

ESPEJOS MAGICOS: LOS AUTO-RETRATOS DE FRIDA KAHLO

GEORGIANA M. M. COLVILE

Hirió blandamente el aire
con su dulce voz Narcisa,
y él le repitió los ecos
por bocas de las heridas.

Sor Juana Inés de la Cruz (*Antología*: 118)

El arte de Frida Kahlo es una cinta alrededor
de una bomba.

André Breton (*Surrealismo y Pintura*: 144)

El eco de la voz de Sor Juana Inés de la Cruz reverberará al final de este ensayo. Como la muy citada «*boutade*» de Breton, esto permanece como una perfecta descripción del choque inicial que provocó la obra de Frida Kahlo, y se apropia de ella como paradigma del efecto autonómico («lo fijo explotante..., la belleza convulsiva etc.» [*El Amor Loco* 21]), lo cual constituye su propia definición de la imagen surrealista. La fascinación del papa del Surrealismo con Kahlo y su arte vino a resultas de su descubrimiento de México como «el país surrealista por excelencia» (Herrera 226), concepto que, según reclaman Oriana Baddeley y Valerie Fraser, él extendió al continente latinoamericano en su totalidad (101).

Con Breton comenzó una colonización hermenéutica —del cuerpo, del cadáver y del corpus de Kahlo. Este proceso tiene sus puntos positivos: los palimpsestos interpretativos reflejan las imágenes kaleidoscópicas proyectadas por máscaras y espejos de esta extraordinaria mujer en su sufrimiento y su pintura, cuya vida y obra permanecen inexplicables. Dawn Ades ha señalado el género principal de Kahlo, el autorretrato como «corroborante de la cuestión de la identidad, personal, cultural y política» (227). En su corta vida (1907-1954), Frida Kahlo produjo más de doscientos cuadros, en canvas, madera, masonita u hoja de metal, la mayor parte de los cuales representan a la artista. La palabra auto-retrato enfatiza su repetido intento de capturar su propia imagen. Al principio era su cuerpo y su perpetua pasión: la pintura llegó a ser un rito de paso hacia la iconografía narrativa. Considerada como un todo, al mirar los tormentos físicos y psicológicos de su vida, la obra de Kahlo parece a un tiempo trágica y carnavalesca, reminiscente de su juego surrealista preferido: el cadáver exquisito.

Primero, algunas palabras acerca del auto-retrato como género. Louis Marin sostiene que «toda pintura, especialmente cuando es representativa, es implícita si no explícitamente auto-crítica» (117). Según Baudrillard, «la relación incestuosa que tenemos con nuestra propia imagen» (98) es una fuente constante de seducción. Un deslizamiento ocurre aquí entre el deseo de retener la imagen de uno mismo tal y como es y la necesidad de criticarla o hacerla otra: el auto-retrato oscila entre la mimesis y la metamorfosis. La referencia de Baudrillard a la versión que Pausanias hace del mito de Narciso (97), en el cual el joven primero confundió su propio reflejo con la cara de su querida hermana gemela y después la usó como «*leurre*» o astucia para invocarla, ilustra su propia teoría de la seducción, lo cual significa «morir como realidad, ser producido como [pantalla]» (97). Desde esta perspectiva, él identifica a las mujeres como las pertrechadoras de la seducción, reduciéndolas, como la hermana de Narciso, a signos ausentes, fetiches ornamentales y foco del deseo masculino.

En un análisis del autorretrato andrógino de Medusa realizado por Caravaggio, pintado en un escudo, Marin revela la última astucia del espejo y de la (auto)-representación (139). En el mito, Perseo sólo podría matar a Medusa confrontándola con su escudo especular: ella murió petrificada por su propia imagen. Ovidio insiste en la original belleza apabullante del monstruo legendario antes de que llegara a ser víctima de los celos de Atenea y de su consiguiente metamorfosis. Marin la ve como una criatura híbrida, a un tiempo bella y monstruosa, rezumando simultáneamente el horror y la fascinación causados por la mezcla de opuestos. Después de la muerte de Medusa, Atenea hizo copiar la cabeza de ella en su propio escudo, como protección contra sus enemigos, re-creando entonces belleza, horror y fascinación a través de la representación. Freud interpretó el efecto petrificante de Medusa como una doble reacción masculina ante los genitales femeninos: paralizar su miedo a la castración condensado con la excitación y el deseo. Veremos como Frida Kahlo, como Caravaggio, agarra el preciso momento de la metamorfosis para proyectar una auto-imagen interna híbrida y a menudo *andrógina*. Marin, Baudrillard y la Medusa son especialmente relevantes a propósito de la estrategia de seducción y antiseducción envuelta en la producción que hace Kahlo de los autorretratos, los cuales regaló muy a menudo y, ocasionalmente, vendió a sus amantes anteriores o del momento. Baudrillard también compara la seducción de las mujeres a la de los animales:

Lo que provocan en nosotros no es una nostalgia por lo salvaje sino una nostalgia teatral y felina por vestimentas estratégicas y por la fineza de la seducción a través de formas rituales que nos encantan más allá de todas las barreras sociales.

Para seducir o petrificar, como la cara de Medusa, el cuerpo debe ser re-inscrito como pictograma o conjunto de signos y ser llevado a través del ritual de la representación.

Laura Mulvey y Peter Wollen han detectado precisamente esta puesta-en escena, tan exactamente teatral, y esta mascarada en los auto-retratos de Kahlo; y al mismo tiempo, contradicen la teoría de Baudrillard demostrando como los ojos,

en el rostro de la artista, se tornan hacia adentro, haciéndose a sí misma el sujeto de la mirada más que el objeto al que se mira:

La mirada imaginaria es la de la autoconsideración, por lo tanto, femenina y narcisista. No hay timidez ni crueldad, ninguno de los matices necesarios para la erotización masculina de la mirada femenina. La mascarada sirve como desplazamiento del sujeto desde una infancia traumática, siempre recordada, repetida (104).

La idea de contemplar la muerte trabajando en el espejo no es nueva. La condición impedida de Kahlo y su salud en declive hicieron, según su biógrafa Hayden Herrera, «de la vida de Frida desde 1925 hasta... una agotadora batalla contra la muerte y el deterioro» (62). Ella usaba su pintura como terapia, en un esfuerzo frenético para recrear y transformar la insoportable realidad de un cuerpo torturado y un sistema reproductor destrozado. Su cuerpo inscribe el proceso de muerte como una cámara fija. La muerte en sus pinturas no puede ser más consumada que el amor en el poema de Keats «Oda a una urna griega». Su sufrimiento experimenta una forma de catarsis alquímica a través de su arte:

Los auto-retratos heridos de Frida eran una forma de lloro silencioso. En imágenes de sí misma descalza, decapitada, abiertamente rota, sangrando, convirtió la pena en la imagen más dramática posible para imprimir en otras personas la intensidad de su sufrimiento. Y proyectando su pena hacia afuera y dentro de su lienzo, logró extraerla de su propio cuerpo. Los autorretratos eran réplicas fijas e inmutables de su imagen-espejo, y ni los reflejos ni las telas sienten dolor (347)

Una vez que un recuerdo ha sido archivado por escrito, el texto llega a ser un filtro para la memoria, borrando el referente original. Como hemos visto, los auto-retratos funcionan doblemente como proyección del yo y formulación de un deseo reprimido de recrear y poseer la propia imagen como otra. Para George Steiner:

Es el motivo autobiográfico, el auto-retrato, el que es el menos imitativo, el menos reflector de las elaboraciones estéticas. Al pintarse a sí mismo, frase ya típica, el escritor o artista lleva a cabo la creación de su propia persona. El no ha querido esta creación; no tiene elección en sus lineamientos. El auto-retrato es la expresión de su compulsión hacia la libertad; de su intento agónico de poseerse, de alcanzar una maestría sobre las formas y los significados de su propio ser. Casi no hay una forma más imperiosa de segunda creación... que en la secuencia de los auto-retratos de Rembrandt (205)

Steiner lleva a cabo este texto masculinamente orientado con un vago intento de pacificar a las feministas, reconociendo los logros creativos de unas pocas mujeres excepcionales, pero básicamente perdonando el antiguo cliché de que mientras los hombres producen arte, las mujeres reproducen la especie. Consecuentemente, nuestra fácil sustitución de Frida Kahlo por Rembrandt como la artista mimética auto-reposeedora llega a ser doblemente perturbadora cuando ella transpasa sus abortos voluntarios o no, y sus intentos fracasados de maternidad a su auto-representación pictórica. Así es como Steiner expone su propia postura sexista:

Al señalar esta hipótesis, estoy absolutamente consciente, de su posible tendenciosidad hacia lo masculino. Siento totalmente su más que metamórfica inferencia de una primacía masculina en la creación de grandes formas ficcionales... y de una imagen patriarcal militante, o metáfora de Dios. (206)

Frida Kahlo ponía al descubierto su cuerpo sangrante y sus traumas ginecológicos en la tela. Si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, una mujer creo a Frankenstein, quien dio lugar a un monstruo. Gilbert Lascaux y otros han recordado que los monstruos en el arte occidental tienden a ser configurados como femeninos, como las máscaras carnavalescas y las figuras descritas por Bahktin. El impacto chocante del arte de Frida Kahlo viene de su franca descripción del cuerpo femenino desde un punto de vista no erótico. Hayden Herrera señaló acerca de *Henry Ford Hospital* (1932), pintado después de un aborto no deseado, que «esto es realmente un desnudo percibido por una mujer más que uno idealizado por un hombre» (144). Los más recientes comentarios de Jean Franco, tales como: «Frida Kahlo usó su cuerpo mutilado para contestar a un sistema de representación que todavía identifica a la mujer con la naturaleza» (xx), o «El cuerpo mutilado de Frida Kahlo va más allá del lugar del desnudo clásico» (xxii), proveen ejemplos de una lectura feminista retroactiva de la obra de Kahlo. Tales interpretaciones pueden ser cuestionables. La representación que hace Kahlo de su propio cuerpo está ligada al culto católico de la virgen a través de la expresión de dolor, que lo desexualiza. En palabras de Mulvey y Wollen:

La esfera femenina está desalojada de certeza. El cielo de la fantasía masculina está reemplazado por la experiencia de dolor (91)

Es precisamente la pintura de la pena física y de la mutilación lo que hace únicos algunos de los autorretratos de Kahlo. Son también típicos en muchos sentidos de la obra recientemente descubierta de esas mujeres artistas más o menos estrechamente asociadas con el Surrealismo. El arte de Kahlo se convierte en paradigma en el estudio de Whitney Chadwick titulado *Mujeres artistas y el movimiento Surrealista*. Estas mujeres, a menudo esposas o compañeras de pintores o poetas surrealistas (modelo aplicado a Kahlo como mujer de Diego Rivera), participaron en el movimiento, aunque permanecían en la periferia. Inscibieron y exacerbaron en su pintura los verdaderos papeles, modelos, espacios y estereotipos a los que la fantasía masculina quería confinarlas: histeria, brujería, lo erótico, lo oculto, corporeizaciones narcisistas animales, vegetales o minerales de la madre Tierra. Como en la definición de «vuelo» de Cixous con respecto a la «escritura femenina» que significa según ella el robo del lenguaje masculino por parte de las mujeres, habilitándolas para emprender su propio despegue, Chadwick explica cómo las mujeres artistas personalizaron las antinomias surrealistas:

El uso continuo del espejo como herramienta afirmaba la dualidad del ser, el yo como observador y observado. En la obra de las mujeres artistas, el auto-retrato se convirtió en una metáfora parlante para el intento, por parte de la mujer artista, de resolver las polaridades surrealistas de una realidad interior y exterior. Los hombres surrealistas sobrepasaron la polaridad proyectando la realidad interna en forma de deseo

en un ser externo (el sujeto femenino). Las mujeres artistas a menudo volvieron hacia el auto-retrato como artificio para iniciar el mismo diálogo entre la realidad interior y exterior. (92)

Sus auto-retratos reflejan simultáneamente un intento de establecer su propia identidad como artistas y un desfile ostentoso de su belleza ornamental, ya sea como musas para sus compañeros o simplemente para su propia satisfacción. Carrington, Tanning y Toyen pintaron auto-retratos tempranamente, y Fini y Varo adjudicaron sus propias caras a sus varias «personae» y a sus criaturas híbridas, pero Kahlo era la única que trabajó toda su vida en llevar a cabo una transposición de sí misma en una serie de auto-retratos semiconvencionales. Como Dorian Gray, ella *era* sus retratos; a través de ellos su imagen ha sobrevivido como un poderoso emblema femenino y mexicano. Según Chadwick:

La imagen que Kahlo escogió para ella misma, la de una personalidad cautivadora, sustituyó a una definición del yo como artista profesional (90)

La mayor parte de las mujeres «Surrealistas» a menudo pintaron animales, favoreciendo generalmente uno como «totem» personal (como las «Naguals» mayas), símbolos de otro mundo, alter egos, imágenes-espejos o metamorfosis del amado. Miremos algunos ejemplos del arte auto-biográfico de estas mujeres. En su *Auto-retrato* de 1938, Leonora Carrington está estilísticamente unida a su «totem»-caballo y a su rebelde alter-ego, la hiena. En una pintura mucho más tardía, *La Bruja Mágica* (1975), el auto-retrato ha llegado a ocultarse completamente a través de un código de símbolos. Léonor Fini, en *La vida ideal* (1950), como en casi toda su obra, se identifica con los gatos decorativos que le rodean. *Heliadora* (196) es un auto-retrato floral, e *Incomparable Narciso* (1971), retratando reflejos gemelos masculinos y femeninos en el agua, provee una ilustración perfecta de la versión anteriormente mencionada, que Pausanias hace del mito. *Compassión* (1955), de Remedios Varo, revela a la artista disfrazada de un mágico cómplice de gato electrizado; aparece disfrazada como una mujer-búho alquimista en *La creación de los pájaros* (1958) y como Narcisa mirando su propia imagen en *Encuentro* (1959). Dorothea Tanning empezó su carrera con su auto-retrato *Cumpleaños* (1942), que la muestra en compañía de una criatura imaginariamente mimética, y más tarde hizo retratos narrativos de su extraña obsesión con los perros tibetanos, como por ejemplo en *Cuadro Viviente* (195). Las mujeres y los animales de Toyen no son tan claramente identificables con ella misma pero también indican sufrimiento y fragmentación femenina como los auto-retratos de Kahlo: Así *La mujer dormida* (1937) está hueca, lo cual recuerda a las representaciones que Kahlo hacía de su vestido vacío en *New York o Mi vestido cuelga ahí* (1933), por ejemplo, y *Relâche*, de Toyen, nos muestra a una mujer equilibrista bocabajo y sin cabeza.

El lugar de Kahlo dentro del corpus de mujeres artistas surrealistas, tanto como en su vida y obra, fue accidental. Aunque Carrington y Varo vivían en Ciudad de México, ella tuvo poco contacto con ellas, principalmente debido a que ellas eran europeas. Los animales reflejantes (más que nada monos-araña, perros escuintli y pájaros exóticos), tanto como las plantas y los objetos de arte pre-colombino que

ella coleccionaba y con los que se auto-representaba, pueden ser vistos como lazos entre sus tendencias surrealistas, su «mexicanidad» y, lo que Mulvey y Wollen han llamado, su «mascarada», un «vocabulario irónico que puede al mismo tiempo expresar y enmascarar el cuerpo» (101). Lo mismo aplica al uso que Kahlo hace de la joyería indígena mexicana y de los vestidos de tehuana, tanto en su vida real como en sus retratos. Por consiguiente, Mulvey y Wollen se refieren a Kahlo como:

transformándose a sí misma en un artefacto mexicano... las formas populares le ayudaron a desarrollar una forma de auto-retrato que transcendía los límites de lo puramente icónico y le permitió usar lo narrativo y alegórico. Así ella creó una forma de auto-biografía emblemática engarzada en la mexicanidad (94-96)

Este aspecto de su obra, junto con el uso que hace de la iconografía católica mexicana, mediante la cual, ella se torna en una peculiar figura hispánica del Cristo-crucificado, imitando irónicamente el género del *ex-voto* o *retablo*, usados tradicionalmente para dar gracias, principalmente por curarse de alguna enfermedad, y su desplazamiento de la fe católica hacia el culto de su famoso marido y de los líderes comunistas como Lenin, Stalin y Mao Tse Tung, todo ello ha contribuido a hacer de Frida Kahlo, hoy, un icono nacional e incluso internacional. En Ciudad de México, su arte provee una íntima contrapartida a los enormes y abiertamente políticos murales de Diego Rivera. Ella ha unido la Virgen de Guadalupe, la Malinche y Sor Juana Inés de la Cruz como emblema de lo auto-conscientemente barroco, pesada cultura maternal en la que ella nació. En esta capacidad, así como en la de mártir, mística secular, surrealista y pintora del cuerpo femenino, ha cruzado muchas barreras occidentales. Su cara parece cada vez más frecuente en cubiertas de libros, o en carteles para exposiciones; ha inspirado dos películas y la escritura de dos biografías en Europa y América, y su historia fue contada de nuevo en un número de *Love and Rockets* (Amor y Cohetes) de 1988, libro de comics publicado en Los Angeles.

Este último encuadre del documento no carece de interés. La primera gran imagen ilustra la lectura que Jane Gallop hace de la fase-espejo de Lacan, de acuerdo a la cual las alucinaciones del cuerpo en trozos y piezas pueden preceder o seguir a la identificación con la auto-imagen en el espejo. Aquí la cara perfectamente formada de Frida, como en sus retratos, está rodeada por una serie de elementos o alusiones fragmentadas a los múltiples y explosivos episodios de su vida, incluyendo la bomba enlazada de Breton. La cinta cómica termina con la visión que Siqueiros, amigo de Rivera y muralista, dijo haber experimentado durante la cremación de Frida. Herrera lo describe como sigue:

Cuando las llamas prendieron su pelo, su cara apareció como sonriendo en el centro de un gran girasol (438)

El dibujo en *Love and Rockets* podía ser un retrato de la artista como «La Medusa riéndose» de Cixous. Además es su último auto-retrato destruyéndose.

II

Se puede reconstruir fácilmente la vida de la artista a través de sus telas aunque no fueron producidas en un orden cronológico, desde *Mi nacimiento* (1932) a la anticipación de la muerte en *El Sueño* (1940). Se hace innecesario decir que ocurrieron discrepancias entre el tiempo en que se narra y el tiempo narrado: su primer *Auto-retrato* fue pintado en 1926 y su última pintura, *Sandías «Viva la vida»*, en 1954, el año de su muerte. Ella está ausente de ésta última; se presenta un bodegón de sandías carnosas, evocador de todas sus heridas, y del que Diego Rivera se hace eco tres años más tarde en su último lienzo, *Sandías*.

Mi nacimiento (1932) muestra a la artista, en lo que podría ser leído como metáfora de su proceso artístico, dándose luz a sí misma bajo la mirada de la Virgen de Guadalupe. Hayden Herrera se refiere a una cita posterior del diario de Kahlo:

La que se parió a sí misma... quien escribió el poema más maravilloso de su vida (158)

Mis abuelos, Mis padres y yo (1936) nos presenta a la familia inmediata de Kahlo: su padre alemán, Wilhelm Kahlo, fotógrafo y pintor aficionado, era descendiente de judíos húngaros, y su madre, Matilde Calderón, mestiza mexicana. La narrativa autobiográfica se termina con *Mi nana y yo* (1937), donde se expresa el orgullo de Kahlo por su sangre india. La artista se representa con su cabeza adulta y su cuerpo de niña, como teniendo un lazo telúrico con la tierra mexicana a través de sus ancestros maternos y su nana india. La cara del ama, como las de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, tiene los rasgos de una máscara primitiva, en este caso pre-colombina, yuxtaponiendo la cultura local con la naturaleza. En 1925, cuando Kahlo tenía dieciocho años, un accidente de coche cambió su vida:

Su columna vertebral se partió en tres partes de la región lumbar. Su cuello se rompió así como también la tercera y cuarta costillas. Su pierna derecha tenía once fracturas y su pie derecho estaba dislocado y aplastado. Su hombro izquierdo estaba desencajado y su pelvis rota por tres lugares. El barandal de acero literalmente había atravesado (atornillado) su cuerpo por el abdomen; entrando por el lado izquierdo le había salido por la vagina. «Perdí mi virginidad», dijo ella (Herrera 49)

La pintura correspondiente *La Columna rota* (1944) llegó diecinueve años más tarde, mostrando la crueldad de su temprana «violación» mecánica y de los apretados corsés que tuvo que llevar casi toda su vida como resultado.

A menudo Kahlo se refería a su matrimonio con Diego Rivera considerándolo su segundo accidente. Se conocieron en 1928 y se casaron en 1929. Su preocupación con esta intensa y, con frecuencia, penosa relación se hizo un motivo recurrente dentro de su obra comenzando por el doble retrato de *Frida y Diego* (1931) y con el primer *Retrato de Diego* (1937). A él se alude frecuentemente por el efecto que tuvo en Kahlo; varios de sus auto-retratos inscriben un medallón con el rostro de Rivera en la mitad de su frente (*Pensando en la muerte* [1943]; *Auto-retrato como Tehuacana* [1943]; *Diego y yo* [1949]). *Unos cuantos piquetitos* (1935) con-

densa la preocupación de Kahlo con las infidelidades de Diego (siendo el epítome la seducción de su propia hermana) junto a la representación de una noticia: después de abusar de su novia hasta la muerte, un hombre había protestado ante la policía: «¡pero yo sólo le di unos piquetitos!». Este fingido-retablo inscribe el matrimonio poco afortunado de Frida dentro del tradicional ejemplo «macho/chingada».

La propaganda feminista «lo personal es político», acuñada mucho después de la época de Kahlo, se ajustaría muy bien a la obra que ella produjo durante la estancia de Rivera en Estados Unidos en los años treinta. Su juicio crítico del capitalismo, combinado con su añoranza de México, y con un sentido personal de su identidad híbrida, caracterizan cuadros como el de *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932) y *Mi vestido cuelga ahí* (1933; ver Baddeley y Fraser 93-94). Además, mientras Rivera estaba pintando murales comisionados oficialmente en San Francisco, New York y Detroit, Kahlo estaba atravesando por unos traumas ginecológicos tales como su segundo aborto inevitable y los transcribía en su pintura. Como señala Hayden Herrera, *Henry Ford Hospital* (1932) es:

...el primero de la serie de auto-retratos sangrantes y terroríficos que harían de Frida Kahlo una de los más famosos pintores de su tiempo. (143)

El penoso episodio del divorcio de los Rivera (1939) y su subsecuente casamiento de nuevo (1940) está ilustrado claramente por dos auto-retratos: la imagen de la castración femenina en *Auto-retrato con pelo cortado* (1940) y *Auto-retrato con trenza* (1941) en el que el pelo parece haber sido agarrado hacia atrás de modo precariamente ominoso.

Kahlo rechazó el apodo surrealista que Bretón le confirió, diciendo lo siguiente: «Nunca pinté sueños, pinté mi propia realidad» (Herrera 266). Sin embargo, la triple definición de Freud acerca de los sueños provee una aproximación plausible a la pintura de Kahlo. Como Mulvey/Wollen, Paul Leduc puso de manifiesto su teatralidad en la película *Frida*. El desplazamiento ocurre desde los tormentos matrimoniales hacia el dolor corporal y su representación en los auto-retratos. La condensación onírica está particularmente aparente en *Lo que el agua me ha dado* (1939), la pintura más surrealista de Kahlo: un retrato de la artista sin cara, en la bañera, sólo con sus pies, el derecho roto, saliendo del agua. Los contornos borrosos de sus piernas casi son indescifrables, y en la superficie del agua aparece un revoltijo de memorias y fantasías de toda una vida, tal y como una persona ahogándose puede percibir las. Estas incluyen referencias intratextuales en miniatura a pinturas previas representándose a sí misma, a sus padres tal y como en *Mis abuelos, mis padres y yo*, a dos amantes lesbianas como las de *Dos desnudos en el bosque* (1939), donde claramente se habla de la bisexualidad de Kahlo, el vestido hueco de tehuacana de *Mi vestido cuelga ahí* y algunas de las varias plantas y animales presentes frecuentemente en los auto-retratos. Al fondo, una pequeña figura de la muerte reposa bajo un volcán latente cubierto con el edificio del Empire State. Esta poderosa imagen fálica del «Big Business» (la Gran Empresa) forma un asombroso contraste con el tradicional mural mexicano donde se metaforiza al capitalismo como una prostituta. También alude a las obras norteamericanas de Kahlo. Esta compleja pintura llamó la atención de Breton por su calidad onírica y su erotismo

sutil; la vio como una ilustración ideal de las palabras de Nadja, enloquecida heroína: «Soy el pensamiento del bañarse en una habitación sin espejos» (144).

El eligió *Lo que el agua me ha dado* para la exposición de 1939 «Mexique», en París, y más tarde la incluyó en la reedición de su libro *El surrealismo y la pintura* (París: Gallimard, 1965).

Las últimas obras de Kahlo a veces condensan el sueño con el mito. El animal herido de *La venadita o El venado herido* (1946) tiene la cara de Kahlo y la cornamenta masculina. Se refiere a una canción mexicana (Herrera 358), a un poema de Sor Juana Inés de la Cruz: «if thou seeist the wounded stag... not in ease, in paint it mirrors me» (Mulvey/Wollen 107) y más tarde conjura el mito celta de Sadu, una niña mágicamente metamorfoseada en cierva con la cornamenta de venado (Markale 103). No es probable que Kahlo hubiera leído la reinterpretación matriarcal que Robert Graves ha hecho sobre la poesía y la mitología occidentales, *Las diosas blancas* (1948), que tuvo una influencia inmediata en Leonora Carrington, aunque tiene su eco un año más tarde en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra, México, yo, Diego y el Señor Xolotl* (1949), quizá la pintura más hermosa de Kahlo y un enclave de serenidad dentro de una obra atormentada. Una figura de triple diosa emerge de un enclave cósmico bajo los colores de la alquimia: blanco, verdoso, negro y rojo. Las tres formas tienen la cara de Frida, especialmente la más pequeña del centro en rojo, quien mece a Diego, gran bebé blanco. Para los alquimistas, el negro representa oro en maceración, el rojo su fermento interno y el blanco la conquista de la muerte. Para los celtas, la luna nueva es la diosa blanca del nacimiento y el crecimiento; la luna llena la diosa roja del amor y la batalla, y la luna menguante la diosa negra de la muerte (Colville 163-67). En el mito celta, la diosa copula con su hijo-serpiente y después lo destruye; él, acto seguido, renace de sus cenizas con el cielo de las estaciones. El equivalente mexicano de esta sagrada madre nutridora/monstruo devorador es la diosa lunar azteca Coatlicue (Andrade 85), esposa y hermana de Quetzalcoatl, el sol, quien la fecunda. El hermano gemelo de aquélla, corporeizando los instintos más básicos, toma la forma de un perro, Xolotl, nombre del exquintli de Kahlo, representado aquí en forma humorística. Con su falda-serpiente, Coatlicue unifica a la madre universal y a la terrible Medusa monstruosa. Lourdes Andrade compara la persona de Kahlo con ella, como una especie de monstruo sagrado (86). Aquí el sol y la luna a cada lado de la pareja madre-hijo reiteran los mitos en conexión con el doble standard de la distribución del poder en el matrimonio de los Rivera. La propia gama de colores de Frida (Herrera 284) se parece a la azteca: no hay mención del blanco, el negro es la nada, el verde oscuro la mala suerte y el buen trabajo, el amarillo el gozo del sol y también la enfermedad, el miedo y la locura, el rojo connota la sangre. La inscripción en esta pintura de un principio de deidad femenina permanece como algo único en la obra de Kahlo y prefigura el feminismo de forma distinta a sus retratos de pena física. Conscientemente o no, como en *Moisés* (1945), se refiere de nuevo a Freud y sería una perfecta ilustración para su triple condensación de la madre, que concluye el tema de «los Tres Birretes»:

La madre misma, la amada que es elegida siguiendo su ejemplo, y finalmente la madre Tierra, quien le recibe otra vez. (75)

Finalmente, la pintura reconocidamente titulada *El sueño* (1940) tiene todo un contenido manifiesto: Frida está dormida con la siniestra compañía de la muerte.

Los últimos años de Frida Kahlo se pueden resumir en el clima de una historia de horror, un año en el hospital, la traumática amputación de una pierna, los intentos de suicidio, su pintura descuidada en los corsés y en su propia cara, los asuntos lesbianos con las nanas y su dependencia desesperada de Diego. La ensangrentada pintura de Frida en la cama, vomitando sus entrañas, en *Sin Esperanza* (1945), lo dice todo. Para la exposición retrospectiva de 1953, en la galería de Dolores Alvarez Bravo, Kahlo fue llevada y mostrada como un «show», como una auto-representación viva reclinándose en su cama de baldaquino (Herrera ix). Ella escribió un peculiar y emotivo poema en su diario, probablemente un poco después de esa exposición. Justo como los ahogados supuestamente proyectan sus vidas pasadas en una pantalla, en un flashback de imágenes cronológicas, Kahlo dibujó un inventario de su corpus pictórico:

La vida callada	las manos construyen
dadora de mundos	los ojos abiertos
Venados heridos	los Diegos sentidos
Ropas de tehuana	lágrimas enteras
Rayos, penas, soles	todas son muy claras
ritmos escondidos	Cósmicas verdades
«La niña Mariana»	que viven sin ruidos
frutos ya muy vivos	Arbol de la Esperanza
la muerte se aleja	mantente firme. (Zamora: 235)
líneas, formas, nidos.	

Las siguientes obras pueden reconocerse como inscritas en estos versos: *Ni nacimiento, La columna rota, La venadita o El venado herido, Auto-retrato como Tehuacana, Mi vestido cuelga ahí, Retrato de Mariana Morillo Safa* (1940), *Frutos de la tierra* (1938), *El Sueño, Frida y Diego Rivera, Retrato de Diego Rivera, El abrazo de amor, El árbol de la esperanza* (1946) y *Lo que el agua me ha dado*.

El dos de julio de 1954, Rivera paseó a su mujer a través de las calles de Ciudad de México, durante cuatro horas, en una manifestación en contra de la CIA. Once días más tarde, afortunadamente, la danza macabra llegó a su fin cuando Frida murió de una embolia en los pulmones, dejando un retrato de Stalin inacabado en el caballete de su estudio.

La mayor parte de las mujeres surrealistas también escribieron historias, diarios y poemas, que normalmente siguen inéditos o agotados. Frida Kahlo no fue una excepción. Ella se reservó su escritura para sí misma, y la extensión de sus escritos permanece desconocida. Su meta-texto del cuadro *Moisés* (1945), una meditación del «Moisés y monoteísmo» de Freud, ha sido reproducido en inglés y extensivamente comentado por Jean Franco (107-112). La segunda parte del estudio biográfico efectuado por Martha Zamora, *Frida, el Pincel de la Angustia* (México, 1987) ofrece una colección de documentos: cuatro poemas de Kahlo, otros dedicados a ella, «Moisés», retratos en prosa por parte de Diego y Frida de cada uno de ellos, extractos de su diario. ¿Podrían éstos ser huellas de un corpus más extenso,

mutilado como su cuerpo y su pintada imagen? La traducción de Zamora, llevada a cabo por Marilyn Sode-Smith, desafortunadamente omite todos los documentos incluso los propios textos de Frida. Hasta hoy, el diario ha sido guardado bajo llave, excepto algunas escasas páginas que se exhiben en el Museo de Frida Kahlo. La directora cinematográfica Marcela Fernández Violante se queja de que le hubieran rechazado el acceso a tal, cuando en 1971 estaba proyectando su documental *Frida Kahlo* (Burton 198).

Según Herrera, el diario es:

...quizás la obra de Frida más surrealista... las imágenes y palabras fluyen con una libertad que debe provenir de su conocimiento del «automatismo» surrealista... Hay áreas de un obsesivo patrón visual, donde repetidas marcas son como listas de palabras insignificantes. Ella se inventa formas y criaturas fantásticas, gente extraña, ceremonias salvajes. (263-64)

Un pasaje especialmente agudo conecta la fantasía de su infancia de una amistad imaginaria con su pintura más famosa. El doble auto-retrato *Las dos Fridas* (1939), ahora en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, es también el lienzo más grande de Kahlo (173 × 173 cm.). El título engarza la imagen doble del espejo. En el Museo de Frida Kahlo, un texto escrito por la artista en su diario acerca de un suceso de la infancia es exhibido como clave de la pintura. La descripción propone esta temprana experiencia como rito de paso conectando una pintura ya madura con los comienzos de su arte:

Eché el aliento y con el dedo dibujé una «puerta»... llena de un gran gozo y urgencia, salí en mi imaginación a través de esta «puerta»... y bajé con mucha prisa hacia el interior de la Tierra donde mi amiga imaginaria me estaba esperando... ella era ágil y bailaba como si no pesara nada en absoluto... le conté mis problemas... de mi propia voz ella supo todo acerca de mí... cuando volví a la ventana entré a través de la misma puerta dibujada en el cuarterón de vidrio. Estaba feliz. Emborroneé la «puerta» con mi mano y desapareció... han pasado treinta y cuatro años desde que experimenté esta mágica amistad y siempre que la recuerdo, revive y se hace cada vez más y más grande dentro de mi mundo. (Herrera 14-15)

Pintada durante su divorcio, *Las dos Fridas* proyecta una doble imagen de dos Kahlos, estrechándose las manos y apoyándose una a otra, como una niña y su su-puesta compañera de juegos. Ilustra los orígenes escindidos de la artista, tanto como su presente y pasada relación con Diego. A la izquierda, la rechazada Frida europea lleva un vestido de zíngara; a la derecha, la anteriormente amada Frida mexicana, está vestida con el traje de tehuacana. Ambas mujeres tienen su corazón expuesto como si fuera un órgano externo. El de la europea ha sido partido abiertamente encima de un corazón desnudo. Una serie de hilos rojos arteriales une ambos corazones a un diminuto retrato de Rivera sostenido por la tehuacana cerca de sus genitales. La mano de la europea, simétricamente colocada, está cortando el otro extremo sangrante de la arteria con un par de castrantes tijeras. Como el paso de Alicia hacia la maravilla a través del espejo reflector, la obra de Frida Kahlo fue un ocultamiento continuo de su experiencia y un continuo y reverberante espejo-

imagen de su ser interno. Sus angustiosos auto-retratos de 1940 hasta el final de su vida revelarían mucho más que las dos Fridas.

III

Lo exquisita que pueda ser esta obra, no lo sé. Tiene una cabeza teórica, un cuerpo bio-bibliográfico y ahora, en conclusión, los pies amoratados de una mística que no era una (como en la obra de Luce Irigaray *Ese sexo que no es uno*). En este contexto, Jean Franco acuña otra expresión apropiada de Irigaray: «La misteriosa» (8,21). El primer *Auto-retrato* de Kahlo (1926), mucho más tradicional que su última obra, conlleva un parecido asombroso con un retrato del siglo XVII de Sor Juana Inés de la Cruz, anónimo y no fechado. ¿Qué podría tener en común una monja del siglo XVII en la Nueva España post-renacentista con una pintora similarmente liberada, sensual, en el México post-revolucionario del siglo XX. Según parece, casi todo.

Ambas vivieron en un momento histórico cuando su país iba cambiando rápidamente. Ambas eran hermosas, parecidas tanto en pintura como físicamente, incluso en detalles tales como «Las cejas gruesas, negras y muy bien dibujadas» (Paz 357). Juana Inés Ramírez de Asbaje (1651-1696) renunció al mundo y tomó los hábitos a los veinte años ya que era hija ilegítima, pobre y desprotegida. Frida Kahlo renunció a sus estudios a los dieciocho años debido a un accidente que sufrió en la calle y se quedó inválida debido a que sus padres nunca le pudieron pagar un tratamiento apropiado. Sor Juana «estudiaba sola, no tuvo maestros»; Kahlo llegó a ser una artista auto-didacta. Sor Juana vivió en castidad pero escribió poesía amorosa tanto para hombres como para mujeres, soñando una vida erótica. Kahlo tenía una amiga imaginaria y usaba formas religiosas tradicionales para su arte secular. Ella hizo de su cuerpo el principal tema de su obra, transponiendo su frustrado instinto materno. De Sor Juana, Octavio Paz escribe:

Juana Inés está entre el fantasma del padre, la presencia del padrastro y la realidad enorme, terrestre de la madre. Es una realidad que funde los opuestos. No los funde espiritualmente sino física, carnalmente. La vida y la obra de Juana Inés será una tentativa por trasponer esta fusión carnal a la esfera del espíritu y transmutarla. Alquimia en la que el arte será el fuego de la tradición. En sus poemas, al referirse a sus obras literarias, habla con frecuencia de sus partos y abortos. (Paz 115)

Le gustaba utilizar vocabulario pertinente al cuerpo femenino y «se presenta a sí misma como una sublimación de la figura maternal» (Paz 115). Sor Juana pasó la mayor parte de su vida en el «seno materno» de su celda y biblioteca. El mundo de Frida Kahlo fue restringiéndose gradualmente a su pequeña casa de Coyoacán. La llenó con una colección de arte, artefactos y otros objetos diversos. Sor Juana hizo una barahunda de su celda con:

Su colección era una mezcolanza de objetos de distintas procedencias, valor y mérito: es decir, era una verdadera colección, hija del deseo y del azar más que de un plan. Esta clase de colecciones están más cerca de la cueva del mago que de la sala del museo. (Paz 320)

El síndrome de cadáver exquisito puede ser aplicado a las estructuras ecléticas y heterogéneas de sus vidas, de las cuales estas colecciones, así como sus obras, eran una extensión.

Como hemos visto, Frida Kahlo dejó prueba de que ella también escribió, aunque hasta qué punto, eso es un misterio. Sor Juana pudo muy bien haber sido pintora tanto como escritora. Sus cuadros originales se han perdido, pero se ha hablado de un posible «auto-retrato» robado. Los retratos existentes de Miranda y Cabrera son copias del siglo XVIII, pero ¿de qué? Paz sugiere que el ya mencionado retrato anónimo, ahora en el Museo de Filadelfia, pudiera ser el «auto-retrato» original. Ciertamente a la monja le encantaba la pintura, y constantemente se refería a ella en sus poemas. He aquí, por ejemplo, un retrato enviado por una mujer a su amante en el que se habla en primera persona:

A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retratada.

Insiste en la naturaleza separada (¿desencarnada?) del retrato:

pues mi original por ti
pienso que está más sin alma
...pues que de un pincel nacida
tuve ser con menos vida,
pero con mejor fortuna. (*Antología* 63)

Ella sugiere que ya que el amado está en posesión del espíritu de la amante, puede prestarle el retrato desespiritualizado.

Como los de Kahlo, los retratos de Sor Juana, son «teatrales» (Paz 358) y muy estilizados. La descripción de Paz podría ser fácilmente aplicada a los auto-retratos de Kahlo:

Los dos pintores [Miranda y Cabrera] confirman a sus poemas; al pintarla, pintaron la imagen ambigua de la seducción y el desengaño... La actitud y la mirada el indefinible gesto de Narciso mientras ve cómo la corriente cambia su rostro y acaba por borrarlo. En un primer momento, la pasión por gustar; en seguida la decepción del gusto. (Paz 358)

La película *Frida* de Paul Leduc está llena de tomas de Kahlo mirándose en los espejos, con incisos hacia sus auto-retratos. Sor Juana escribió una obra de teatro acerca de Narciso, exaltándolo hasta la santidad. Ella misma no podía identificarse sino con la voz desencarnada de Eco: «Su poesía está llena de espejos y de los hermanos de los espejos, los retratos» (Paz 123).

Desde fuera, la atormentada Kahlo podría ser vista como una «grande amoureuse», y Sor Juana como una mística, aunque hay muy poca evidencia de una vocación verdadera. Simone de Beauvoir retoma ese mismo hueco en *El Segundo Sexo*:

La mujer busca en el amor divino primeramente lo que la *amoureuse* busca en el del hombre: la exaltación de su narcisismo. (674; traducción de la traductora)

Víctima de doctores incompetentes, Frida Kahlo murió a los 47 años, después de soportar la miseria de la mutilación. En su anhelo desesperado de atención y afecto después de la amputación de su pierna, ella deliberadamente se inflamó la herida. Víctima de sacerdotes, jesuitas fanáticos, dos años antes de su muerte cuando tenía 45 años, Sor Juana firmó con su propia sangre la abjuración a sus amados estudios, a su escritura y a la biblioteca, otra forma de amputación. Para ganar la aprobación de sus superiores temerosa de ser lo que no era, Sor Juana puso fin a su vida con los excesos masoquistas de un misticismo histórico.

Jean Franco pone juntas a Sor Juana y Frida Kahlo bajo la cubierta de *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico* (1989). Su análisis propone a ambas mujeres como importantes pre-femenistas, allanando el camino hacia una liberación todavía incompleta. Por su excepcional erudición, Sor Juana igualó y a menudo incluso sobrepasó a cualquier investigador de su tiempo. Además, redefinió a la Virgen María como generadora de la Palabra y, consecuentemente, mantuvo toda su vida que la razón no tiene género. En un período menos fanático pero no todavía feminista, Kahlo se atrevió a abrir camino mostrando específicamente formas femeninas de dolor y el deseo en sus lienzos. En una conferencia reciente en los Estados Unidos (Universidad de Colorado, Boulder, otoño de 1989), Elena Poniatowska emitió un poderoso grito hacia el reconocimiento de las escritoras y artistas mexicanas, quienes todavía no tienen un status real. El predicamento de Juana Inés y Kahlo no ha sido resuelto todavía. Ambas mujeres vistieron máscaras, simularon la maternidad, y se definieron a sí mismas a través de un discurso prestado. Sin mencionar a Kahlo, Paz ofrece una parcial pero plausible interpretación política del problema:

Mi generación [él había nacido siete años después de Kahlo] vio a los revolucionarios de 1917 [los héroes de Kahlo], a los compañeros de Lenin y Trotsky, confesar ante sus jueces, crímenes irrealistas en un lenguaje que era una abyecta parodia del marxismo, como el lenguaje santurrón de las protestas de fe que Sor Juana firmó con su sangre son una caricatura del lenguaje religioso. Los casos de los bolcheviques del siglo XX y el de la monja poetisa del XVII son muy distintos pero es innegable que a pesar de las numerosas diferencias, hay entre ellos una semejanza esencial y turbadora: son sucesos que únicamente pueden acontecer en sociedades cerradas, regidas por una burocracia política y eclesiástica que gobierna en nombre de una ortodoxia. (Paz 602)

Colonizadas bajo el nombre de Marx o Jesús, estas dos mujeres no tuvieron referente real sino por su propia imagen evanescente en el espejo. Intentando capturarla, murieron dejando detrás su única fuerza: el escudo o sello de una repetida auto-representación. Me gustaría que Sor Juana Inés de la Cruz cerrara este texto con un pequeño poema acerca de un retrato de sí misma, ¿quien sabe si quizás un auto-retrato?

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores triunfar
de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

(Antología 94)