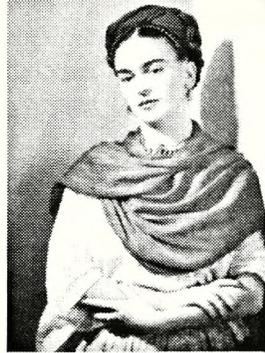




FRIDA KAHLO. LA VIDA HECHA PASIÓN (1907-1954)

Alejandro Canales Horta



RESUMEN:

Frida Kahlo, figura fundamental en la historia cultural de México del siglo XX, creó un vigoroso universo pictórico, cuya propuesta artística, espejo y reflejo de su propia vida, forjó su propia leyenda. Su vida y su obra tan plena de símbolos, como el dolor, la soledad, lo trágico, han tenido repercusiones en ámbitos plásticos, como la pintura, la escultura, el teatro y el cine.

Sus características personales son únicas:

- *Pintora (oficio casi exclusivamente masculino para la Historia del Arte).*
- *Comunista (doctrina que sólo de modo secundario toma en cuenta a la mujer).*
- *Nacionalista fervorosa (desde la apariencia al vestuario).*
- *Inválida, mutilada físicamente (sin embargo, proclama "viva la vida").*
- *De costumbres heterodoxas (hazaña pecaminosa para la sociedad).*

ABSTRACT:

Frida Kahlo, a leading figure in the Mexican cultural history of the 20th century, created a strong pictorial universe whose artistic proposal –reflection of her own life– forged the legend. Kahlo's life –full of symbols like pain, loneliness, and tragedy– has had repercussions in the world of fine arts such as in painting, in sculpture, in theatre, and in movies.

Her personal traits are unique:

- *A painter (activity almost exclusive for men in the History of Art).*
- *A communist (doctrine which considers women to be only in secondary position).*
- *A fervent nationalist (even in her general way of dressing).*
- *Disabled and physically mutilated (nonetheless, she yells "hooray for life").*
- *Of heterodox habits (a sinful attitude for society of the time).*

Fridomanía. Las últimas décadas del siglo XX han sido testigos, cómo la pintora mexicana Frida Kahlo ha alcanzado la categoría de símbolo, mito, leyenda, ícono y objeto de adoración. Lo que ella representa hoy se ha transformado en verdadera Fridomanía, evidenciando que Frida Kahlo es una personalidad significativa ineludible en la cultura de México.

La Fridomanía ha sido la transformación de un mundo íntimo en un objeto público. Frida ha ido convirtiéndose en el centro de un culto, presente en multitud de objetos comerciales, productos de la mercadotecnia que conforman un pequeño mundo fridiano que es sólo una parte de un universo mucho más extenso cuyo estudio va más allá de la historia del arte, ubicándose en áreas como la sociología, la psicología, la etnohistoria cultural, y en movimientos, como el feminismo, o en fenómenos como la moda.

Los años setenta fueron testigos del nacimiento de lo que podría llamarse una historia del arte "feminista", una nueva conciencia del papel clave jugado en la historia de la estética occidental por muchas artistas cuyas carreras habían permanecido opacadas por sus contrapartes, los artistas masculinos.

Frida, entonces, no solamente era una mujer, sino una mujer de un país hispano. Lo cual significaba que, por su mera existencia, estaba oprimida. Ella tuvo que luchar no sólo en contra del machismo, sino contra el dolor y el tormento de sus propias incapacidades físicas. Ella fue una persona franca y segura de sí misma. Sirvió por lo tanto como modelo para un gran número de mujeres y artistas que buscaban un camino para expresar sus estados emocionales internos, para las lesbianas y homosexuales que en los años setenta empezaban la lucha por su liberación y que alzaban sus voces contra la discriminación y marginalidad. Frida pasó a constituirse en símbolo de liberación personal.

Este fenómeno de adoración a Frida, en México, Estados Unidos o Europa, representa múltiples sueños y fantasías. Kahlo fue re-descubierta cuando era el momento justo para replantear el papel de las mujeres artistas. Sirvió como modelo para mucha gente que buscaba un héroe, alguien que hiciera válida su lucha por encontrar su propia voz y su propia personalidad en la vida pública. Frida, como mujer de valor y fuerza estética y personal, cubrió ésta necesidad.

Emblema de disidencia moral y política, Kahlo ha pintado simbologías terrestres y fisiológicas y vertido sueños y padecimientos en visiones de la pareja cósmica.

Hayden Herrera, importante biógrafa de Kahlo señala en un artículo para el *New York Times*: "*cómo mujer hispana, bisexual e inválida 'ella tenía' todas las calificaciones para convertirse en un ídolo público. Hasta Madonna (estrella de rock y la actuación erótica) es una de sus admiradoras*". Escribe también "*Para una sociedad conducida hacia nociones de victimización y sado-masquismo, la Kahlo es ciertamente una víctima atractiva. Para una gente preocupada por la salud psicológica, temerosa del Sida y apabullada por el abuso de drogas, la fuerza valerosa con la que enfrentó la artista mexicana su enfermedad, es saludable. Aún cuando sus pinturas registran momentos específicos de su vida, todos los que las contemplan sienten que Frida les está hablando directamente*".

Insistimos, los ingredientes del mito fueron aportados por ella misma y por su esposo Diego Rivera. Pareja indesligable, de entre el universo legendario de los años del nacionalismo cultural y el internacionalismo nacionalista, en México de los años veinte a cuarenta.

Ambos, Kahlo y Rivera, son emblemas de la Revolución Mexicana en su vertiente cultural. Son artistas notables, inagotables, surtidores de anécdotas, comunistas, verbalmente monógamos y sexualmente polígamos. También son las celebridades que atraen a otras celebridades.

A su obra y a su convivencia con Rivera que la sociedad califica de hazaña pecaminosa, se une la utilización pictórica de su persona. Diego pinta a Frida en los murales, la mujer que es en sí misma una epopeya. Frida es ya parte de la historia de México, en el mismo nivel

de la Calavera catrina de los grabados, de José Guadalupe Posada. En Frida, el autorretrato es el método para convencerse de su durabilidad. Podríamos aventurar su razonamiento: “*Me pinto, luego existo. Me pinto, luego el tiempo me respetará más allá del sufrimiento. Me pinto, luego el cuadro es para mí un espejo, la prolongación y la metamorfosis de mi efigie*”.

Frida es la tragedia que de tanto sobrevivirse a sí misma, se torna en continuidad. Frida en los murales, Frida en el autorretrato, Frida en las anécdotas. Es aquí donde germinan los elementos de la explosión mitológica.

En los años setenta, “los chicanos” (mexicanos residentes en EE.UU.) al recapitular sobre su pasado y el pasado de sus padres, hacen acopio de mitos: Cantinflas, el dueño de los secretos del desdecir, de apariencia extraviada entre el traje y el smoking; la Virgen de Guadalupe, la sacralización del color moreno; Benito Juárez es el Juan Diego de la Patria; Emiliano Zapata, la reivindicación de la tierra y de quien la trabaja; ... y Frida Kahlo, el rostro que es sitio de encuentro de los significados innumerables, la presencia mexicanista que se vuelve, paulatinamente, en realidad icónica.

A la revaluación en México de la artista con la apertura de su casa museo, se añade la gran exposición retrospectiva de su obra, que va a Estados Unidos y Europa, la película *Frida* de Paul Leduc, los libros de Marta Zamora, *Rauda Jamis* y *Raquel Tibol*.

De todo este diluvio, queda claro que el símbolo de Frida es de una actualidad tan deslumbrante porque, en lo esencial, ya no es un símbolo de la pintura, ni de la militancia política, ni de la condición femenina homosexual y heterosexual. En última instancia, Frida en el vértice de la Fridomanía, es el símbolo de sí misma.

Lo seguro es que en Frida se alaba la intrepidez pictórica que representó al dolor y la resistencia al dolor. La Fridomanía es un culto donde se prueba lo evidente: los santos de esta época ya no provendrán de las virginidades defendidas a costa de un salto en el vacío o de los milagros que sanan a enfermos y sanos por igual, sino –muy principalmente– de las vidas que mezclan originalidad, dimensión artística, autodestrucción y radicalidad existencial. Santa, virgen, bisexual, compañera de Diego Rivera, amante de Trotsky, transfiguradora del traje típico, Frida atraviesa por exclamaciones, cotizaciones en el mercado del arte, modas, y queda indemne, como al principio, dividida, entre el dolor y la necesidad de trascender la pena en el torbellino expiatorio de amor y de pintura.

Su legado. Al protagonizar sus autorretratos, Kahlo metódicamente construye un repertorio de imágenes de su yo, imágenes corporales, a través de las cuales ofrece una ventana hacia su mundo. Cuando pinta la imagen de su marido en su frente, no sólo se relaciona con una persona conocida, sino que materializa los pensamientos acerca de él, al representarlo en forma de miniatura. Es al relacionarse con la esfera religiosa que Frida promueve el tratamiento de sí misma como ícono. Al vincular pictóricamente la representación de su cuerpo, tanto con Cristo como con la Virgen, ella cruza la fronteras de los géneros. La corona de espinas, iconografía indudablemente asociada con Cristo, se convierte en los autorretratos de Frida en yugo de espinas. Y el tocado ritual indígena tehuano usado por las mujeres del Istmo de Tehuantepec crea un halo virginal alrededor del rostro de Kahlo.

En suma, Frida no se concebía como un ícono típico, al menos no como se representaba en términos cristianos –es decir, mujeres vírgenes y hombres mártires. Al contrario, ella escenifica un drama en el cual asocia su yo mortal y secular con el mundo sagrado, explotando la fuerza que obtiene de esta asociación. Aunque ella conduce al espectador a pensar en íconos religiosos tradicionales, el ícono que, realmente, quiere crear de sí misma es,

fundamentalmente, poco convencional. A Frida Kahlo le preocupa mucho la representación de su carne y de su sangre. No obstante, es a través del uso de la imaginería asociada con las representaciones de Cristo –una víctima sagrada, sangrienta, fuerte, tolerante y masculina– que explora su identidad corporalizada.

RECONSTRUYENDO EL CUERPO

Hay muchas razones por las cuales Frida Kahlo habría podido concebirse a sí misma como una víctima sacrificial. Su sexo era un constante recordatorio de la posición subordinada que, cual mujer, ocupaba en la sociedad. Esta conciencia de su posición cultural se acentuó en terrible progresión, en relación tanto con su deterioro físico como enfrentada a la soledad y al terror que le producían sus enfermedades. Desde su infancia, estaba familiarizada con los médicos. Contrajo la poliomielitis a los siete años de edad, la que le dejó secuelas de atrofia en una pierna. Once años más tarde, un gravísimo accidente de tranvía le provocó fracturas de columna, clavícula y pelvis. Su vagina quedó atravesada por una barra metálica, sufrió el aplastamiento de la pierna derecha y el pie. No obstante, los interminables dolores, los corsés ortopédicos y las escayolas que debía soportar durante meses, las úlceras tróficas en el pie derecho (esto último condujo a la amputación de dicho miembro poco antes de su muerte), las más de treinta operaciones a las que declaraba haberse sometido, pudieron deberse a una malformación congénita de columna, denominada espina bífida. En su *Diario de Vida*, refleja su incansable lucha en la búsqueda de soluciones a su sufrimiento, su resignación a las prescripciones de los médicos, su frecuente estoicismo ante los continuos fracasos.

En la representación pictórica de su cuerpo aplastado y penetrado, Frida introduce lo irrepresentable del desnudo femenino. La figura de la mujer de Frida es una mujer mutilada y, como tal, desafía la representación institucional del desnudo femenino en el arte occidental.

En contraste, los desnudos de Kahlo desertizan lo femenino al presentar cuerpos sangrientos, defectuosos, imperfectos.

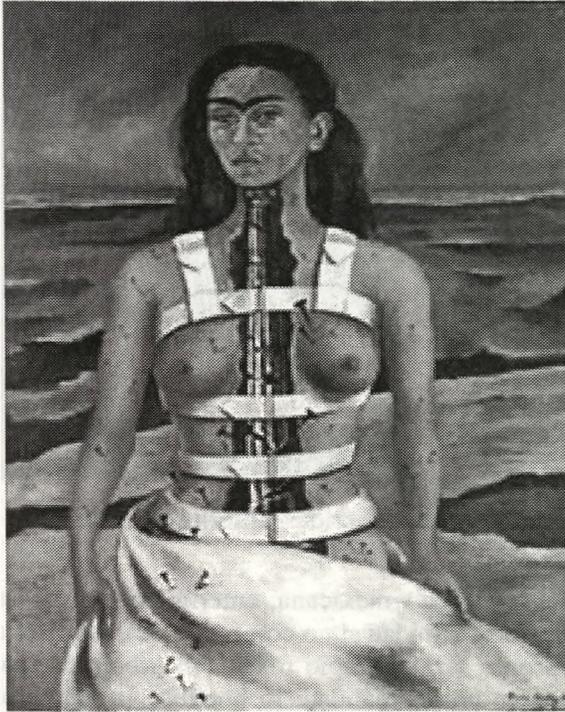
Hay un tabú tácito en el mundo judeo-cristiano que condena la representación de la sangre femenina o menstrual. Toda la sangre que fluye de la mujer cae dentro de este tabú.

Como Frida en su pintura ignora estos tabúes, sus figuras son escandalosas y algo realmente fuera de lo común. A diferencia de las pinturas del hombre mutilado, en las cuales la sangre y las entrañas son un signo de sacrificio (como se puede apreciar en la sangre de Cristo y en las entrañas del guerrero heroico); la mujer mutilada significa una ruptura con el orden social. Esto es lo que los desnudos de Frida tratan de significar. El trastorno pictórico que Kahlo crea, le permite a la “mujer sufrida” salir de su silencio culturalmente construido, expresarse y obtener posición como sujeto.

Al reconstruir el desnudo, Frida se concentra de algún modo en la vagina, ya que es allí donde confluyen los muchos estereotipos de la inferioridad de la mujer. “*Las mujeres son seres inferiores*”, escribió Octavio Paz al describir el estereotipo, “*su inferioridad es constitución y radica en su sexo, en su ‘rajada’ herida que jamás cicatriza*” (O. Paz: *El laberinto de la soledad*).

Al denunciar de manera implacable la supuesta inferioridad femenina, Frida Kahlo critica no sólo el androcentrismo de la representación de la sangre, sino también el falocentrismo en que se sustenta la definición de la “herida abierta”.

Tres pinturas suyas, en particular, redefinen el concepto de la herida-rajada: “La columna rota” (1944), “Mi nacimiento” (1932) y “Recuerdo de la herida abierta” (1938).



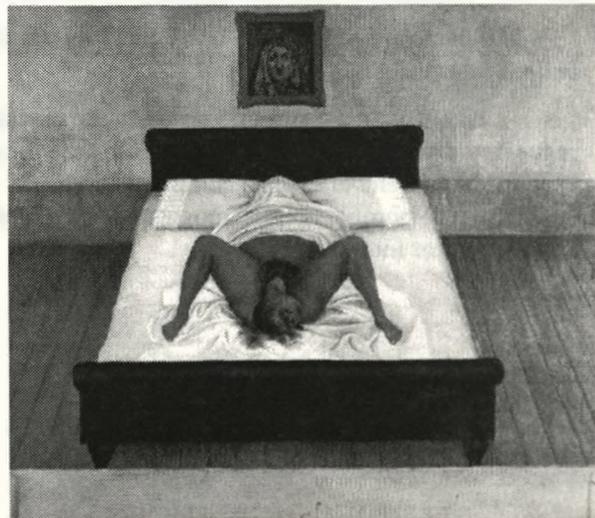
“La columna rota” muestra a Frida en un terreno estéril. Su cuerpo se parece al de Cristo; las lágrimas se le escurren por la mejillas y una sábana blanca como taparrabo cubre la parte inferior de su torso. Correas y huinchas como vendas la ciñen ya que su columna de forma y estilo jónico aparece rota y la traiciona para sostenerse. Esta pintura nos habla de la penetración del cuerpo de Kahlo por el accidente, por las máquinas y por la medicina moderna.

Hayden Herrera dice “*la columna es análoga al falo*”, las pinturas de Kahlo sugieren que el falocentrismo no puede sostener o definir al cuerpo femenino. No es una mera coincidencia la elección de una columna jónica. Las cánones de belleza promulgados por las Academias de Arte están enraizados en los ideales de belleza de la Antigua Grecia, donde los hombres cincaban columnas de perfecta simetría y formas femeninas como emblemas de belleza. Frida

escribe en su *Diario de Vida*, aludiendo a su columna degenerada, “*la vida es reemplazada por una ruina desmoronándose*”.

En “Mi nacimiento”, Frida retrata, como lo describe H. Herrera, “*una de las más impresionantes imágenes de un alumbramiento jamás hecha*”. Una mujer yace muerta sobre una cama, su cara cubierta por una sábana. Sobre su cabeza cuelga una imagen de la Mater Dolorosa.

La Mater Dolorosa que llora la pérdida de su hijo sugiere el dolor que Kahlo sentía cuando pintó esta obra, ya que, poco antes, había tenido que poner fin a un embarazo. Pero, esta mujer aparentemente muerta, cubierta, de la cintura para arriba y desnuda para abajo, está dando a luz a un bebé cuya cabeza protuberante es, sin lugar a dudas, la de Kahlo. La madre es tanto Frida Kahlo como la madre Kahlo, y el bebé es tanto Frida, como el niño que perdió. Lo que es más extraordinario de esta pintura no es tanto el nacimiento, sino la audaz pictórica redefinición de la vagina. Es algo que se abre al mundo, desde donde se origina toda vida humana.



“Recuerdo de la herida abierta” (1938) es la pintura con la que Kahlo desafía de manera más satírica el concepto de la herida rajada. Podríamos identificar tres heridas en esta pintura, pero sólo una está abierta. Su pie herido está cubierto por vendas, su vagina, está tapada por los pliegues de su falda pero aparece expuesta en su muslo una herida en forma de vagina. Esta tercera herida no es una herida real: es, según Frida, una herida psíquica que fue causada por la traición de su marido. Su flirteo violó su confianza. Kahlo en su desafío se levanta el vestido (lo que no hacen las damas) y expone una herida abierta que no es su sexo real.

Las autorrepresentaciones de Kahlo critican los tabúes engendrados por los hombres y sus sanciones en contra de la expresión pública de realidades fisiológicas, como la sangre femenina o de realidades psicológicas como las experiencias femeninas.

Pero, ¿es esto belleza, esta secuencia aterradora de heridas abiertas, coágulos sangrientos, abortos, lágrimas?

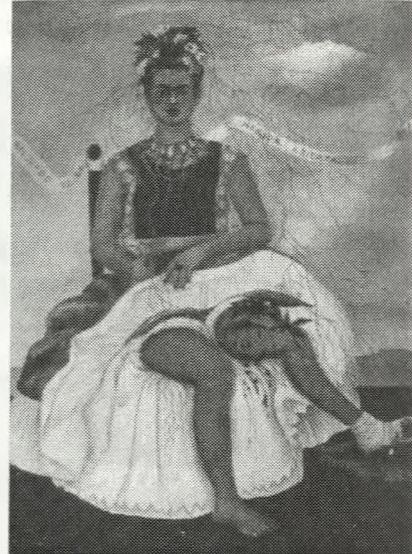
Frida Kahlo, como parte de una herencia europea y mexicana, entendió que una cosa es ser un cuerpo y otra cosa es ser bella. Descubrió su afinidad si no con modelos de belleza a la moda, sí, claramente, con la verdad de su propio ser, su propio rostro, su propio cuerpo. Mediante su arte, Kahlo llega a un acuerdo con su propia realidad: lo horrible, lo doloroso, puede llevarnos a la verdad del conocimiento de nosotros mismos. Entonces, ese arte adquiere el rango de lo bello por el simple hecho de que identifica nuestro ser, porque ilumina nuestras cualidades más internas.

Los autorretratos de Kahlo son bellos por la misma razón que lo son los de Rembrandt: nos muestran las sucesivas identidades de un ser humano que aún **no es**, que aún está **siendo**.

Esta manera de concebir la belleza como verdad y autoconocimiento –la verdad como devenir– requiere de una valentía sin parpadeos, y es el gran legado de Frida.

Sócrates, famoso por su fealdad, nos pidió cerrar los ojos a fin de ver “*nuestra propia belleza interna*”.

Kahlo va más allá de la exigencia socrática. Nos pide cerrar los ojos y abrirlos en seguida a una nueva visión del mundo. La vista es el más claro de los sentidos, escribió Plotino. Y, sin embargo, la vista no es capaz de mirar el alma. Eso es así añade el filósofo neoplatónico, porque si fuésemos capaces de ver el alma, seríamos víctimas de un terrible amor, un amor intolerable.



BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. Kahlo Frida** (1995): *El diario de Frida Kahlo; un íntimo autorretrato*, Colombia, Editorial Norma, S.A.
- del Conde, Teresa** (1992): *Frida Kahlo, la pintora y el mito*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garduño, Blanca y Rodríguez, José Antonio** (compiladores) (1991): "Pasión por Frida", Museo estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation.
- Herrera, Hayden** (1990): *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Ediciones Diana.
- Zamora, Martha** (1987): *Frida, el pincel de la angustia*, México, Publicaciones M. Zamora.