

Frida Kahlo: La vida abierta.

Olivier Debroise

En la Casa Azul de Coyoacán, bajo los cristales siempre limpios de una vitrina, se encuentra el diario de Frida Kahlo. Día tras día, página tras página, las anécdotas de su vida cotidiana, sus fantasías sexuales, sus deseos truncos, sus dolores inverosímiles, sus pensamientos irónicos y, a veces, malévolos se exhiben ante los ojos de los escasos visitantes. Muerta Frida, su vida permanece abierta y debería hojearse como un libro ilustrado. El diario que, de 1942 a 1954, escribe y pinta es, tal vez, su obra máxima; cada uno de sus autorretratos, cada uno de los retratos de sus amigos, cada una de sus escenas inventadas, le son páginas arrancadas. Las cartas de amor, los innumerables recados de cariño que mandó a Diego Rivera, los estados de cuenta bancarios, las joyas, los vestidos bordados y los ricos rebozos coloreados, las fotografías, son parte de su obra. También lo son los chismes que relatan los que la conocieron y divulgan los que no la conocieron. Frida Kahlo no tiene intimidad: así como sus entrañas, demasiadas veces trituradas por los médicos que la operaron, se expanden gloriosamente en sus telas, sus aventuras secretas, sus códigos sentimentales, sus estados de ánimo, sus sufrimientos, son disecados, psicoanalizados y vueltos a inyectar en su biografía. Frida Kahlo no tiene misterios: su pintura es tan evidente, tan prosaica en cierto sentido, y los materiales adyacentes que la explican son tan abundantes y elocuentes en sí que cualquier intento de análisis desde afuera resulta algo horripilante. La vida —la obra— de Frida Kahlo es una perpetua representación. Diva recluida en su casa, se vuelve punto de referencia indispensable de una época de México. Desde su mundo, Frida mueve el mundo: no necesita exponer sus cuadros, vienen a Coyoacán a comprárselos (muchas veces antes de

que los termine); no frecuenta los cenáculos, de todas partes acuden los parroquianos a visitarla; su obra no requiere exégesis, cada cuadro es un comentario a esa creación autónoma que se llama Frida Kahlo de Rivera. La vida de Frida, sesgada por un accidente de camión el 17 de septiembre de 1925, se transforma, dirigida magistralmente por esa voluntad descomunal, en una opera. Frida construye un personaje que es también una función. El exhibicionismo y el narcisismo exacerbados —y siempre justificados—, la coquetería megalomaniaca, las fuerzas sentimentales que su simple existencia torturada libera —fascinación, repulsión, amor, morbo—, están encaminadas hacia la elaboración de un ser —artista mexicano aún inédito— pero ya contenido y esbozado en el primitivismo de María Izquierdo. Frida Kahlo debe ser la esposa del pintor mexicano más brillante, debe ser la más conflictiva y la más pasional, la más sincera y la más cruel. Su fuerza nace de su propia debilidad expuesta a la luz pública, la transforma en un ser inatacable y, desde cualquier punto de vista, deslumbrante. En cierto sentido, la producción pictórica de Frida Kahlo es sólo una parte de ese proyecto total.

“Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Tengo 37 años y es el mes de julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán, México, lugar donde nací”. El retrato, y más aún el autorretrato, es una forma de aparecer en el mundo: el príncipe manda su retrato a la que tendrá que ser su esposa, única manera de conocerse; el aristócrata difunde sus rasgos idealizados para ganarse respeto. Naturalmente, el pintor indica, a veces sobre la misma pintura, el nombre y la función del noble modelo. Los rasgos, idealiz-

zados en una suerte de juventud estereotipada, máscara del poder, lo obliga también a apuntar la fecha exacta en que se realizó la obra —no obstante situarse por encima del común de los mortales, el príncipe retratado debe vincularse con el tiempo histórico de los humanos para conservar alguna credibilidad.

Los autorretratos de Frida Kahlo están debidamente localizados y fechados —“julio 10 de 1932, Hospital Henry Ford, Detroit”— porque su rostro-máscara inmutable no permite identificar *a priori* la anécdota que, invariablemente, antecede al cuadro y que éste conmemora, una visita de un amigo, una operación, un aborto, una pelea con Diego, el divorcio: “Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero”. La referencia se explicita en el texto que acompaña a la imagen. El primer autorretrato de Frida, fechado en 1929, es muy sencillo y, aunque reconocibles, los rasgos no adquieren todavía esa dureza típica, algo viril, que remite a la retratística mexicana del XIX y particularmente a los retratos mestizos de Estrada. Con el tiempo, Frida elabora esa imagen de sí misma en extremo precisa y, paralelamente, construye su “personaje” de la vida real. Los autorretratos se llenan de elementos característicos y queridos que conforman el mundo de la artista: instrumentos quirúrgicos u ortopédicos siempre relacionados con llagas y heridas, vestidos bordados de Tehuantepec, joyas precolombinas, judas de papel, changuitos, perros escuincles, venados y tres personajes que reiteradamente surgen en el “autorretrato recurrente” de Frida: Diego, su nana y su padre (todos estos objetos existen concretamente y muchos pueden verse en la casa-museo de Coyoacán). Estos elementos “significan” a Frida Kahlo de la misma mane-

ra que, en la tradición pictórica católica, ciertos animales o ciertos objetos simbolizan a algún santo —el lobo de San Francisco, el bastón de San Cristóbal, la águila de San Juan. Los emblemas funcionan como claves y connotan la figura, descifran el cuadro. En cierto momento su fuerza llega a ser tal que la figura se vuelve prescindible y puede desaparecer físicamente del cuadro. *La mesa herida* de 1940, suerte de “última cena” reinterpretada y escenificada en un teatro, incluye los emblemas de Frida en vez de apóstoles. En *Lo que el agua me ha dado* (1938), el rostro de la pintora puede ser borrado de la tela, los elementos que la significan están todos reunidos. Sólo surgen, en un extremo de la tina de baño, sus dos pies. El cuadro es uno más de los autorretratos porque está, como los otros, pintado en primera persona. Sujeto de su propia obra, ahora Frida prescinde del espejo que media habitualmente entre ella y su representación en la tela; adopta un punto de vista que corresponde al “plano subjetivo”, en el cine —sólo David Hockney en Inglaterra y José Luis Cuevas en México practican ese extraño género de pintura sumamente personal y subjetiva a la vez que intelectual y literaria que se alimenta con la vida del artista— y también genera su vida. Pero Frida es, tal vez, un sujeto (en sentido gramatical) más fuerte que el de ellos.

“Aquí me pinté yo, Frida Kahlo”: decidido, voluntario, agresivo casi, el pronombre apunta hacia el espectador desde su misma subjetividad. En lenguaje plástico, yo se expresa con dos ojos que miran fijamente hacia fuera del cuadro. Los ojos de Frida, intensamente subrayados por las espesas cejas que saben adoptar la forma de alas de pájaro, provocan, desgarran, preguntan, cuestionan,

llaman la atención. Los ojos de Frida, secos, inexpressivos, un poco terribles, contrastan con la dulce languidez de la mirada de Diego que aparece en los medallones incrustados en la frente de Frida. Los ojos fijos de Frida —detalle impuesto por la presencia obligada del espejo— son el único enigma de su pintura: todo lo demás es obvio, claro, connotado y evidente.

La pintura de Frida Kahlo se inspira en las formas plásticas religiosas mexicanas, en los ex-votos, en las representaciones de santos y también de los retratos provincianos paganos. Los datos “naifs” están aquí al servicio de una pintura en extremo culta y sólo sirven para situar conscientemente —no caprichosamente— su obra en un contexto cultural muy definido. Frida Kahlo agrega a sus emblemas personales una cantidad de símbolos religiosos desviados. Las flechas de San Sebastián, los puñales de la Mater Dolorosa, el ocho acostado del infinito, las llagas sangrientas y, también, los jeroglíficos del calendario azteca, subrayan los lazos de la pintura de Frida con el misticismo popular e insertan estas obras en una tradición. La vida de sufrimiento de Frida adquiere aspectos de una eterna subida del Calvario; aunque laico, su pensamiento contiene el vivaz patetismo siempre presente en el catolicismo y Frida se redime por el dolor: se presenta a sí misma como ejemplo de voluntad y de dignidad “cristianas”.

En el álbum de Frida Kahlo

El 9 de enero de 1937, hace frío en el puerto de Tampico. Erguida al pie de la escalera, Frida enrebozada espera a Lev Davidovich “Trotsky” y a su esposa Natalia. Abri-

dos, maletas en mano, cuidando sus pasos, los desterrados desembarcan. Dice la Historia que Diego no pudo venir y que el gobierno mexicano no quiso comprometerse más al organizar una recepción oficial. Entonces Frida está sola, frente al mar, para ser la primera en saludar a Trotsky en tierra mexicana. En abril de 1938, en la estación de Buenavista, André Breton y su esposa, Jacqueline Lamba, bajan del tren. Un empleado de la embajada francesa es el único en esperarlos. Sorprendido y molesto por tan discreta bienvenida, Breton amenaza con volver inmediatamente a Francia cuando surge oportunamente Diego Rivera. Si no confirma los compromisos oficiales con la Universidad de México, Diego ratifica por lo menos la invitación de Trotsky y manda a los Breton a vivir a casa de su primera esposa mexicana, Lupe Marín. Algunos días después, en la Casa Azul, Trotsky recibe a Breton.

En los albores de la segunda guerra mundial cuyos signos se escuchan hasta México, cuando el estalinismo parasita sindicatos, partidos y aun ministerios, el viaje turístico que estas tres parejas disímbolas, reunidas por la Historia, emprenden a través de México tiene algo inverosímil, tiene aspectos de epopeya moderna surrealista. Breton, Trotsky, Rivera, Jacqueline, Natalia y Frida visitan los estados de Michoacán y de Morelos, sin dejar de discutir, comentar, de intercambiar ideas. Nunca lo confesó, pero en realidad Breton venía a México a ver a Trotsky —el surrealismo buscaba sustituir su fallida alianza con el PC francés—; oficialmente, el impulso del viaje tenía razones más literarias, más exclusivamente surrealistas: “Llegué a México sumamente predispuerto. Tal vez por la huella imborrable que dejó en mi mente uno de los

primeros libros que leí de niño y que Rimbaud menciona por haberlo conocido a esa misma edad; *Costal l'indien*. Mi amor por la independencia se originó probablemente ahí, si no el suyo. El caso es que la ficción y la historia se respaldan allí maravillosamente. ¿Tal vez la más alta ambición literaria debería ser la composición de libros y de aventuras para niños? Para mí, los sitios de México, que aquellos grabados me revelaron, están ligados a la idea de la lucha liberadora”.

“Una parte de mi paisaje mental —y por extensión, creo, del paisaje mental del surrealismo— está definitivamente limitado por México. En el escudo del surrealismo figuran por lo menos dos animales específicamente mexicanos, el escorpión sospechoso y el axolote rosa o negro. Las carreteras mexicanas se hunden en las mismas zonas donde se complace y se detiene la escritura automática”.

Los “Recuerdos de México” que Breton publica en *Le minotaure* poco después de su regreso a Francia, recuerdan el tono de los discursos “mexicanistas” de Artaud: “Tierra roja, tierra virgen impregnada toda con la más generosa sangre, tierra en la que la vida del hombre no tiene precio, siempre lista como el maguey que la expresa a consumarse en una flor de deseo y peligro.” Obviamente, y él mismo lo confiesa, Breton llega prejuiciado a México: su visión mitificante se inscribe en una búsqueda surrealista que tiene lazos con el exotismo romántico y con una mística del paraíso perdido. Breton —como Artaud— tiene motivos muy precisos para viajar a México; el uno como el otro pronuncia conferencias en la universidad y publica artículos sobre arte francés en la prensa cotidiana. A pesar de los constantes ataques de los estali-

nistas que pretenden desprestigiarlo, Breton es más aceptado que Artaud por los intelectuales mexicanos que, aunque difieran ideológicamente, reconocen al poeta.

Artaud "descubrió" a María Izquierdo, según él prototipo de pintora primitiva y esencialmente pura; Breton, para no quedarse atrás, "descubre" a su vez a Frida Kahlo en quien identifica los rasgos de la Mujer Surrealista. Frida surge ante los ojos de Breton con todos los atributos de una Nadja mexicana: "No había oído los cantos inalterables de los músicos zapotecos, mis ojos permanecían cerrados ante la extrema nobleza, la extrema desesperación del pueblo indio cuando se detiene bajo el sol en los mercados, no imaginaba que el mundo de las frutas se extendiera hasta una maravilla tal como la pitahaya de carne gris y sabor a beso de amor y de deseo, no había tenido entre mis manos un poco de esa tierra roja de la que brotaron, idealmente maquilladas, las estatuillas de Colima que son mujer y cigarra, no se me había aparecido, por fin, semejante a ellas por la postura y adornada como una princesa de leyenda, con encantos en la punta de los dedos, en la flecha de luz del pájaro quetzal que deja al volar ópalos en los costados de las piedras, Frida Kahlo de Rivera."

En 1936, Artaud exclamaba: "¡Que me perdonen los pintores de México: no existe la pintura mexicana en México!"; dos años después, Breton rectifica: "La pintura mexicana, desde el principio del siglo XIX, es la más alejada de toda influencia extranjera." Drásticos, definitivos, estos juicios manifiestan un profundo desconocimiento del arte mexicano. Ambos buscan, a través de su "invento" plástico, jalar hacia la cultura europea de la que son, al fin y al cabo, representantes,

expresiones autónomas. Lo que más interesa a Breton es que Frida sea surrealista sin saberlo y lo haya sido sin que él mismo lo sepa: la existencia de un borbotón de surrealismo a miles de leguas del centro surrealista es un hecho digno de notarse: "no existe en el tiempo ni en el espacio una pintura mejor situada que esta."

El análisis de Breton se limita a destacar los rasgos surrealistas de la obra de Frida "¿A qué leyes irracionales obedecemos, qué signos subjetivos permiten dirigirnos, qué símbolos, qué mitos existen potencialmente en tal amalgama de objetos, en tal trama de acontecimientos, qué sentido darle a ese dispositivo del ojo que lo vuelve apto para pasar del poder visual al poder visionario? El cuadro que Frida Kahlo estaba entonces terminando —*Lo que el agua me ha dado*— ilustraba, sin que ella lo supiera, la frase que recogía antaño de labios de Nadja: 'soy el pensamiento en el baño del cuarto sin espejo'. Ni siquiera le falta a ese arte el toque de crueldad y de humor único capaz de ligar las extrañas potencias afectivas que componen el filtro cuyo secreto tiene México."

Signos ocultos, potencias mágicas, "amalgama de objetos"; Breton, a la manera surrealista, le inyecta un sentido particular a la pintura de Frida sin buscar el trasfondo, sin querer siquiera vislumbrar lo que puede haber de existencialmente real en la creación de Frida.

En octubre de 1938, Frida expone por primera vez sola en el templo neoyorquino del surrealismo, la galería Julien Lévy. Esta exposición, más su fulgurante aparición en la muestra de arte mexicano que Breton organiza en París a su regreso, ratifican su opción por el surrealismo. Sin embargo, cuando en

1945 André Breton incluye su texto sobre Frida Kahlo de Rivera en la nueva edición de *Le Surréalisme et la peinture*, Frida le confiesa a Salvador Novo que "no lo encuentra muy claro." En numerosas declaraciones posteriores, Frida se retracta: "Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie." "Pensaron que yo era surrealista, pero no lo fui. Nunca pinté sueños, sólo pinté mi propia realidad." Los elementos "surrealistas" en la obra de Frida son más el producto de una temprana intervención que se desarrolló y se amplió durante su infinita reclusión, y de una imaginación algo esquizoide, desbordante pero siempre consciente. En uno de los textos más conocidos de su diario, Frida explica cómo se inventó un doble, una imagen amiga que iba a acompañarla y la divertía en su soledad de niña poliomielítica. Más claro aún es el célebre exabrupto:

"Pies para que los quiero, si tengo alas pa'volar"

La obra de Frida Kahlo no es surrealista —lo que no significa que sea "realista". Es la

más individualizada, la más original de las creaciones de la plástica mexicana. La pintura de Frida no se alteró al contacto con el surrealismo, era demasiado potente en sí para resentir los efectos de una imposición externa. La única concesión de Frida a Breton es, tal vez, haber mandado dos cuadros a la Exposición Internacional del Surrealismo de 1940 —y éstos fueron los más personales de sus óleos: *Las dos Fridas* y *La mesa herida*.

En su última época, Frida Kahlo logra desprenderse de cierta sujeción a las anécdotas; texturas violentamente rasgadas en una pasta vigorosa sustituyen las minucias constructivas y los trazos delicados que caracterizan sus cuadros anteriores. En un serie de naturalezas muertas, Frida aúlla su "viva la vida"; las frutas tropicales destajadas, jugosas, explotan sobre la tela como la propia carne de Frida se desgarran en sus entrañas. Toda la simbología intelectual desaparece y sólo queda, plasmado por una operación creadora que pretende vencer las siniestras fuerzas de la muerte, un gesto vital. Frida alcanza la ósmosis deseada entre ella misma, el universo, la Tierra, la Vida y la Muerte; se llama agonía:

"Magenta: ¿sangre?, pues ¡quién sabe!"