

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

LA PINTURA DE FRIDA KAHLO Y EL BARROCO AMERICANO: DIÁLOGO E INSERCIÓN EN UNA TRADICIÓN

Informe Final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada
en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura: Seminario
de Grado "Barroco y Neobarroco Latinoamericano del siglo XX"

Alumna:

María Rebeca Sánchez Castro

Profesora: Luz Ángela Martínez

Santiago 2008

Dedicatoria . .	4
Introducción . .	5
Capítulo Primero: Una mirada al contexto . .	7
I. Frida Kahlo y el Renacimiento Mexicano. . .	7
II. Cercanías y cruces: Frida Kahlo, las Vanguardias, el Manierismo, el Barroco. . .	14
Capítulo Segundo: Fragmentos para situar a Frida Kahlo en una tradición. . .	23
I. Un cierto influjo Manierista. . .	23
II. Naturalezas vivas. . .	29
III. Los angelitos y los muertos. . .	37
IV. In memoriam: Dorothy Hale. . .	44
Capítulo Tercero: La columna rota. . .	49
Conclusión . .	61
Bibliografía . .	63

Dedicatoria

Agradezco y dedico a la vez este mambo a mi madre y mi padre, por amarme y aceptarme en toda mi rareza y desviación de lo normado, desde mi sorpresiva concepción hasta que decidí hacer de la literatura mi vida; a Luz Ángela, la maestra que ha sido más que Virgilio para el perdido Dante en las vías barrocas y barrocas de la existencia y el arte; a los compañeros todos, que me han enseñado lo que los profesores no; a Valeska, por la amistad que germinó entre el polvo y los libros, que ahora brilla entre las lentejuelas y la challa carnavalera; a Manuel, por creer en todas las mentiras que tomo por verdades y no temer los saltos alocados de una jovencita imprudente que bien podría caer en la madriguera del conejo y no regresar.

Introducción

Este trabajo se dedicará a analizar un corpus plástico de obras de una artista que ha sido más que comentada por la crítica; incluso podríamos decir que tanto su figura como su obra han sido asediados, cercados y encasillados por demasiados doctos estudiosos; que además su estampa se ha convertido en un producto favorito del mercado y no solo sus obras se han vendido y avaluado en cantidades insólitas de dinero, sino que se estampan camisetas con su faz y miles de personas visitan su casa museo: es Frida Kahlo, que en términos de popularidad, debe estar compitiendo codo a codo con su compatriota, la Virgen de Guadalupe. El lector se preguntará, si tanto se ha dicho ya, ¿por qué volver la mirada a la obra de esta artista? Respondemos junto con Patricia Mayayo -que emprendió una excelente labor de dismantelamiento de todo el aparataje teórico que ha velado el trabajo de Kahlo- que en la medida en que se la ha considerado principalmente desde perspectivas biográficas, se ha generado un mito entorno a la artista que:

“no ha servido, muchas veces, sino para oscurecer el conocimiento de su obra (...). En el mejor de los casos, su pintura se interpreta como mero reflejo de sus avatares personales o, incluso, en una suerte de psicoanálisis casero, como un síntoma de sus conflictos y desequilibrios internos. La obra se ha visto radicalmente desplazada por la vida y la pintora irremisiblemente engullida por el mito.”¹

El sentimiento ante este exceso de estudio de la obra de Frida Kahlo es como el del desdichado Platón en su caverna de sombras inciertas. Tanto exhibir, publicar y discurrir en torno a la vida y obra de esta artista ha producido un ocultamiento, sobre todo del contenido contradictorio que apreciamos en muchos de sus trabajos. Y es precisamente ese ámbito el que queremos rescatar por medio de un trabajo de reapropiación de esta figura desde la teoría del barroco americano del siglo XX -considerando principalmente la obra ensayística de autores como José Lezama Lima y Severo Sarduy-, a modo de contraconquista, y si Perlongher dice que la expresión barroca americana lleva cabo un arrasamiento que “no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo”², precisamente se destacarán los elementos de la obra de Frida Kahlo que apuntan hacia ese sentido: el vínculo con una tradición artística que se rebela ante la imposición de discursos que se erigen como verdades absolutas y que pretenden silenciar las expresiones disidentes.

Para llevar a cabo esta labor se revisará, en primer lugar, el contexto de producción de la artista, que dará luces sobre el suelo en el que germina la pintura de Frida Kahlo, que enmarca y da forma a su expresión, considerando además las relaciones que establece con el arte de su época. Luego, mediante una revisión de ciertos temas y tópicos que la artista recoge de distintas fuentes, veremos cómo se va inscribiendo su obra en la tradición barroca americana. Finalmente, analizaremos en profundidad una de sus obras,

¹ Patricia Mayayo. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 11. Las negritas son mías.

² Néstor Perlongher. “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense” en *Revista Chilena de Literatura*, (41), 1993, pp. 51-52.

La columna rota, donde se podrá apreciar con precisión cómo la obra de Frida Kahlo se aparta concientemente del barroco europeo para aproximarse al de nuestro continente.

Capítulo Primero: Una mirada al contexto

I. Frida Kahlo y el Renacimiento Mexicano.

La producción artística de Frida Kahlo germina en el contexto del México de la posrevolución, una vez que ya se ha aquietado todo el tumultuoso proceso de lucha que buscaba, primero, acabar con el régimen de Porfirio Díaz, para luego exigir una serie de reformas sociales, en particular las que apuntaban a la reivindicación de los intereses de un pueblo que veía cómo las riquezas de su país se esfumaban en manos de capitales extranjeros y que sufría las consecuencias de las contradicciones del capitalismo en un país no industrializado. El reclamo era por un “México para los auténticos mexicanos”, por una reforma agraria que diera posibilidades de desarrollo a los campesinos que trabajaban la tierra, además de la devolución de terrenos a quienes se los hubiera despojado de sus propiedades. Todo este proceso tuvo como agentes a diferentes personajes que representaron a los diversos segmentos de la población mexicana que se oponía al régimen (Maderistas, Villistas, Zapatistas, Huertistas, Obregonistas, Carrancistas...), que resultaba ser una mezcla muy compleja de diferentes grupos étnicos, campesinos, obreros y por supuesto la burguesía, que buscaba su porción en los negocios que acaparaban empresas extranjeras en concesiones con el Estado.

Martín Cerda dice, al hablar del discurso revolucionario en el caso de la Revolución Francesa:

“En sus inicios, cada revolución se expresa, ‘habla al mundo’, se afirma a través de un discurso plural, entusiasta, apasionado: no existe una voz única (autorizada o autoritaria), sino innumerables portavoces que informan, explican y persuaden al observador sobre los verdaderos ‘principios’ que están en juego y sobre los beneficios que se lograrán para todos y para cada uno, de su recta aplicación”³

La primera etapa de toda revolución es locuaz, épica, expresa la euforia del nosotros. Tenemos, en este momento del proceso mexicano, a los distintos representantes de los sectores luchando por una causa común desde sus múltiples intereses y discursos. Se produce, en el ámbito de la literatura, el surgimiento de todo un ciclo de novelas de la Revolución, que van desde *Los de abajo* del canónico Mariano Azuela, hasta textos más marginales como lo es *Las manos de mamá* de Nelly Campobello, que trabaja el tema desde una perspectiva femenina.

Pero luego viene un punto en que los múltiples discursos deben fundirse apuntando a un sentido único que coincida con la dirección que toma la revolución. Cerda recalca, en ese sentido, cómo para Robespierre “la revolución sólo podía ser ‘salvada’ aplastando

³ Martín Cerda. *La palabra quebrada. (Ensayo sobre el ensayo)*. Santiago: Tajamar Editores, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2005, p. 73.

la cabeza de cada una de las facciones”⁴. En el caso mexicano, la situación no difiere mucho. Consideremos, por ejemplo, el fin que tuvieron Emiliano Zapata y Pancho Villa, que murieron emboscados porque resultaban conflictivos para el gobierno de Obregón, que se estaba levantando en ese momento.

El México posrevolucionario va a buscar, entonces, generar un discurso de unidad que utiliza como símbolo de avenencia a la misma Revolución, con lo que se “contradecía una de las características más obvias del proceso revolucionario tal y como se había desarrollado en México: la desunión”⁵. Diluyendo las diferencias que dividían a los protagonistas de esta fase de la historia nacional, se destacaron “una serie de características comunes: el valor, la fuerza, la integridad, la perseverancia, la virilidad y, sobre todo, la ‘mexicanidad’ y la entrega al pueblo mexicano”⁶, que fueron promovidos en un enorme proyecto cultural, que se conoce también como Renacimiento Mexicano. Francisco Reyes Palma explica:

“Al disgregarse el viejo régimen, quedó al descubierto la división del país y el cúmulo de identidades sectoriales encabezadas por figuras caciquiles. La propuesta cultural posrevolucionaria intentó recuperar la legitimidad política perdida y proyectar una imagen de totalidad cohesionada. Por lo pronto, acentuó sus mecanismos de control mientras fraguaba un imaginario de unidad, trabajando con la perfección de una pieza de relojería tan precisa que logró penetrar en el ámbito de la vida cotidiana y sobrevivir como parodia hasta terminado el siglo”⁷

El programa cultural que se emprendió tuvo a José Vasconcelos a la cabeza, llevando a cabo la construcción y adecuación de edificios públicos para la difusión de la cultura; la construcción de escuelas, acompañadas de todo un programa de alfabetización; y encarga, además, que se pinten murales en edificios públicos, “a fin de difundir entre el pueblo los nuevos ideales nacionales”⁸. El mural surge -en oposición a la pintura de caballete, que se remite al ámbito de lo privado en tanto se conserva en colecciones particulares o museos, expresando así valores burgueses- como *novedosa tecnología del poder* que, por medio de una representación que aplica una estrategia de síntesis racial y explota la monumentalidad del cuerpo, logra “el despliegue de los imaginarios más allá de los puntos de fricción” entre los múltiples segmentos del pueblo mexicano “en función de movilizar al moderno Leviatán, el Estado-Nación”⁹.

Encontramos en este momento a Diego Rivera, pintando en el Palacio Nacional y la Escuela Nacional Preparatoria; a José Clemente Orozco plasmando sus obras en el Palacio de Bellas Artes y la Universidad de Guadalajara; y José David Alfaro Siqueiros haciendo lo suyo en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría de Educación Pública. Estos fueron, entre otros, algunos de los edificios públicos en los que se plasmó toda la ideología de la posrevolución a través de lo que se pintó sobre los muros, afectando decisivamente monumentos que se erigieron en contextos muy distintos, con propósitos

⁴ Ibid., p. 74.

⁵ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 71.

⁶ Ibid., p. 71.

⁷ **Francisco Reyes Palma. “Otras modernidades, otros modernismos” en: Esther Acevedo (coord.). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*. México: CONACULTA, Arte e imagen, 2002, p. 18.**

⁸ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 67.

⁹ Francisco Reyes Palma. Op. cit., p. 38.

políticos diversos, como el Palacio Nacional, que data del siglo XVI y se construyó para la residencia de los virreyes sobre lo que anteriormente fue el palacio de Moctezuma, estando así marcado por todo el traumático proceso de conquista y colonización. “Arte parasitario de arquitecturas, la pintura mural se inscribe en esa materialidad a la cual modifica a la vez que es afectada por ella; así mismo absorbe la carga de siglos de historia y arte contenidos en el edificio que ocupa y añade el prestigio emanado de sus propios sistemas de valor”¹⁰.

Operando a modo de palimpsesto, el muralismo realizó una reescritura de la identidad nacional, incorporando la visión del materialismo histórico, idealizando el pasado precolombino y generando un tipo de pintura que buscaba ser “a la vez moderna, monumental, genuinamente americana y destinada a las masas”¹¹.

“El mural visto como trama reordenadora del pasado es la urdimbre, la unidad de síntesis, donde encuentra acomodo una totalidad contradictoria de antiguas memorias y modernas vivencias, reconfiguración del espectro de sentimientos, aun los más traumáticos, restañados ahí mediante el recurso de la estetización o de la simbolización”¹²

La imagen del pueblo mexicano que se configuró de esta manera, es una en la que todos y ninguno se puede reconocer, en la medida en que se funde lo diverso en una mezcla que deja fuera las diferencias. Pero no fue sólo el muralismo el que trabajó como dispositivo totalizante de la identidad, sino que todas las políticas gubernamentales apuntaron hacia esa dirección. Patricia Mayayo ofrece como buen ejemplo de esto el proyecto educativo de Vasconcelos que, mientras promovía la incorporación del pasado prehispánico a la historia nacional, “rechazaba la enseñanza en lenguas indígenas y se oponía a cualquier programa pedagógico diseñado especialmente para las regiones indias”¹³.

“La reconstrucción nacional no se planteó nunca como un verdadero reconocimiento de la diferencia indígena, sino como instrumento de aculturación: como observa Guillermo Bonfil Batalla en su libro México profundo. Una civilización negada, lo que el México de la Revolución se propuso fue ‘redimir’ al indio por medio de su incorporación a la cultura nacional y a través de ella a la civilización ‘universal’ (es decir, occidental)”¹⁴

Así como el indígena queda marginado en este proyecto nacional, el lugar de la mujer es también incierto puesto que el discurso que se promovió vinculaba el valor de la virilidad con el desarrollo y la transformación social. La mujer podía ser la compañera del hombre revolucionario, la maestra que forma a los niños de la nación que se construye, pero de ningún modo tiene protagonismo dentro de la sociedad y menos en el mundo del arte, donde el muralismo hacía ostentación de un vigor físico que se condecía con todo este discurso. Vasconcelos de hecho promueve la figura de la maestra, tiñendo la educación con tintes maternos, pero con esto las mujeres no hacían más que mantener un lugar equivalente al de las monjas en el período colonial, tal como señala Jean Franco¹⁵.

¹⁰ Ibid., p. 37.

¹¹ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 68.

¹² **Francisco Reyes Palma. Op. cit., p. 36.**

¹³ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 71.

¹⁴ **Ibid., p. 71.**

¹⁵ Jean Franco. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Traducción de Mercedes Córdoba. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Por otra parte, siguiendo con las transformaciones culturales que promovió la posrevolución, tenemos todo un movimiento de revaloración de la cultura prehispánica y lo que se llamó *arte popular*: “aquel cuerpo de objetos con una serie de valores históricos, estéticos y sociales que otorgaron a su vez a los objetos referidos y al término que los englobaba un significado clave en relación con los procesos culturales y sociales del momento”¹⁶. Como se señala en la cita anterior, toda esta creciente estima por lo popular responde al desarrollo del proyecto posrevolucionario que hemos venido analizando hasta acá, pero la idea de buscar en lo autóctono y popular la esencia de la identidad nacional viene del romanticismo: recordemos, por ejemplo, la labor de los Hermanos Grimm que, al recopilar los cuentos alemanes de la tradición oral, logran la configuración un corpus que es portador de los valores éticos y morales de una nación.

Paralelamente a estos asuntos, la arqueología había tenido un desarrollo lento en México; los primeros objetos que se encuentran datan de 1790 y la actividad que se desarrolla desde entonces tiene un auge pero luego una caída durante la época de la Revolución¹⁷. Posteriormente, en 1925, se crea la Dirección de Antropología y comienza a cobrar importancia esta actividad, con lo que tenemos paulatinamente un incremento en los proyectos de investigación en esta área del conocimiento y la recuperación de numerosos objetos, algunos de los cuales son comercializados entre coleccionistas. Del mismo modo, artesanías y objetos de arte popular comienzan a circular en el mercado como muestras valiables de lo propio, en gesto de “rechazo del complejo de inferioridad racial y cultural que había caracterizado hasta entonces a las clases dirigentes mexicanas”¹⁸. Así también, se hizo toda una revaloración del arte nacional:

“la intelectualidad posrevolucionaria elaboró nuevas plataformas históricas y culturales, entre ellas, que la pintura académica del siglo XIX y la promovida oficialmente durante el porfiriato habían sido expresiones de un período de decadencia artística, mayormente imitativa y dependiente de todo cuanto se había hecho en Europa; y que sólo las artes populares y la pintura de los artistas marginales a la academia eran dignas de tomarse en cuenta, pues ellos habían sido los verdaderos artífices de un arte mexicano que representaba al pueblo y su sensibilidad en formas auténticas.”¹⁹

De entre ese corpus de obras de arte popular destaca la valoración de los retablos -imágenes pintadas de santos- y exvotos -imágenes que conmemoran un milagro o favor otorgado por un santo a quien encarga la confección de este objeto. Son ambos “pequeñas miniaturas, normalmente al óleo, ejecutadas en una hoja de lata por artistas provincianos y desligadas frecuentemente de las normas de representación académicas” y, particularmente los exvotos, “tienen un carácter narrativo y siguen convenciones comunes de composición”²⁰. Muchos artistas del momento incorporan elementos de estas obras en su

¹⁶ Karen Cordero Reiman. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en: Esther Acevedo (coord.). Op. cit., p. 67.

¹⁷ Ver: Leticia Pérez Castellanos y Juan Rodrigo Esparza López. “Historia y perspectivas de la arqueología de salvamento en México. Los comienzos...” en *Revista de Estudiantes de Arqueología de México* [en línea], <<http://swadesh.unam.mx/actualidades/Actualidades/01/textos01/salvamento.html>> [consulta octubre de 2008].

¹⁸ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 67.

¹⁹ **Luis-Martín Lozano. “Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora” en *Frida Kahlo. Edición conmemorativa: 100 años del nacimiento de Frida Kahlo. México: Landucci, Editorial Océano, 2007, p. 98.***

²⁰ Karen Cordero Reiman. Op. cit., p. 79.

propia producción, como es el caso de Manuel Rodríguez Lozano, que buscaba lo mexicano en la “actitud del pintor popular ante su temática”²¹. Es en ese sentido que Diego Rivera habla en más de una ocasión de los exvotos y retablos como paradigma de la pintura mexicana moderna, llegando a publicar un artículo en 1925 en la revista *Mexican Folkways* titulado “Los retablos: verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano”.

Objetos de este tipo -así como “los esqueletos y calaveras de azúcar con los que el folklore mexicano celebra el día de los muertos; las máscaras, los judas de carrizo, las piñatas y matracas presentes en muchas fiestas populares”²², artesanía en cerámica y orfebrería autóctona, además de bodegones, caricaturas de José Guadalupe Posada, retratos de artistas del XIX como Hermenegildo Bustos y José María Estrada (que hasta este momento habían sido marginados por la academia), hasta arte precolombino- coleccionaba Frida Kahlo, como se puede ver aun en la Casa Azul, donde la artista creció y pasó la mayor parte de su vida, hasta su muerte.

Nacida en 1907, la artista creció y vio desarrollarse todo este proceso de transformación nacional. De joven compartió, en la Escuela Nacional Preparatoria, con un grupo de jóvenes que “profesaban una vaga adhesión a los ideales revolucionarios, una mezcla de nacionalismo y socialismo romántico”²³, apodados *Los Cachuchas*. Casada posteriormente con Diego Rivera, conoció de muy cerca el muralismo. Al igual que otros artistas contemporáneos suyos, incorporó en su producción elementos de la cultura prehispánica y posterior pintura religiosa popular, especialmente de los exvotos y retablos, llegando a generar muchas obras que dialogan con esa tradición incluso desde su materialidad, porque Kahlo trabajaba sobre todo con formatos pequeños y pintaba frecuentemente sobre láminas de metal o madera.

Sin embargo, su obra nos habla de una relación compleja con ese contexto, sobre todo tras su estadía en Estados Unidos. Su experiencia en este país la marca profundamente, permitiéndole observar críticamente las contradicciones de la modernidad. Al volver a México, se da cuenta que el discurso de la revolución ha degradado en un “nacionalismo retórico oficialista”²⁴; precisamente, eso lamenta posteriormente Lezama Lima al momento de escribir sobre José Clemente Orozco: “Cuando esa revolución nos dijo por todas sus voces que no era una religión, que era el Estado y no el pueblo el que buscaba configurarse, el fresquismo mexicano dejó de producir nuevos creadores y comenzó a extinguirse lentamente, ay, demasiado lentamente”²⁵. A partir de ese viaje a Norteamérica, la obra de Kahlo se vuelve más autorreferencial -prolifera la representación de su propia imagen en las telas- pero también más compleja, fragmentaria, exhibiendo los equívocos que percibe en el mundo circundante.

“Frida trabajaba a la vez desde el centro y desde los márgenes y es precisamente esa ambigüedad la que nos permite vislumbrar, a través de sus cuadros, algunas fallas y contradicciones del Renacimiento mexicano”²⁶. Como trabajó mucho el autorretrato, su pintura ha sido leída en relación con su biografía, con lo que se interpretan todos los

²¹ Ibid., p. 76.

²² Patricia Mayayo. Op. cit., p. 69.

²³ Ibid., p. 59.

²⁴ Luis-Martín Lozano. Op. cit., p. 96.

²⁵ José Lezama Lima. “José Clemente Orozco” en *La materia artizada. (Críticas de arte)*. Compilación y Prólogo de José Prats Sariol. Madrid: Editorial Tecnos, 1996, p. 117.

²⁶ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 79.

elementos conflictivos como vinculados a las enfermedades y problemas físicos que sufrió Kahlo a lo largo de su vida, o producto de su intensa relación con Diego Rivera. Pero, como señala Patricia Mayayo, esta lectura “parece ignorar que todo autorretrato implica, ineludiblemente, un proceso de construcción de la propia imagen: el/la artista no se limita a transcribir objetivamente la visión que de sí mismo/a percibe reflejada en el espejo, sino que se fabrica, más o menos concientemente, un personaje, es decir, una identidad pública”²⁷. En ese sentido, si tenemos un discurso hegemónico que apunta a la construcción de una identidad unificada y totalitaria, centrada en la idea del mestizaje, ¿cómo encaja en ese paradigma un sujeto que se representa escindido, fragmentado, vaciado y situado en parajes inciertos, fronterizos?

Evidentemente, la consideración de la obra de Frida Kahlo a partir de los hechos de su vida pone especial énfasis en su condición de mujer frágil y enfermiza para explicar las imágenes desgarradoras que captamos en algunas de sus telas. Además, se habla muchas veces de cómo de su enfermedad “recibió el regalo envenenado de la creatividad”²⁸, y se ha llegado a decir, incluso, que “el sufrimiento físico y psíquico es la fuente de la que bebe la obra de la pintora mexicana, que adquiere así una dimensión fundamentalmente terapéutica”²⁹. En el contexto en que se está forjando una identidad nacional a través de un arte que exalta el vigor, la fuerza y la unidad, la obra de Frida Kahlo instala el cuerpo enfermo que escapa a la norma, por ser la enfermedad un estado de excepción en el que se admite la debilidad -de hecho, etimológicamente significa “no firme” (*in-firmus*).

La nueva institucionalidad homogeneizadora no da cabida a todas las contradicciones que hace manifiestas en su obra esta artista, pero ingresa su trabajo a los circuitos importantes de su época, enmascarado todo el contenido subversivo tras ese cuerpo enfermo y esa tradición de artistas no académicos a la que se suma Frida Kahlo por medio de la incorporación de elementos compositivos y materiales que se recatan de la pintura popular y la tradición colonial. Opera de modo similar a las *tretas del débil* de las que habla Josefina Ludmer³⁰, donde tenemos un discurso contra-hegemónico que, por medio de la utilización de los códigos del dominador, introduce un mensaje insurrecto, que contradice el discurso oficial.

²⁷ Ibid., p. 15.

²⁸ Ibid., p. 36.

²⁹ Ibid., p. 34.

³⁰ Josefina Ludmer. “Tretas del débil” en: Eliana Ortega (ed). *La sartén por el mango*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1997.



Figura 1: *Autorretrato en la frontera de México y Estados Unidos*. Frida Kahlo, 1932.

Veremos, entonces, cómo los elementos que se recogen de la cultura prehispánica para ser introducidos en muchas de sus pinturas -como representaciones de divinidades u objetos que se vinculan con éstas o con ritos tradicionales mayas o aztecas- se relacionan simbólicamente con la muerte, la ruina, el olvido, con lo que -a nuestro parecer- señala la ausencia y pérdida de ese pasado en el contexto de una modernidad que avanza a pasos agigantados, como lo vemos, por ejemplo, en *Autorretrato en la frontera de México y Estados Unidos* (Figura 1), donde muchos han visto una oposición entre un México campesino e idealizado, y un Estados Unidos que se muestra en su potencia de país industrializado; pero Patricia Mayayo hace ver que tal antagonismo podría no ser tal si se consideran ciertos detalles centrales que se pueden observar en la parte Mexicana, donde el rayo quiebra la calma y destaca el estado ruinoso del altar y los objetos que se muestran. Además, recoge lo que señala en un estudio Olga Prignitz-Poda sobre las plantas que se ven en el extremo inferior izquierdo de la tela: “pertenecen a especies dañinas o venenosas como los cactus, situados a la izquierda, el aro, representado debajo de la figurilla de color blanco, o la pulsátula, que podemos observar ya muy cerca de la figura de Kahlo”³¹. Por otra parte, tampoco podemos hablar de una radical oposición en la medida en que ambos polos se encuentran unidos: las raíces de las plantas se conectan con los cables del ventilador que está junto al plinto donde se yergue la Frida representada.

Considerando de este modo las contradicciones que se manifiestan en la obra de Frida Kahlo, podemos ver que su situación -sujeto fronterizo y escindido instalado en un contexto en el que domina una voz autoritaria que proclama la unidad identitaria- y su

³¹ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 107.

proceder -por medio del enmascaramiento y la utilización de un código visual que se acerca al desarrollado por sus contemporáneos- resultan equivalentes al contexto y formas de expresión que, desde esos lugares conflictivos, desarrollan los artistas del Barroco en América, desde Sor Juana Inés de la Cruz en el México colonial, hasta Néstor Perlongher en la Argentina de la dictadura, donde su poesía se vincula con el neobarroco sarduyano y lleva a los significantes a expresar y ocultar a la vez aquello que el discurso dominante rechaza.

Ahora bien, Frida Kahlo mantiene en vida una vinculación fuerte con los movimientos de vanguardia de la época, llegando a ser reconocida internacionalmente como surrealista, a pesar que ella no define su obra como tal. Apartándose de la representación mimética de la realidad y trabajando con técnicas como el collage, la artista mexicana recoge muchos elementos de la pintura de vanguardia, pero su propuesta apunta en otra dirección. Esto es lo que revisaremos a continuación.

II. Cercanías y cruces: Frida Kahlo, las Vanguardias, el Manierismo, el Barroco.

Como se dijo anteriormente, en el tiempo que la artista pasó por la Escuela Nacional Preparatoria tuvo contacto con un grupo de jóvenes de su generación, *Los Cachuchas*, que se reunían bajo un atado de ideales políticos y estéticos: Kahlo, “a través de sus cuates”³², como dice Luis-Martín Lozano, definió en este momento su ideología revolucionaria y se adentró en los ámbitos de la vanguardia. Nació en esta época su amistad con escritores como Salvador Novo y Miguel N. Lira, así como con José Clemente Orozco. Entró en conocimiento de la obra de Rivera y del estridentismo, “la aportación mexicana a la vanguardia internacional”³³.

³² Luis-Martín Lozano. Op. cit., p. 44.

³³ Mario Nandayapa. *Estridentópolis. Estridentismo, movimiento vanguardista mexicano 1921-1926*. Santiago de Chile: editado por Mario Nandayapa, 2005, p. 5.



Figura 2: Retrato de Miguel N. Lira. Frida Kahlo, 1927.

El movimiento estridentista germina en diciembre de 1921, cuando aparecieron por las calles de Ciudad de México ejemplares de *ACTUAL NÚMERO 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Consistía en un manifiesto que hacía un llamado de conciencia a sus lectores, particularmente artistas e intelectuales, “para testimoniar la transformación del mundo”³⁴. La propuesta recogía elementos de los diferentes grupos de vanguardia internacionales, de “todo lo que sirviera para narrar y cantar los primeros vértigos del siglo que se iniciaba”³⁵. En primer lugar se vincula al futurismo, a su estruendo y alabanza a la tecnología y los rascacielos, a su formulación del hombre por venir en un siglo marcado por la velocidad de su movimiento; luego, del Dadá rescataron la dimensión lúdica; Vicente Huidobro les aportó la rebeldía ante la naturaleza, la igualación del artista a un pequeño dios que no copia la realidad sino que la inventa; por último, comparte con el ultraísmo ese impulso de síntesis que reúne diversos elementos de las diferentes propuestas vanguardistas. Fue ante todo un movimiento literario y de vida efímera, como explica Mario Nandayapa, pero fueron muchos los que se aproximaron a sus ideas, constituyendo una influencia central para los artistas plásticos del momento, como

³⁴ Ibid., p. 7.

³⁵ Ibid., p.5.

Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas, que incluso llegó a colaborar con Maples Arce en la *Revista Irradiador* en 1923. Frida Kahlo no fue la excepción: basta mirar las obras que produjo en su primer momento, pinturas como el *Retrato de Miguel N. Lira* (Figura 2), que es “casi un muestrario de influencias vanguardistas”³⁶.



Figura 3: *Allá cuelga mi vestido*, Nueva York. Frida Kahlo, 1933.

El tránsito de Frida Kahlo a través de las rutas de la vanguardia no se remitió únicamente a atravesar las vías locales del México de los años 20. Gracias a la influencia de su padre, de origen alemán, adquirió vastos conocimientos de pintura de ese país, desde artistas del renacimiento como Lucas Cranach, hasta expresionistas como Conrad Felixmüller. Posteriormente, la posibilidad de viajar le permitió conocer por sí misma lo que estaba sucediendo en el extranjero. Su primera travesía fue en 1930 a San Francisco, estando casada hace un año con Diego Rivera, que había sido invitado a pintar murales en California. Luego vuelve a México por un breve tiempo para retornar después a los Estados Unidos, esta vez a Nueva York y Detroit. En estos viajes, conoce artistas como Ralph Stackpole y Arnold Blanch, visita museos y exposiciones, expande su cultura visual y establece contactos con galerías y coleccionistas que le encargan obras, como es el caso de *Frieda Kahlo junto con mi amado esposo Diego Rivera*, pintado para Albert Bender. Es también en ese contexto que surgen obras como *Allá cuelga mi vestido*, Nueva York (Figura

³⁶ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 39.

3), donde incorpora al óleo la técnica del collage, que recuerda -como bien señala Lozano³⁷- a los trabajos de Max Ernst.

Pero el vínculo decisivo entre Kahlo y la vanguardia internacional lo establece por medio de León Trotski, mientras él se encuentra exiliado en México, gracias a la gestión de Rivera que impulsó al presidente Cárdenas a que lo recibieran como refugiado cuando el intelectual ruso sufría la persecución del gobierno de Stalin. El líder político llega en 1937 y es recibido en la Casa Azul de Coyoacán, donde permanece hasta 1939, una vez que se han enfriado las relaciones entre él y Diego Rivera. Durante su estadía, en abril de 1938, llega a México Andre Breton acompañado de su mujer, invitado en una comisión cultural del gobierno francés. Da una charla en la Universidad Nacional Autónoma de México y aprovecha el viaje para entrevistarse con Trotski. Había sido expulsado del partido Comunista hacía 5 años y esta oportunidad le servía para acercarse a las vías opuestas a la ortodoxia soviética.

Breton no sólo conoce a Trotski, sino también a Diego Rivera y Frida Kahlo. Con el líder ruso y el muralista trabajaron juntos en el *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*, del que se dice que Rivera sólo participó con su firma. Por su parte, Frida Kahlo lo cautivó completamente: le parecía que la relación de ésta con su marido encarnaba los principios del *amour fou*, el ideal amoroso surrealista; para él, ella era la maga, la princesa de leyenda exótica, enojada y brillante, compañera del genio y pintora extraordinaria, “una suerte de símbolo mágico de la ‘mexicanidad’”³⁸. El artista francés abrió grandes los ojos, paseó, conoció lugares y personas en su viaje que lo llevaron a afirmar que México era el lugar más surrealista que hubiera imaginado.

El encuentro fue tremendamente productivo, la relación que estableció con Frida Kahlo la favoreció enormemente. A pesar de que ella nunca se afirmó como surrealista, dejó a Breton decir lo que le pareciera y alimentar su fascinación, consiguiendo expandir el conocimiento de su obra por medio de exposiciones como su primera muestra individual, realizada en Nueva York en la Galería Julien Levy, lugar donde se había montado la primera exhibición de pintura surrealista en Estados Unidos y en la que además mostraron sus obras individualmente numerosos artistas de la vanguardia internacional; o la posterior exposición llamada *Surrealismo internacional*, realizada en la Galería de Arte Mexicano en Ciudad de México en 1940. Incluso, en 1939, fue invitada a París a exhibir su obra en la exposición colectiva *Mexique*, organizada por el mismo Breton en la Galería Renou et Colle, teniendo así la posibilidad de conocer personalmente a grandes artistas de la vanguardia, como Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Paul Éluard y Max Ernst. Su éxito es tal, que ese mismo año el Louvre adquiere uno de sus autorretratos, convirtiéndose en la primera artista latinoamericana que expone en dicho museo.

Ahora bien, la imagen de México como tierra feraz para el surgimiento de una expresión surrealista no debe tomarse a la ligera, porque tiene todo un fundamento ideológico que se debe mirar con cierta sospecha. Francisco Reyes Palma hace el ejercicio de revisar los hechos que van liando esa trama, desde el viaje de Antonin Artaud -previo al de Breton- hasta que, con el estallido de la guerra, México se convierte en el lugar de asilo para artistas surrealistas como Remedios Varo y Leonora Carrington. Afirma que: “Entre las diversas construcciones de la mirada se halla la producción de lugares otros, como ese delirio de algunos vanguardistas europeos que instituyen un México surreal cuya existencia, supuestamente espontánea, fue bordada con minucia en el período inmediato anterior a la

³⁷ Luis-Martín Lozano. Op. cit., p. 89.

³⁸ Ibid., p. 23.

segunda gran guerra”³⁹. Ese “delirio” del que habla podemos identificarlo particularmente con el de Breton, cuya verborrea lo lleva a tildar de surrealistas tanto a artistas que produjeron sus obras antes del surgimiento de este movimiento -como lo hace en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, donde incluso Victor Hugo tiene cabida entre sus filas-, así como también identifica con su ideal surrealista a otros cuyo trabajo sigue más bien otras directrices pero en los que él “descubre” el germen surreal, como es el caso -a mi parecer- de Wilfredo Lam, que más que surrealismo hace una fusión de elementos de la cultura afrocubana con una expresión cubista.

Lo que tenemos en la obra de Frida Kahlo no es una adhesión a un movimiento de la vanguardia, sino la incorporación de elementos provenientes de múltiples fuentes, entre las cuales el surrealismo constituye una vertiente importante, así como lo es para otros artistas de su época, dadas las rupturas que instala este movimiento y que abren nuevas vías a la creación artística. Mujer de su tiempo, experimenta con las nuevas posibilidades técnicas y temáticas que introducen los movimientos de vanguardia, trabajando la fragmentación y dislocación de los tópicos instaurados por la tradición. Pero la pintura de Frida Kahlo no es sólo producto de las influencias del arte de su momento, sino que recoge mucho de la pintura europea del renacimiento, manierismo y barroco, tanto como de la plástica latinoamericana desde la colonia hasta la actualidad.

Es preciso destacar, sin embargo, que en las vanguardias también se genera un diálogo con la tradición, particularmente con el manierismo y el barroco, estilos cuya revaloración surge de la mano del impresionismo, que cambia la percepción que se tenía de estos momentos de la historia del arte desde el neoclasicismo, que los consideraba decadentes y degenerados en relación con el Renacimiento. Lezama Lima, hablando del Greco, figura central del manierismo, señala precisamente cómo la apreciación de su obra debe atravesar “contemporáneos vacilantes y aun tajantes en el negar de su valoración, largo proceso de negación neoclásica y de aceptación impresionista, hasta llegar a un aparente aquietamiento en su trono de ardido orgullo”⁴⁰; destaca, también, cómo influencia a los pintores post-impresionistas, cómo “fue copiado, en los ejercicios del pulso del espíritu, por Cézanne y Picasso”⁴¹.

Arnold Hauser atribuye esta cercanía entre movimientos estéticos distanciados por siglos a una sensibilidad común de crisis, que rechaza la representación mimética de la realidad. En el siglo XVI tenemos el gran quiebre de los paradigmas epistemológicos con los descubrimientos que se realizan en el ámbito de las ciencias y la navegación, que llevan a su vez a una crisis teológica, en la medida en que el discurso de la ciencia desautoriza la palabra divina; el clímax de estos conflictos lo marca, probablemente, la Reforma Protestante. A fines del siglo XIX y a comienzos del XX, especialmente con el estallido de la Primera Guerra Mundial, tenemos la caída del proyecto iluminista y del imperio de la razón, nos enfrentamos a una época de vidriosa permanencia. Por una parte Freud, a partir de su trabajo e investigaciones en el campo del psicoanálisis, proclama la psiquis humana como una entidad tripartita y no necesariamente integrada. Luego, los avances científicos han llevado a una fragmentación de su objeto de estudio que tiene como punto cúlmine la fisión atómica; los totalitarismos y las guerras han generado un ambiente de inestabilidad social. Se genera una conciencia de subjetividad que rompe con la representación imitativa de la realidad, ya que ésta se ha vuelto inaprensible por su

³⁹ Francisco Reyes Palma. “Exilios y descentramientos” en Esther Acevedo (coord.). Op. cit., p. 251.

⁴⁰ José Lezama Lima. “Valoración Plástica” en Op. cit., p. 65-66.

⁴¹ Ibid., p. 66.

pluralidad e inconstancia proteica; el arte se vuelve a sí mismo, hacia una exploración de su propio lenguaje.

“Con el manierismo nos sale al paso, por primera vez, una deformación conciente e intencionada de las formas naturales, es decir, una renuncia a la fidelidad a la naturaleza que no tiene su origen en una falta o insuficiencia de capacidad artística ni en motivos puramente ideológicos condicionados desde afuera del arte, (...) sino que se debe a una voluntad de expresión que, para manifestarse, abandona intencionadamente la imagen conocida y acostumbrada de las cosas”⁴²

Si el manierismo corresponde a una etapa de crisis, el momento que lo sigue genera una expresión que se articula a partir de las rupturas introducidas y trabaja sistemáticamente sobre los puntos de quiebre. El barroco convertirá en norma la torsión del modelo renacentista y del antinaturalismo manierista brotará su voluntad para revelar la artificialidad de la obra de arte. Precisamente esta consideración de la obra como artificio será central para las vanguardias, que dialogarán directamente con la pintura barroca que introduce esta reflexión; pensemos, por ejemplo, en *Dalí pintando a Gala por detrás* (Figura 4) de Salvador Dalí donde - fuera de mostrarse la puesta en abismo, la reflexión de la pintura en la pintura - se establece un diálogo con obras como *Las meninas* de Velázquez, en la que el espejo hace que se incluya en el cuadro lo que de otra manera quedaría afuera, en este caso, el rostro del retratista y la retratada. Además, el rostro borroso de Gala en el reverbero se vincula a otra obra de Velázquez, *La Venus del espejo* (Figura 5), en la que la faz de esa diosa vinculada al ideal de belleza femenina no se muestra claro, como dando cuenta de la imposibilidad de representar su perfección.

⁴² Arnold Hauser. *El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 69.



Figura 4: Dalí pintando a Gala por detrás. Salvador Dalí, 1973.



Figura 5: La Venus del espejo. Diego Velázquez, 1647-1651.

Además, esta pintura de Velazquez logra - de modo diferente a la habitual mirada horizontal que se dirige al observador en obras como las ya mentadas *Meninas* - una inclusión del espectador. En la medida en que la inclinación del espejo no tiende realmente hacia el rostro de Venus desnuda sino que se posiciona frontalmente, podría pensarse que la faz reflejada fuera la del observador del cuadro. La cara de rasgos inciertos tiene también una mitad ensombrecida y provoca la sensación de inconstancia porque no se pueden fijar las líneas de ese rostro, que finalmente llega a desfigurarse en una mueca en la que se adivina a muerte. La misma mueca pero en un distinto semblante vemos en la obra de Dalí. Pero, dejando al margen la relación con la muerte, interesa la inclusión del espectador que, a partir del barroco, debe asumir una relación distinta con la obra de arte, en la que ya no encuentra todos los elementos para comprenderla sino que ésta exige una actividad interpretativa por parte de quien mira. Umberto Eco hablará de la "forma abierta barroca" al considerar este tema en *Obra Abierta*, donde veremos que "las masas plásticas barrocas nunca permitan una visión privilegiada, frontal, definida, sino que induzcan al observador a cambiar de posición continuamente para ver la obra bajo aspectos siempre nuevos, como si estuviera en continua mutación"⁴³. La obra de vanguardia llevará esta apertura y relación dialógica con el observador hacia otro nivel, hasta convertirse en una "continua posibilidad de aperturas"⁴⁴, configurando lo que Eco llamará "obra abierta en movimiento".

Por otro lado, en el ámbito literario vemos también una cercanía importante entre los movimientos de vanguardia y la sensibilidad barroca. Como caso paradigmático tenemos la configuración de la Generación del '27 en España, cuyo elenco central se reunió para participar en el homenaje del Tricentenario de Luis de Góngora. La poesía del vate del Siglo de Oro tiene como ávidos lectores a estos jóvenes que buscan crear un nuevo lenguaje poético que saque a la palabra de su ámbito manoseado y utilitario, desligarla de sus usos automatizados. Para eso, el trabajo de Luis de Góngora con la metáfora les resulta una fuente primordial; como explica Sarduy, ésta es una *metáfora al cuadrado*:

"Góngora parte, como terreno de base - los otros poetas, del enunciado lineal, informativo -, de un estrato ya metafórico armado por esas figuras de tradición renacentista que han constituido hallazgos para la poesía precedente, que él considera como enunciados 'sanos', 'naturales' y a los que, mediante una nueva metaforización, dará acceso al registro propiamente textual"⁴⁵

A partir de esta vía de construcción de la metáfora se busca generar un trabajo con la palabra que rescate su materialidad, que la haga relucir, diáfana, mostrando su vacuidad de significado en esa imposibilidad de fijar en ella un contenido semántico estable. Sería una propuesta cercana a la de Lautremont, que busca en la metáfora la posibilidad de reunir en su ámbito elementos distantes, como hacer coincidir un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de vivisección.

Estos vínculos entre las vanguardias y los elementos que incorpora de la tradición no son el objeto de esta reflexión; lo que se ha buscado hasta acá es establecer los puntos de contacto y las distancias entre el trabajo de Frida Kahlo y los artistas de su tiempo, viendo a la vez cómo éstos son tocados por una tradición de la que incorporarán elementos y conceptos. A diferencia del surrealismo, la obra de la artista mexicana no se limita a ese contacto establecido sobre ciertos puntos, sino que generará un diálogo sistemático con el manierismo, el barroco y el desarrollo de estas expresiones a partir de la colonia en América,

⁴³ Umberto Eco. "La poética de la obra abierta" en *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1985, p. 69.

⁴⁴ Ibid., p. 72.

⁴⁵ Severo Sarduy. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 190.

como se verá a continuación cuando se revisen los tópicos y referencias iconográficas a partir de los que Frida Kahlo construye su pintura.

Capítulo Segundo: Fragmentos para situar a Frida Kahlo en una tradición.

I. Un cierto influjo Manierista.

Frida Kahlo se interesó desde muy joven en las distintas áreas del conocimiento, por lo que era mucho lo que leía e investigaba sobre diversas materias. Cuando sufrió a los 17 años el accidente que marcaría su vida, tuvo que permanecer postrada por largos meses, en los que ocupó su tiempo leyendo y pintando más. No fue en este momento cuando incursionó por primera vez en las vías del arte: antes había realizado cursos de dibujo y pintaba en acuarela. Pero es después del accidente que pinta su primer autorretrato importante, *Autorretrato con traje de terciopelo* (Figura 6), donde podemos ver una clara influencia manierista.



Figura 6: Autorretrato con traje de terciopelo. Frida Kahlo, 1926.

Luis-Martín Lozano, revisando las cartas de la joven artista en la época de su convalecencia, se asombra al descubrir los amplios conocimientos que poseía a cerca de arte clásico y que los estudiosos de su obra no habían considerado al momento de aproximarse a su trabajo. Lozano destaca cómo “Entre todos los hechos cotidianos y la frustración de saberse atada a una cama, sorprende la sofisticada cultura visual que la jovencita poseía, pues lo mismo hablaba de Lucas Cranach que de Durero, fascinada por Paolo Uccello y el Greco, y menciona en especial las obras de Bronzino”⁴⁶. A Frida le interesaban enormemente las obras de los grandes maestros y tenía una especial fijación en los retratos, un género que trabajaría ampliamente.

⁴⁶ Luis-Martín Lozano. Op. cit., p. 32.



Figura 7: Retrato de Lucrezia Panciatichi. Agnolo Bronzino, 1540.

A partir de la revisión de los artistas a los que aludía la joven en sus cartas y considerando los libros que ella poseía sobre pintores del renacimiento, manierismo y barroco, Lozano distingue como principal influencia en ese primer autorretrato y en *Retrato de Alicia Galant* (Figura 8) a Agnolo Bronzino, manierista italiano cuyos retratos constituyen la mayor parte de su obra; recalca cómo comparten “un gusto por los cuellos largos y enmarcados por los ropajes, las manos estructuradas de manera fina y con los dedos alineados en caprichosa postura”⁴⁷. Pero son precisamente esos dedos, el alargamiento de las figuras y la diferencia entre el tratamiento de contraste entre la figura y el fondo que aplican el artista italiano y Kahlo los que llevan a pensar que la principal influencia de la que se alimenta para estos retratos proviene del Greco antes que de Bronzino.

⁴⁷ Ibid., p. 35.



Figura 8: Retrato de Alicia Galant. Frida Kahlo, 1927.

En los retratos de Bronzino, como podemos apreciar en *Retrato de Lucrezia Panciatichi* (Figura 7), la figura humana se destaca por sobre el fondo oscuro por el efecto de las ropas, generalmente de colores brillantes, y por una iluminación del fondo, que hace que los personajes representados no pierdan el contorno. Lo que vemos en *Autorretrato con traje de terciopelo* y *Retrato de Alicia Galant* es una figura humana de la que destacan mayormente sus partes descubiertas - es decir, el pecho, el cuello, el rostro y las manos -, mientras que las ropas de colores oscuros no resaltan sino que más bien parecieran incorporarse al fondo, como sucede precisamente en *El caballero de la mano en el pecho* del Greco⁴⁸.

⁴⁸ Es preciso recalcar que aquel célebre retrato fue restaurado en 1996 en el taller del Museo del Prado por Rafael Alonso, que trabajó antes en la restauración de otras obras del Greco. El resultado de este trabajo fue muy polémico, la obra cambió profundamente su apariencia en la medida en que una intensiva limpieza borró la firma del autor que se encontraba en el costado derecho de la tela y “el fondo negro que se fundía con el personaje pasó a ser grisáceo, reconociéndose ahora perfectamente la silueta del caballero”. Consideramos que esa “limpieza” no consiguió sino acabar con el magnífico efecto de difuminación de los límites del sujeto representado en esa oscuridad que lo envolvía, que es plena expresión de la crisis a la que el manierismo refiere. Ver: ARTEHISTORIA [en línea] <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/15.htm>> (consulta noviembre 2008).



Figura 9: El caballero de la mano en el pecho. El Greco, 1584.

Vemos, además, que comparte con el maestro cretense esa furia de la figura humana, su alargamiento serpenteante y la fijación del gesto de los dedos finos y largos articulando una pose que será una marca muy propia de su estilo, como podemos ver en otras de sus grandes obras donde ciertos personajes son representados con la mano derecha sobre el pecho en la misma pose; recordemos, por ejemplo, la figura de Cristo en *Cristo abrazado a la Cruz* (Figura 10) o en *El Expolio*, o la representación de San Francisco en *Los santos Andrés y Francisco* (Figura 11).



Figura 10: Detalle de Cristo abrazado a la cruz. El Greco, 1580-1585.



Figura 11: Detalle de Los santos Andrés y Francisco. El Greco, 1595.

Si ese gesto de la mano derecha sobre el pecho en el *Autorretrato* tiene un antecedente distinto del Greco, es *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, que también constituye

una referencia importante para Frida Kahlo, en la medida en que los retratos de los que hablamos rescatan algo de ese ideal de belleza, en especial el *Autorretrato*, que fue pintado para Alejandro Gómez Arias, el primer novio de la artista, a quien agradaba particularmente el hecho de que en éste hubiera ciertos “aires florentinos”⁴⁹; de hecho, en cartas habla de éste autorretrato como el “Botticelli” de Kahlo.

Pero antes que el vínculo con el artista de Florencia, interesa cómo a través del Greco se puede establecer un vínculo con el manierismo novohispano colonial. Jorge Alberto Manrique destaca cómo, a medida que pasa el tiempo, no vienen nuevos maestros de Europa a enseñar a los artistas en América sino que sólo reciben libros y grabados, con lo que esta expresión se va desarrollando en nuevas direcciones producto de su distancia con respecto a los centros europeos, tal como el Greco desde Toledo se va apartando del modelo italiano: “Los manieristas mexicanos, así como el Greco, desarrollan su pintura aprendida, en un modo personal, no totalmente ajeno, pero sí aislado de las grandes corrientes de Europa. Su carencia fue su grandeza.”⁵⁰. El manierismo novohispano es fundamentalmente producto de influencias librescas, dirá Manrique, tal como para Frida Kahlo fue su propio aprendizaje de ese estilo.

Tras estos retratos, no volveremos a encontrar el mismo tratamiento de la figura humana, ni composiciones tan cercanas a las propuestas estilísticas del Greco o sus contemporáneos. La representación del cuerpo será más realista, más cercana a la proporción natural, pero continuará el diálogo con el maestro cretense en la imitación de esos fondos nublados como el que vemos en *Vista de Toledo* y muchas otras de sus obras, que la artista mexicana utilizará en varios de sus trabajos.

II. Naturalezas vivas.

Como mencionamos anteriormente, al hablar de los objetos que coleccionaba Frida Kahlo con su marido Diego Rivera, poseían numerosos bodegones de artistas mexicanos del XIX. El bodegón es un tipo de naturaleza muerta, un género de pintura que nace en el paso del manierismo al barroco y que se suele definir como la representación de un tema sencillo y sin mayores pretensiones: frutas, verduras y todo tipo de alimentos dispuestos sobre una mesa, una fuente o una alacena. Supuestamente, no es más que un ejercicio que sirve al pintor para practicar la composición y representación de detalles y texturas, pero hay obras de este género de gran maestría e incluso hay artistas que se dedicaron concienzudamente a crear bodegones que llegaron a convertirse en hitos de la historia del arte. Ejemplo de esto son los trabajos de Juan Sánchez Cotán, conocidos como bodegones de cuaresma porque “cada forma es analizada con tal intensidad que los cuadros adquieren una cualidad mística, transmitiendo una sensación de maravilla y humildad ante los más sencillos productos de la creación divina”⁵¹. De la obra de Sánchez Cotán habla José Lezama Lima en un artículo que tituló *El bodegón prodigioso*, donde afirma el carácter excepcional de la producción

⁴⁹ Luis-Martín Lozano. Op. cit., p. 34.

⁵⁰ Jorge Alberto Manrique. “Los manierismos novohispanos” en *Una visión del arte y de la historia*, Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 294.

⁵¹ Ian Chilvers, Harols Osborne y Dennis Farr. *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 635.

de este artista: “Cuanto más ha intentado ir sumergiéndose en la gran corriente anónima del bodegón español, la gracia le regalaba la diferenciación”⁵².



Figura 12: *Bodegón del cardo*. Juan Sánchez Cotán, 1602.

Este género surgió durante el siglo XVI - aunque se señalan a veces como antecedentes pinturas de frutas de Grecia y Roma antiguas - y tuvo especial desarrollo en la pintura flamenca, donde podemos encontrar obras que llevan el tema del bodegón a ámbitos muy diferentes del que desarrolla Sánchez Cotán, como vemos en el trabajo del pintor holandés Adrien Coorte *Frambuesas* (Figura 13). No es un trabajo exuberante como los que desarrollaban sus compatriotas, tiene esa observación intensa que apreciamos en Sánchez Cotán, su obra destaca “por su pequeño tamaño y su composición de pocos y humildes objetos”⁵³, pero tiene la inigualable preciosura de la pincelada que textura lo diminuto, que hace del objeto sencillo una joya y ya no “el *pulcritudo* de los escolásticos”⁵⁴ que ve Lezama en el autor del *Bodegón del cardo* (Figura 12). Lo común entre los pintores de los Países Bajos es el exceso que apreciamos en *Naturaleza muerta* (Figura 14) de Frans Snyders, que se condice con lo que afirma sobre este tipo de pintura y su instauración como género Rodrigo Gómez Mura, que lo considera un “fenómeno occidental posterior al

⁵² José Lezama Lima. “El bodegón prodigioso” en Op. cit., p. 71.

⁵³ Ian Chilvers, Harols Osborne y Dennis Farr. Op. cit., p. 164.

⁵⁴ José Lezama Lima. “El bodegón prodigioso” en Op. cit., p.

renacimiento y testimonio de una etapa económica en la historia de la humanidad que es la que da origen al capitalismo presente⁵⁵.

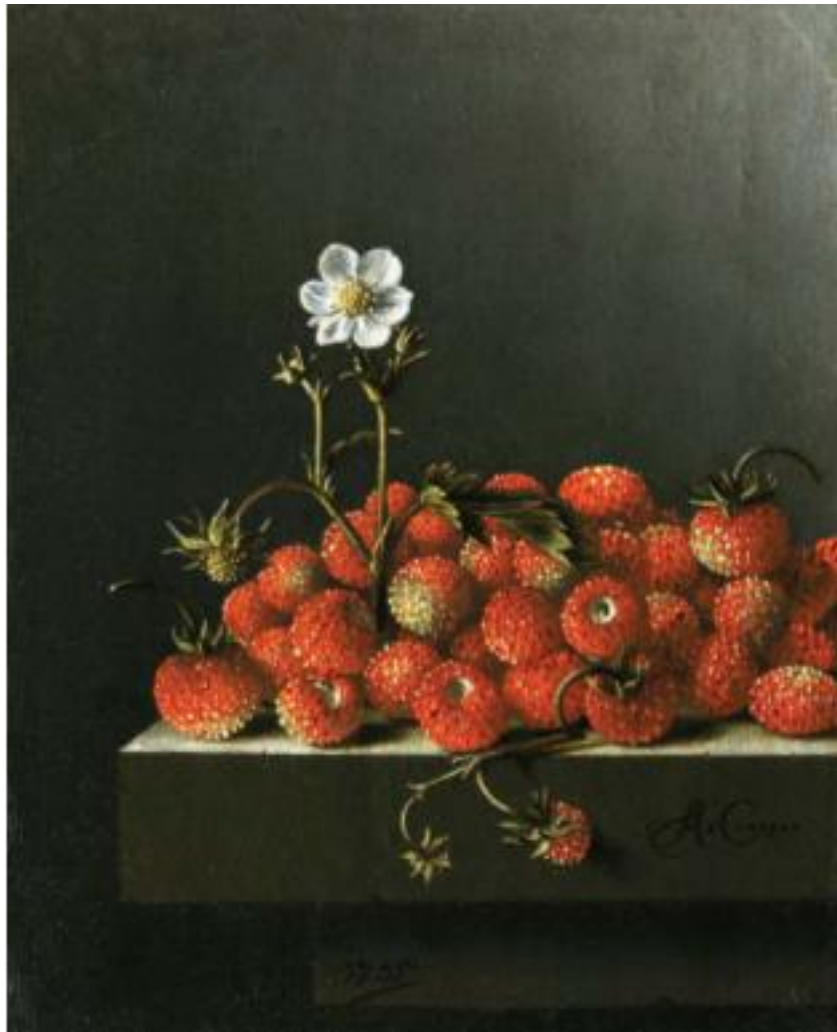


Figura 13: Frambuesas. Adrien Coorte, 1705.

⁵⁵ Rodrigo Gómez Mura. *Objetos. Su representación a través de la pintura*. Memoria para optar al grado académico de licenciado en artes plásticas con mención en pintura. Profesor guía: Patricio González. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2004, p. 7.



Figura 14: Naturaleza muerta. Frans Snyders, 1610.

Durante esta etapa inicial del bodegón se trabaja el ilusionismo, se busca crear el efecto del trompe-l'oeil, el engaño al ojo, hacerlo creer que lo pintado es real, como sucede en la célebre anécdota de un pájaro que intentó comer unas cerezas que el legendario Apeles había pintado sobre un muro. Se produce “un obsesivo y minucioso estudio de los objetos y una reproducción meticulosa de tipo ‘naturalista’ donde ha cobrado importancia el acto de mirar” para captar cada matiz de la luz sobre los objetos, cada cambio en la forma y la textura, a partir de lo cual Gómez Mura señala que “como consecuencia se da en la historia de la pintura por primera vez que estos cuadros acentúen la temporalidad y transitoriedad de las cosas”⁵⁶.

Pero precisamente esa preocupación por lo transitorio y efímero que Gómez Mura fundamenta en la observación intensiva del objeto, Guy Davenport lo explica a partir de un texto del Libro de Amós, profeta del siglo VIII a. C. que señalaría el inicio de la naturaleza muerta como asunto: Dios habría revelado al vate el fin del pueblo de Israel por medio de la visión de una canasta de fruta madura, de modo que “una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos, aunque por el momento sólo constituya un signo de la bondad de Dios y la munificencia de la naturaleza”⁵⁷. Los alimentos y las flores harán presente el motivo del *mors absconditus*, donde la naturaleza se revela como “el simbolismo peculiarmente equívoco de la tragedia que subyace en toda belleza”⁵⁸, la corrupción de la materia.

Frida Kahlo produjo numerosos bodegones, así como otros artistas de su momento. El bodegón pasó con el tiempo a ser un ejercicio por medio del cual diversos pintores

⁵⁶ Rodrigo Gómez Mura. Op. cit., p. 8.

⁵⁷ Guy Davenport. *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 19.

⁵⁸ Ibid., p. 51.

fueron experimentando distintos estilos, como es el caso de lo que hicieron Pablo Picasso, Henri Matisse, Juan Gris y Georges Braque, entre otros, al momento de proponer sus miradas cubistas, fauvistas y expresionistas. La pintora mexicana también hace lo suyo en la reactualización del bodegón, particularmente en lo que respecta a cómo se aborda el tema de la naturaleza muerta. En *Naturaleza muerta con pitahayas* (Figura 15) vemos que se alude directamente el tema de la corruptibilidad de los objetos, su carácter perecedero, pero con un toque de ironía en la medida en que se inserta la figura del esqueleto de papel maché y alambre con la guadaña, que representa la muerte pero que corresponde a un tipo de artesanía típica mexicana que tiene relación con la fiesta de los muertos.



Figura 15: *Naturaleza muerta con pitahayas*. Frida Kahlo, 1938.

Además, los esqueletos y las calaveras tienen otro antecedente central en el arte mexicano: los grabados de José Guadalupe Posada, que trabajó como dibujante editorial en el taller de Antonio Vanegas Arroyo, publicando sus trabajos en diversos periódicos de oposición durante el gobierno de Porfirio Díaz. Los esqueletos y calaveras se convirtieron en objeto principal de su trabajo, llegando a representarlos en todo tipo de escenas de costumbre y vestidos como personajes de la sociedad de su tiempo. Si vemos, por ejemplo, *Gran fandango y francachela de todas las calaveras* (Figura 16) comprendemos lo que señala muy acertadamente Lezama Lima con respecto a que en su trabajo, que se aparta del “miedo a la carroña” que podemos apreciar en las danzas macabras de la Edad Media, sino esa “esqueletada sonriente, la conversión del bullicio, del hecho, en un esqueleto que sonrío”⁵⁹.

⁵⁹ José Lezama Lima. “José Guadalupe Posada” en Op. cit., p. 111.



Figura 16: Gran fandango y francachela de todas las calaveras. José Guadalupe Posada, 1913.

Las naturalezas muertas de Frida Kahlo apuntan una misma dirección que las calaveras de Posada: destacan, ante todo, la vitalidad de los frutos que eventualmente van a perecer. Lozano destaca en *Los frutos de la tierra* (Figura 17) cómo “tanto las verduras como los nudos de la veta de la madera son francas alusiones eróticas a las oquedades naturales del cuerpo humano”⁶⁰. Considerando el erotismo a partir de lo propuesto por Georges Bataille, tenemos que “si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo”⁶¹; porque en la reproducción sexual tenemos la unión de seres discontinuos que establecen una continuidad en un nuevo ser. Considerando lo anterior, podemos rescatar de esas verduras erotizadas del bodegón de Kahlo todo ese potencial reproductivo, el esparcimiento de sus semillas y continuación de la vida antes que su futura putrefacción.

⁶⁰ Luis-Martín Lozano. Op. cit., p. 105.

⁶¹ Georges Bataille. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2005, p. 16.



Figura 17: Los frutos de la tierra. Frida Kahlo, 1938.

Podemos seguir ejemplificando este fenómeno que observamos en los bodegones de la artista mexicana, donde se busca resaltar lo vivo de la naturaleza antes que su eminente mortandad. *Los cocos (Miradas)* (Figura 18) ya no incorpora el elemento erótico sino una humanización de la fruta representada, cuyas oquedades asemejan ahora ojos que lloran. Esta incorporación de rasgos humanos en el bodegón nos recuerda a la obra *Vegetales sobre un recipiente o El hortelano* (Figuras 19 y 20) de Archimboldo, donde la disposición de los objetos genera el artificio de revelar un rostro humano cuando se mira la pintura en posición invertida.



Figura 18: Los cocos (Miradas). Frida Kahlo, 1951.



Figuras 19: Vegetales sobre un recipiente o El hortelano. Giuseppe Archimboldo, 1590



Figuras 20: Vegetales sobre un recipiente o El hortelano. Giuseppe Archimboldo, 1590

Como veremos más adelante, la preocupación por la muerte y la transitoriedad de las cosas terrenales no se remitirá a aparecer sólo en los bodegones de Frida Kahlo, pero en estos buscábamos destacar ante todo una nueva mirada sobre los objetos y el tema que en ellos subyace.

III. Los angelitos y los muertos.



Figura 21: *Madonna Litta*. Leonardo da Vinci, 1490-1491.

La pintura de Frida Kahlo dialoga en reiteradas ocasiones con referentes iconográficos provenientes de la pintura religiosa tradicional, como podemos ver en *Mi nana y yo* (Figura 22), que hace clara referencia al motivo de la Mater Lactans o Virgen de la leche, donde se muestra a María dando de mamar al niño Jesús. Pero, a pesar de tener claros antecedentes en todas las versiones que se pintaron de este motivo desde el renacimiento, la obra de Kahlo no transmite nada de la ternura que generalmente despierta en el observador la íntima escena de la madre alimentando al hijo; por el contrario, hay una serie de elementos que hacen de ésta una imagen bastante inquietante.



Figura 22: *Mi nana y yo*. Frida Kahlo, 1937.

En primer lugar, centrandó nuestra atención en la nodriza, destaca la careta que oculta su rostro que, según Patricia Mayayo, corresponde a “un tipo de máscara funeraria azteca procedente de Teotihuacan, que solía colocarse sobre la faz de los cadáveres”⁶². También es interesante el sean visibles o estén “al descubierto los conductos y glándulas mamarias” de donde mana la leche; se podría afirmar que este elemento establece un diálogo con las lecciones de anatomía que se pintaron en el barroco europeo en la medida en que es en estas obras donde por primera vez se representa el cuerpo humano exhibiendo su interior, mostrando sus órganos, como vemos en *Lección de anatomía del doctor Willem van der Meer* (Figura 23) de Michiel Jansz van Mierevelt.

⁶² Patricia Mayayo. Op. cit., p. 163.



Figura 23: Lección de anatomía del doctor Willem van der Meer. Michiel Jansz van Mierevelt, 1617

Luego, fijándonos ahora en la niña que bebe la leche, resulta chocante que el rostro no sea el de una infanta, sino un autorretrato de la artista en su edad madura. Pero no es algo nuevo esta forma tan particular de pintar niños como si parecieran pequeños adultos; por el contrario, esta modo de representación de la infancia pertenece a la tradición novohispana de los “retratos de ‘angelitos’”, es decir los niños que han muerto y a los que se nombra así por la certeza de que ingresarán en la corte celestial como un ángel más⁶³. Un ejemplo de este tipo de pintura es *María de Gracia Navarrete* (Figura 24), de José María Estrada -uno de aquellos pintores del siglo XIX mexicano que no pertenecía a los círculos académicos y cuya obra fue revalorada durante la posrevolución. Esta composición sigue las normas fijadas en el siglo XVIII, cuando se establecieron “dos maneras de representar la muerte temprana de los infantes. Una de ellas consistió en presentar al angelito de pie, como si estuviera vivo: con una flor a veces marchita y un objeto en la mano”⁶⁴.

⁶³ Esther Acevedo. “Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX” en su: *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. México: CONACULTA, Arte e Imagen, 2001, p. 117.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 117.



Figura 24: María de Gracia Navarrete. José María Estrada, 1839.

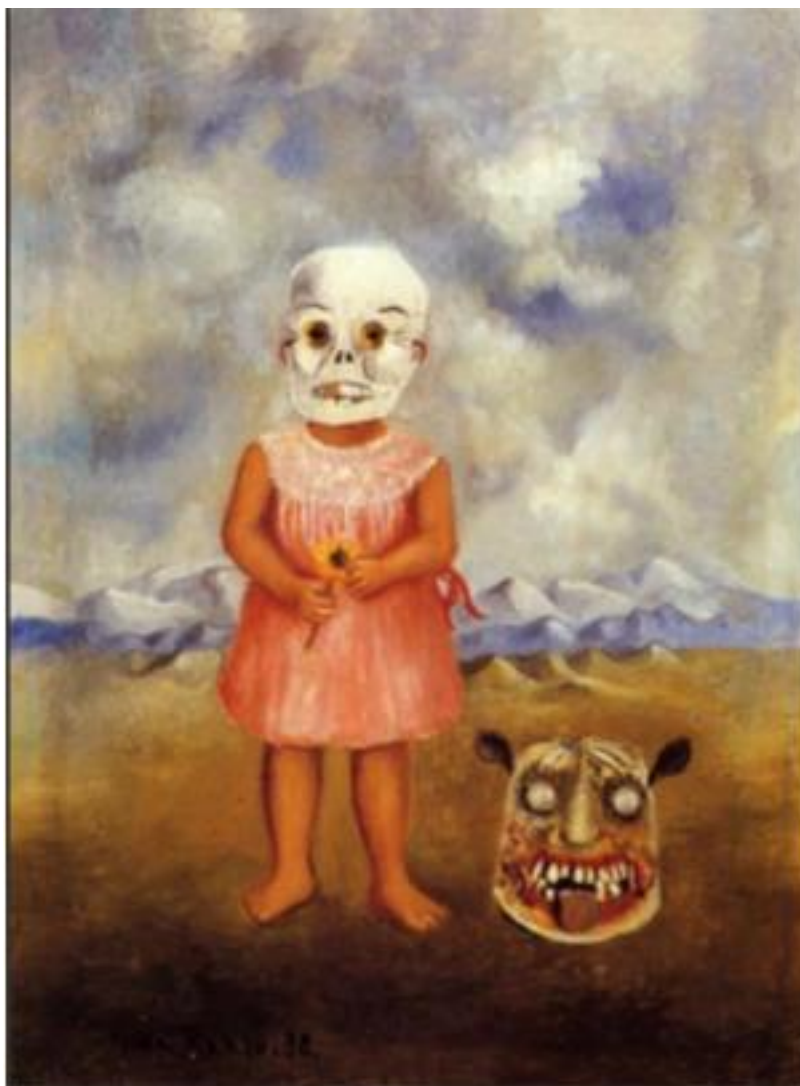


Figura 25: *Niña con máscara de calavera (ella juega sola)*. Frida Kahlo, 1938.

Frida Kahlo vuelve a crear una reactualización de este tema de los angelitos “con una hipotética proyección de su investidura, como si fuesen adultos chiquitos”⁶⁵ en la obra *Niña con máscara de calavera (ella juega sola)* (Figura 25), donde la máscara de la adultez es reemplazada por una que señala directamente la muerte.

La segunda manera de representar a los angelitos sigue “un modelo iconográfico definido desde la época colonial, presente en los cuadros de culto doméstico”⁶⁶, en el que el niño se retrata vestido “como la advocación del señor san José, patrono de la Nueva España”⁶⁷, con su testa coronada y portando flores. Este tipo de retratos eran encargados por las familias, que guardaban el recuerdo de los fallecidos y los tenían en la vida cotidiana “como una suerte de intercesor entre lo profano de la existencia y las aspiraciones de lo

⁶⁵ Luis-Martín Lozano. Op. cit., p. 104.

⁶⁶ Ibid., p. 102.

⁶⁷ Ibid. p. 102.

divino”⁶⁸. Este modelo sigue Kahlo en otro de sus trabajos: *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* (Figura 26).



Figura 26: *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad*. Frida Kahlo, 1937.

Esta tradición de representar a los muertos proviene de muy antiguo, como señala Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente*: los romanos hacían representaciones de los cuerpos sin vida de los emperadores para poder llevar a cabo los ritos fúnebres que tomaban varios días, en el transcurso de los cuales la putrefacción del cadáver no habría permitido que las celebraciones se produjeran con tanta liberalidad. Esta tradición es adoptada por los monarcas franceses en la Edad Media: se creaban imágenes de los difuntos reyes que constituían un verdadero “sustituto vivo del muerto”⁶⁹. Explica Debray: “Vestida con sus mejores galas y provista de sus símbolos de poder, la efigie va a presidir durante cuarenta días los banquetes y las ceremonias de la corte; sólo ella recibe los homenajes y, mientras está expuesta, el nuevo rey debe permanecer invisible”⁷⁰. Pero en las culturas prehispánicas la relación con los muertos va

⁶⁸ Ibid., p. 102.

⁶⁹ Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 22-23.

⁷⁰ Ibid., p. 23.

más allá de la configuración de imágenes que hagan de nexo entre los vivos y los muertos, sino que además existe un culto a los difuntos que perdura hasta el día de hoy en México, como se comprueba al observar la fiesta del Día de Muertos. Esta celebración se funda en la creencia de que por un día los extintos pueden volver a la tierra; entonces las personas van a los cementerios a llevar ofrendas, velas y flores que indiquen el camino de los fallecidos de vuelta a los hogares de sus familias, donde los esperan con la comida que les gustaba en vida, preocupados de cada detalle que pueda complacerlos, de modo que el difunto traiga prosperidad a su hogar y su prole.

El vínculo que se comprueba que existe en esta cultura con la muerte es de tremenda cercanía y sin tabú. Los vivos y los muertos se comunican, comparten y se relacionan, tal como vemos en *Mi nana y yo*, donde la muerte se hace presente en un momento que es todo vitalidad: el instante en que la nodriza entrega a la pequeña su nutricio alimento. La lluvia o leche abundante que manan incluso del cielo y se derraman sobre la escena son claros símbolos de fertilidad; podría ser esta una “oda a la fecundidad”⁷¹ pero que considera la cercanía con la muerte como condición para que se establezca la continuidad de la vida.

El cuadro de texto que se aprecia en la parte inferior de la imagen - que constituye un elemento típico de la pintura colonial que encontramos no sólo en los retratos de angelitos sino además en otros tipos de pinturas como los exvotos - no ofrece información alguna sobre lo que se muestra en la pintura que permita aclarar su contenido contradictorio; persiste la irresolución del equívoco, o mejor pensar que en vez de contradicción tenemos la prístina unión de lo distante.

IV. In memoriam: Dorothy Hale.

“actúe hacia arriba para después tirarse y no hacer nada abastecido de libertad por lo libre de la caída que te hace abrir los brazos y planear, acercándote a tu reflejo que se acerca hacia arriba desde los espejos de agua con tu imagen multiplicada por los vidrios que por fuera son espejos que reflejan tu imagen cayendo de modo que tú no alcanzas a ver adentro pero que no les impide verte desde dentro pasar volando en caída libre -y creerán que pasó un ángel y habrá un momento de silencio...-”

Rodrigo Lira: “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”⁷².

Con la intención de preservar el recuerdo de los difuntos; buscando salvar las infinitas distancias que marcan su ausencia a los vivos; para no apartarse de su tutela, se pintaban a los niños tras su muerte en los retratos de angelitos de los que anteriormente hablábamos. Pero no sólo los niños tenían el privilegio de ser retratados postmortem, sino también fue costumbre durante la colonia en Nueva Granada hacer imágenes de las monjas coronadas, que habían terminado su camino hacia la salvación. Los artistas que crean estas obras “representan a sus modelos sin vida pero como ejemplo de vida”; “El artista seguía las pautas de la época y las representaba a la vez como esposas de Cristo y como mártires en

⁷¹ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 161.

⁷² **Rodrigo Lira. Proyecto de obras completas. Santiago, Editorial Universitaria, 2004, p. 43.**

su lucha contra el mundo, el demonio y la carne, con la corona y la palma en una versión florida”⁷³.



Figura 27: *María Rosa del Sacramento*. Victorino García Romero, 1809.

Las obras muestran a las religiosas en toda su rigidez mortuoria, coronadas con flores, “unas naturales y otras artificiales, realizadas en pasamanería”⁷⁴; se incluye siempre un cuadro de texto que habla de la ejemplaridad de la retratada, como podemos ver en *María Rosa del Sacramento* (Figura 27), donde se destaca que era “dada a la oración, el culto divino y los ejercicios santos”. Cabe destacar que “sólo se retrata a las monjas difuntas en el momento que se consideran están en camino de la salvación final”⁷⁵ y en la medida en que su vida hubiese sido ejemplar, un modelo de cristiandad.

⁷³ Beatriz González y Rodolfo Vallín. “Las religiosas monjas muertas” en Biblioteca Luis Ángel Arango Digital, [en línea] <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>> [noviembre 2008].

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.



Figura 28: *El suicidio de Dorothy Hale*. Frida Kahlo, 1939.

El suicidio de Dorothy Hale (Figura 28) es un trabajo de Frida Kahlo en el que la artista compone un exvoto - que, como se dijo en el primer capítulo, es un tipo de pintura proviene de la tradición popular y que se realiza en conmemoración de un milagro o favor concedido para ofrendarla a una imagen santa - para conmemorar el suicidio de una mujer de la alta sociedad neoyorkina. El hecho se narra en tres momentos: se ve un cuerpo diminuto saltando de una ventana, luego vemos a Dorothy arrojada entre las nubes que atraviesa en su caída y finalmente se la muestra en el suelo, ensangrentada y fijando la mirada en el espectador.

Dorothy Hale era una mujer muy hermosa que quería ser actriz. Tuvo uno que otro rol en producciones no muy exitosas, pero se casó con el artista Gardiner Hale, con quien llevaba una muy buena vida, rodeados de amigos de la alta sociedad de Nueva York. Producto de un accidente que sufre su marido, Dorothy enviuda y tras no mucho tiempo se ve sin dinero para sustentarse. Recurre a sus amistades para que le ayuden a encontrar trabajo y para que le presten dinero. Particularmente Claire Boothe Luce se muestra muy generosa con su viuda amiga y le paga la renta de su departamento. Otro amigo al que la Sra. Hale se

acercó para que le ayudara a conseguir trabajo con sus influencias fue Bernie Baruch, quien decidió que no podía hacer lo que ella le pedía, que ya era muy tarde para que iniciara una carrera que le permitiera costear sus gastos, pero en cambio le ofreció mil dólares para que comprara el vestido más bello que encontrara en Nueva York y lo usara para conquistar a un nuevo marido porque, de acuerdo a la opinión de Baruch, era todo lo que le hacía falta. Dorothy acepta el dinero.

A los pocos días Claire se encuentra en una tienda de ropa y ve pasar una modelo con un precioso vestido de terciopelo negro que llama su atención, por lo que pregunta el precio pero le responden una cifra que excede lo que ella está dispuesta a pagar. La vendedora responde que el vestido lo acaba de pedir la señora Gardiner Hale y entonces Claire se molesta, pensando que Dorothy se ha gastado en ese vestido el dinero que ella le había dado para la renta. No pasó mucho tiempo antes de que la Sra. Hale llamara a su amiga para contarle de un viaje que piensa realizar y para invitarla a una fiesta de despedida que celebraría en su departamento, pero Claire rechaza la invitación. La mañana después del festejo, muy temprano, Dorothy Hale salta por la ventana de su suite, ubicada en el último piso del Hampshire House, ataviada con el hermoso vestido de terciopelo negro y un ramillete de rosas amarillas que el escultor Isamu Noguchi le había dado.

Claire Luce asiste a los pocos días de la muerte de su amiga a la exposición de Frida Kahlo en la galería Julien Levy. Se conocían con la artista y ella ya se había enterado de la tragedia de Dorothy, por lo que ofrece a Claire pintar un “recuerdo” de la difunta. Luce imagina que sería un retrato parecido al autorretrato que Kahlo pintó y dedicó a León Trotsky y que ella había adquirido, por lo que acepta la oferta, con la intención de dárselo de regalo a la madre de Dorothy.

Cuando Kahlo ha finalizado su trabajo y lo envía a Claire Luce, ésta queda espantada con la representación que la artista mexicana había hecho de la muerte de su amiga. Su primer impulso es querer destruir el cuadro, pero sus amistades le aconsejan que no lo haga. Sólo interviene el texto que se aprecia en la parte inferior de la tela, borrando la parte que decía que ella había encargado el retrato para la madre de la difunta, por lo que finalmente sólo se lee: “En la ciudad de Nueva York, el día 21 del mes de octubre de 1938, a las seis de la mañana, se suicidó la señora Dorothy Hale tirándose desde una ventana muy alta del edificio Hampshire House. En su recuerdo [sigue el vacío de lo que se borró en la inscripción] este retablo, habiéndolo ejecutado Frida Kahlo”⁷⁶.

La historia de este suicidio habla de la imposibilidad de que una mujer realice su vida independientemente, sin un marido que se tenga que hacer cargo de ella. Habla de un problema social tremendo en lo que respecta a los espacios y perspectivas en las que una mujer de los años 30 podía proyectarse. Refiere a la crisis de una sociedad en la que la mujer no tiene lugar si no es hermosa y bien casada. La pintura de Kahlo resulta controversial porque hace de Dorothy Hale una especie de mártir de su sociedad: su suicidio se muestra en un cuadro de formato que se hace para ofender a la imagen divina, pero el suicidio es uno de los mayores actos de rebeldía que un humano puede emprender contra la divinidad creadora, en tanto la autodestrucción de la creatura pasa a llevar la voluntad divina que supuestamente señalaría la muerte de su creación. Este es el retrato de un difunto nada ejemplar si se lo considera desde la visión cristiana.

⁷⁶ Esta breve narración de los acontecimientos la hago a partir del testimonio de Claire Boothe Luce que incorpora Hayden Herrera en su extensa biografía de Frida Kahlo. Ver: Hayden Herrera. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana, 1984, pp. 245-248.

Esta imagen es la historia de una caída como la de otros rebeldes que quisieron volar más alto y se vieron desfavorecidos por las circunstancias, de los que “faetonizan e icarizan”⁷⁷, como diría Sor Juana. La elección de Dorothy de morir de esta manera, así como la decisión de la artista de retratar tan claramente esta forma de morir, recuerdan el drama de la/el (la confusión típica que se produce cuando se habla de personajes travestidos) protagonista de *Cobra*, la novela de Severo Sarduy, donde Cobra se somete a todo tipo de tratamientos y cirugías para cambiar su cuerpo y alcanzar la perfección que la divinidad no le ha otorgado - “¿por qué, en un caso como el aquí presente, en que a todas luces en lo *Escrito sobre un cuerpo* se ha escapado una aunque nimia engorrosa errata, no enmendar el desacierto y poner coto al retoño errado, como entre los infantes, cuando se punza, se cauteriza un dedillo marginal o una molleja?”⁷⁸. Cobra alterará el cuerpo que el creador le ha otorgado, rebelándose contra sus designios: “por ser divina cinco minutos en escena quieres afrontar esta prueba y cometer el último pecado, ay, que le es dado al hombre...”⁷⁹. Dorothy opta por ser divina usando el maravilloso vestido de terciopelo negro durante la noche de fiesta, coronada como las monjas con las rosas amarillas que la adornan; e investida con esos atributos se arroja en la vía vertical de la rebeldía.

Por último, es central destacar que el epígrafe con el que comienza este capítulo habla de lo mismo: un sujeto sitiado que busca en el suicidio su liberación. La diferencia es que en el poema de Rodrigo Lira es imposible concretar esa emancipación: “No podrás: alguien sujetará a usted del brazo justo a tiempo”⁸⁰. Escrito en el contexto de la dictadura en Chile, este poema muestra un hablante completamente cercado e imposibilitado de realizar todo tipo de acción, incluso de lograr su propia aniquilación. Pero está ese caer, esa proyección vertical que no es entre nubes sino entre espejos, que se opone completamente al ascenso en imagen de las monjitas coronadas.

⁷⁷ Sor Juana Inés de la Cruz. Romance “A la misma excelente señora (la Condesa de Galve), hallándola superior a cualquier elogio” en *Obras Completas*. México, Editorial Porrúa, 1992, p. 58.

⁷⁸ Severo Sarduy. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986, p. 88.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁰ Rodrigo Lira. *Op. cit.*, p. 43.

Capítulo Tercero: La columna rota.

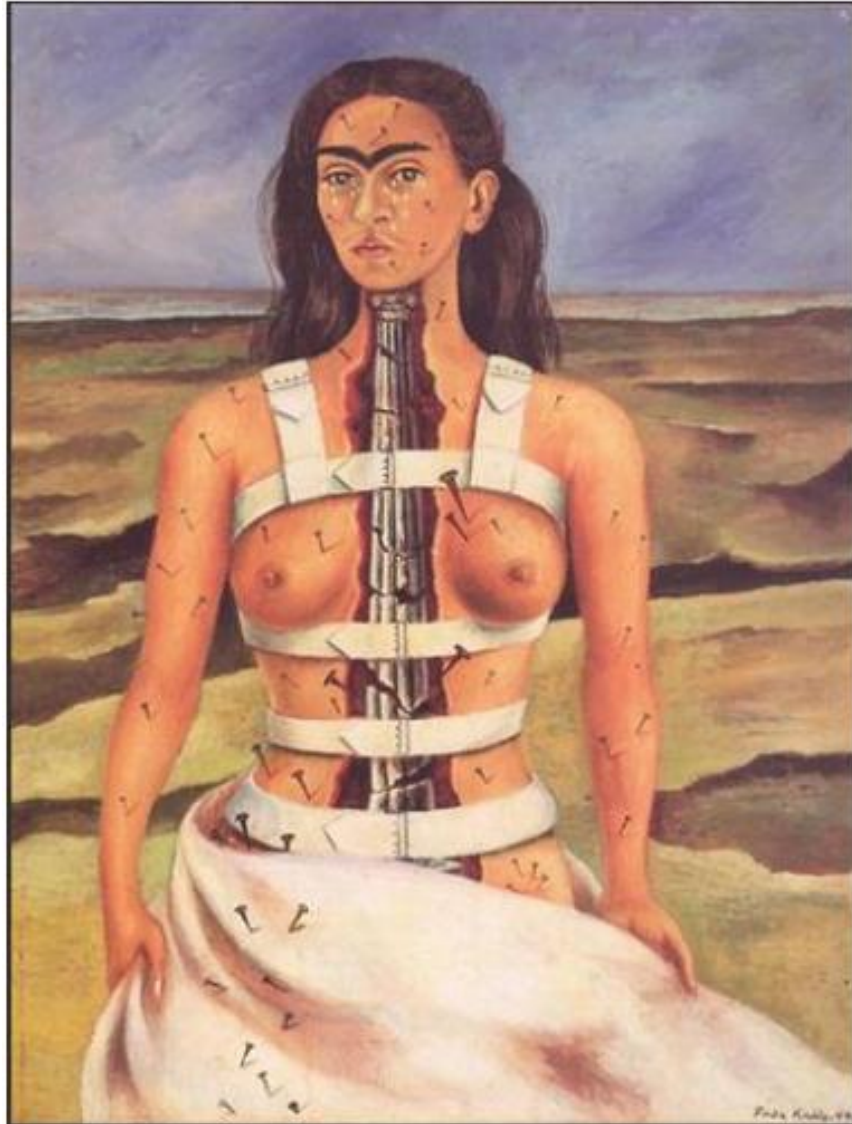


Figura 29: La columna rota. Frida Kahlo, 1944.

La columna rota (Figura 29) de Frida Kahlo presenta un autorretrato de la artista con el cuerpo atravesada por múltiples clavos, sus ojos mirando al espectador a la vez que derraman gruesas lágrimas. La carne de la figura representada se encuentra abierta, exhibiendo la espina dorsal que se muestra como una columna de la arquitectura clásica, pero ruinosa y trizada. La estructura corporal es sostenida por un corsé. El fondo lo constituye un paisaje desolado, un cielo nebuloso sobre una tierra erosionada, agrietada.



Figura 30: Mater Dolorosa. El Greco, 1585-1590.

Ante esta tela, el primer vínculo que se puede establecer es con la imaginaria religiosa a partir del llanto de la mujer que figura en la obra. Es este un tópico dentro de la producción de la artista mexicana, como se puede apreciar, por ejemplo, en *Mi nacimiento* (Figura 31), donde la escena que se muestra tiene de fondo una imagen de la *Mater Dolorosa* o la *Virgen de los Siete Dolores*, que representa el padecimiento de la madre en su identificación con el cuerpo del hijo que sufre y luego se ausenta. El Greco, así como también Bartolomé Esteban Murillo y Guido Reni, entre otros, pintaron a la Dolorosa, que fue un motivo preferido del barroco, aunque por lo general se la mostraba sin lágrimas. Kahlo recupera esta imagen a partir de un equivalente que es la figura de la *Llorona*, legendaria mujer mexicana que se enamora de un cortesano y le da dos hijos, pero el hombre no accede a casarse con ella y se marcha a España, donde se casaría con una dama de fortuna. La mujer enloquece de dolor, araña su rostro y rasga sus ropas. En su frenesí, “arroja al agua a sus hijos, que mueren ahogados”⁸¹. Al recobrar el juicio y comprender lo que había hecho, pierde el conocimiento, quedando tendida junto a la orilla del río, donde finalmente muere de pena. Se dice todavía

⁸¹ Patricia Mayayo. Op. cit., p. 144.

que se la puede ver caminando en el borde del cauce, llorando por sus hijos, buscándolos en el agua. La imagen alude al lamento por la pérdida, por la ausencia.



Figura 31: *Mi nacimiento*. Frida Kahlo, 1932.

Por otra parte, viendo los prolíferos clavos penetrando la carne de la mujer representada en número absurdo, grosero, resulta inevitable recordar las imágenes de San Sebastián, que se hicieron desde el siglo V y proliferaron especialmente en el Barroco europeo, alcanzando incluso a llegar a América⁸². El santo era un soldado romano, miembro de la guardia pretoriana, muy apreciado por el emperador Dioclesiano. Secretamente era cristiano, no participaba en ritos idolátricos y profesaba la fe en Cristo a pesar de la persecución imperial. Muchos se convirtieron al cristianismo en ese momento en que Sebastián predicaba su fe, y así también la persecución fue mayor y los martirios. Cuando dos jóvenes cercanos al soldado son apresados y condenados a morir si no renegaban del dios cristiano, los superiores del Sebastián se enteran de su verdadera religión y lo hacen comparecer ante Dioclesiano. Éste mandó que “fuera **atado y cubierto de flechas** en zonas no vitales del cuerpo humano, de forma que no muriera directamente por los flechazos, sino que falleciera al cabo de un tiempo, desangrado, entre grandes y largos dolores”⁸³, atado a un árbol y despojado de sus atributos de guerrero. Tras este martirio, los soldados romanos lo creen muerto y dejan tirado su cuerpo, que es rescatado con vida por un alma piadosa -que algunos dirán que es Santa Irene- que lo cura. Cuando se recupera, Sebastián se vuelve a presentar ante el emperador que lo creía muerto, y lo increpa por su

⁸² Un ejemplo es el fresco que se encuentra en el templo de Santa Prisca en Taxco, México.

⁸³ “¿Quién era San Sebastián?” en *primeroscristianos.com* [en línea], <http://www.primeroscristianos.com/quien_era/san_sebastian.html?id_news=380> [septiembre de 2008].

injusticia. El santo vuelve a ser prendido y es muerto a golpes, mientras su alma “recibía en el cielo la recompensa del doble martirio”⁸⁴.

Como se dijo anteriormente, las representaciones de este santo que se crearon durante el barroco fueron profusas, precisamente por el vínculo que existe entre esta expresión y el esfuerzo de la Iglesia Católica para enfrentarse a la crisis que significó la Reforma Protestante. Werner Weisbach es precisamente quien establece sistemáticamente esta relación en su trabajo *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, explicando cómo se utilizaron las imágenes como medio propagandístico de los valores contrarreformistas, particularmente inspirados por la propuesta de San Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios Espirituales* que apuntaban a un “metódico cultivo de la sensibilidad” y “cuidadosa dirección del alma”, con el fin de desarrollar “el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación”⁸⁵; es decir, por medio de las imágenes se busca despertar la devoción en los fieles, enseñar a través de representaciones sensibles los hechos de la fe. Severo Sarduy destaca cómo, en ese sentido, en el Concilio de Trento se toman medidas - particularmente en relación a la forma en que se llevan a cabo los ritos sacramentales - que buscan revitalizar el discurso de la Iglesia “con la energía avasalladora y el brío del Barroco”, por medio de la configuración de un *signo eficaz*: “No es ya sólo lo que ocurre en las almas, sino el recurso concreto a los signos lo que hay que vigilar”⁸⁶.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Werner Weisbach. *El Barroco. Arte de la contrarreforma*. Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe, 1942, p. 66.

⁸⁶ Severo Sarduy. *Ensayos generales sobre el barroco*, pp. 15-17.



Figura 32: San Sebastián. Andrea Mantegna, 1459.

En ese contexto Weisbach destaca cómo “el cuadro de martirio recibió con la contrarreforma un nuevo acento y fue puesto al servicio de los propósitos de propaganda; es decir, para atraer a su público mediante una fuerte dosificación de los efectos y la excitación de su sensibilidad”⁸⁷. Como bien señala Jacques Gelis, en el siglo XVII ya no había guerras santas que produjeran mártires, por lo que el martirio público pasó al ámbito privado, se relegó a la celda conventual y fue auto-inflingido: el místico se sometía a toda clase de sufrimientos para alcanzar la identificación con el cuerpo divino, porque la mística distingue dos posibilidades de relación con el cuerpo de Cristo: “A través de la comunión lo asimila; a través de su deseo de compartir los sufrimientos del Redentor, aspira a fundirse en el cuerpo divino, a incorporarse a él”⁸⁸. Los mártires son modelos para los místicos y los fieles y San

⁸⁷ Werner Weisbach. Op. cit., p. 87.

⁸⁸ Jacques Gelis. “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado” en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.). *Historia del cuerpo. (I) del Renacimiento a la ilustración*. Dirigido por Georges Vigarello. Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. Madrid: Taurus, 2005, p. 53.

Sebastián constituye una imagen recurrente en la medida en que es un santo defensor de los valores de la cristiandad - dado el hecho de su lucha contra la persecución romana contra los cristianos - y por ser protector contra la peste - “el mal enviado por Dios para castigar a los hombres por su impiedad”⁸⁹, que es simbolizada por las flechas que penetran su carne.

Las imágenes de San Sebastián tienen como rasgo común que en ellas aparece el cuerpo del santo semidesnudo, atravesado por múltiples flechas; su actitud es de entrega: “Ni un rasgo de la cara, ni un músculo del cuerpo traduce la menor resistencia a la agresión; el cuerpo del santo en su martirio es un cuerpo que se abandona, impasible, ya desprendido del mundo terrenal”⁹⁰. Como explica Weisbach, en el barroco se produce en estas imágenes una espiritualización o sensualización de lo sangriento que “En cuanto sirve a lo divino, vale como instrumento psicológico, que favorece el despertar del estremecimiento piadoso, como síntoma de sentimiento religioso”⁹¹. Se busca que las representaciones reúnan el componente heroico clásico con el patetismo propio de la religiosidad cristiana, por lo que se exagera la gestualidad corporal y sobre todo la expresión de los rostros. En un comienzo, se representaba a San Sebastián con las manos atadas tras la espalda, pero luego se va produciendo una desviación: los brazos se van representando levantados y luego incluso con un brazo arriba y otro abajo, a veces desatado. En el siglo XVII se humaniza la imagen al darle “una especie de movimiento hacia delante”⁹². En términos de composición, el cuerpo que primero se yergue vertical comienza a variar hacia una disposición diagonal, como podemos ver en las representaciones de José de Ribera (Figura 33), célebre pintor español del siglo XVII.

⁸⁹ Ibid., .p. 110.

⁹⁰ Ibid., .p. 79.

⁹¹ Werner Wisbach. Op. cit., p. 86.

⁹² Jacques Gelis. Op. cit., p. 110.



Figura 33: *San Sebastián*. José de Ribera, 1651.

Esta desviación en la forma en que se representaba al santo tiene estrecha relación con la crisis teológica del hombre europeo de los siglos XVI-XVII, tras la conjugación de una serie de eventos que van agrietando la visión cohesionada del universo que existía hasta entonces. La Revolución Científica, el encuentro del hombre europeo con el “Nuevo Mundo” y la Reforma Protestante produjeron un quiebre entre significativo y significado: la realidad se vuelve compleja porque hay ahora otros discursos que disputan con el que antes era el único que se imponía como verdadero, el de la Iglesia. Ante los avances de la ciencia y la exploración del mundo no conocido, “el hombre del XVI-XVII se enfrenta a la disociación o alejamiento entre la palabra de Dios -relato divino- y su propia palabra -discurso científico-, entendiendo por esto último, las evidencias arrojadas por su propia indagación en el funcionamiento del universo”⁹³. La astronomía de la época propone una nueva estructura para el cosmos que invierte y contamina el lugar del hombre con el de la divinidad: “el astro rey, degradado a la centralidad del sistema, al lugar de la corruptibilidad,

⁹³ Luz Ángela Martínez. “Ciencia, signo y racionalidad barroca: siglo XVII” en: Botinelli, Alejandra, Gainza, Carlona y Iglesias, Juan Pablo (editores). *Dinámicas de la exclusión e inclusión en América Latina: hegemonía, resistencias e identidades*. Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2005, p. 222.

pierde simbólicamente su identificación con la divinidad; a su vez, el desplazamiento de la tierra a una esfera superior, proyecta y disemina sobre los cielos el mal (el pecado) y la corruptibilidad⁹⁴. Los viajes que se emprenden en el momento revelan al hombre que el mundo es más vasto de lo que habían pensado los antiguos, que había un continente entero que, al parecer, se le había olvidado a Dios mencionar a sus profetas para que quedara signado en las Escrituras. El relato divino se vuelve frágil ante la evidencia científica y se instala la incredulidad en el sentimiento religioso de la época. Un ejemplo revelador es Blaise Pascal, que llega a enunciar en sus *Pensamientos* la angustia del hombre que padece por la incertidumbre de la existencia de Dios cuando formula su apuesta: nada se pierde si uno cree en un dios que no existe, pero si no cree y existe, lo perderá todo por dudar.

Yo no sé quién me ha traído al mundo, ni lo que es el mundo, ni lo que soy yo mismo. Permanezco en una ignorancia terrible de todas las cosas. (...) Veo estos vastos espacios del universo que encierran, y me encuentro ligado a un rincón de esta vasta extensión, sin que sepa por qué estoy colocado en este lugar y no en otro, ni por qué este poco de tiempo que me es dado vivir me ha sido asignado a este punto, y no a otro, de toda la eternidad que me precede y de toda la que me sigue. No veo sino infinitos en todo, que me encierran como un átomo, y como una sombra, que no dura sino un instante y ya no vuelve.⁹⁵

Pascal rechaza esta forma de pensar y busca por todos los medios comprender a una divinidad que se le escapa al hombre y pareciera que se la traga el vacío -vacío que, por lo demás, él comprobó que existía en la naturaleza, al contrario de lo que pensaban los antiguos. Su pregunta angustiada es la que vemos en el *San Sebastián* de Ribera (Figura 33), que levanta los ojos al cielo, alzando una mano a ver si le tiende Dios la suya. Si el hombre ya había sufrido el abandono del Paraíso y el distanciamiento de la naturaleza - que lo había convertido en un ser dividido, entre ángel y bestia, como expresa la escolástica, un ser *entre deus*, como afirma Pascal- se produce ahora una segunda pérdida teológica.

Sin dejar de considerar lo anterior, volvamos a la obra de Frida Kahlo. En *La columna rota* detectamos una serie de diferencias con respecto a las imágenes clásicas de San Sebastián. De partida, tenemos la feminización del cuerpo supliciado, que en este caso corresponde con la representación de la misma artista que se pone en el lugar de sujeto del martirio; se funden en el cuerpo de la mujer de la tela el *San Sebastián* con la *Mater Dolorosa* o *Llorona*. Hay una sustitución de las flechas por clavos que, sin embargo, en tanto instrumentos de la pasión de Cristo, indican una identificación con el cuerpo divino sacrificial. Esta feminización el cuerpo divino es un tópico en el neobarroco latinoamericano, como podemos ver en *Farabeuf* de Salvador Elizondo⁹⁶, donde se habla del supliciado como "Cristo-hembra". Como señala Luz Ángela Martínez en su tesis doctoral *El Discurso Barroco Americano de la Colonia al Siglo XX: Barroco de Indias, Barroco Americano, Neobarroco*, esta figura tiene su antecedente en el barroco indiano, precisamente en la Santa Catarina de los Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, que constituye "una interesante concreción

⁹⁴ Ibid., p. 224.

⁹⁵ Blaise Pascal. *Pensamientos. Traducción de Eugenio D'Ors, prólogo de François Mauriac. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 75.*

⁹⁶ Ver: Salvador Elizondo. *Farabeuf*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

femenina del ‘perfectísimo original’ en el orden de lo sagrado-profano barroco⁹⁷; así como también en el *Romance a la Pasión de Cristo* de Hernando Domínguez Camargo, donde vuelve a operar una suerte de feminización del cuerpo de la divinidad en tanto “la muerte es enunciada luego como un ‘matricidio’ cometido en la ‘piel’ del cuerpo torturado⁹⁸”.

Luego, la actitud corporal del sujeto representado carece completamente de ese heroico patetismo que vemos en el *San Sebastián* de Mantegna (Figura 32), por ejemplo, no hay actitud de entrega al suplicio ni mirada anhelante al cielo, sino que ese rostro lloroso sostiene una mirada horizontal, como la inaugurada por Velazquez, que reclama la atención del espectador. En vez de tener atadas las manos, con ellas sostiene el manto blanco que cubre la zona genital del cuerpo pero deja ver el torso completo que se encuentra abierto y vaciado, exhibiendo la columna clásica trizada. La mujer representada en esta tela pareciera exigir al observador ser mirada, obligándolo a no apartar la vista de la crisis que exhibe – porque debemos considerar el manto como el velo que oculta y deja ver: se esconden los órganos sexuales pero se deja ver el derrumbe de la estructura que sostiene el cuerpo, así como la vacuidad de éste.



Figura 34: *Lección de anatomía del doctor Deyman*. Rembrandt van Rijn, 1656.

A partir de la apertura de éste cuerpo que vemos en la obra de Frida Kahlo podemos establecer un diálogo con las pinturas de *lecciones de anatomía* que surgieron en el barroco. Los artistas desde hacía bastante ya que colaboraban con médicos para ilustrar los manuales de anatomía, aportando “una mirada que iba más allá del objeto muerto

⁹⁷ Luz Ángela Martínez. *El Discurso Barroco Americano de la Colonia al Siglo XX: Barroco de Indias, Barroco Americano, Neobarroco*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Profesor guía: Lucía Invernizzi Santa Cruz. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2008, p. 243.

⁹⁸ Ibid. pp. 310-311.

colocado sobre la mesa de disección”⁹⁹. Pero es en el barroco cuando la representación del cuerpo muerto sale de los libros médicos y se instala en las telas, mostrando la fragmentación y vaciamiento del cuerpo humano. Como explica Rafael Mandressi, en los libros de anatomía que se escriben al tiempo que se va experimentando con los cadáveres, los autores “describen un cuerpo que era vaciado y desmantelado a medida que avanzaba la exposición; un cuerpo cuya reducción progresiva era reflejada por los capítulos bajo la acción del escalpelo”, con lo que tenemos que “El orden de los libros también era un orden de destrucción del cuerpo”¹⁰⁰. En ese sentido, interesa sobre todo *Lección de anatomía del doctor Deyman* de Rembrandt (Figura 34), donde ha cambiado la disposición del cadáver, que ya no está tendido en la mesa de vivisección de manera que el espectador lo perciba en su horizontalidad, sino que el cuerpo está inclinado hacia delante, con el vientre abierto y vacío, frente a la mirada del observador, mientras se realiza la disección del cerebro.

La obra de Frida Kahlo dialoga directamente con esta tradición, no sólo por que en *La columna rota* se nos presente un cuerpo abierto y vaciado - ¿cómo podríamos ver de otra manera la columna, que es una de las últimas cosas que se observa en una disección, cuyo recorrido del cuerpo va de afuera hacia adentro?-, sino porque además la artista inserta frecuentemente imágenes médicas en sus trabajos, como se vio en el capítulo anterior en la obra *Mi nana y yo* (Figura 22), donde veíamos las glándulas mamarias que componían el pecho de la nodriza; o sino vemos que asume una visión que se aproxima a la medicina en *Mi nacimiento* (Figura 31), obra que mostramos anteriormente y en la que la escena del alumbramiento se muestra como se vería desde el punto de vista del obstetra.

Volviendo al objeto de nuestro análisis, la espina dorsal metaforizada en una columna arquitectónica se vincula también con los estudios de anatomía del siglo XVI-XVII, en la medida en que, para describir el esqueleto humano se lo compara con los cimientos, la armazón que estructura y sostiene el cuerpo. La columna además simboliza el *axis mundi*, el eje del mundo que comunica lo terrenal con lo elevado, al hombre con la divinidad. Si recordamos el *San Sebastián* de Andrea Mantegna (Figura 32), vemos que el santo está atado a una columna que lo sostiene y se erige entre ruinas paganas. La columna que representa Kahlo es de estilo clásico, precisamente griega, y el hecho de que se encuentre agrietada, erosionada, alude -en la medida en que es “símbolo de los soportes del conocimiento”¹⁰¹- a la crisis de los paradigmas epistemológicos que podemos apreciar en dos momentos de la historia que se reúnen en esta tela: si bien los antecedentes iconográficos apuntan al barroco, expresión que surge a partir de la crisis del XVI-XVII, esta obra no deja de ser un autorretrato de un sujeto histórico del siglo XX, donde se produce una segunda gran caída de los modelos de conocimiento. Hablamos de la crisis del proyecto iluminista, el estallido de las guerras, la inestabilidad social provocada por éstas y el trauma de los totalitarismos; además de los avances en la ciencia, que tienden a una mayor fragmentación de su objeto, alcanzando un punto cúlmine con la fisión atómica para luego dirigirse a la búsqueda de aquellas partículas subatómicas que habrían dado origen al universo que incluso se extiende hasta nuestros días, como se aprecia al considerar el

⁹⁹ Rafael Mandressi. “Disecciones y anatomía” en: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.). *Historia del cuerpo. (I) del Renacimiento a la ilustración*. Dirigido por Georges Vigarello. Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. Madrid: Taurus, 2005, p. 311.

¹⁰⁰ Ibid. p. 313-314.

¹⁰¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003, p. 324.

experimento que se inició en septiembre del 2008 en el European Organization for Nuclear Research con el fin de encontrar la partícula de Dios¹⁰².

Debemos considerar, además de lo anterior, que *La columna rota*, en tanto autorretrato, es la autorepresentación de un sujeto no sólo situado en el siglo XX sino además mestizo, como se puede ver en el cuerpo de la tela, que no es caucásico, ni oriental, ni indígena. La imagen que se configura del sujeto, a partir de los elementos que hemos ido analizando, no tiene nada de naturalista, no es un mero retrato sino una construcción en la que destaca ante todo su artificialidad dado ese carácter contradictorio de ser un cuerpo arruinado, entregado al suplicio y además aspirante a la unidad. El corsé constituye aquel instrumento que otorga la unión artificial del cuerpo representado. La prótesis en este caso opera como la cirugía en el transexual: “remodelando su físico, realiza lo imaginario”¹⁰³: se logra la unidad de ese cuerpo quebradizo y que según Sarduy, en la medida en que es objeto de la tortura, al igual que el tatuaje “pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento de la fragmentación facticia”¹⁰⁴.

Destaco lo que dije anteriormente de cuerpo mestizo, dado que ese carácter constituye lo central en lo que se puede llamar latinoamericano: esa categoría de ser que - a diferencia de las culturas que encuentran los fundamentos de su identidad en el mito - tiene marcada la fecha de su configuración en relación al proceso de descubrimiento, conquista y colonización del continente americano por parte del europeo. Las culturas que hubo antes vieron la caída de sus dioses, cómo estos fueron derrocados y la vida continuó, sufriendo la decepción de su inoperancia. La crisis del europeo no es la del americano: “no tiene un mundo teológico, sino la referencia circunstanciada”¹⁰⁵. No hay una esencia de lo americano, sino una imagen que se construye poética o artísticamente, como podemos ver en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, como bien señala Luz Ángela Martínez en su ya mentada tesis doctoral¹⁰⁶, particularmente en el Romance *Con ocasión de celebrar el primer año que cumplió el hijo del Señor Virrey, le pide a su Excelencia indulto para un reo*¹⁰⁷, donde el hablante se dirige al infante hijo de los virreyes, criollo a quien el anunciante afirmará que antes que de su madre “nacisteis de mi concepto”, se construye una categoría de ser como imagen poética:

“¡Cuánto deseé el que salierais de ser mental compañero de las criaturas posibles que ni serán, son, ni fueron!”

A partir de la idea de americano que Sor Juana postula como *criatura posible*, José Lezama Lima continúa la reflexión a partir de su propia situación como cubano y, considerando la pérdida del origen, de lo autóctono prehispánico y la naturaleza antes existente, propone la reconstrucción desde el ámbito poético: la naturaleza se recobra en tanto paisaje, como producto cultural humano; del mismo modo, el sujeto se configura como imagen: “Todo lo

¹⁰² Ver: John Idárraga. “En busca de la partícula de Dios” en *ELESPECTADOR.COM* [en línea] <<http://www.elespectador.com/impreso/vivir/articuloimpreso-busca-de-particula-de-dios?page=0,0>> [consulta noviembre de 2008].

¹⁰³ Severo Sarduy. *Ensayos generales sobre el barroco*. p. 93.

¹⁰⁴ Ibid., p. 87.

¹⁰⁵ José Lezama Lima. “José Guadalupe Posada” en Op. cit., p. 111.

¹⁰⁶ Ver: Luz Ángela Martínez. “La Criatura Posible” en *El Discurso Barroco Americano de la Colonia al Siglo XX: Barroco de Indias, Barroco Americano, Neobarroco*.

¹⁰⁷ Sor Juana Inés de la Cruz. “Con ocasión de celebrar el primer año que cumplió el hijo del Señor Virrey, le pide a su Excelencia indulto para un reo” en Op. cit. p., 35.

que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas”¹⁰⁸.

La imagen que Frida Kahlo configura de sí misma en *La columna rota* se construye a partir de la superposición de elementos provenientes de diferentes focos de la cultura, vinculados con una época de la historia del arte, que refieren a dos momentos de crisis, que son recogidos y separados de su sentido original para significar otra cosa. Como la imagen que construye Lezama Lima en su poética, que es el residuo de la destrucción sucesiva de las metáforas que configura y recoge de la tradición (siguiendo el modelo gongorino del que se habló antes en este trabajo); es una imagen contrapunteada, que reúne momentos históricos y formas de ver el mundo que son muy distantes. Ligar el martirio de un santo romano a una figura femenina que amenaza su derrumbe; con la representación del cuerpo fragmentado y vaciado, profanado por la mirada científica; aglomerar todo eso en el autorretrato de una mestiza del siglo XX. Constituye “El contrapunto y los enlaces, en la proyección retrospectiva del segundo cuadro sobre el primero”, de manera que se “traza una visión histórica, una animada iluminación estilística, en la que captamos, por la intervención de una imagen que se encarna, dos formas”¹⁰⁹. Como explica Sarduy, la metáfora de Lezama opera por medio del “apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por *duplicación*, por *espejeo*. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia hasta suplantarlo”¹¹⁰.

En *La columna rota* está el martirio y la referencia al misticismo, mas acá no hay sublimación del cuerpo herido; la relación con lo místico no va más allá de lo terrenal: el rostro es sufriente, no interrogante con respecto a una respuesta de la divinidad. Kahlo se apropia de aquellas imágenes que servían para propagar el dogma católico e imponer su ideología a los espectadores, pero son afectadas por ese impulso plutónico que Lezama Lima identifica como propio del barroco americano: “Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, que no es un estilo degenerescente sino plenario”¹¹¹. Plutónica, Frida Kahlo toma las imágenes que trabaja, las disloca y rearticula de acuerdo al contexto histórico en el que se sitúa, porque “la diversidad busca como una forma donde identificarse y acogerse, buscando un contrapunto o polaridad donde se encuentren las sucesiones”¹¹². Así, si Lezama dice que “entre nosotros (americanos) el barroco fue un arte de la *contraconquista*”¹¹³, debemos reconocer el acercamiento de Frida Kahlo a esta expresión artística, en tanto precisamente recupera el cuerpo que había sido colonizado configurando su propia imagen, mostrando la diferencia, la unicidad que la distingue del conquistador: que se sostiene desde la falla, reclamando con el llanto y la inclusión del espectador en el cuadro la ausencia y la pérdida; exhibiendo su crisis, la contradicción del ser fragmentado aspirante a la unidad.

¹⁰⁸ José Lezama Lima. “Las imágenes posibles” en *Analecta del reloj*. La Habana: Orígenes, 1953, p. 152.

¹⁰⁹ Ibid. p. 370.

¹¹⁰ Severo Sarduy. *Ensayos generales sobre el barroco*, p. 277.

¹¹¹ José Lezama Lima. “La expresión americana” en *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 384.

¹¹² José Lezama Lima. “Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto” en *La materia artizada*, p. 261.

¹¹³ José Lezama Lima. “La expresión americana” en Op. cit., p. 385.

Conclusión

El recorrido que se ha realizado en este trabajo ha apuntado a la vinculación de la obra de Frida Kahlo con una tradición barroca americana que, si bien acoge el aporte europeo, tiene su propio desarrollo y formas de expresión, diferentes de las que podemos apreciar en el viejo continente. Tanto como el manierismo siguió su propio rumbo en el suelo novohispano, fomentando el surgimiento de un barroco que durante la colonia dará frutos tanto en la literatura como en la plástica de inigualable complejidad -considerando acá lo que fue la monumental obra de intelectuales como Sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora; así como todo el trabajo que se realizó en el ámbito de las artes plásticas, donde pudimos detectar el surgimiento de temas que se trabajaron sistemáticamente sin tener como punto de comparación un referente europeo, como los retratos de angelitos-, la obra de Frida Kahlo lleva la pintura de vanguardia a conectarse con otro ámbito que nada tiene de surrealista y que en ninguna medida se iguala a el trabajo realizado por sus contemporáneos, sino que se aproxima claramente a la visión de los escritores de nuestro continente que, al igual que Kahlo, volvieron la mirada al momento en que se inaugura la categoría de ser del americano para resolver la pregunta que tantos se hacían, tras el fracaso de los proyectos de gobierno postindependentistas, con respecto a la posibilidad de configurar una expresión propia. Lezama Lima desecha la pregunta, arguyendo que la respuesta nace de los versos de Sor Juana, donde se configura un sujeto americano a partir de la creación poética. La reflexión sobre los productos artísticos de la época virreinal, la recuperación de lo prehispánico -que por motivos de espacio no pudo ser abordado con la debida profundidad en este trabajo- y la evidente conciencia de las crisis que minaron visiones de mundo cohesionadas y totalizantes; estos son los hitos que van señalando las vías del barroco del siglo XX americano, así como también su pleno conocimiento y conciencia de los productos culturales europeos, que son recogidos y metamorfoseados en una imagen que se erige claramente diferenciada de su primer referente.

Fue imposible abarcar acá más que una pequeña parte de la obra de Frida Kahlo, pero eso no implica que en las obras que se dejaron fuera no podamos detectar nuevas relaciones que vayan más allá de la mirada de una crítica que ha cercado la producción de esta artista, reduciéndola a un mero ícono de moda, a la compañera del genio Rivera, a una enferma que sublima su padecimiento a través de la creación. Esta mirada sigue imperando en muchos círculos, como se hace patente al visitar la exposición conjunta que hace tan poco se inauguró en el Centro Cultural Palacio La Moneda que trae por primera vez a Chile “el legado cultural de la más famosa pareja del arte latinoamericano”¹¹⁴, titulada *Frida y Diego, vidas compartidas*, en la que se aprecia un ensalzamiento de la figura de Rivera como artista promotor de los valores revolucionarios por medio de la exhibición de algunos muy buenos trabajos y otros no tan brillantes retratos -en comparación con los retratos que Kahlo, cuya calidad en ese género de pintura el muralista es incapaz de igualar-, mientras que de Frida Kahlo se muestran, en primer lugar, sus exóticos vestidos, mientras que sus obras son relegadas al fondo de la sala que sustenta la exposición, acompañados de textos que hablan de su relación con el muralista y su enfermedad.

¹¹⁴ Centro Cultural Palacio La Moneda. *Frida y Diego, vidas compartidas*. [en línea] <http://www.ccplm.cl//index.php?option=com_content&task=view&id=185&Itemid=78> [consulta diciembre 2008].

Considerando aquello, la intención acá ha sido volver a mirar con mayor atención y evidenciar vínculos que no se habían explicitado antes, permitiendo apreciar la obra de Frida Kahlo desde un nuevo lugar. Faltó hablar más de sus autorretratos y, como ya se dijo, del elemento prehispánico presente en su producción; esto ha sido meramente el primer paso traspasando un umbral que comunica dos universos de creaciones y pensamientos: el de la artista mexicana y el de los creadores del barroco literario del siglo XX; sería una maravillosa aventura para más adelante entrar de lleno en la exploración de estos vasos comunicantes.

Bibliografía

- Acevedo, Esther. "Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX" en su: *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. México: CONACULTA, Arte e Imagen, 2001.
- ARTEHISTORIA [en línea] <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/15.htm>> (consulta noviembre 2008).
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada. (Ensayo sobre el ensayo)*. Santiago: Tajamar Editores, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2005.
- Centro Cultural Palacio La Moneda. *Frida y Diego, vidas compartidas*. [en línea] <http://www.ccplm.cl//index.php?option=com_content&task=view&id=185&Itemid=78> [consulta diciembre 2008].
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.
- Chilvers, Ian, Harols Osborne y Dennis Farr. *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Cordero Reiman, Karen. "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México" en: Acevedo, Esther (coord.). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*. México: CONACULTA, Arte e imagen, 2002.
- Davenport, Guy. *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Domínguez Camargo, Hernando. *Obras*. Prólogo de Giovanni Meo Zilio; cronología y bibliografía de Horacio Jorge Becco. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Eco, Umberto. "La poética de la obra abierta" en *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1985.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Traducción de Mercedes Córdoba. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gelis, Jacques. "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado" en Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.). *Historia del cuerpo. (I) del Renacimiento a la ilustración*. Dirigido por Georges Vigarello. Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. Madrid: Taurus, 2005.
- Gómez Mura, Rodrigo. *Objetos. Su representación a través de la pintura*. Memoria para optar al grado académico de licenciado en artes plásticas con mención en pintura.

- Profesor guía: Patricio González. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2004.
- González, Beatriz y Rodolfo Vallín. “Las religiosas monjas muertas” en Biblioteca Luis Ángel Arango Digital, [en línea] <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>> [consulta noviembre de 2008].
- Herrera, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana, 1984.
- Hauser, Arnold. *El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Idárraga, John. “En busca de la partícula de Dios” en *ELESPECTADOR.COM* [en línea] <<http://www.elespectador.com/impreso/vivir/articuloimpreso-busca-de-particula-de-dios?page=0,0>> [consulta noviembre de 2008].
- Lezama Lima, José. *Analecta del reloj*. La Habana: Orígenes, 1953.
- . “La expresión americana” en *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- . *La materia artizada. (Críticas de arte)*. Compilación y Prólogo de José Prats Sariol. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- Lira, Rodrigo. *Proyecto de obras completas*. Santiago, Editorial Universitaria, 2004.
- Lozano, Luis-Martín. “Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora” en *Frida Kahlo. Edición conmemorativa: 100 años del nacimiento de Frida Kahlo*. México: Landucci, Editorial Océano, 2007.
- Ludmer, Josefina. “Tretas del débil” en: Ortega, Eliana (ed). *La sartén por el mango*. Rio Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1997.
- Mandressi, Rafael. “Disecciones y anatomía” en: Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.). *Historia del cuerpo. (I) del Renacimiento a la ilustración*. Dirigido por Georges Vigarello. Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. Madrid: Taurus, 2005.
- Manrique, Jorge Alberto. “Los manierismos novohispanos” en *Una visión del arte y de la historia*, Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Martínez, Luz Ángela. “Ciencia, signo y racionalidad barroca: siglo XVII” en: Botinelli, Alejandra, Gainza, Carlona y Iglesias, Juan Pablo (editores). *Dinámicas de la exclusión e inclusión en américa latina. Resistencias e identidades*. Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2005.
- . *El Discurso Barroco Americano de la Colonia al Siglo XX: Barroco de Indias, Barroco Americano, Neobarroco*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Profesor guía: Lucía Invernizzi Santa Cruz. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2008.
- Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008
- Nandayapa, Mario. *Estridentpólis. Estridentismo, movimiento vanguardista mexicano 1921-1926*. Santiago de Chile: editado por Mario Nandayapa, 2005.
- Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Traducción de Eugenio D’Ors, prólogo de François Mauriac. Buenos Aires: Losada, 2003.

-
- Pérez Castellanos, Leticia y Juan Rodrigo Esparza López. “Historia y perspectivas de la arqueología de salvamento en México. Los comienzos...” en *Revista de Estudiantes de Arqueología de México* [en línea], <<http://swadesh.unam.mx/actualidades/Actualidades/01/textos01/salvamento.html>> [consulta octubre de 2008].
- Perlongher, Néstor. “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense” en *Revista Chilena de Literatura*, (41): 47-57, 1993.
- Reyes Palma, Francisco. “Otras modernidades, otros modernismos” en: Acevedo, Esther (coord.). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*. México: CONACULTA, Arte e imagen, 2002.
- . “Exilios y descentramientos” en Acevedo, Esther (coord.). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*. México: CONACULTA, Arte e imagen, 2002.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- . *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*. México, Editorial Porrúa, 1992.
- Werner Weisbach. *El Barroco. Arte de la contrarreforma*. Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- “¿Quién era San Sebastián?” en *primeroscristianos.com* [en línea], <http://www.primeroscristianos.com/quien_era/san_sebastian.html?id_news=380> [septiembre de 2008].