida y del mundo en el que ha habitado.

---

<sup>86</sup> *Ibíd.* p. 200. “Fecha desgarradora, cinco meses hoy que para siempre cerró los ojos mi amante y con él se fue todo el encanto de mi vida”. París, 1921.

<sup>87</sup> *Ibíd.*

### 3.2. Amor, diario y enfermedad en diaristas chilenas:

Judith Butler en *Cuerpos que importan*<sup>88</sup>, explica que además del sentimiento amoroso que puede expresar un sujeto, existe un elemento de vital importancia que no puede estar ausente en la teorización al respecto: la vida corporal. Nuestro cuerpo, es el continente de la dimensión emotiva que un ser humano es y desarrolla a lo largo de su vida, por lo tanto, la relación con él será de fundamental importancia pues la experiencia sensible que se obtenga a través de él afectará directamente en la visión de mundo de un sujeto, en tanto el cuerpo es el “domicilio” de todas aquellas experiencias vitales que nos rodean, como el amor, el dolor, el erotismo, etc.

Al respecto, los diarios seleccionados presentan un aspecto de vital relevancia en la construcción del sujeto femenino, esto es, la enfermedad, padecimiento (etimológicamente, sufrimiento) que se relaciona con el cuerpo y que inevitablemente influirá en la forma en que se desarrolle el tema del amor en las diaristas. La enfermedad es una invasión que recibimos en nuestro cuerpo y que nubla el horizonte y expectativas que se tengan en ese momento: paraliza el presente y los proyectos venideros y trae consigo el miedo, la rabia y por sobre todo, el dolor y según Susan Sontag, en su libro *La enfermedad y sus metáforas*<sup>89</sup>, lo que más se teme en el fondo no es el sufrimiento, “sino el sufrimiento que degrada”<sup>90</sup>, pues el cuerpo va mostrando evidentes consecuencias y va disminuyendo el “abanico” de posibilidades ante nosotros.

Revisemos en primer lugar, el caso de Lily Iñiguez, quien siempre fue una niña enfermiza que sufrió de constantes afecciones a sus pulmones. Finalmente, fue la tuberculosis la que acabó con su vida, enfermedad que a lo largo de la historia ha adquirido ciertas características propias que de cierta manera coinciden con los rasgos de personalidad que presenta la diarista.

---

<sup>88</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. Buenos Aires, 2005.

<sup>89</sup> Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas / El sida y sus metáforas*. Taurus. Buenos Aires, 2005.

<sup>90</sup> *Ibíd.* p. 123.

Según expone Sontag, la tuberculosis fue una de las enfermedades románticas por excelencia: quienes la padecían eran seres refinados y casi ausentes de las cosas de este mundo, que en forma abnegada recibían sus estragos. En general, eran jóvenes bellos y espirituales quienes sin miedo, encarnaban en sí no ya el dolor de una enfermedad terminal, sino una variante de la enfermedad del amor o un padecimiento que los hacía ver “interesantes” al demostrar una tristeza infinita que además, era señal de refinamiento. De esta manera, “los virtuosos se hacían más virtuosos acercándose a la muerte”, pues era además una “ocasión para poner a prueba la entereza moral del moribundo”<sup>91</sup>.

Existen varias anotaciones en el diario de la Iñiguez donde se da cuenta del abatimiento que sufre al verse limitada por sus constantes padecimientos. Las primeras son alrededor de los 17 años cuando ha tenido una fuerte recaída de pleuresía, donde se refiere a su estado como una “sombra” que ha caído sobre ella, llenándola de temores y angustias que dañan su alma. Es interesante el hecho de que, aunque evidentemente una enfermedad afecta el espíritu y la moral de una persona, Lily jamás hablará de dolencias físicas o molestias propias de su grave estado, sino más bien de su alma o de la forma en que se siente con respecto a lo que le ha tocado vivir. Gran diferencia entre ella y la Kahlo, cuando ésta última integra en todo momento aspectos físicos de su enfermedad, referencias a sus limitaciones y dolencias, símbolos de su sufrimiento físico, tanto a través de la escritura como a través de la pintura (“Frida pata de palo”, pinturas y bosquejos con su corsé, su pierna desprendida, sus abortos, sangre, etc.), uniéndolos indisolublemente con su espíritu y sin omitirlos.

Es alrededor de 1921 (19 años), cuando Lily llega por primera vez a un sanatorio<sup>92</sup> y comienza el camino sin retorno hacia la muerte. Esta experiencia es narrada por ella como un amargo tormento, una pesadilla en la que llega a dudar de su fe en Dios: “(...) llego hasta los sombríos abismos de la desesperación. Lloro, lloro mucho, amarga, perdidamente (...)”; “No podía rezar. Supremo desconsuelo me faltaba la fe.

---

<sup>91</sup> *Ibíd.* p. 46.

<sup>92</sup> Iñiguez, 1954. *Op cit.* p. 151. “Me siento desfallecida. Acierto a comprender apenas donde me encuentro. No puedo contener las lágrimas que me queman”. Diciembre, 1921.

Dudaba. Podía decir: ¡Oh! Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”. Llegando incluso a la siguiente sentencia: “Me he dado cuenta de la poca importancia que tiene la vida humana ¡se apaga tan pronto!”. Sin embargo, a lo largo de los años de reclusión, la diarista tendrá también momentos en los que se siente más esperanzada (resignada más bien), creando así la contradicción propia de su estado: “Pero la esperanza, único don de mi juventud, la esperanza me dice que todo cambiaría, y entonces... la quieta vida de todos los días, *sin la sombra*, tendrá el fulgor de una resurrección”<sup>93</sup>. Vemos a través de esta cita, que el mayor deseo de Lily es que lógicamente la enfermedad se retire, pero en favor de volver a la “quietud de todos los días”, a la estabilidad de su vida, lo que no representa un anhelo mayor como podría pensarse o a una energía que libere nuevos proyectos u horizontes de realización personal como podrían ser por ejemplo, continuar su quehacer artístico en la poesía, concretar una relación amorosa, casarse, tener hijos, etc. Por otro lado, el único valor que rescata de su condición es la juventud<sup>94</sup>, a lo que insiste en aferrarse en medio del desasosiego pero ¿para qué se quiere juventud sin tener proyecciones? Pienso que en el fondo y a pesar de su sufrimiento, Lily recibe la enfermedad con la resignación de quien sabe que no hay manera de cambiar su destino, y a pesar de sus lamentos y expresiones de angustia, la recibe y acepta, sintiéndose aquejada más que nada por la monotonía en la que la sumerge, transformándose así en algo secundario como ella misma lo afirma<sup>95</sup>. De hecho, ya al borde de la muerte, es cuando deja de hablar de juventud y comenta sentirse “envejecida”, manifestando explícitamente, que ya no espera mucho más de la vida<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibíd.* p. 165. Junio, 1922.

<sup>94</sup> *Ibíd.* p. 180 y 181. “Tengo sed de sosiego. He sufrido demasiado en estos tres años, he visto demasiado el lado trágico de la vida, ya no puedo más. Aprovecho que ese monstruo infame, la neurastenia, no me tiene entre sus garras y temiendo que vuelva me aferro a la menor alegría. Después de todo y antes que nada, soy joven”. Noviembre, 1922.

<sup>95</sup> *Ibíd.* p. 184. “(...) La preocupación por mi enfermedad se ha vuelto algo secundario. Es como una corriente subterránea triste, pero sombría y monótona como de costumbre. Seguiré enferma...Quizás por mucho tiempo”. Febrero, 1923.

<sup>96</sup> *Ibíd.* p. 275. “He envejecido...ya no espero gran cosa de este poco de vida marchita que me queda”. Abril, 1926.

Al respecto, Leonidas Morales expone: “Su intimidad no conoce (...) los desajustes perturbadores del sentimiento ni siquiera cuando se entera de su enfermedad. Una reacción piadosa, de dulzura, disuelve la aceptación tranquila de lo que podría haber sido una crisis desestabilizadora”<sup>97</sup>. Asimismo, Lily afirma en una anotación de febrero de 1923: “si me preguntasen cuál ha sido la mayor preocupación de mis veinte años no diría: la tuberculosis. Lo que me ha hecho sufrir, lo que me ha hecho soportar humillaciones odiosas ha sido esta tendencia mía a sonrojarme (...) son los nervios que me provoca el rubor”. Sorprende la inmadurez con la que aborda su estado y el elemento que toma “en vez” como comparación, lo que de nuevo hace pensar en el conformismo con el que ha enfrentado su situación.

De este modo, concluyo que la realización de sujeto que hace a través de su diario íntimo es totalmente distinta a la de Frida Kahlo, pues estamos en presencia de una mujer que enfrenta todos los aspectos de su vida con una tranquilidad que tal vez procede de la forma de vivir en la que estuvo inserta: las inquietudes políticas de su contexto, la experiencia del amor, la enfermedad. Ahora bien, esto no significa que sea una escritura carente de abatimiento o aflicción, sino que demuestra una emocionalidad cuyo desconsuelo no alcanza el desgarrar ni su permanencia en él, sino como he dicho anteriormente, conduce a una aceptación que no busca abrir mayores horizontes más que el que le da finalmente la muerte, a la que se “entrega” pacífica y serenamente, segura, en compañía de sus padres.

Por otra parte, el caso de Teresa Wilms en estricto rigor no obedece a una enfermedad física sino más bien a un padecimiento psicológico, ocasionado por el irreconciliable conflicto que vive con la sociedad en la que está inserta, dejándola expuesta, “exiliada”, en extrema soledad, un sujeto que se encuentra en una continua búsqueda del amor, de pasiones que la hagan sentir viva y alejada de la muerte, un otro incondicional que la acoja tal como es y la “rescate”. Es claro que jamás lo consiguió y al contrario, la llevó a un estado de desequilibrio catastrófico, a la enfermedad<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Morales, 2001. Op. cit. p. 112.

<sup>98</sup> Comenta Sontag en su libro, una reflexión de Kant (Anthropologie, 1798) que me parece alusiva al caso: “Las pasiones son cánceres, a menudo incurables, para la razón pura objetiva”.

Como comenta Sontag, y en relación con el cuadro al que respondería la Wilms, la enfermedad es también la “expresión del carácter, un resultado de la voluntad”<sup>99</sup>, donde esta última es la que padece sus rigores.

Su reclusión inicial significó también para ella un alejamiento de sus hijas y familia más cercana. En el diario, es posible encontrar la siguiente anotación, fechada en noviembre de 1915: “¡Qué soy: un pobre resto de algo que se hundió!”. Esta frase, será como hemos visto, la clave de los sucesos venideros en la vida de Teresa, ya que alegóricamente estamos en presencia de la historia de un naufragio, una persona (“un resto”) que experimentará la sensación permanente de hundimiento y de no tener una “playa” a la que acogerse. De hecho desde este punto, insiste en metáforas en las que se refiere a sí misma como un despojo<sup>100</sup>.

Más adelante, se encuentran también descripciones de sí misma donde el desgaste físico proveniente de su estado emocional se hace evidente:

“Miro al espejo mi cara de gato flaco (...) y me da furia de verme tan fea. Los ojos ya no tienen brillo; sus dos globos azules empañados, donde se conoce el abandono en que viven. Cansados de mirar lo mismo y de llorar, guardan la apariencia de una ruina lastimosa. Mis ojos no tienen luz propia; necesitan como la tierra de la luz del sol”. (Wilms, 78. Enero, 1916).

Uno de los puntos más críticos que marcaron su vida, es cuando hace efectivas sus intenciones de suicidio: “Ayer, en mi afán de morir (...) no medí las consecuencias que un suicidio puede tener en un convento. En mi honda desesperación y desamparo tomé un frasco de morfina pero... Dios no quiere que muera, cuando a pesar de haber agonizado anoche, estoy viva”<sup>101</sup>. A pesar de esta última convicción, Teresa, ya en Buenos Aires, continúa sintiéndose perdida y sola, junto a un recurrente pensamiento de muerte que no cesa. Aún y siempre se encontrará en el exilio y debe continuar su errante

---

<sup>99</sup> *Ibíd.* p. 49.

<sup>100</sup> Wilms, 1994. *Op. cit.* p. 69. “¡No tengo valor para afrontar la vida! ¡El dolor me tiene aplastada, humillada, vencida! Siento que se me van mis energías, la bella confianza que siempre tuve; va decayendo al pobre estado de un harapo inservible”. Noviembre, 1915.

<sup>101</sup> *Ibíd.* p. 134. Marzo, 1916.

búsqueda del amor y la felicidad anhelada, en un camino muy parecido al de la cruz, un calvario sin retorno:

“Mi cama ancha, toda blanca y fría como las avenidas heladas por la nieve, me hace desear con vehemencia el estrecho y amoroso ataúd. He cavado, cavado con la constancia de un sepulturero, las tierras de mi corazón. Dolor, quien lo sufre y lo busca, ha descubierto el fervor de los iluminados mártires y el secreto de la eternidad”. (Wilms, 155. Abril, 1917).

“Cuando quise acercarme hasta tocarla (a la muerte), dos brazos vigorosos me retuvieron. Alguien me había seguido cautelosamente y exponiéndose a caer conmigo, luchó al borde del abismo. Provistos ambos de diferente pero extraordinarias fuerzas, ebria yo de infinito y él de vida, luchamos silenciosamente, pesando sobre nosotros la quietud siniestra de la tragedia”. (Wilms, 159. Enero, 1918).

La segunda cita corresponde a su segundo intento de suicidio, el que ocurre a bordo de un barco. El hombre que la salva en aquella ocasión le pregunta sus motivos, ella responde “quería descansar”. Evidentemente, estamos ante un sujeto desgastado de dolor, cuyas metáforas sugieren “un profundo desequilibrio entre individuo y sociedad. - La sociedad concebida como antagonista del individuo-.”<sup>102</sup>.

De esta manera, la experiencia del dolor es lo que va constituyendo la enfermedad de la Wilms, llegando a anestesiarse y a experimentar una disociación respecto de su padecimiento emocional, lo que la lleva también a una aparente pérdida de la sensibilidad corporal:

“¡Me muero! Al decirlo no experimento emoción alguna, por el contrario, me inclino curiosamente a contemplar el hecho como si se tratase de un desconocido. Si tuviera la capacidad de estudiar el fenómeno, podría asegurar que es mi conciencia la que ha desaparecido debilitando mis sensaciones corporales, hasta hacerme creer que el cuerpo sólo vive por el recuerdo. No hay médico en el mundo que diagnostique mi mal; histeria, dicen unos, otros hiperestesia.”. (Wilms, 198. Enero, 191...<sup>103</sup>).

---

<sup>102</sup> Sontag, 2005. Op. cit. pp. 73 y 74.

<sup>103</sup> Wilms, 1994. Op. cit. Fecha indeterminada en el diario.

Así, se hacen evidentes las similitudes entre ella y Frida Kahlo. En esta última el origen del dolor proviene también de una relación amorosa muy tormentosa, acompañada de importantes dolencias físicas. Y aunque anteriormente he observado que la Wilms no padece de enfermedades corporales, se hacen notorios los estragos que causan en ella su problemática psicológica y existencial, plasmada a través de la escritura de su diario.

El diario finaliza con una despedida explícita de Teresa, en la que expresa sus últimos deseos y se despide asimismo de sus hijas. En este último testimonio se hace patente que la rebeldía de los primeros días ha desaparecido dando paso a la resignación tranquila, camino a la muerte:

“Quiero reposar en la tierra solamente envuelta en una sábana o si es posible en un pedazo de tierra de la fosa común... dejo a mis hijas Elisa y Sylvia todas mis buenas intenciones; es lo único que poseo y mi único tesoro. Me siento mal físicamente. Nunca he tributado a mi cuerpo el honor de tomar su vida en serio, por consiguiente no he de lamentar el que ella me abandone. Vida, sonriendo de tu tristeza me duermo y de tus celos de madre adoptiva (...) vida, fuiste regia, en el rudo hueco de tu seno me abrigaste como al mar, y como a él tempestades me diste y belleza. Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo había. Sufrí y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido.” (Wilms, 200 y 201. París, 1921).

### **3.3 Amor, diario y enfermedad en Frida Kahlo:**

Durante el desarrollo de esta tesis, he señalado que uno de los principales elementos que llaman la atención en el diario de Frida Kahlo, es la particular realización que la artista hace del género en relación a la adición de elementos y tipos de discurso que en estricto rigor o usualmente no están considerados dentro de él. Hablo fundamentalmente del dibujo y las cartas, recursos en los que Frida encuentra otras formas de expresión.

En el primer caso, es posible comprender que una pintora se sienta a gusto trazando formas y colores que representan sus emociones y sentimientos, y a pesar de

que no es un lenguaje propio del diario, es la manera de vivir que ella elige para observar y comprender tanto el mundo que la rodea como a sí misma. Estas imágenes están cargadas de simbolismo y se constituyen en un doble discurso, paralelo al “formal”, que a su manera plasma también la historia de su vida y experiencias fundamentales como el amor y sus limitaciones físicas, el tema de la enfermedad, que la aqueja desde muy joven y hasta el final de sus días. Aquí es donde es posible apreciar distintas figuras, rostros, partes del cuerpo humano, autorretratos y paisajes, alusivos a diferentes estados de ánimo y situaciones por las que atraviesa la artista, los que no sólo son complementarios a los textos del *diario*, sino que relatan por sí mismos y con una intensidad única, momentos cruciales y transversales de su historia.

Asimismo, es posible distinguir dentro de este escrito, otro tipo de discurso que no está frecuentemente ligado al diario íntimo, pero que sin embargo es parte de los textos a través de los cuales vacía su intimidad: las cartas. Nuevamente llama la atención esta especial realización en razón con las propiedades de la carta, ya que es en primer lugar, un texto escrito cuya intención fundamental es ser enviada a su destinatario. De este modo, muchas de las cartas que Frida escribe en su diario - primordialmente a Diego Rivera - no son enviadas al destinatario y sólo constituirían otra forma de expresión para ella, infructuosa por cierto en términos reales, pues no logra sortear la distancia que existe entre ambos.

Además, el *diario* contiene algunos escritos que siguen la estructura de poemas o series de palabras que están íntimamente ligadas al subconsciente y con esto a la tendencia artística del Surrealismo, a la que Frida estuvo ligada. Este será tema de los capítulos siguientes.

Ahora bien, los textos y formas de expresión a los que hago referencia y que son posibles de identificar, están evidentemente sometidos a las temáticas y/o problemáticas que vive el sujeto a lo largo de su existencia y que utilizará como medios para plasmar su manera de experimentar la subjetividad, a la luz de temáticas como el amor y la enfermedad, siempre en el contexto de un diario íntimo circunscrito a estas diversas formas expresivas.

En primer lugar y referente al tema del amor, es importante subrayar el fuerte vínculo que existió entre la pintora Frida Kahlo y el muralista Diego Rivera a quien admiraba y amaba de manera visceral y por sobre todo los aspectos atravesándolos incluso a pesar de las infidelidades que existieron entre ellos. En el *diario* de la Kahlo podemos encontrar entonces, continuas alusiones a Diego – de principio a fin - plasmando un eje de fundamental importancia en su construcción como sujeto, pues el amor arrasa en toda su magnitud con su vida, en el sentido de un sentimiento que es tan poderoso que se hace parte de su forma de ver y de comprender el mundo que la rodea, como uno de los rasgos más potentes en la constitución de su personalidad rebelde y díscola, que como una corriente, la arrastra a estados alucinados y febriles<sup>104</sup>.

Para comenzar con el análisis, revisaré las principales cartas de amor presentes, que como dije anteriormente, son cartas que cumplen con casi todas las propiedades de este discurso a excepción de, tal vez, la más importante de ellas: ser enviadas a un destinatario. La carta dentro de un diario íntimo no lograría completar a cabalidad el proceso de escritura que culmina evidentemente con el envío de ella y con esto no cumpliría con la intención primera y fundamental de este discurso ¿para qué escribir entonces una carta? Pienso que es posible que al ser la carta un espacio de expresión directa frente a otro que me lee-“escucha”, pueda conformarse en una instancia que la lleva como sujeto a la fantasía del diálogo, donde el desahogo de los sentimientos provocados por el estado amoroso es recreado en función de la “presencia” del otro, lo que lo hace más real y conlleva una sensación de mayor intensidad pues “habla” con el otro y puede demostrarle la emocionalidad que él le inspira, logrando una canalización más directa hacia el objeto amoroso que permite su alivio a través de esta fantasía, a pesar de que no cumpla su intencionalidad intrínseca y se transforme en una especie de “autoengaño”. De esta manera, el “ejercicio” de la carta no enviada podría ser específicamente para la necesidad amorosa de comunicación y alivio, algo incluso más

---

<sup>104</sup> Al respecto, comenta Kristeva: “El amor, el amado, borran la cuenta del tiempo... la *llamada* me desborda con un flujo en el que se mezclan trastornos del cuerpo (lo que llamamos emociones) y pensamiento, en torbellino, tan vago, tan débil, tan dispuesto a penetrar o fundirse en el otro como vigilante, despierto, lúcido en su avance... ¿hacia qué? Hacia un destino implacable y ciego (...).”

potente que la anotación diarística asociada a esta necesidad<sup>105</sup>. Sin embargo, es posible considerando su personalidad, que pudiera tratarse también de una forma de “auto-sabotaje”, pues destruye los posibles puentes de comunicación entre ella y su marido, extremando su estado de soledad.

La primera carta presente en el *diario*, está dirigida a Diego y delata la inmensa necesidad de él que siente la artista. A través de sus párrafos, es posible observar una “insoportable angustia, una ansiedad inflamada por el deseo, una pena que sólo se aplaca con la presencia del ser amado”<sup>106</sup>. La carta declara por sí sola el inabarcable amor que siente y el anhelo imposible de convertirse en un mismo ser (“sentirme encerrada (...) en el mismo ruido de tu corazón”<sup>107</sup>) asimismo de la inaprehensible imagen que ni siquiera su condición de pintora puede rescatar: “Pintarte quisiera, pero no hay colores, por haberlos tantos, en mi confusión, la forma concreta de mi gran amor”<sup>108</sup>. Tal es la totalidad que representa su marido para ella, que además en esta misma carta se anunciará la trasposición que Frida hará en adelante desde la figura del hijo que nunca pudo tener, a la de Diego, en quien proyecta todas sus inquietudes y sentimiento maternal, lo que hace que su temática amorosa sea mucho más poderosa y cargada además de esta connotación. Así, afirma: “Cada momento él es mi niño, mi niño nacido, cada ratito, diario, de mí misma”. Su niño que espiritualmente siente ha parido, formando un fuerte vínculo que va más allá que el de una pareja de enamorados. De hecho, en su cuadro *El abrazo de amor del universo la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl*, (1949) observamos esta imagen en forma literal, donde aparece un Rivera desnudo y sostenido por Frida en su regazo al igual que un niño.<sup>109</sup>

Por su parte, el pintor mexicano retrata a Frida en uno de sus murales referentes a la historia de México, cargando a un pequeño en sus espaldas con un rostro muy similar

---

<sup>105</sup> En relación con este particular uso de la carta, Patrizia Violi, apunta en referencia al lenguaje, que este es el “punto de articulación del nexo entre representaciones, subjetividad e ideología. El lenguaje. Como sistema que refleja la realidad social pero que al mismo tiempo la crea y la produce (...)”. p. 12.

<sup>106</sup> Kahlo, 2005. Op. cit. p. 205. Anotación de Sarah M. Lowe, referente a la ilustración N° 8.

<sup>107</sup> *Ibíd.*

<sup>108</sup> *Ibíd.* p. 205.

<sup>109</sup> Es importante destacar que en el *diario* encontramos ya un boceto de esta pintura de agosto de 1947, con la inscripción “El cielo, la tierra yo y Diego”. Ilustración N°73. (Ver Anexo).

al suyo, lo que me hace pensar en que tal vez él mismo se sentía identificado o comprometido con esta figura<sup>110</sup>.

La segunda carta de amor que se encuentra en el *diario* de Kahlo, está dirigida a la pintora Jacqueline Lamba, esposa de André Breton y sabemos que sí fue enviada, por lo que lo que leemos es una transcripción. Las sugerentes líneas que en ella se encuentran, hacen referencia a una triste despedida que ocurre al partir Frida desde París, y de la posterior desazón que deja en su alma el alejamiento de esta mujer. Sabemos que la pintora mexicana mantuvo relaciones homosexuales, lo que nuevamente nos lleva a instalarnos frente a un sujeto transgresor y osado, que no escatima límites en la exploración de su propio mundo y que mantiene una tensión con la sociedad dentro de la que está inserta, poniendo también en jaque la naturaleza de las relaciones de pareja. Esta actitud que va en contra de los cánones de su época, quizás reside en el hecho de que se vio constantemente expuesta a los vaivenes de su marido, a quien -queda de manifiesto a través del *diario*- mendiga persistentemente amor, de todas las maneras posibles, llegando al traspaso de lo tradicional y con ellos a la experimentación de otras formas del amor. En cualquier caso, la forma en que la Kahlo quiebra los parámetros me parece realmente excepcional en relación con la época específica en la que “es mujer”, pues de ninguna manera parece haber sido fácil y descubren en ella la no aceptación incondicional de prototipos preestablecidos que la encierren e inhabiliten<sup>111</sup>.

La carta comienza entonces, con la siguiente frase: “Desde que me escribiste, en aquel día tan claro y lejano, he querido explicarte, que no puedo irme de los días, ni regresar a tiempo al otro tiempo. No te he olvidado –las noches son largas y difíciles”<sup>112</sup>. Esto podría confirmar que existió una relación entre ellas, pues ya casi al final Frida explica:

---

<sup>110</sup> Ver detalle de mural en anexo.

<sup>111</sup> Me parece interesante exponer aquí lo que también observa Violi, referente a la manera de construirse como sujeto femenino dentro de una sociedad: “Ningún sujeto se da en el vacío, sino siempre en el interior de una red de relaciones y construcciones culturales tejidas a su alrededor e incluso antes de que él o ella puedan enfrentarse al problema de la elección. Ellos es especialmente verdad para las mujeres, que se encuentran desde su nacimiento en papeles y trazos de identidad preconstituidos y ya determinados por la sociedad y la cultura que las rodea y con los que necesariamente tendrán que enfrentarse”. p. 138.

<sup>112</sup> Kahlo, 2005. Op cit. p. 208.

“Tú también *sabes* que todo lo que mis ojos ven y que toco conmigo misma, desde todas las distancias, es Diego. La caricia de las telas, el color del color, los alambres, los nervios, las lápices, las hojas, el polvo, las células, la guerra y el sol, todo lo que se vive en los minutos de los no-relojes y los no-calendarios y de las no-miradas vacías, es él. Tú lo sentiste, por eso dejaste que me trajera el barco desde Havre. Donde tú nunca me dijiste adiós”. (Kahlo, 209).

Una vez más, la pintora vuelve a Diego y aunque entre ellas haya existido una atracción, al parecer su compañera entiende que Frida es inevitablemente de Rivera, porque su amor es constante y dependiente, cargado de la esperanza de tenerlo cerca aunque sabe que su presencia será siempre incierta<sup>113</sup>.

Más adelante en el *diario*, es posible encontrar otra carta dirigida a Diego, donde los sentimientos expresados giran en torno a la dependencia que Frida demuestra –una vez más- con respecto a Rivera: frases de admiración y amor que lo exhiben como el único refugio posible para la pintora, donde se funde y se hace uno con él. Una comunión a la que siempre aspirará pero que sabe es tremendamente inconstante. Desde aquí escribe la simbólica expresión: “débil esperanza de hacer construcción”<sup>114</sup>, la que no tiene más contexto que la generalidad de la carta pues está rodeada de palabras sueltas. A mi parecer, esta alude a tres áreas fundamentales de su vida. En primer lugar, podría referirse evidentemente a su pareja, con quien la “construcción” de una vida juntos se vuelve siempre intrincada y frágil; en segundo lugar, podría evidenciar la carencia de una descendencia que tampoco ha logrado constituir y finalmente podría hacer referencia a otro de los grandes temas que atraviesan su *diario*: el de su cuerpo enfermo y paulatinamente desgarrado, residencia de un espíritu que se rebela y lucha continuamente por mantenerse en el mundo, aunque la esperanza decaiga.

Ya casi al final de esta misiva, es posible leer a una Frida que se siente inevitablemente sola y dolida: “Ya me voy conmigo. Un minuto ausente. Te tengo

---

<sup>113</sup> Como se observa en una de las anotaciones de su *diario*, su apego es inevitable y sin lugar a dudas: “Yo no quisiera abrigar ni la menor esperanza, todo se mueve al compás de lo que encierra la panza”. p. 210.

<sup>114</sup> *Ibíd.* p.213.

robado y me voy llorando. Es un vacilón”<sup>115</sup>. Se entiende que la pintora a pesar de sus declaraciones amorosas y de todo el sentimiento que dedica a Rivera, inevitablemente siente a su objeto de amor muy lejano, sintiéndose abandonada y dueña de una tristeza inagotable, pues aunque logra tenerlo junto a ella, no es suficiente. Además, la idea que encierra el “robo” da a entender que aunque poseemos algo, esto no es cabalmente de nosotros: Diego no le pertenece como quisiera y sabe que debe “devolverlo” quedándose con el llanto y una colorida expresión del tenerlo y no, que la frustra inmensamente. De este modo, el muralista es al mismo tiempo para ella amor y abandono, un compañero que anhela por sobre todos los aspectos de su vida y que ella recibe como origen de gozo y dolor, contradicción que acepta como parte constituyente de su sentimiento amoroso y que la hace utilizar metáforas que encierran esta lucha<sup>116</sup>.

Otra de las anotaciones que llaman la atención dentro del *diario* de la artista mexicana y que va dentro de la misma línea e idea de que Diego se configuraría como el todo que da vida y sentido a Frida, se encuentra en otra de las extensas cartas que la pintora le dirige:

“Tú te llamarás AUXOCROMO el que capta el color. Yo CROMÓFORO – la que da el color. Tú eres todas las combinaciones de los números. La vida. Mi deseo es entender la línea la forma la sombra el movimiento. Tú llenas y yo recibo. Tu palabra recorre todo el espacio y llega a mis células que son mis astros y va a las tuyas que son mi luz”. (Kahlo, 214.)

A través de este párrafo destaca en primer lugar, la utilización de un nuevo código que representa y reafirma las diversas formas de expresión de las que se vale la artista para materializar sus sentimientos y visiones: el pictórico, lenguaje que comparte con Rivera y que hace que esta declaración amorosa contenga además un grado de

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*

<sup>116</sup> En una de las anotaciones referentes a Diego Rivera que hace a través de sus cartas, destaca la siguiente y ejemplifica lo dicho anteriormente: “Tus ojos espadas verdes dentro de mi carne” (p.214). Frida proyecta sus sensaciones junto a él, en una perturbadora metáfora en la que una mirada se transforma en amor punzante y desgarrador. Al respecto, la Kristeva observa que “la experiencia amorosa une indisolublemente lo *simbólico* (lo prohibido, discernible, pensable) y lo *imaginario* (lo que el yo representa para sustentarse y agrandarse) y lo *real* (ese imposible donde los afectos aspiran a todo y donde no hay nadie que tenga en cuenta el hecho de que *yo* no soy más que una parte). Kristeva, 1988. Op. cit. p.6.

complicidad, una forma de comunicar que les pertenece a ambos, una manera de aproximarse a él como si fuera una obra de arte cuyos misterios quisiera develar y hacer suyos para lograr colmar y complementar la complejidad del propio mundo con su presencia y utópicamente, llegar a ser uno, como vemos en la siguiente expresión cuya poderosa imagen completa la idea de unificación : “Te oprimí contra mi pecho y el prodigio de tu forma penetró en toda mi sangre por la yema de mis dedos”<sup>117</sup>.

Dentro de esta misma epístola, la artista continúa utilizando intensas y penetrantes imágenes a lo largo de su declaración amorosa, las que reafirman la proposición de una escritura delirante cuyo lenguaje amoroso “es un vuelo de metáforas”<sup>118</sup> muy cercano al poético y que casi no da abasto para vivificar la figura de un objeto amoroso – que en sí mismo es “una metáfora del sujeto: su metáfora constituyente”<sup>119</sup> - , que se mantiene intermitente en su presencia física real y que la artista llama ante sí para construir su mundo y el sentido de su existencia:

“Estás presente, intangible y eres todo el universo que formo en el espacio de mi cuarto. Tu ausencia brota temblando en el ruido del reloj; en el pulso de la luz; (...) Desde ti hasta mis manos, recorro todo tu cuerpo, y estoy contigo un minuto y estoy conmigo un momento. Y mi sangre es el milagro que va en las venas del aire de mi corazón al tuyo”. (Kahlo, p. 215).

La idea de que Diego es el todo para Frida es constante a lo largo de su *diario* y se ve reforzada en relación con la anotación anterior. Según sabemos, la pintora pasa gran parte de su tiempo relegada a la habitación debido a su delicado estado de salud y a las continuas operaciones a las que se somete, por lo que ese espacio se transforma en su exclusivo universo, solitario y dedicado a la pintura. Es este espacio el que llena con el anhelante recuerdo de Rivera, donde se hace más patente su ausencia al sentir el paso del tiempo, que atormentándola con “su sonido” deja en evidencia su falta; una espera que en palabras de la Kristeva “me hace dolorosamente sensible a mi estado incompleto”<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> *Ibíd.* p.215.

<sup>118</sup> Kristeva, 1988. *Op. cit.* p. 1.

<sup>119</sup> *Ibíd.* p. 25.

<sup>120</sup> *Ibíd.* p. 5.

Sin embargo, ella logra reconstruir la imagen del amado y de esta manera se encuentra así misma; es en este momento de encuentro donde se produce el “milagro” de estar juntos: el milagro de la vida que llega nuevamente a ella y la revitaliza.

En esta misma línea quisiera destacar también en relación con esta misma carta, un extracto casi al final, que dice:

“Yo penetro el sexo de la tierra entera, me abrasa su calor y en mi cuerpo todo roza la frescura de las hojas tiernas. Su rocío es el sudor del amante siempre nuevo. No es amor, ni ternura, ni cariño, es la vida entera, la mía, que encontré al verla en tus manos, en tu boca (...). Solo un monte conoce las entrañas de otro monte”. (Kahlo, 216).

A través de él, la artista conjuga el lenguaje amoroso con elementos de la naturaleza y realiza una febril y apasionada metáfora de unificación y comunión de los cuerpos de los amantes, mediante la cual ella misma existe<sup>121</sup> y donde nuevamente llega a la conclusión de que no sólo los unen fuertes sentimientos asociados también al cuerpo, sino el descubrimiento de la vida que fluye desde el objeto amoroso hacia ella, en un reconocimiento cómplice, mutuo y al mismo nivel, y como explica Kristeva, en el que se ha eliminado la alteridad dando paso a un estado inestable y alucinado, “en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro”<sup>122</sup>.

He destacado anteriormente, que parte fundamental en la escritura del *diario* de la Kahlo son los dibujos, este lenguaje pictórico –cuyos colores y formas también siguen el nivel de lo simbólico-, que acompaña casi la totalidad de sus anotaciones como una historia paralela y complementaria a la verbal, esta vez en relación a uno de los temas centrales que atraviesan su vida: la enfermedad y el horizonte de la muerte, con la que lucha incansablemente hasta el final de sus días. Frida permanece siempre “encerrada” en un cuerpo que la limita físicamente pero que finalmente nunca logra mermar su

---

<sup>121</sup> Explica Kristeva, que “el sujeto existe por pertenecer al otro, y a partir de esta pertenencia simbólica, que le hace el sujeto del amor y de la muerte, será capaz de construirse objetos imaginarios de deseo”. P. 31.

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 4. “(...) la poesía o la alucinación delirante sugiere un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro. Con el amor, este riesgo, por demás trágico, es admitido, normalizado, asegurado al máximo”.

espíritu completamente, llevándola a salvar con valentía las barreras del dolor físico, en favor de un trabajo artístico constante y fructuoso y sin dejarse arrastrar por la inercia. En este sentido, su amor por Rivera en ocasiones también se convierte en un obstáculo para ella misma, pues a pesar de que lo ve como la totalidad y la vida, también es en dolor y ausencia, en un vaivén de inestabilidad y desgarró del alma.

A este respecto, existe una página que llama la atención referente a este padecer físico que sufre durante su existencia y que en el momento de la escritura ya ha dejado huellas incurables tanto en su cuerpo como en su espíritu. Hablo de la ilustración N°41<sup>123</sup>, en la cual se muestra a sí misma sobre un pedestal o columna que aún la sostiene tal vez *en* la vida (de hecho este elemento está pintado de verde, color que representa universalmente la esperanza). Su cabeza está adornada con las cintas características que levaba la artista y su rostro se percibe angustiado, triste y dolido, mirado hacia abajo. Su cuerpo formado de trazos negros y puntos dispersos –también ennegrecidos-, deja caer un brazo partido por la mitad, una mano, un ojo, su cabeza al revés y parte de un pie. Acompaña la escena, un fondo azulado y el propio cuerpo de un rojo intenso, aludiendo al color de la sangre. Sobre su cabeza la frase “Yo soy la DESINTEGRACIÓN....”.

Es evidente el hecho de que la artista está atravesando un momento de crisis, donde el desastre físico llega irremediabilmente. Además, se pinta así misma en una inmensa soledad, elementos que hace a la imagen más perturbadora aún<sup>124</sup>. La enfermedad va destrozando su cuerpo mientras ella consciente de esto y no puede hacer nada para impedirlo. Su desgaste físico es inconmensurable y devastador; la postura de su cuerpo incómodo resulta ineficaz para evitar el desmembramiento al que asiste de sí misma y hace imposible su rescate. La desesperación hace que se vea a sí misma como una “marioneta”<sup>125</sup> despedazada, cuyas partes constituyentes caen al suelo y la dejan en

---

<sup>123</sup> Kahlo, 2005. Op. cit. p. 225. Ilustración N°41. (Ver Anexo).

<sup>124</sup> Sontag, 2005. Op. cit. p. 119 y 120. “Tal como la enfermedad es la mayor de las miserias, así la mayor miseria de la enfermedad es la soledad”.

<sup>125</sup> Kahlo, 2005. Op. cit. p. 224. Término utilizado por Sara M. Lowe.

un “precario equilibrio”<sup>126</sup>. Este hecho -como observa Lowe- sería el más relevante, pues entre ellos se cuentan un ojo y un brazo de vital importancia e “indispensables en la creación artística”<sup>127</sup>. Frida teme, pues sabe que esta actividad es algo que podría perder de seguir desarmándose su cuerpo -ya que depende incuestionablemente de él-, caso en el que quedaría sin medios para darle sentido a su existencia, mediante la creación de mundos y realidades propias que la liberen de la suya<sup>128</sup>.

En una anotación posterior a este dibujo, la pintora establece la relación explícita que existe entre la tinta roja y la sangre y además deja entrever la aliviadora significación que tiene para ella el proceso de creación artística, ayudándola a vivir. Al mismo tiempo, se pregunta tal vez al respecto de un “creador universal” o ser superior, quien la ha “marcado con su tinta” y hace explícita una vez más, la intención de sobrellevar esta carga de dolor “huyendo” de su mundo a través de la invención de los suyos propios<sup>129</sup>.

Otra de las sobrecogedoras imágenes del *diario* y que revela las distintas etapas por las que ha pasado la Kahlo<sup>130</sup>, es aquella en la que pueden distinguirse tres mujeres superpuestas unas a otras. La primera (parte superior), representaría a una Frida joven, de mirada melancólica y ojos profundos, quizás aún ignorante de los padeceres deparados por la vida; en el centro hay una mujer de edad media y mirada algo más dura y en la parte inferior reconocemos a la Frida del *diario*: más madura y de mirada triste, de labios sin sonrisa ni esbozo de ella, cuyos rasgos ya están definidos y son los característicos de la artista que conocemos. Una mujer curtida por el dolor, frustraciones y limitaciones, que ha visto truncados muchos de sus sueños de juventud, como lo son

---

<sup>126</sup> *Ibíd.*

<sup>127</sup> *Ibíd.*

<sup>128</sup> Judith Butler cita a S. Freud al respecto de la experiencia del dolor, frase que me parece que va en relación a lo que Frida expresa mediante su dibujo: “El dolor parece desempeñar una parte en el proceso y el modo en que obtenemos un nuevo conocimiento de nuestros órganos durante una enfermedad dolorosa, quizás sea un modelo del modo en que llegamos a la idea de nuestro propio cuerpo”. Butler, 2005. *Op. cit.* p. 97.

<sup>129</sup> Kahlo, 2005. *Op. cit.* p. 227. “¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir? Tinta, sangre y olor. No sé qué tinta usaría que quiere dejar su huella en tal forma. Respeto su instancia y haré cuanto pueda por huir de mi mundo”.

<sup>130</sup> *Ibíd.* p. 230. Ilustración N°52. (Ver Anexo).

por ejemplo la maternidad y el amor incondicional y constante del hombre que ama y su compañía.

La página siguiente expone:

“Tú lo entiendes todo. La unión definitiva. (...). Nacemos para lo mismo. Querer descubrir y amar lo descubierto. (...). Eres bello. Tu belleza yo te la doy (...). Arma contra todo lo que no te libra. Rebelión con todo lo que te encadena. Te amas. Quiéreme como centro. (...) No lograré más que un recuerdo prodigioso de que pasaste por mi vida dejando joyas que no recogeré sino cuando te hayas ido.”. (Kahlo, p.230).

Uno de sus anhelos incumplidos, es evidentemente el que Diego llegue a compartir el mismo amor que ella le dedica y que sienta una necesidad impostergable de ella, y a pesar de encontrar puntos de conexión con él (la pintura), comprende que el hombre que ha elegido irremediabilmente será inconstante en su presencia pues se opone de manera radical a las ataduras propias de una relación amorosa (o compromiso) e incluso al parecer se basta a sí mismo (“Te amas”). Comprendiendo esto, de todas formas insiste en extender un ruego imperativo no ya de que esté junto a ella, sino de ser el elemento y parte fundamental de su existencia, lo que se contradice con la frase siguiente, donde parece haber asumido el abandono que está por venir, una vez más.

En otras páginas de su *diario*, donde su caligrafía hace patente el hecho de que su salud ha decaído, persiste la idea – en una muestra del amor ya obsesivo que declara a Rivera- de que ella haría lo imposible por extender su manto protector y donarle incluso su propia vida, como una madre con su hijo:

“Nadie sabrá jamás cómo quiero a Diego. No quiero que nada lo hiera. Que nada lo moleste y le quite la energía que él necesita para *vivir*. Vivir como a él se le dé la gana. (...) Si *yo* tuviera salud quisiera dársela *toda*, si *yo* tuviera juventud *toda* la podría tomar. No soy solamente tu madre, soy el embrión, el germen, la primera célula que en potencia lo engendró (...).” (Kahlo, p. 234).

Ella, ya abnegada frente al hecho de que el pintor no acepta ataduras, se entrega en su totalidad ofreciéndole algo que incluso sería de vital importancia para ella: su

salud. Lo antepone a todas sus necesidades aún sabiendo de antemano que Diego jamás responderá al sueño en el que ella se convierte en un ser indispensable para él. Frida entrega todo lo que es y al mismo tiempo se señala como la “dadora de vida”, la “creadora de mundos”, el origen espiritual de Rivera. Luego, ya casi al final de esta anotación, alejada de la catarsis y del desahogo de sus pasiones, llega la misma conclusión que siempre la hiere y la desarma: “¿Por qué le llamo *mi* Diego? Nunca fue ni será mío. Es de él mismo”<sup>131</sup>.

Como sabemos, el diario que escribe la Kahlo transcurre a lo largo de los últimos diez años de su vida, por lo que el deterioro de su cuerpo se hace cada vez más evidente. A su vez y en razón de esto mismo, el trabajo de la artista se va haciendo más complicado y difícil, ya que a medida que su salud va decayendo, abandona casi por completo la composición de autorretratos que necesitan de largas horas frente al espejo. Es por esto que se concentra fundamentalmente en la realización de naturalezas muertas, como la que observamos en la ilustración N°56<sup>132</sup>. En ella, la artista pinta dos jarrones en los que se traslucen caras humanas y junto a ellos se distingue una mano suelta y como “arrancada” de un cuerpo, aparentemente formada por un manojito de la misma hierba que emerge de las vasijas. Asimismo, entre este ramillete destacan rostros y una figura femenina de labios gruesos con la cual identificamos a Frida.

Sarah M. Lowe comenta en primer lugar, que los objetos que pinta la artista representan una quietud que podría corresponder a la de la muerte física por un lado y por otro, a la idea de que la artista al ir aumentando en ella la incapacidad física, se identifica con estas figuras transformándolas en una metáfora de sí misma como “si fuera un vegetal”<sup>133</sup>. La imagen se completa con una frase que dice “ ‘Naturaleza’ bien muerta!”, lo que creo podría contradecirse con los rostros humanos o subrayar la idea de sentirse cada vez más cercana a la muerte, lo que revelaría una inquietud en relación con este horizonte debido a la paulatina desintegración de su humanidad.

---

<sup>131</sup> *Ibíd.* p. 235.

<sup>132</sup> *Ibíd.* p. 233. Ilustración N°56. (Ver Anexo).

<sup>133</sup> *Ibíd.* Comentarios de Sara M. Lowe.

Los dibujos de partes de su cuerpo desmembradas y arrancadas de su origen, relacionadas con la enfermedad, son habituales en el *diario*: en la ilustración N°66<sup>134</sup>, la artista ha pintado unos de sus pies (el derecho) de color naranja intenso y en lo que podría ser el empeine, el color cambia a rojo transformándose tal vez en una llaga; el pie se ve hinchado y está posado sobre un conjunto de flamas de las mismas tonalidades, lo que nos sigue dando pruebas manifiestas de la preocupación que existe por su decaimiento físico. Frente a este, otro pie más pequeño, pintado completamente de rojo. Es conmovedora la manera cómo la artista a lo largo de sus escritos, va impregnando visualmente este espacio con la imagen del dolor, demostrando a través de símbolos como lo es el fuego, la desgarradora intensidad de los padecimientos que sufre y frente a los que aún se mantiene con voluntad, pues en el escrito posterior expone:

“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” o sentir como dolorosa”. (Kahlo, p. 239).

A pesar de que Frida experimenta constantemente la experiencia del dolor y la representa a través de su arte, aún siente que no puede acceder a la verdadera expresión de él, tildándolo de ridícula su exhibición, imagino por la imposibilidad de alcanzar la verdadera manifestación de su magnitud; los animales entonces demostrarían más sinceramente esta “tragedia”, lisa y llanamente “viviéndola” sin la necesidad de mostrarla para hacerla “verdadera”.

Como hemos podido observar, muchas son las páginas en las que Frida hace alusión a su tortuoso camino de cirugías y rehabilitaciones, más explícitamente y por ejemplo cuando dice: “1910 – 1953 en toda mi vida he tenido 22 operaciones quirúrgicas”<sup>135</sup> y más adelante, en una de las pocas anotaciones fechadas que contiene el *diario* aún observamos la inquebrantable voluntad y fuerza de la pintora, quien a pesar

---

<sup>134</sup> *Ibíd.* p. 238. Ilustración N°66. (Ver Anexo).

<sup>135</sup> *Ibíd.* p. 252.

de todos su padeceres, es capaz de reanimarse y mantener el ímpetu de la vida y su quehacer artístico:

“1950 – 51. He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El Doctor Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corset de yeso que a pesar de ser una *lata pavorosa*, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la... tiznada, y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar.”. (Kahlo, p. 252).

En este fragmento se aprecia cómo la artista con familiaridad, asimila su enfermedad y limitaciones, subrayando su agradecimiento a quien “la ha salvado” - presuntamente de sus dolores- dándole nuevamente alegría, una expresión poco usual a lo largo de su escritura, renovando sus ansias de mejoría y trabajo. En estos momentos lo que más la aqueja es la desesperación, estado que una vez más tratará de sobrellevar en base a esta nueva esperanza y junto a su incansable amor por Rivera:

“Noviembre 9 – 1951. Niño – amor. Ciencia exacta. Voluntad de resistir viviendo alegría sana. Gratitud infinita. Ojos en las manos y tacto en la mirada. Limpieza y ternura frutal. Enorme columna vertebral que es base para toda la estructura humana. Ya veremos, ya aprenderemos. Siempre hay cosas nuevas. Siempre ligadas a las antiguas vivas. Alado – Mi Diego mi amor de miles de años (...).” (Kahlo, p. 254).

Como ya ha plasmado en algunos de sus cuadros, su mayor debilidad radica en la columna vertebral a la que nombra como base del ser humano. Ahora “restaurada” por su médico, Frida cuenta nuevamente con el cimiento físico que le permitirá enfrentar los nuevos embates de la enfermedad. Además y sin ninguna duda, echa mano a su objeto amoroso como el elemento extracorpóreo que también ayudará a mejorar su estado de ánimo y le brindará las “alas” que necesita para continuar. Esta idea se repite en la

ilustración N° 112<sup>136</sup>, donde hace explícito el sentimiento de compañía de Diego y la idea de que él la “aviva” con el poder de su presencia y amor.

Sin embargo y en la misma línea de este lenguaje pictórico, existe una ilustración que se encuentra más adelante<sup>137</sup> donde al parecer para la artista ha decaído la esperanza – cambios de estado propios de la enfermedad-. Lo que observamos es a una Frida Kahlo que llena toda la página, desnuda y al mismo tiempo cubierta por grandes ramas verdes, debajo de las cuales inmensas llamas hacen parecer al cuadro una fogata. Ella con mirada melancólica y el pelo suelto, tiene tras de sí alas aparentemente quebradas. Completa el conjunto la inscripción: “Te vas? No. ALAS ROTAS”, lo que podría hacer alusión a la amenazante llegada de la muerte y su inminente arribo a un horizonte no muy lejano; las alas de la fe se han roto y ella, aún rodeada de la naturaleza – lo terrenal- arde y se quema en el dolor de la carne y el espíritu.

Asimismo, la ilustración siguiente<sup>138</sup> la muestra cubierta por un manto morado – el dolor- y tendida sobre lo que pareciera ser la tierra (pues debajo de ella hay raíces de color café y entre ellas se ocultan pies “enterrados” y por esto muertos), con una expresión de profunda tristeza pues además caen lágrimas de sus ojos; sobre ella el sol de un rojo seco sangriento, enorme y cercano como una amenaza y la frase “Color de veneno”. Llama la atención que la imagen este partida en dos, desde sus piernas hacia abajo, donde el color del manto cambia al mismo rojo del sol y sobre ellos nuevamente dibuja un pie y las palabras “Todo al revés. Ya? Sol y luna pies y Frida”, lamentándose por el deplorable estado en el que encuentra. Tiempos de crisis para la pintora que ve su cuerpo cada vez más débil y limitado y que explícita y abiertamente estampa su tormento, su cansancio y angustia frente al cuerpo que la abandona a su pesar: “ 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!”<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> *Ibíd.* p. 260. Ilustración N°112. (Ver anexo).

<sup>137</sup> *Ibíd.* p. 269. Ilustración N°124. (Ver anexo).

<sup>138</sup> *Ibíd.* p. 271. Ilustración N°128. (Ver anexo).

<sup>139</sup> *Ibíd.* p. 273.

Frida decae en su lucha y mira hacia atrás viendo un mundo al que ha tenido que acceder en forma parcial, siempre truncada por su cuerpo que no puede continuar sin el apoyo del “acero” y el que no la ha dejado vivir este “vasto sendero” como ella quisiera. Y frente a esto, clama por Diego como el último recurso al que aferrarse, suplicante e incompleta:

“Si tan solo tuviera cerca de mí su caricia. (...) me haría más alegre, me alejaría del sentido que me llena de gris. Nada ya sería en mí tan hondo, tan final. Pero cómo le explico mi necesidad enorme de ternura! Mi soledad de años. Mi estructura inconforme por inarmónica, por inadaptada. Yo creo que es mejor irme, irme y no escaparme. Que todo pase en un instante. Ojalá.” (Kahlo, p. 275).

A través de estas expresiones, vemos la inmensa necesidad del amor de Rivera y la forma en que “mendiga” por su protección y cobijo; al mismo tiempo, lo cruel que es consigo misma al autodenominarse “inarmónica e inadaptada” , llena de una rabia que la hace desear y pensar francamente en la muerte, la que terminaría con su honda aflicción. La razón de todo esto, una gangrena que ha avanzado irremediablemente y que en agosto de 1953 hace inevitable la amputación de su pie derecho hasta la rodilla<sup>140</sup>.

En la ilustración N°134<sup>141</sup> Frida también recrea este “trance”, mediante la imagen de sus pies amarillentos sobre un pedestal y de los que salen especies de venas o ramas secas y llenas de espinas, todo sobre un fondo rojo y la frase “Pies para qué los quiero si tengo alas para volar”. 1953”, expresión liberadora que encara el miedo y que nuevamente expone la figura de las alas – Diego, el poder de su arte- como forma de salvación<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Este hecho, es registrado por la artista en su *diario*: “Agosto de 1953. Seguridad de que me van a amputar la pierna derecha (...) Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojalá pueda ya caminar dar todo el esfuerzo que me queda para Diego. Todo para Diego”. Sigue siendo notorio, el hecho de que finalmente quisiera siempre hacer esfuerzos no ya para sí misma, sino para Diego. Para “hacerse la idea” y como lo hace estando frente a otras situaciones adversas, la Kahlo dibuja la futura imagen de su cuerpo para asimilarlo y enfrentarlo. (Observar también como elemento complementario la ilustración N°141, en anexo). *Ibíd.* p. 277.

<sup>141</sup> *Ibíd.* p. 274. Ilustración N°134. (Ver anexo).

<sup>142</sup> Frida comenta nuevamente esta idea en una anotación muy cercana al dibujo de sus pies cortados: “Julio. 1953. Cuernavaca. *Puntos de apoyo*. En mi figura completa solo hay *uno*, y quiero dos. Para tener

Pero el deterioro ineludiblemente avanza y horada la fortaleza de la artista. En una anotación de febrero de 1954 – 5 meses antes de su muerte-, hace expreso su deseo de suicidio frente a la imposibilidad de seguir resistiendo la angustia y el tormento del dolor físico, el que ha llegado a extremos intolerables:

“Me amputaron la pierna hace *6 meses*. Se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme. Diego es que me detiene por mi vanidad de creer que le puedo hacer falta. Él me lo ha dicho y yo le creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré un tiempo”. (Kahlo, p. 278).

Una nota de Lowe, aclara que faltan varias páginas que han sido arrancadas entre esta anotación y la que viene (fecha en marzo del mismo año), presuntamente para mantener la “dignidad de la pintora”<sup>143</sup> durante su estado de intenso sufrimiento. En el siguiente escrito de la Kahlo, ella se muestra algo mejor de ánimo y en un periodo de mayor paz interior, siempre agradecida de su marido, de sus médicos tratantes y de su voluntad (expresado en una nota posterior), aunque es notorio que ya estamos en presencia de una mujer que se ha familiarizado con la idea de su muerte.

Pero se produce una aceptación en la que no cabe la idea de la rendición, sino de una lucha que ha librado durante toda su vida y que se transforma en la entrega de sí misma, por su propia voluntad y manifestando sobre un fondo pintado de amarillo su conocida frase: “Espero alegre la salida – y espero no volver jamás- FRIDA”<sup>144</sup>.

Ya casi al finalizar, se representa a ella misma siempre desnuda, atravesada por flechas que recuerdan los lugares donde se ha localizado su debilidad y dolor, en un último recuento de las heridas que le ha entregado la vida, con una expresión seria y directa, la mirada en alto a pesar de la lágrima que cae por su rostro, símbolo de lo que en ella han causado cada uno de estos dolores<sup>145</sup>.

---

yo los dos me tiene que cortar *uno*. Es el *uno* que no tengo el que tengo que tener para poder caminar el otro será ya muerto! A mí, las alas me sobran. Que las corten y a volar!! *Ibíd.* p. 276.

<sup>143</sup> *Ibíd.* p.278.

<sup>144</sup> *Ibíd.* p. 285.

<sup>145</sup> *Ibíd.* p. 285. Ilustración N°161. (Ver anexo).

No existen anotaciones que cierren las páginas de su *diario íntimo*, pero sí un último dibujo<sup>146</sup>, muestra de su más preciada forma de expresión: una especie de tormenta celestial que esconde un sol, se cierne sobre la cabeza de un alado ser antropomorfo que convertido tal vez en alma, va dejando tras de sí, huellas de su propia sangre<sup>147</sup>, el fin del dolor.

---

<sup>146</sup> *Ibíd.* p. 287. Ilustración N°170 - 171. (Ver anexo).

<sup>147</sup> Destaca la observación de Sara Lowe: “Pocos son los artistas que han tenido la audacia de ilustrar su partida, pero aún menos los que tuvieron que enfrentar la muerte durante un periodo tan prolongado. Nunca resultó tan oportuna la frase de Frida: ‘Yo nunca he pintado mis sueños. Solo he pintado mi propia realidad’”. Un guiño más de su transgresora forma de aprehender la vida. *Ibíd.* p. 285.

## CAPÍTULO IV: AMOR Y TRANSGRESIÓN.

### 4.1. Amor, palabra y dibujo:

A lo largo del desarrollo de esta tesis, he puesto de manifiesto la importancia que en el *diario* de Frida Kahlo tiene el código pictórico, el que se va entrelazando con el de las letras, lo que para la realización usual es un elemento altamente transgresor y más propio de los tiempos actuales que del contexto en que la artista se sitúa. Así, los géneros pierden su pureza, colaborando y complementándose el uno al otro a lo largo del testimonio que se observa alrededor de sus temas vitales.

Como ya he tomado varias de estas imágenes como referencia y apoyo en el tema siempre presente del amor y la enfermedad, los dibujos que presento a continuación resultan útiles para completar a aquellos y para reforzar el hecho de que Frida no concibe la expresión de su subjetividad sin el arte de la pintura, su máspreciado don y talento.

La primera de ellas a destacar, es la ilustración N°42, titulada “El fenómeno imprevisto”<sup>148</sup> en la que la artista dibuja a una serie de rostros de mujeres que conforman en su totalidad una imagen algo monstruosa del sujeto femenino, pues en todas ellas resalta algún elemento fuera de lo normal que las hace parecer engendros. Como observa Lowe, en general las mujeres que ella ilustra son tan peculiares que jamás aparecen como objeto de deseo; muestra tal vez de la visión que la artista tenía de sí misma y de su mutilado cuerpo, restaurado a fuerza de intervenciones quirúrgicas y de voluntad. Asimismo, el título es bastante revelador en razón a los accidentes y consecuencias que para ella han traído estos deterioros, transformándola en un fenómeno articulado cuyo resultado será siempre incierto.

---

<sup>148</sup> *Ibíd.* p.225. ilustración N°42. (Ver anexo).

En este mismo clima de exclusión, la imagen N°65<sup>149</sup> representa la figura de una mujer embarazada tendida en el suelo y “encerrada” dentro de una gran mancha naranja, mirando unos astros dibujados con esmero y la inscripción: “Asombrada se quedó de ver las estrellas – soles y el mundo vivo – muerto y estar en la *sombra*”. Esta es una clara referencia a la manera en cómo se sentía Frida, al admirar el mundo muchas veces desde la dificultad y el impedimento sin poder ser *parte* de él; por otro lado, el estado de embarazo de la mujer dentro de esta “sombra”, hace pensar en la imposibilidad de procrear, una metáfora de un hijo que jamás pudo salir de su vientre y ver la “luz” del exterior. En este caso y como el de muchos otros, la imagen se corresponde con lo expresado verbalmente, apoyándose y reforzando la expresión del sujeto.

En relación al amor, la Kahlo también representa distintas facetas de Diego Rivera, siempre demostrándole su devoción e infinita admiración; la ilustración N°86<sup>150</sup> es prueba de esto, al dibujar sus manos tomando una supuesta escultura junto al comentario: “Nunca he visto ternura más grande que la que Diego tiene cuando con sus manos y sus bellos ojos toca las esculturas del México Indio”<sup>151</sup>. La palabra en este caso apoya y da contexto a la imagen y se ve que ambos discursos- códigos, están literalmente fundidos en la hoja.

Ligadas a la idea del amor, se encuentran también en el *diario* de Frida ciertas imágenes donde se mezcla erotismo y dolor, en un confuso conjunto de rostros, figuras humanas y aparatos reproductores tanto femeninos como masculinos; en la parte superior varias caras “lloran” la imagen central, de un hombre y una mujer entrelazados en el amor desde los que emergen un par de piernas pintadas de rojo (mutiladas, dolorosas) en cuya mitad aparece una de las firmas de la pintora, los labios, todo rodeado de los miembros antes mencionados. Finalizan la ilustración, una serie de trazos que recuerdan raíces o como observa S. Lowe, vasos sanguíneos o nervios “transmisores

---

<sup>149</sup> *Ibíd.* p. 237. Ilustración N°65. (Ver anexo).

<sup>150</sup> *Ibíd.* p. 247. Ilustración N°86. (Ver anexo).

<sup>151</sup> *Ibíd.* p. 291 (Cronología). “En 1942 se inicia la construcción de Anahuacalli, un museo que habría de albergar la colección de Rivera de objetos precolombinos. Frida reúne fondos para el proyecto, vendiendo su apartamento. Asimismo, envía cartas a las instituciones gubernamentales con el propósito de conseguir ayuda”.

de sensaciones, tanto de placer como de dolor”<sup>152</sup>. Es patente el hecho de que la Kahlo pudo haber visto una imposibilidad en su realización sexual del amor, en relación con el complicado y frágil estado de su cuerpo.

En otro sentido, llama también la atención una imagen posterior a las que ya he mencionado, en la que la artista hace una especie de resumen de los aspectos más relevantes de su vida hasta el momento<sup>153</sup>. El dibujo, cuyo fondo es predominantemente rojo, muestra una serie de palabras sueltas alusivas y asociadas a conceptos y personas claves para ella, como lo son la paz, la revolución, Stalin y Diego. En el centro, un pie atravesado por líneas que lo destrozan denotaría la causa del dolor y padecimiento de ese momento; bajo él, un círculo con otro en el medio –símbolo azteca de la unidad- y el ying y el yang signo recurrente en el diario y representante de la aspiración al equilibrio.

Por otra parte, la artista en otra de sus reveladoras imágenes, pienso se presenta a sí misma en el centro –aunque ella misma lo dude (“yo?”)- en un paisaje vigilado por la presencia de la luna y el sol y donde el elemento más llamativo es el brazo de la pintora que, formado por un grueso trazo negro y puntos morados, parece explotar. Frida se situaría en un espacio definido, en el cual la acompañan astros de vital importancia para ella y donde este brazo y su explosión, creo constituirían la fuerza de su creación que muchas veces llega a serle dolorosa por lo que contiene e implica<sup>154</sup>.

#### **4.2. Amor y política:**

Frida Kahlo fue una mujer adelantada a su tiempo y como he hecho notar, un sujeto que atraviesa el género femenino al derribar sus fronteras y haciéndose parte activa, entre otros, de la política de su tiempo. De hecho, señalaría el año de la Revolución mexicana como su fecha de nacimiento en 1910. Parte de las anotaciones de su *diario* recuerdan esta lucha campesina, al incluir memorias que destacan imágenes de niñez de gente zapatista confrontándose con carrancistas, en las que su familia toma

---

<sup>152</sup> *Ibíd.* p.231. Ilustración N°54. (Ver anexo).

<sup>153</sup> *Ibíd.* p. 259. Ilustración N°111. (Ver anexo).

<sup>154</sup> *Ibíd.* p. 261. Ilustración N°115. (Ver anexo).

también parte activa<sup>155</sup> y desde donde nace su primer interés por el comunismo, adhiriéndose a las juventudes del partido, ya a los 13 años de edad.

En 1927, a la edad de 20 años, se adhiere formalmente al Partido Comunista y cobra un rol de vital importancia pues siendo una figura de su época, junto a su marido Diego Rivera, tienen gran influencia en asuntos relacionados, como manifestaciones y adhesiones al partido. Sin embargo, al aceptar el muralista un encargo del gobierno mexicano, es expulsado del partido. Como consecuencia de esto, Frida renuncia a su militancia, lo que no significó un cambio en las ideas políticas de la pareja. Estas prevalecerán en todo momento y como veremos, estarán presentes en las anotaciones de su *diario*. Por su parte, Rivera será amonestado y rescindido de un contrato con el Rockefeller Center, por incluir una imagen de Lenin en su mural (1933).

De esta forma, la pareja se mantiene siempre presente y fieles a sus ideales políticos, como al estallar la guerra civil española en el año 1936, fecha durante la cual son parte activa a favor de los republicanos y sus derechos civiles: se dedican a reunir fondos para las víctimas de esta guerra en contra de las fuerzas de Franco. En este momento, su marido se afilia a la sección mexicana de la Liga Comunista Internacional Trotskista y un año después recibiría en la Casa Azul (residencia del matrimonio Rivera – Kahlo) a este mismo personaje quien ha debido abandonar su país buscando asilo político junto a su mujer. Sin embargo, Rivera en 1938 se retiraría de esta Liga, debido a ciertas desavenencias con León Trotsky.

Frida sigue fielmente a su marido en tanto sus ideas políticas, haciéndolas suyas y formando parte de cada evento en los que puedan estar en juego sus ideales. Es debido a esto, que frente al atentado a Trosky y a su posterior asesinato (1940), la policía

---

<sup>155</sup> *Ibíd.* p. 282 y 283. “Recuerdo que yo tenía 4 años cuando la decena trágica.- Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fue muy clara. Mi madre por la calle de Allende – abriendo los balcones- les daba acceso a los zapatistas haciendo que los heridos y hambrientos saltaran por los balcones de mi casa hacia la “sala”. Ella los curaba y les daba gorditas de maíz único alimento que en ese entonces se podía conseguir en Coyoacán. (...) La emoción clara y precisa que yo guardo de la “revolución mexicana” fue la base para que a los 13 años de edad ingresara en la juventud comunista. No más chirriaban las balas entonces en 1914. Oigo todavía su extraordinario sonido.”. A este respecto, existe también junto a estas anotaciones, un dibujo de un campesino zapatista herido de un balazo que impactó a Frida en su niñez. (Ilustración N°156, ver anexo).

persigue a Rivera y arresta por dos días a la artista para interrogarla en razón de su vínculo amoroso con el político y de su pública ruptura con su marido.

A pesar de todo lo anterior, Rivera pide a Frida que solicite sus reingresos al Partido Comunista en 1948. Ella es aceptada en seguida, no así el muralista quien tendrá que esperar hasta 1954, época en que la pareja participa en una protesta por la intervención de la CIA en Guatemala y año en el que moriría su mujer.

Como he mencionado, la Kahlo escribe recurrentemente sobre sus ideas políticas y plasma asimismo imágenes que destacan dentro de su ideario; además, en una entrega que va profundamente ligada a Diego siempre se hace patente su preocupación por ser útil al partido tanto a través de sus acciones como de su arte. Rescato en primer lugar, aquella anotación donde Frida sintetiza su punto de vista y los ideales de la Revolución bolchevique, segunda fase de la Revolución rusa de 1917:

“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 sí 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 xxxxxx en este proceso es una puerta abierta a la inteligencia”. (Kahlo, p. 243).

La pintora se hace partícipe de esta ideología asimilándola por primera vez, a la perfección en cuanto al arte que realiza<sup>156</sup> y encontrando en ella una esperanza que abriga sus propios dolores: la no exclusión, es decir la integración de todos los individuos –lo que la identifica en razón de sus limitaciones y particularidades-, la visión del dolor, la muerte e incluso el placer como partes constituyentes del proceso de existencia, lo que tal vez cambia su perspectiva de ellos como algo inherente a la vida y no solamente de ella y *su* vida y la posibilidad de un desarrollo intelectual que le atrae poderosamente, por ser esto también parte de las cualidades que desarrolla específicamente como mujer, un área restringida por las sociedades de su época para el género femenino.

---

<sup>156</sup> Recordemos que anteriormente las ideas de la artista referentes a la pintura, tenían que ver más directamente con una concepción personal, de su propio universo, no así con algo fuera de ella o ligada a otras concepciones como la política.

Ahora bien, ella no sólo se identifica por ideas que tiene que ver consigo misma<sup>157</sup>, sino también por la legítima lucha de clases y la oposición a sistemas que considera “trucos de la burguesía”, cooperando en forma activa con el movimiento<sup>158</sup>.

Frida, más adelante en su *diario* (noviembre de 1952) como lo hace con varios aspectos de su vida, realiza un recuento de su militancia política y de los pilares fundamentales en los que cree. En esta anotación reconoce además, que ha cometido errores por confundir sus alianzas políticas con su lealtad (y amor incondicional) a Diego, lo que denomina un “error político”. Por primera vez se hace evidente para ella, pero no para quienes comprendemos que la profunda devoción y admiración por su marido, hace que en general se comprometa con las mismas causas. Como podemos observar:

“Desde hace 25 años soy un ser yo comunista. Sé los orígenes centrales. Se unen en raíces antiguas. He leído la Historia de mi país y de casi todos los pueblos. Conozco ya sus conflictos de clase y económicos. Comprendo claramente la dialéctica materialista de Marx, Engels, Lenin, Stalin y Mao Tsé. Los amo como a los pilares del nuevo mundo comunista. Ya comprendí el error de Trotsky desde que llegó a México. Yo jamás fui trotskista. Pero en esa época 1940 – yo era solamente aliada de Diego. (Personalmente) (*error político*).” (Kahlo, p. 255).

Observamos que en la Kahlo, este compromiso político la ayuda de alguna forma a mantener cierta armonía alrededor de sus vivencias, sacándola de sí misma en pos de un ideal o de una “excusa” que da sentido a su trabajo, cada día más difícil de concretar debido a su deterioro físico. A la muerte de Stalin, comenta: “EL MUNDO MÉXICO TODO EL UNIVERSO perdió el equilibrio con la falta (la ida) de STALIN-”<sup>159</sup>. Pudiera ser también como comenta Lowe, que la confianza que Frida deposita en esta doctrina

---

<sup>157</sup> Como comenta Lowe “(...) le preocupa hallar una interpretación marxista de su propio mundo, fijación que prevalecerá en el resto del *diario*”. *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.* p. 251. “1ra. Convicción de que no estoy de acuerdo con la contrarrevolución – imperialismo – fascismo – religiones – estupidez – y toda la gama de trucos de la burguesía – Deseo cooperar en la Revolución para la transformación del mundo en uno sin clases para llegar a un ritmo mejor para las clases oprimidas”.

<sup>159</sup> *Ibid.* p. 257 y 258.

radique en la necesidad de confiar en un ideal político “en vista de la ineficacia de la medicina moderna”<sup>160</sup>. Es por estos días además, que la artista recrea este mismo pensamiento en su cuadro de 1954, titulado *El marxismo dará salud a los enfermos*<sup>161</sup>, el que pienso tendría una interpretación tanto literal –por lo dicho anteriormente- y un sentido connotativo en relación a la liberación por parte de los grandes representantes del dogma, de las clases más desprotegidas.

Finalmente, la última imagen asociada a este tema dentro del *diario*, es la ilustración N°114<sup>162</sup>, en la que la artista escribe con gruesos trazos el nombre de los más emblemáticos intelectuales del mundo comunista (a los que anteriormente llama “pilares”), sobre un círculo de color rojo y el emblemático signo del martillo y la hoz, reforzando su adhesión incondicional hasta los últimos días de su vida.

#### 4.3. Amor y surrealismo:

Sabemos que el surrealismo, es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo y Tristán Tzara, durante el primer cuarto del siglo XX en torno al poeta André Breton, precursor, líder y gran pensador del movimiento. Esta corriente buscaba descubrir, en términos generales, una verdad trascendente mediante relaciones automáticas (pictóricas y verbales), sin correcciones racionales y utilizando imágenes para expresar emociones, todo esto basado en las teorías de Sigmund Freud acerca de la represión psicológica y las relaciones onírico – sexuales, entre otros<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> *Ibíd.* p. 261.

<sup>161</sup> En este cuadro, se observa a la artista en el centro, liberada de las muletas que utiliza como apoyo, con un libro de color rojo en una mano y protegida por los brazos de Marx, quien además asfixia al águila, símbolo de los Estados Unidos de América. Al otro lado y también sobre ella, se observa a una paloma blanca sobre el mundo, la paz. Para mayor detalle, revisar la imagen del cuadro, en el anexo.

<sup>162</sup> Kahlo, 2005. *Op. cit.* p. 261. Ilustración N°114. (Ver anexo).

<sup>163</sup> Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama, Colección Punto Omega. Barcelona, 1980. pp. 44. “SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”.

Como ya he destacado, Frida lo conoció personalmente en 1938 – junto a su mujer-, en el marco de la exposición de la artista en Nueva York. En esta oportunidad, Breton escribe el prefacio del catálogo, donde es bien conocida la frase que titula su apreciación: *un listón de seda alrededor de una bomba*, con la que resume el trabajo de la pintora mexicana. Con esto la asocia directamente a la corriente surrealista, motivo de una infructuosa polémica entre sus críticos quienes se basan en la propia sentencia de la artista: “Yo nunca he pintado mis sueños. Solo he pintado mi propia realidad”, por lo que algunos insisten en excluirla de esta corriente.

Sin embargo, existen variadas razones para pensar que la Kahlo sí sentía cierta afinidad con dicho movimiento, y aunque que tal vez no en términos intelectuales, sí en relación a las atmósferas que recrea, pues el surrealismo plantea que el sueño no sería una evasión sino una expansión de la realidad. Así, cuando observamos la obra de Frida, entendemos que sus representaciones son originadas e inspiradas en experiencias reales –autobiográficas-, pero es notorio que ellas están rodeadas de un clima onírico que refuerza el tema experimentado.

En el caso del *diario*, también la manera en la que escribe ciertas anotaciones, como la primera que se encuentra en él, donde la artista escribe una serie de palabras aparentemente “sueltas”, pero de donde rescato las siguientes:

“(…) lodo, madre, voy. (...) niño, flor, deseo (...) Niño - cuajo (...) gangrena (...) basuras – ayer – regazo. Tumbando. Arrimo – visiones – iluso. Dormida – pilar. (...) Abusos – cercanos - mentira – pasión. (...) al verde mentira (...) niño – niño – niño, mis gris corazón. (...) Retratos agudos con tierna emoción. (...) voz.. callada. Vida (...) 2 mayo. 4 mayo. 7 mayo. No ve el color. Tiene el color. Hago la forma. No la mira. No da la vida que tiene. Tiene la vida. Tibia y blanca es su voz. Se quedó sin llegar nunca. Me voy.”. (Kahlo, pp. 203 y 204).

A lo largo de estas páginas, las ideas que resaltan a pesar de su supuesta “inconexión”, me parece apuntan a temas de gran importancia en la vida de la pintora. El primero, el irrealizable deseo de ser madre y la conmoción vivida por los abortos que sufre. En segundo lugar, el dolor por la pérdida de sus miembros debido a la gangrena,

ambos elementos que la van “tumbando” en su fortaleza. Luego, las infidelidades y separaciones que ha tenido que sufrir en relación a Diego, a quien además ve siempre como el sustituto del hijo que nunca tuvo y por otro lado, la síntesis de lo que hace a través de su trabajo artístico. Finalmente, todo tiene una correlación con las experiencias vividas, las que se “filtran” a través de estas palabras y conceptos, demostrando que el inconsciente es capaz de aflorar frente a una realización intuitiva y automática de la escritura.

Cabe destacar, que el hecho de que existan estas series de palabras correspondientes a este tipo de escritura, también es un elemento que infringe los límites de realización de un diario: formas de expresión que difícilmente se encontrará en otros y una más de las particularidades y rebeldías de la artista.

Como es usual en Frida, existen láminas en las cuales también es posible reconocer elementos en esta misma línea. La ilustración N°10<sup>164</sup>, nos presenta una trama de pequeños dibujos entretreídos que harían referencia a un trazo más bien automático -y por esto de carácter surrealista- dentro del cual se adivinan secuencias numéricas, rostros y símbolos, liberados de las ataduras y límites que impone la razón y conformándose quizás, en una especie de juego de la artista<sup>165 - 166</sup>.

En otra sección de sus escritos, aparece una página<sup>167</sup> en la que se distinguen palabras y conceptos aislados y de diversos colores, sobre las que ha sido pegada una foto antigua y al parecer erótica que ha sido modificada por la artista, en una técnica que recuerda al *collage* de los surrealistas. Además, la mujer como figura central de la imagen, me hace establecer la relación con esta misma corriente debido a la poderosa

---

<sup>164</sup> Kahlo, 2005. Op. cit. p. 207. Ilustración N°10. (Ver anexo).

<sup>165</sup> Morales, 2001. Op. cit. p. 117. Nota al pie del autor, en la que cita a Walter Benjamin (*Escritos*. Ediciones Nueva visión. Buenos Aires, 1989. pp. 95 y 96). “¿No decía Walter Benjamin, gran iluminador del mundo de la infancia, que los niños acostumbraban jugar con “desechos”, y que con “las cosas que hacen jugando entre sustancias de muy diversa índole crean una nueva y caprichosa relación?”.

<sup>166</sup> En referencia a esta misma idea del juego y de relaciones libres, encontramos una ilustración (N°15, ver anexo) en la que la artista da diversas y poéticas connotaciones a los colores con los que va escribiendo.

<sup>167</sup> Kahlo, 2005. Op. cit. p. 240. Ilustración N°70. (Ver anexo).

significación que tenía lo femenino, siendo la intermediaria entre el hombre y la irrealidad o lo desconocido<sup>168</sup>.

Los surrealistas “veían el control, ya fuera social o psíquico, como una forma de opresión, de ahí su opinión de que en la llamada normalidad podían encontrarse los síntomas neuróticos de una sociedad enferma”<sup>169</sup>, desde esta concepción la idea de que la locura es concebida como una posibilidad de liberación. Frida en una de sus anotaciones expresa:

“Yo quisiera poder hacer lo que se me dé la gana – detrás de la cortina de ‘la locura’. Así: arreglaría las flores, todo el día, pintaría, el dolor, el amor y la ternura, me reiría a mis anchas de la estupidez de los otros, y todos dirían: pobre! Está loca. (sobre todo me reiría de mi estupidez”. (Kahlo, p. 242).

Es claro que la pintora ve en la locura una posible escapatoria que la rescataría de las ataduras y los marcos en los que debe estar inserta dentro de su sociedad y que sabemos le son incómodos -y por lo cual se constituye en un sujeto transgresor-. A pesar de esto, al parecer su deseo sería ir aún más allá de los límites que ya ha traspasado, para quizás lograr expresar su arte y actividades cotidianas a través de una sinceridad aún más profunda o sin miedo a sí misma ni a los demás por estar “anestesiada” y protegida por el aura de la locura frente a dolores, sufrimientos y desamores.

---

<sup>168</sup> Al respecto, destaca también la imagen que ilustra en el dibujo N°92 (Ver anexo), en el cual la figura central también es una mujer, esta vez alada y rodeada de lo que parecen ser burbujas junto a las palabras ‘sueño’. Recordemos también que para los surrealistas el sueño es expresión de vida y un elemento propio de su exploración, al igual que la locura y lo maravilloso.

<sup>169</sup> Briony, F., Batchelor, D. y Wood. P. *Realismo, racionalismo y surrealismo: el arte de entre guerras (1914 – 1945)*. Editorial Akal S.A. Madrid, 1999. p. 191.

## CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.

### 5.1. Imagen de un sujeto femenino:

Frida Kahlo fue una de las más importantes e influyentes figuras latinoamericanas de su tiempo, en razón no solo de su gran talento como pintora, sino también de su particular forma de “ser mujer” en una época en la que dicha condición aún no gozaba de un pleno ejercicio de la libertad. Así, la Kahlo se conformó en un sujeto que se situó constantemente desde límites y extremos que traspasaban lo “usual”, transformándose en un individuo rebelde y subversivo, el que muchas veces llegó incluso a ser contradictorio dentro de sus propios parámetros.

A lo largo de esta investigación he desarrollado lo propuesto inicialmente, tanto desde el punto de vista del objeto de estudio como de la hipótesis de lectura. Para mí ha sido una experiencia grata la de enfrentarme, como lector, a la inesperada e inusual realización del género del diario íntimo que nos entrega Kahlo. En ello, es decir, en las formas que adopta lo inesperado e inusual de esta realización, radica justamente su valor literario y la razón de mi interés en hacer de él un corpus textual de estudio

Estas particularidades se demuestran especiales y diversas. En primer lugar, lo que a simple vista puede observarse al tener en frente el *diario* de la Kahlo: el juego de códigos que en él se encuentran: pinturas o dibujos y la escritura, lo que se articula mediante el espíritu vanguardista de la época en la que la Kahlo se desenvuelve y el que hace suyo como otra de las variadas formas de expresión con las que experimenta. Esta utilización no es usual en la escritura de un discurso como este, por lo que esta lectura no me ha alejado de los tiempos actuales ya que nos habla de un fenómeno que recién al día de hoy está generalizado: la pérdida de la pureza de los géneros, los cuales al mezclarse se contaminan y de este modo se colaboran entre sí. Una más de las contravenciones de un espíritu progresista como el de Frida y como he dicho antes, un hecho que concuerda con su forma de ver y entender el mundo ya que como pintora es

lógico que utilice un modo que le sea cómodo para vaciar su intimidad y con el cual le es posible retratar aún más patentemente los estados por los que atraviesa: una escritura desde el dolor y la herida, delirante y enloquecida, junto a dibujos cargados de simbolismo y metáforas que reflejan las diversas etapas en las que se encuentra y que van apoyando un discurso verbal que muchas veces es oscuro e intrincado.

Por otro lado, encontramos incluido en el *diario*, el recurso de un género como la carta mediante las que libera los sentimientos más profundos de amor, aunque sin efecto en el objeto de su deseo pues estas jamás son enviadas. De esta forma, para el lector se hace visible el fracaso de la carta cuyo sentido es llegar a otro. A este respecto debo subrayar la importancia de este hecho, pues usualmente lo que se encuentra a través del análisis de un testimonio como este, es la construcción de un sujeto en base a una serie de elementos que lo conforman y llegan a retratarlo a través de sus necesidades y lamentos en relación y a falta del otro, lo que en el caso de la Kahlo es radicalmente opuesto. A lo largo de su lectura y análisis, finalmente y en realidad, asistimos a la “desconstrucción” de un individuo que invariablemente se encuentra con bloqueos y desafíos en el terreno del amor, muchos de ellos cometidos por ella misma.

En relación con esto, salta a la vista la fuerte carencia, el “hambre” que siempre tuvo de su amado Diego Rivera con el que mantiene sostenidamente una relación al margen, situándola en forma permanente frente a una ausencia que de manera progresiva va transformando en una de sus obsesiones, si no la más importante. Entonces ¿por qué no hacer patente esta necesidad? Porque esta artista nos presenta un mundo en el que todo se encuentra invertido y donde más que avanzar y construir una comunión con el individuo que ama, deshace esta posibilidad y se queda en el retrato de un estado de constante dolor y desgarró.

Por medio de sus cartas de amor entonces, la artista va creando una suerte de “puente” para llegar a Rivera, un puente herido y resquebrajado por su ausencia y para librarlo, utiliza todos los recursos de que dispone, los que sin embargo guarda para sí impidiendo que este “puente” pueda ser salvado y reconstruido, dejándola una vez más a la intemperie, desprotegida, desconsolada y delirante por un amor que no logra alcanzar

y atraer: Frida no logra materializar este discurso en su favor, al “atraparlo” rebeldemente dentro de su *diario* lo que impide la comunicación entre ella y Rivera, en un “decirse a sí misma” que la deja en extrema soledad y totalmente desconectada del mundo. Es necesario señalar en todo caso, que este es un rasgo propio de las mujeres, quienes muchas veces se complacen de su propio dolor, volviendo sobre sus llagas una y otra vez.

Otro punto de relevancia, es que este *diario* es también inusual por la identidad del sujeto que lo escribe, un individuo fragmentado que no provoca la idea unidad en el lector y por otra parte, un personaje sufriente cuya entonación se mueve constantemente al límite y en permanente tensión dando forma a un sujeto femenino subversivo inesperado, que sobre todo en la experiencia del amor, hace visible su estar sola en el mundo y su reacción frente a ello mediante la búsqueda del otro.

De esta forma, las vivencias de esta mujer toman cuerpo a través de un discurso amoroso que abarca la generalidad de sus dimensiones como sujeto y que como vemos, muestran un mundo “trastocado” en su orden natural, lo que se condice con su forma de ser y demostrado a cabalidad mediante su manera de acercarse al amor que al ser analizada demuestra una especie de “auto-destrucción” de un individuo femenino que no siente ya límites convencionales y tradicionales, apostando por su propia pasión sin el menor prejuicio de traspasarlos, momento en el que se convierte en una mujer que contrariamente a su género, busca incansablemente la presencia de su amor asumiendo el papel de quien busca y asedia, requiriéndolo en todo momento. Así, al ejercer su propia libertad tratando de ser consecuente, choca con los mitos que envuelven a la mujer, dejando en amplia evidencia que su manera de asirse al amor no obtiene resultados satisfactorios para ella.

Incluso se observa muy cruel consigo misma debido a que, como he señalado, en diversas ocasiones se sabotea y enrostra debilidades y limitaciones, además de truncar sus posibilidades de comunicación amorosa. Sin embargo, Frida al mismo tiempo es un ser que se rebela y hace del amor un “campo de batalla”, combatiendo obstinadamente y

sin tregua frente a sus derrotas, dándose apenas espacio para recobrase de heridas que jamás cicatrizan: finalmente una lucha encarnizada por una libertad que no transa.

Asimismo, al conectarse con sus convicciones y filiaciones políticas y sociales, demuestra un rechazo a una sociedad individualista en favor de la utopía y la lucha por la unidad, por un otro, lo que no es más que otra de las expresiones de su anhelo existencial en relación con un amor que le ha sido esquivo y doloroso.

Es también importante mencionar, que este diario presenta otra constante temática como lo es la enfermedad y el horizonte de la muerte que se abre frente a ella, cierto y cercano. En razón de esto, la artista reacciona con una rabia inusitada y descomunal propia de un individuo intenso como ella, lo que la hace constituirse en sujeto de una lucha titánica que mantiene hasta el final de sus días. Es también por esto que ha “abierto” la escritura de su *diario*, el que representa los últimos y más difíciles diez años de su vida, donde deja constancia del desgarrador camino que ha iniciado hacia la muerte, en una inmensa soledad.

Por último, debo decir una vez más, que se trata de un *diario* que es inesperado por su inmensa actualidad. Esto debido tanto al juego de los códigos y géneros que en él se utilizan, como por su contenido relacionado, la temática del amor. Ambos aspectos inscriben a este diario en la problemática del arte actual en cuanto a la pluralidad de géneros utilizados y de la sociedad postmoderna de nuestros días, la que carece esencialmente de una totalidad, un orden o en definitiva, una coherencia.

## VI. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y TEÓRICA

- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores, S.A, de C.V. México, 1985. pp. 248 – 293.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno Editores S.A de C.V. México, 1996. 254p.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Tusquets editores, 4ta edición colección ensayo. España, 2005. 289p.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Ediciones Cátedra, 2da edición. Madrid, 2008. 170p.
- Benveniste. “De la subjetividad en el Lenguaje” en *Problemas de lingüística general*. Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., 13ava edición. México, 1986. Tomo I. pp. 179 – 187.
- Birulés, Fina. “Del sujeto a la subjetividad” en *Tiempo de subjetividad*. Cruz, M. (Ed.). Paidós. Barcelona, 1996. pp. 223 – 234.
- Blanchot, Maurice. “El diario íntimo y el relato” en *El libro que vendrá*. Editorial Monte Ávila. Caracas, 1979. pp. 207 – 212.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama, Colección Punto Omega. Barcelona, 1980. pp. 15 – 238.

- Briony, F., Batchelor, D. y Wood. P. *Realismo, racionalismo y surrealismo: el arte de entre guerras (1914 – 1945)*. Editorial Akal S.A. Madrid, 1999.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. Buenos Aires, 2005. 345p.
- Castilla del Pino, Carlos. “Teoría de la intimidad” en *Revista de Occidente*. N°s 182-183.1996. pp. 15 - 30.
- De Rougenmont, Denis. *El amor y Occidente*. Editorial Kairós, 6ta edición. Barcelona, 1996. 438p.
- Didier, Beatrice. “El diario ¿forma abierta?” en *Revista de Occidente*. N°s 182-183.1996. pp. 39 – 46.
- Fried Schnitman, Dora. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Paidós. Buenos Aires, 1994. 456 p.
- Giannini, Humberto. “Eros y Destino” en *Ciclo para estudiantes universitarios: la fuerza de eros*. Centro de Estudios Públicos Chile. Santiago, 13 de mayo de 1998. pp. sp.
- Girard, Alain. “El diario como género literario” en *Revista de Occidente*. N°s 182-183.1996. pp. 31 – 38.
- Gligo, Ágata. *Diario de una pasajera*. Editorial Alfaguara. Santiago de Chile, 1997. 210p.
- Gómez, Rafael. “El comunismo y el individuo” en *Adam Schaff: El Marxismo y el individuo*. E.M.E.S.A. Madrid, 1981. pp. 71– 84.

- ----- “El individuo y sus obras” en *Adam Schaff: El Marxismo y el individuo*. E.M.E.S.A. Madrid, 1981. pp. 49 – 60.
- ----- “La concepción marxista del individuo” en *Adam Schaff: El Marxismo y el individuo*. E.M.E.S.A. Madrid, 1981. pp. 29 – 47.
- Gueguen, John. “Estructura y contenido de los fundamentos del Marxismo – Leninismo” en *O.W Kuusinen: Fundamentos del Marxismo- Leninismo*. Magisterio español. Madrid, 1981. pp. 21 – 37.
- Herrera, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Diana Ediciones. México, 2004. 400p.
- Iñiguez, Lily. *Páginas de un Diario*. Traducción de Graciela Espinosa de Calm. Editorial del Pacífico. Santiago de Chile, 1954. 278p.
- Jamís, Rauda. *Frida Kahlo*. Circe Ediciones S.A., 15ava reimpresión. Barcelona, 2008. 360p.
- Kahlo, Frida. *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo Autorretrato*. Editores Harry N. Abrams, Inc. Publishers y La Vaca Independiente, 1ra reimpresión de la 2da edición. Madrid, 2005. 296p.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Siglo Veintiuno Editores, S.A., de C.V. México, 1988. 340p.
- Lastra, Ángel. “El amor más allá de la subjetividad” en *Anuario de Postgrado*. N°4. 2011. pp. 163 – 172.

- Luhmann, Niklas. “Evolución de la semántica del amor” en *El amor como pasión: la codificación de la intimidad*. Ediciones Península. Barcelona, 2008. pp. 67 – 75.
- Morales, Leonidas. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2003. pp. 87 – 104.
- ----- *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2001. 209p.
- Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. Editorial Edaf. España, 1995. 176p.
- Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1980. pp. 29 – 103.
- Raible, W. “¿Qué son los géneros?” en *Teoría de los géneros literarios*. Garrido, M. (Ed.). Arco Libros. Madrid, 1988. pp. 303 – 339.
- Rico, Araceli. *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. Plaza y Janés Editores. México, 2004. 178p.
- Shneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925 – 1950)*. Arte y libros. México, 1978. pp. 39 – 232.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas / El sida y sus metáforas*. Taurus. Buenos Aires, 2005. 176p.
- Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros” en *Teoría de los géneros literarios*. Garrido, M. (Ed.). Arco Libros. Madrid, 1988. pp. 31 – 48.

- Valenzuela, Fernando. “Lo femenino en la perspectiva del amor” en *Revista Chilena de Humanidades*. N°13, 1992. pp.61 – 78.
- Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1991. 173p.
- Wilms, Teresa. “Páginas de diario” en *Teresa Wilms Montt: Obras Completas*. González – Vergara, R. (Ed.). Editorial Grijalbo S.A. Santiago de Chile, 1994. pp. 55 – 201.

**VII. ANEXO**

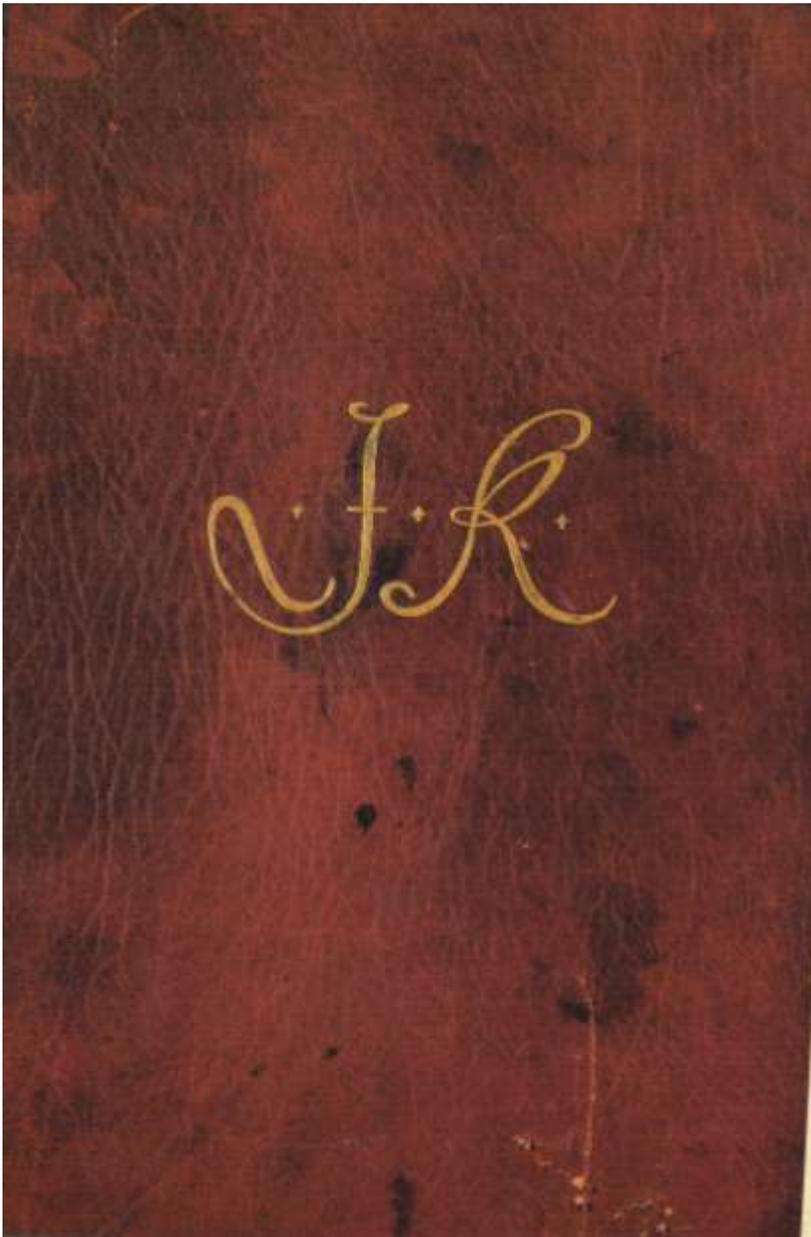




Ilustración N°73



**Detalle Mural Historia de México – Diego Rivera**



Ilustración N°41

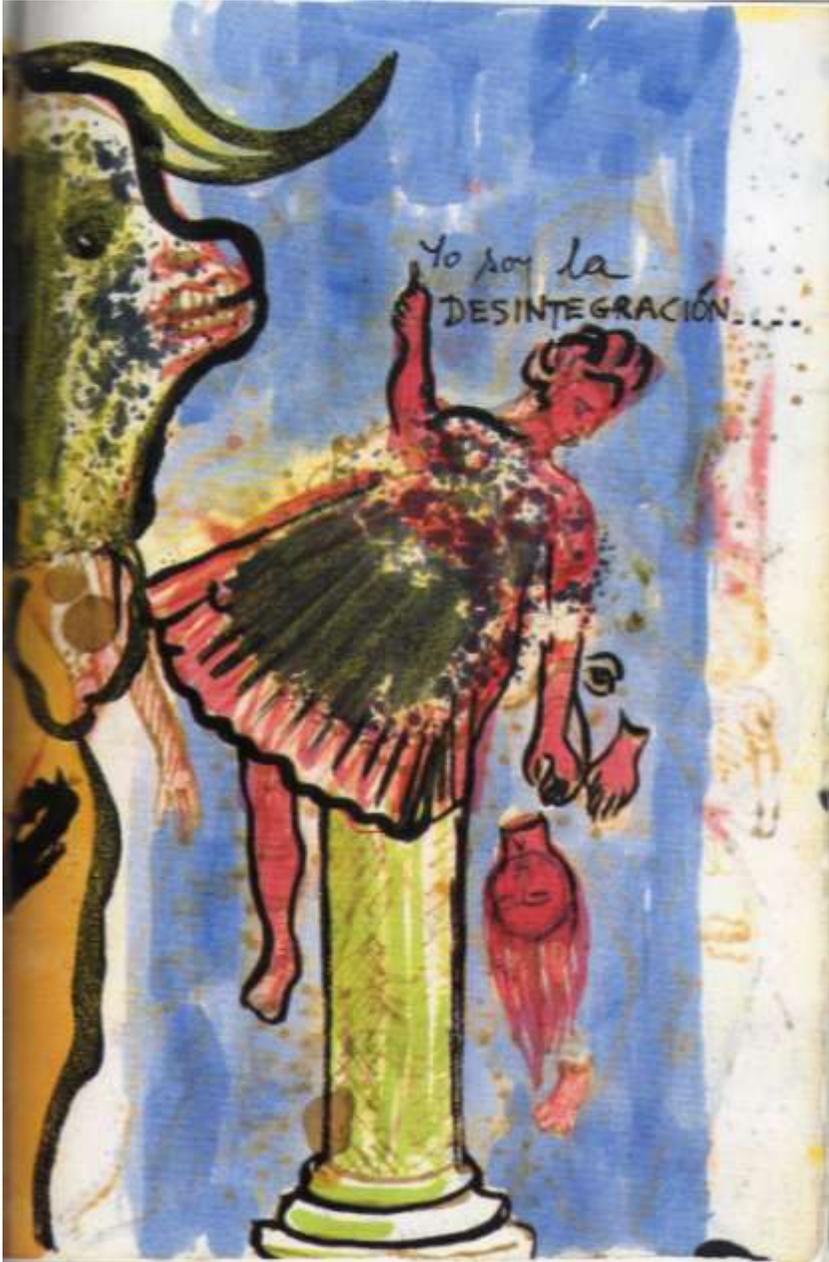


Ilustración N°52

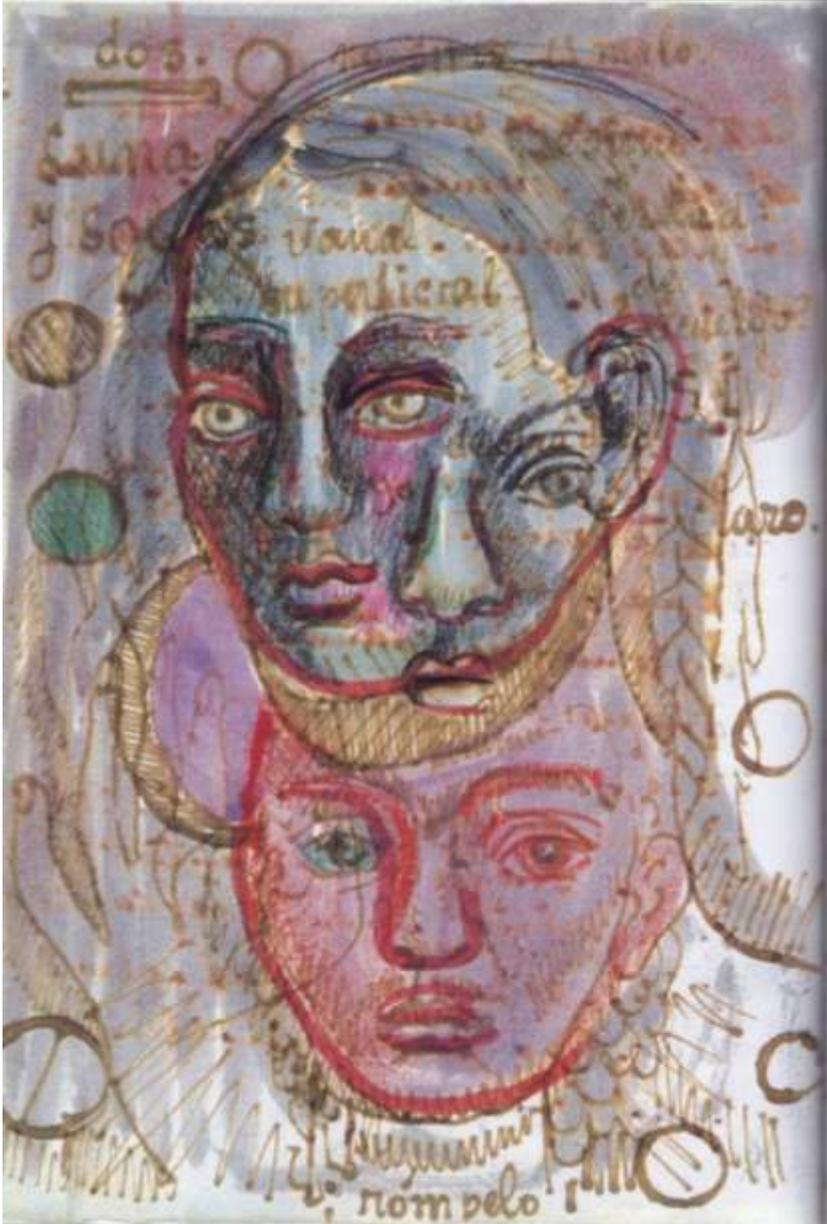


Ilustración N°56



Ilustración N°66



Ilustración N°112

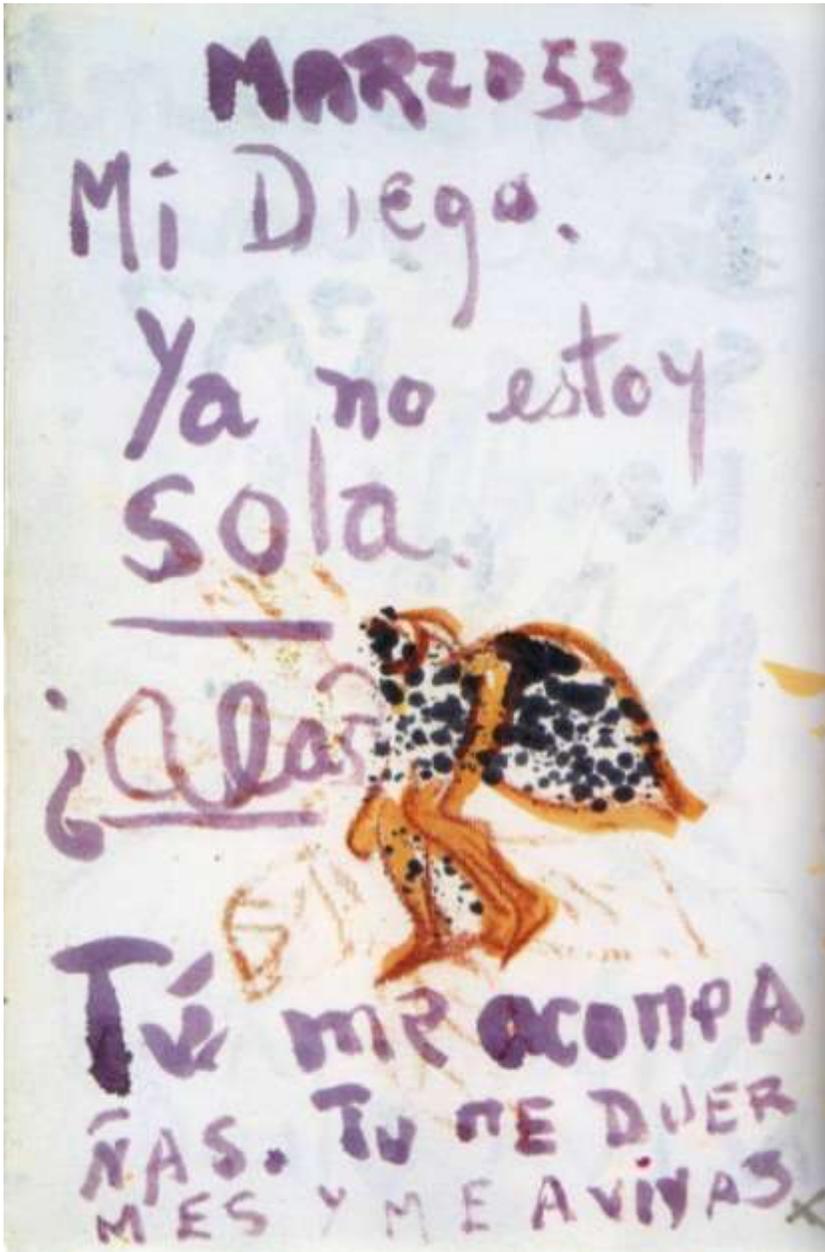


Ilustración N°124

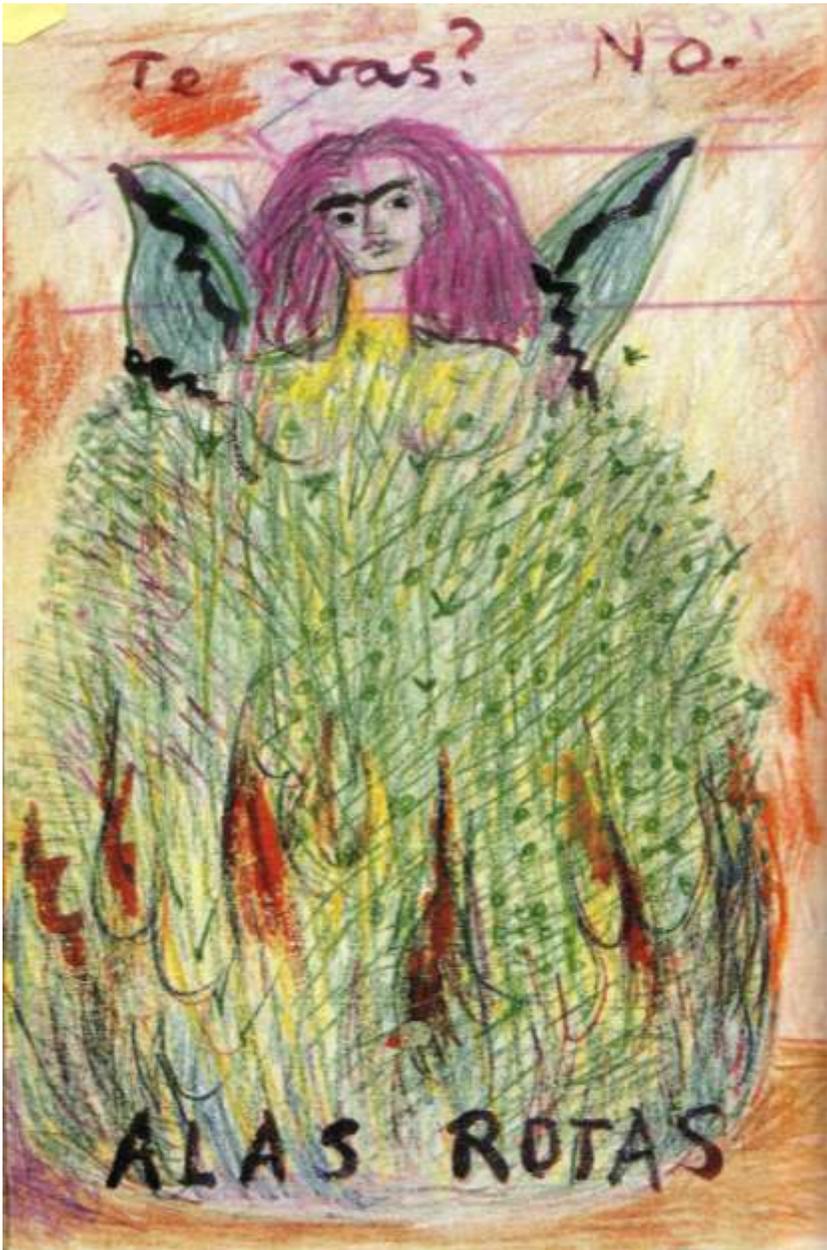
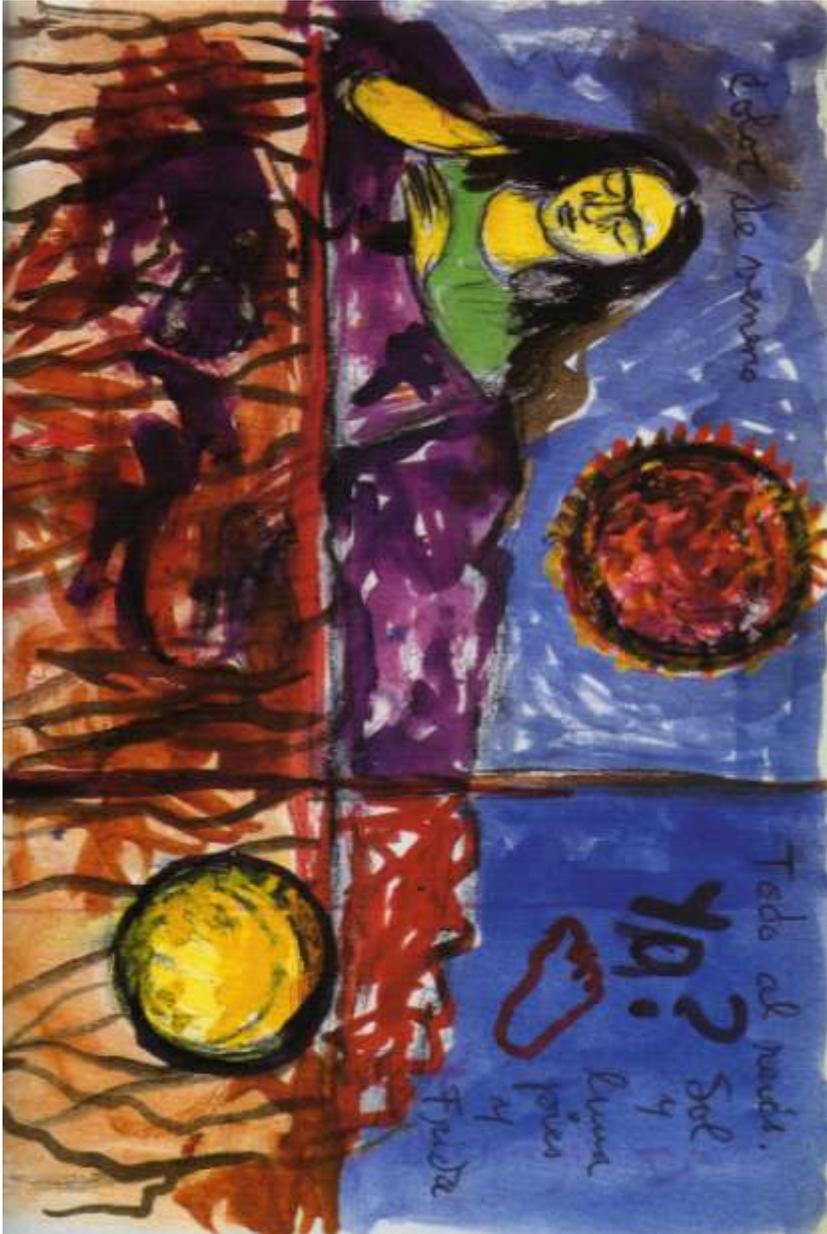


Ilustración N°128



**Ilustración N°141**

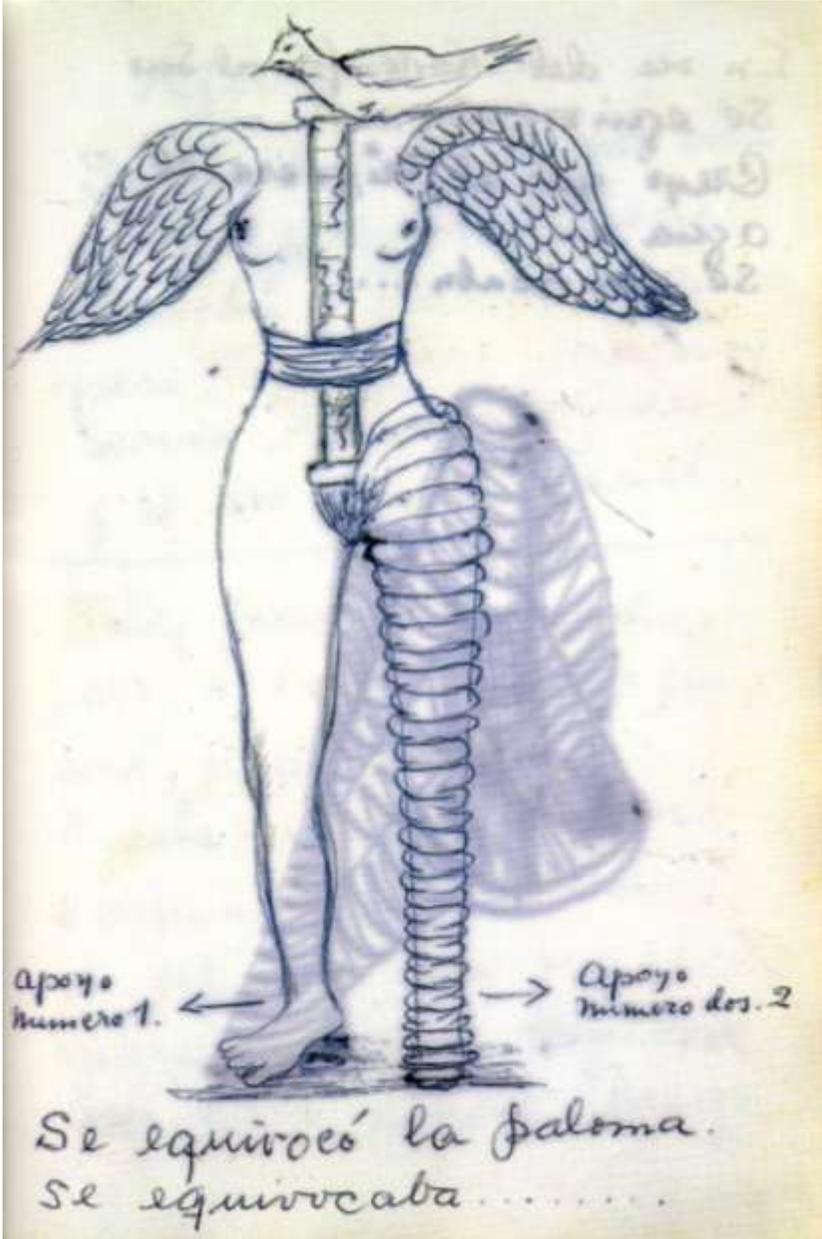
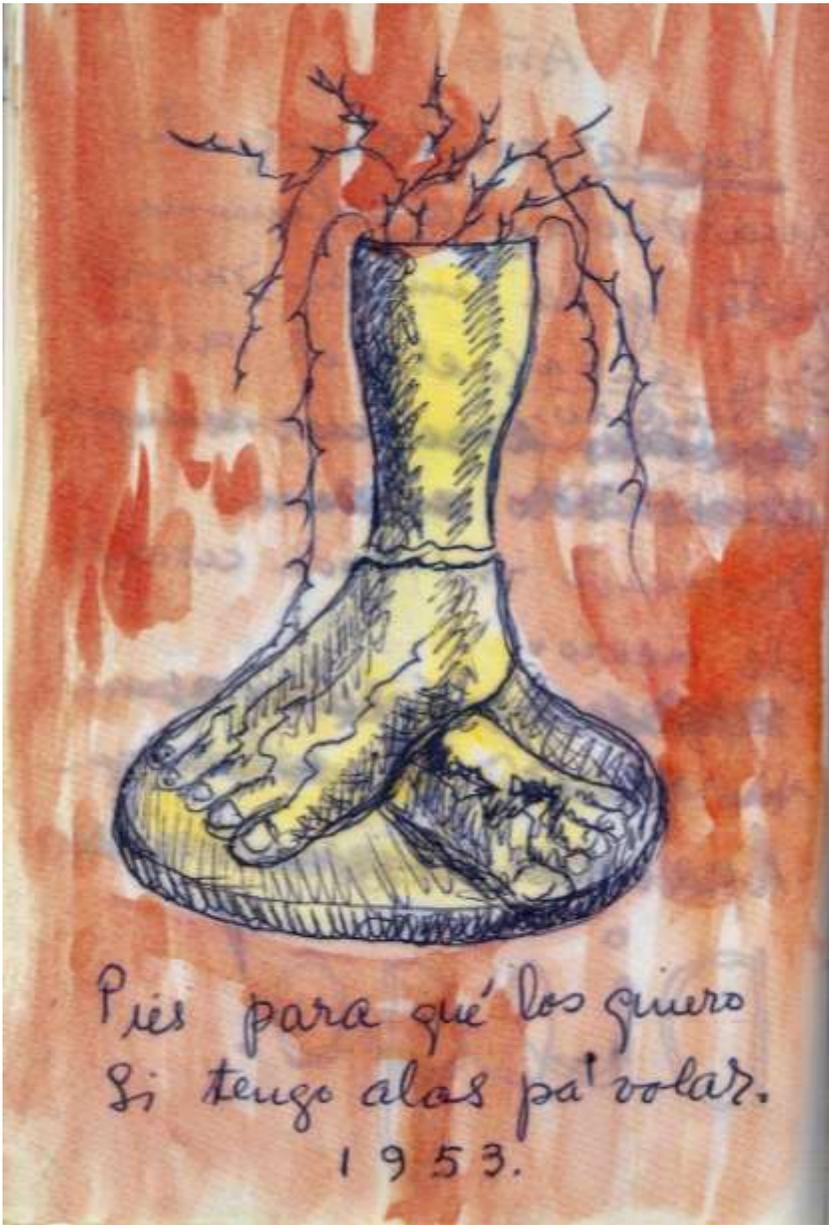


Ilustración N°134



**Ilustración N°161**



**Ilustración N°170 y 171**



Ilustración N°42



Ilustración N°65



Ilustración N°86

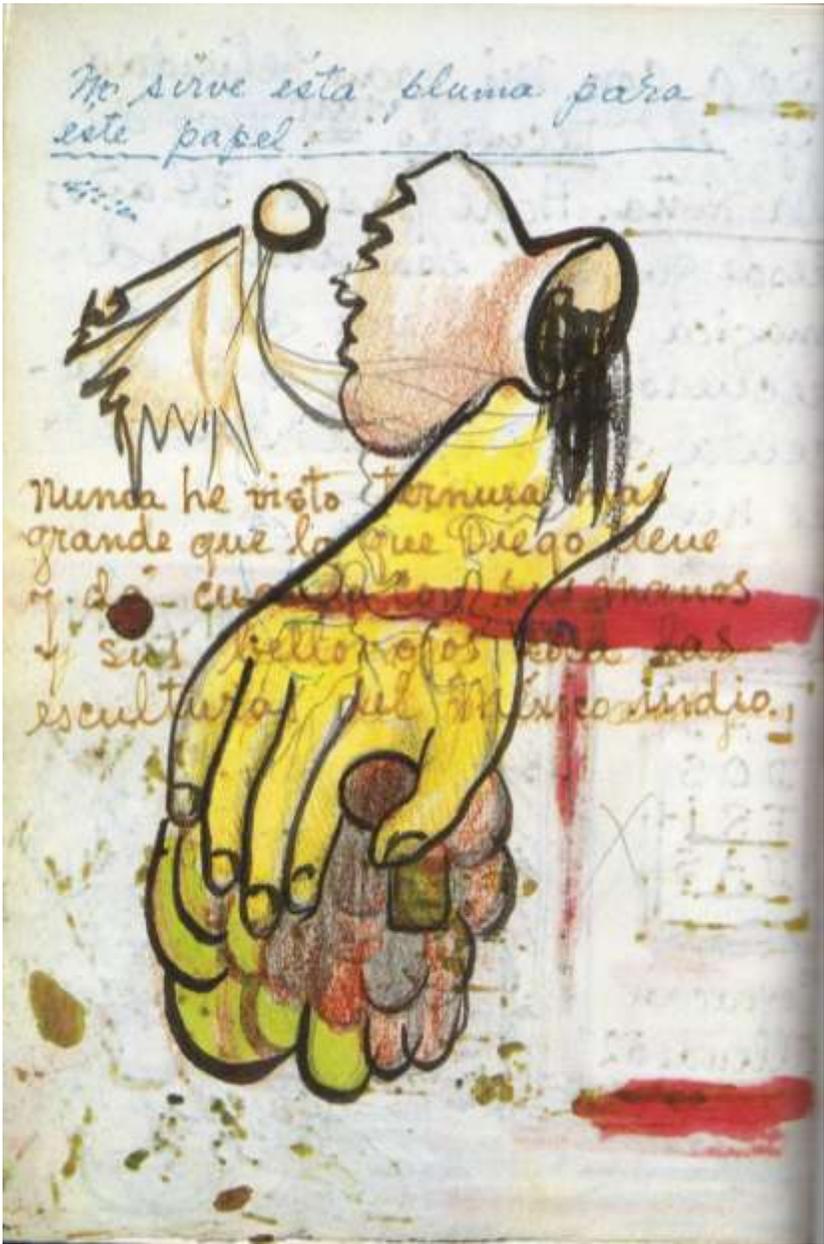


Ilustración N°54

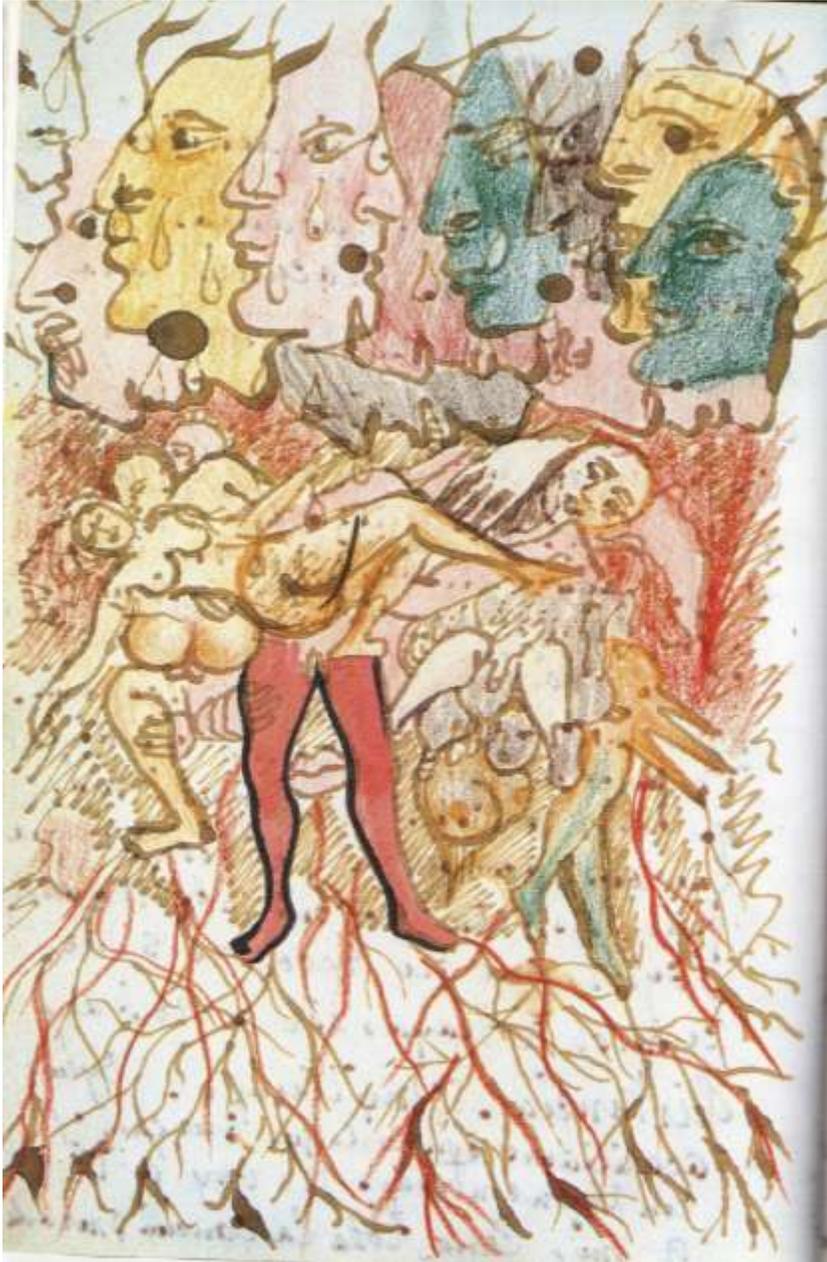


Ilustración N°111

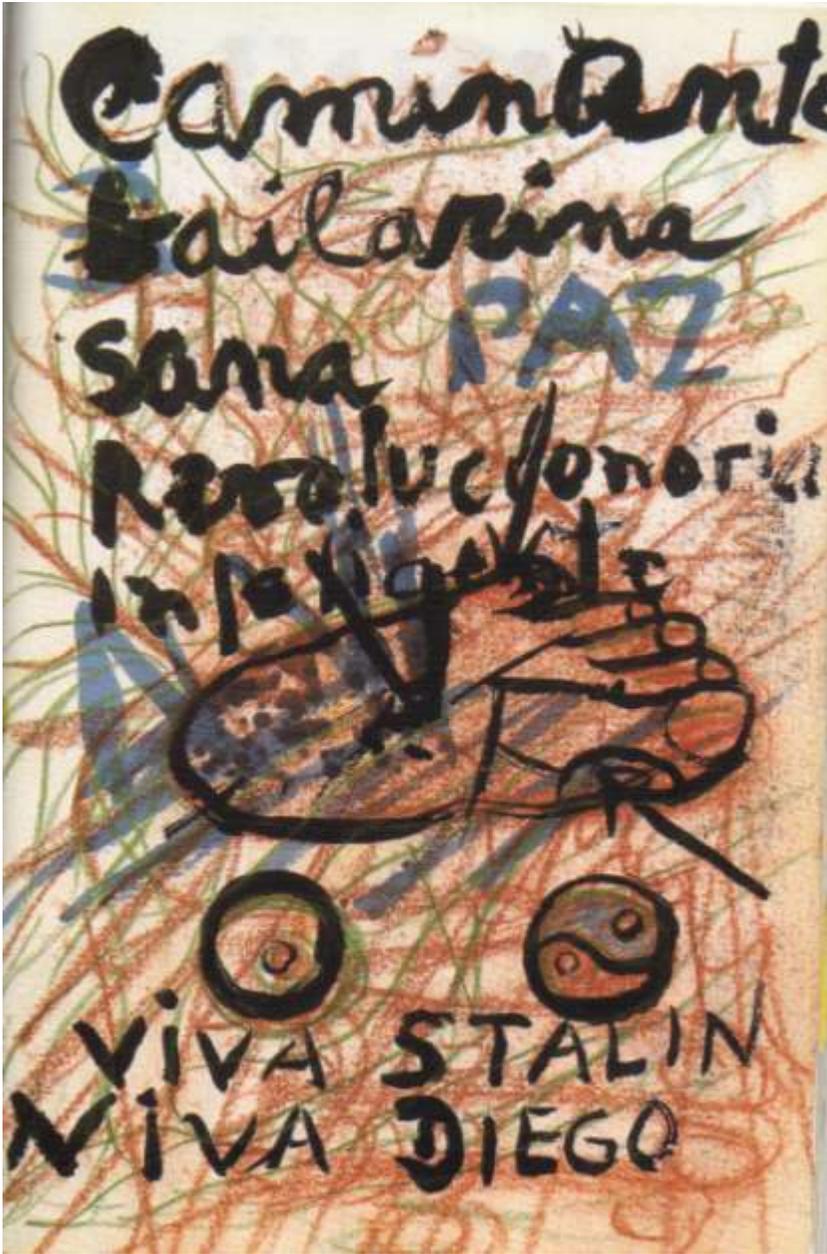
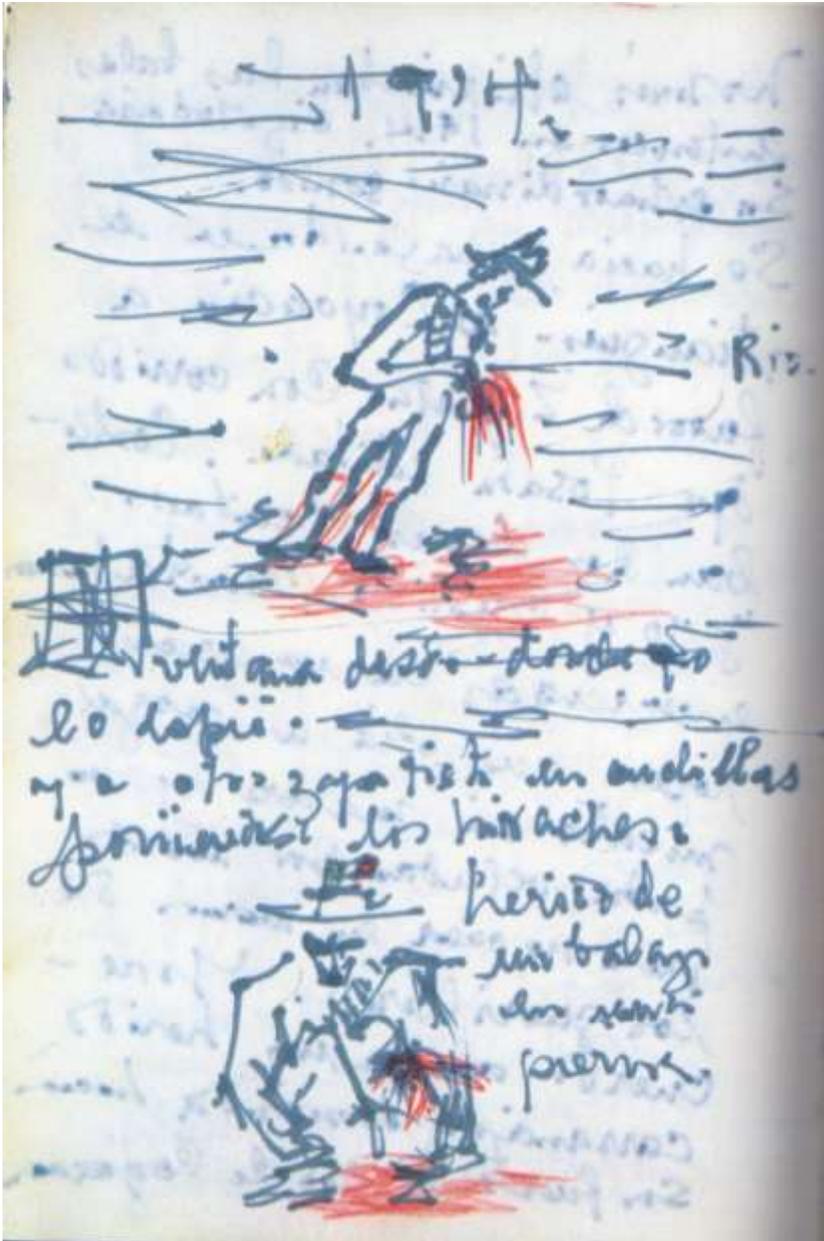


Ilustración N°115



Ilustración N°156



**El marxismo dará salud a los enfermos – Frida Kahlo**



Ilustración N°114

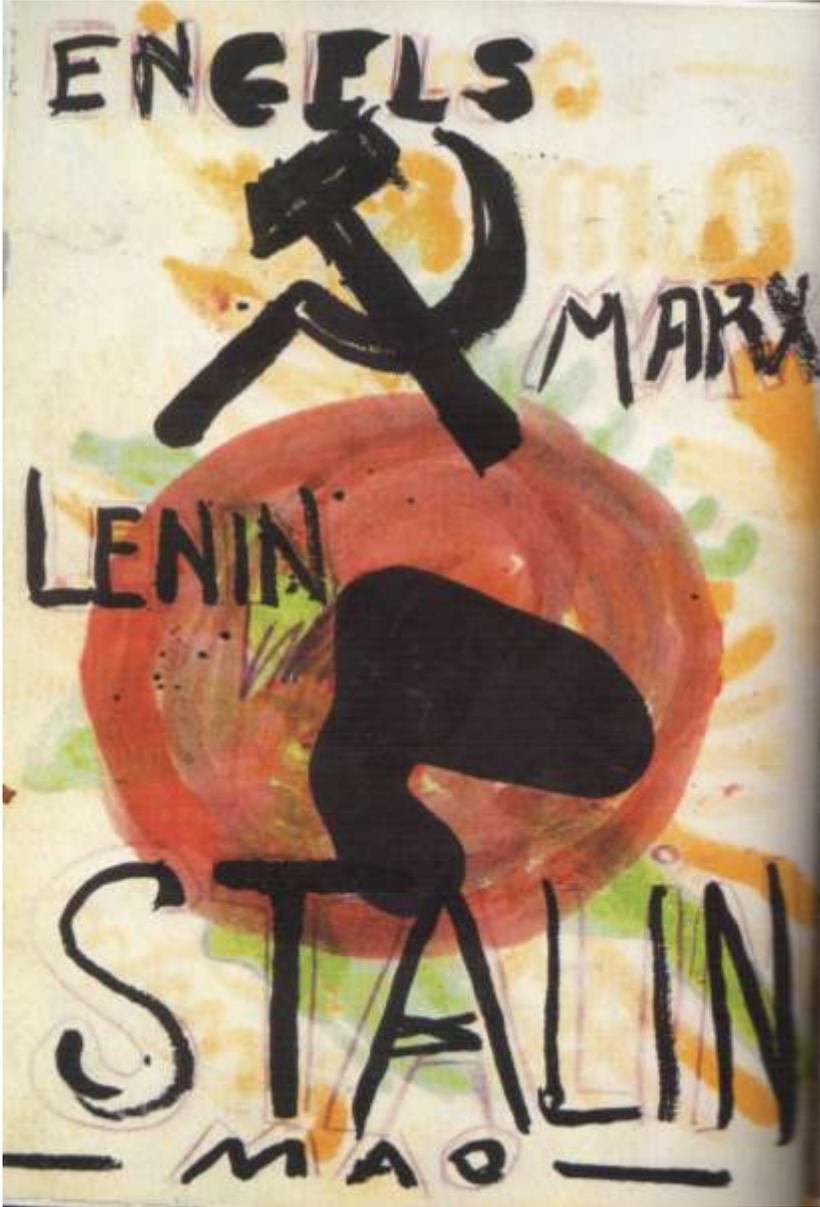


Ilustración N°10



Ilustración N°15



Ilustración N°70



Ilustración N°92

