



## FRIDA KAHLO. DEL IMAGINARIO AL LENGUAJE: UN CIRCUITO DE DOBLE VÍA

*María de la Luz Hurtado*<sup>1</sup>  
Universidad Católica de Chile



*Todo es **todo** y **uno**  
La angustia y  
el dolor, el Placer  
y la muerte  
no son más  
que un **proceso**  
para **existir***



*la lucha revolucionaria*

*en este proceso  
es una puerta  
abierta a la  
inteligencia*

Diario de Frida Khalo - 1947

### 1. INTIMIDAD Y FEMENINO

Frida Khalo (1907-1954) se ha convertido en una figura emblemática en cuanto mujer capaz de elaborar un lenguaje pictórico con una fuerte impronta distintiva respecto a las corrientes vigentes en su época en México,

<sup>1</sup> La autora es becaria del Programa MECESUP proyecto UCH9905.



América y Europa (el muralismo épico, el dadaísmo y surrealismo europeos) y, en especial, original en cuanto expresión de su condición y vivencias femeninas.

Su matrimonio y vida amorosa al lado del símbolo del muralismo mexicano, Diego Rivera, hizo resaltar aún más su opción por lo íntimo, expresado en pinturas de muy pequeño formato, en materiales de uso popular, artesanales, por tanto cotidianos y caseros (por ejemplo, en metal, a la manera de los exvotos), en sus temáticas asociadas a su biografía y a su corporalidad femenina, en su autorreferencia explícita, al ser ella su modelo principal para las figuras humanas, etc.

Este intimismo, entendido como pura autoexpresión al margen de una conciencia o interés por un espectador ajeno a su mundo o por un mercado, estaría asociado, según su biógrafa principal, Haydn Herrera, a un temor a vincularse desde un sitio de *profesional* con el medio pictórico e intelectual establecido: cultivó la ambigüedad de una pintora de *afición*, no juzgable por los criterios del canon, reforzada por su condición autodidacta (aun cuando contó con el consejo y guía de su esposo). Sin duda, una defensa a su inseguridad por invadir un campo saturado por su pareja<sup>2</sup> y, en general, por pintores de sexo masculino.

Pero este autopoicionamiento también le dio libertad para experimentar, para buscar su camino sin urgencias externas ni paradigmas académicos<sup>3</sup>. Dispuso de su *cuarto propio* a pesar de que la comercialización de su trabajo y, por tanto, la independencia económica, fue un logro tardío (desde 1939, fecha de su divorcio de Rivera), estableciéndose una clara correlación entre su afirmación como mujer independiente, tras este quiebre matrimonial, y la complejización y densidad de su obra pictórica.

El dolor psíquico y corporal, su diferencia anatómica, fue el acicate para romper con los contornos de género prevalecientes en su medio urbano pequeño burgués y elaborar otra definición de ellos, partiendo desde su propia persona como signo social –su figura llegó a constituir un ícono por su vestuario, conductas, modos de relación personalísimas– y proyectándose en otros soportes: pintura, escultura, escritura.

<sup>2</sup> Los 21 años que los separan la hizo entrar a los circuitos artísticos cuando él era ya un consagrado.

<sup>3</sup> No tenía taller: pintaba en su casa e incluso en su dormitorio; durante sus enfermedades, dentro de su cama.



El carácter interior de su pintura ha sido reiterado una y otra vez, entre otros, por Rivera: “Frida pinta al mismo tiempo el interior y el exterior de ella misma y del mundo” (Herrera, 133), y Carlos Fuentes: “Rivera pinta la épica de la historia de México [...] pero el equivalente interno de esa sangrienta ruptura es algo que le pertenece a Frida” (Fuentes, 9).

Sostener su valor pionero en doblegar el mutismo femenino, en elaborar un discurso de doble voz (Showalter y Ardner) no sería ya un aporte crítico. Por eso, quiero introducir al debate un material solo accesible en su integridad hace un lustro –su diario de vida, escrito entre 1944 y 1954, y recién publicado en 1995–, que contiene claves privilegiadas para desentrañar una cuestión de fondo en los estudios culturales y de género: ¿qué procesos sociales y psicoanalíticos participan del proceso creador de una mujer, facultándola para manifestar aquel escurridizo “diferencial femenino”? ¿La equivalencia realizada por la crítica entre lo íntimo y lo femenino en su obra es una forma de dejar fuera de la cancha política y social su producción creativa?

Comparto el planteamiento de que es en el lenguaje donde se constituye el sujeto, siendo la sexualidad una construcción paralela a la de éste, en el proceso de vida de cada cual (Mitchell y Rose). El lenguaje, punto de quiebre de la expresión del ser, a la vez permite y entrapa la relación del sujeto con la realidad y con su psiquis, por sus usos esclerotizados y por la oblicua coexistencia del imaginario y lo simbólico, del inconsciente y el consciente. Esa temida cárcel del lenguaje, que la revulsividad artística intenta sortear y que se torna proyecto explícito, entre otros movimientos, en las vanguardias de inicios del siglo XX<sup>4</sup>, es la que Frida también desafió: “No sé si mis cuadros son surrealistas o no, pero sí sé que representan la expresión más franca de mí misma”<sup>5</sup>. “He trabajado con el impulso espontáneo de mis sentimientos. (...) Durante doce años, mi obra ha consistido en eliminar todo lo que no surgiera de las causas líricas internas que me incitaron a pintar”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Kahlo estuvo estrechamente conectada con los dadaísta y surrealistas pero, aunque Duchamp y Breton fueron los “presentadores” de sus exposiciones europeas justamente en 1939, siempre deslindó aguas respecto de ellos.

<sup>5</sup> Kahlo: Carta al historiador del arte Antonio Rodríguez, 1952. En Herrera, 220.

<sup>6</sup> Frida Kahlo, postulación a beca Guggenheim, 1940. En Herrera, 244.



Elegí de su diario el fragmento escrito en 1950  
“Origen de las dos Fridas.  
= Recuerdo = ”

por ser un relato que ella misma identifica como explicativo de “las dos Fridas”. Puede entenderse esta memoria de la infancia como origen de la pintura que lleva el mismo nombre (“Las dos Fridas”, 1939) pero extensivamente, como sustrato de una parte importante de su obra pictórica y literaria en la que manifiesta una concepción dual de sí y del mundo. Asimismo, por emplear diferentes registros expresivos, da pie para volver sobre la relación entre lo simbólico y lo imaginario en su intento de retornar a la memoria clausurada y de proponer una nueva organización identitaria en relación a su/el mundo en crisis.

## 2. UN DIARIO ESPECIAL

El diario de vida de Frida Kahlo tiene una estructura fragmentada y acoge una inusitada variedad de escrituras y formatos. La escisión que Derrida plantea como instalada en nuestra cultura, entre lo literal y lo icónico, entre lo oral y lo escrito, entre lo motivado-referencial y lo convencional o arbitrario, organizada en una binariedad jerárquica en cuanto a su posibilidad de acceso al principio o fundamento de la realidad, a la presencia del origen, queda cuestionado en la “escritura” de Frida. Ella ejercita con soltura diferentes formas de lenguaje de diversa materialidad y organización expresiva, utilizando incluso su cuerpo como soporte, fundiendo y recomponiendo formatos que la cultura separa, jerarquiza, reprime y censura.

Frida integró creativamente la escritura en su pintura, jugando con el título e incrustando textos en el seno de la imagen al modo del arte popular profano y religioso de raíz colonial. Estos textos ironizan, contextualizan, tensionan la imagen de tal manera que dejan abierta la cuestión de si la imagen o la escritura son el huésped o el parásito.

En su diario, aunque suele usarlo como un soporte de sus dibujos y pinturas desarrollados con trazo libre y colorido audaz, prima en largos pasajes la palabra escrita, la que suplementa con imágenes, color, trazos figurativos. Al límite que solía salpicar o apisonar tinta en las páginas para producir manchas aleatorias y, desde ellas, componer una forma. Frida parecía no resistir la “página en blanco”, la pulcritud escolar o libresca; su temperamento y su aquí-ahora insistía en dejar huella y registrar su presencia. (“¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir? Tinta, sangre, olor. [...] ¿Qué haría yo sin lo absurdo y lo fugaz?”, dice en su diario).



Afirma Haydn Herrera que su diario es la expresión más surrealista de Frida, porque, tanto en la escritura como en la pintura que allí realiza, deja mayor libertad al flujo de asociaciones libres. Esta afirmación coincide sin duda con el sentido común acerca de un diario íntimo, lugar secreto y privado donde la cercanía del autor con su objeto es muy fuerte, vertiéndose la experiencia en su inmediatez desnuda.

Pero mi hija de ocho años me hizo poner bajo sospecha esta afirmación: –“¿Qué lees, mamá?” –“El diario de vida de Frida Kahlo, la mexicana que pintó esos cuadros que te he mostrado”. –“¿Pero cómo puedes hacer eso!? ¿Por qué lo publicaron? ¡Qué atrevimiento!”; contesta, y se aleja espantada, con la indignación de una niña que también escribe un diario, el que confía sí es, y permanecerá, secreto. La sigo, intentando reconciliarla con los editores y con Frida: –“Quizás presintió que todo lo de ella era de interés público, que estaba condenada a la exposición de sí en todas sus facetas y condiciones. Piensa en su último momento corporal en esta tierra, cuando ya muerta, la introdujeron al fogón del crematorio a la vista de sus acompañantes, quienes la vieron encenderse completa, como una antorcha ardiente. Luego, la contemplaron convertida en cenizas que aún mantenían, precaria y frágilmente, su mítica forma, hasta que un soplo de aire la deshizo. Su marido registró ese instante allí mismo, dibujando su silueta de cenizas como si ella posara para él, como tantas veces lo hizo para inmortalizar su cuerpo en pinturas y murales”.

El diario de Frida es extremadamente lúdico en sus primeros escritos, pletórico de humor negro y de comentario sobre comentario; hay espacio para lo plenamente lírico, para el ejercicio de la memoria, para copiar cartas o adjuntar aquello que recuperó de otro tiempo. Aunque hacia el final su tono es dolorido y sufriente, a la par de su deterioro físico y mental, es un diario más conceptual y emotivo que descriptivo de situaciones cotidianas. Su cuidado en la forma de la expresión se asemeja a la de un escritor que pule su manuscrito en vistas a su publicación. Quizás, porque la relación de nuestra cultura con la escritura tiene un halo solemne; la fijación de algo de uno mismo en trazos que parecen indelebles conlleva un sentido de compromiso y responsabilidad frente a lo que allí vertemos<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Recuérdese, como bien dice Derrida, el valor social de la firma *versus* la palabra dicha, el valor probatorio de lo escrito en un juicio, la petición de “ponlo por escrito” cuando queremos precisiones y registros confiables.

En el diario de Frida, esta conciencia es obsesiva: vuelve una y otra vez sobre lo ya escrito, corrigiendo, tarjando, agregando. Va necesitando que lo ya dicho se recomponga hasta corresponder no solo a su pensamiento sino a su autoimagen de cada momento. Acota ciertos pasajes especialmente subjetivos, inscribiendo a pie de página una fecha años posterior a la primera escritura: “1953. entiendo ya hace muchos años la dialéctica marxista”. En otros, elimina lo que ya no concuerda con su anterior mordaz distancia respecto del sufrimiento: “Nada vale más que la **risa** xxxxxxxxxx- Es fuerza reír. y abandonarse, ser xxxxxx ligero”. Lo que va en cursiva fue sobreimpreso luego con otro color. Si aguzamos la vista, podemos descifrar bajo lo tarjado la escritura primera: “Nada vale más que la risa y el desprecio. Es fuerza reír y abandonar. Ser cruel y ligero”.

¿Qué esconde y qué muestra en su diario “la gran ocultadora”, como ella misma se denominó? Aspectos importantes de su vida, como sus muchos amores paralelos, tanto heterosexuales como lesbianos, no aparecen por los celos extremos de Diego, que la obligaban al secreto (por cierto que Diego no aplicaba la misma vara para sí mismo). Así, el diario adopta en muchos pasajes el tono rosa, casi adolescente, de un “diario de Diego y yo”. Otras enfermedades de Frida, aparte de las visibles, como sus problemas psíquicos o su alcoholismo, tampoco aparecen. ¿Ocurrirá lo mismo en su pintura, o allí la ambigüedad y la polisemia de la imagen le permite una expresión más integral?

Es difícil distinguir en esta materia, pero hay múltiples indicios de que Frida ejerció sistemáticamente un trabajo de autoconocimiento, de dilucidación de sí misma, con su gran círculo de amistades íntimas, con su familia, amores, médicos y consigo, en sus esculturas, lecturas, pintura... y escritura de su diario, siempre en aras de “la expresión más franca” de sí. A una vida con experiencias límites de todo orden respondió con una reconfiguración permanente de sus formas de vida y de arte, ahondando en ciertos ejes recurrentes como el ya mencionado de la dualidad.

Frida no facilitó a los demás la tarea de descifrarla: su modo es desafiante, elíptico, oscilante entre la metáfora y la metonimia, conectada a su imaginario. Evade el lenguaje demostrativo o explicativo positivista, actitud común a la intelectualidad mexicana de los años veinte y entreguerras<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Según Carlos Fuentes, en México “Auguste Comte y su filosofía de la progresión racional e inevitable hacia la perfección humana fue abandonada, en 1910, a favor de Henri



Nunca quiso autodefinirse conceptualmente y huyó, por considerarlas vanas y estériles, de las discusiones políticas y estéticas.

Hago con esto una prevención: no por tratarse de su “diario íntimo”, su lenguaje es más transparente que en otros materiales de su autoría. Por eso, aunque ella titule el fragmento que he elegido de su diario como “Origen de...”, mantiene el hermetismo de lo cifrado. De ahí mi interés en su dilucidación.

Para proponer una interpretación consistente acerca de su sentido, pondré este fragmento en un haz de relaciones con otros elementos pertinentes del diario, de su obra pictórica y de su biografía. Por la temática, referida a una memoria biográfica de la infancia, utilizaré categorías analíticas correspondientes al análisis lingüístico del relato y a su trasfondo psicoanalítico.

### 3. LA SIGNIFICANCIA: LA RE-VUELTA O LA REBELDÍA DEL RELATO DE LA MEMORIA

En este texto escritural/pictórico, Frida emprende un viaje a su infancia y aún más atrás, ubicándose en etapas primarias de los procesos de individuación y constitución del “yo”. Creo que la puesta en relato de esa memoria por Frida se gatilla por alguna circunstancia problemática de su vida (psíquica) adulta. Por eso, me parecen fructíferas las revisiones que realiza Julia Kristeva, en *Sentido y sin sentido de la rebeldía*<sup>9</sup>, de los modelos freudianos del lenguaje, conducentes a una teoría sobre los procesos de individuación y de relación con el otro: los de la “significancia”. Movimiento del sentido que no se reduce al lenguaje, aunque lo incluye; en él, se juegan plásticamente nuevas conexiones entre pensamiento-representación-lenguaje, dando lugar a una “reformulación del mapa psíquico” de quien

---

Bergson y su filosofía del *élan vital*, la intuición y la evolución espiritual. El filósofo Antonio Caso, el novelista Martín L. Guzmán (que cabalgó con Villa e hizo la crónica del guerrillero como una fuerza de la naturaleza), el educador José Vasconcelos (que escribió la autobiografía más franca leída en México, revelando su desnudez sexual y emotiva) promovieron, cada uno a su modo, la idea del impulso vital bergsonian” (10).

<sup>9</sup> En especial, en su capítulo III: “Las transformaciones del lenguaje en el descubrimiento freudiano”.



realiza ese proceso<sup>10</sup> (72). Quienes privilegiadamente subliman su líbido en un objeto lingüístico, relato fantasmal que accede a lo innombrado, nudo de la significancia, serían los artistas, permitiendo, al decir de Freud, que “allí donde ello era, yo debe advenir”. Lo destructivo des-ligado se transforma en ligazón al incluirse en el pacto simbólico de representación cultural a partir de un doble movimiento que Kristeva denomina “revuelta”. Revuelta, como un volver de nuevo a la escena clausurada en el inconsciente. Pero, en el caso del arte, volver con una cierta rabia y pasión, con una fuerza de reblledía.

Lo que Frida realiza en el aludido texto escritural/pictórico es derechamente una re-vuelta: se nos revela como un “sujeto en proceso” de convertir en relato una memoria clave de su historia personal. Esta anamnesis es una lucha interna, porque ese lugar al que re-vuelve está en un punto neurálgico que disocia lo nombrable de lo innombrable, que disocia lo pulsional (primario) y lo simbólico (secundario). Es un área de riesgo, un lugar de “incoherencia subjetiva, de complicación para la subjetividad” (Kristeva, 93).

Frida dejó en este texto la huella de su difícil proceso de elaboración: una primera escritura fue hecha con una tinta azul débil, delgada, que

<sup>10</sup> Del primer modelo freudiano del lenguaje, Kristeva rescata su carácter asintótico, de desfase entre las palabras, lo sexual y su representación inconsciente, y su carácter heterogéneo, polifonía hojaldre de “representación de palabra”/“representación de cosa”, centrada en la imagen visual y comprendiendo las imágenes táctiles y acústicas. Del segundo modelo, focaliza la capacidad de la asociación libre de traducir los contenidos traumáticos inconscientes al preconsciente, al que el inconsciente está sujeto, al “conjugación la superficie mental con el olvido inconsciente”. A esta propuesta optimista, Freud agrega, según Kristeva, un tercer modelo pesimista: el lenguaje también ofrece resistencias a dar salida a la memoria a los actos innombrables, incapaces de ser representados (tabú). Para representarlos, el sujeto ha de realizar un pacto totémico de “identificación psíquica con la función del padre” (83), posibilidad superior de simbolizar lo innombrable que es propio de lo humano (hominización).

Las distintas fases de organización identitaria del movimiento de la identificación con el padre idealizado culminan en la sublimación: “La líbido separada del objeto se vuelve hacia Narciso y lo amenaza. ¿Qué es lo que obrará como contrapeso e impedirá la destrucción de Narciso? Un nuevo objeto que no es ni mamá ni papá, ni el pecho, ni algún otro objeto externo, ni el cuerpo propio, sino un objeto artificial, interno, que Narciso es capaz de producir: sus propias representaciones, el lenguaje, los sonidos, los colores, etc. Tal es la alquimia de la sublimación que Freud sitúa en la médula de la posibilidad de pensar y que nos interesa, por supuesto, al más alto grado para comprender la obra de los escritores” (Kristeva, 103).





apenas contrasta en el blanco del papel. Hubo en ella una exasperación inicial por “cargar la tinta”: gruesas manchas develan que agitó nerviosamente la pluma. Tras finalizar y dar vuelta la hoja, escribe con esa lapicera azul: “no sirve esta pluma para este papel”. Pero lo escribe en una letra ordenada y legible. Si no servía, ¿por qué insistió en usarla hasta el final del relato? ¿Esa incertidumbre escritural, esa huella apenas improntada, no la generó ella misma, en el proceso de vencer la resistencia al relato?

Luego, sobreimprime la inicial escritura vacilante, dispareja, llena de correcciones y tachaduras, con una segunda escritura “en limpio”, en tinta café fluida, con letra grande, decidida, a renglones regulares. Es esta una escritura ya distensionada, serena, controlada, que aun así busca mantener la cercanía con lo pulsional a través de subrayados enfáticos, coloraciones, dibujos intercalados y últimas correcciones.

Estas huellas serán entonces incorporadas a mi análisis de su rebelde re-vuelta a la memoria generada en su infancia. Las otras huellas serán detectadas al interior del relato, en sus recursos retóricos. La expresión explícita y directa, la invertida, la desplazada, la condensada y, por cierto, la omitida: lo no nombrado, lo negado. Cabe destacar que la re-vuelta es un objetivo consciente de su acto escritural: el título está seguido por una aclaración enfáticamente subrayada que bien podría ser el título principal: =Recuerdo=. Término que ocupa cuatro veces a través del relato, una de ellas, en forma negativa (no recuerdo).

Es la memoria de algo que aún existe: las dos Fridas perviven, no emplea un pretérito (por ejemplo, lo que fueron las dos Fridas). Congruente con esto, su estrategia narrativa posee la emotividad del relato de un acto experimentado en el momento, equivaliendo el proceso perceptivo al proceso de pensamiento. Objetiva la acción al describirla como vista por el ojo de una cámara de cine –o de la pupila de una pintora– para fundir esta mirada, en “cámara subjetiva”, con los afectos, sensaciones, emotividad vivenciada. El texto relata en palabras y en imágenes pictóricas lo que esa niña que ella fue (y que es en ella, todavía) ve, hace, siente, imagina, piensa, huele, toca. Así, aprovecha la heterogeneidad hojaldre de la representación de palabra /representación de cosa; la imbricación entre lo sensorial y lo conceptual abre un forado a la memoria y la organiza en su retorno (parcial) de lo reprimido.

El título aclara que es el origen de “dos Fridas”, no reconociéndose “una” sino al menos, dual. Justamente, la anamnesis se refiere a un proceso de alucinación: a una acción realizada por Frida con su ser imaginario en



relación con otros objetos y seres imaginarios, experimentada *como si* fuera real, alucinación gatillada por la excitación pulsional de su propia mente sobre sí misma. Es decir, se transforma en el relato de Frida de 41 años<sup>11</sup> sobre la Frida de seis años, la cual, a su vez, construye en su mente el relato de una secuencia de acciones y percepciones protagonizadas por ella junto a una amiga imaginaria (la otra de sí misma) y que luego se proyectan a su mundo real de entonces y al de su presente. El choque entre estos órdenes dramatiza el relato, lo tensa hacia un desciframiento.

Re-escribiré el relato de este texto escritural/pictórico “Origen de las dos Fridas. =Recuerdo=”<sup>12</sup> según sus ejes tiempo real/tiempo subjetivo, mundo real/mundo imaginario, para interrogar ambos niveles en tanto expresión y juego de procesos de significancia, no referida a la estructura del lenguaje, sino a su dinámica síquica, “en la cual lo que interesa es la dicotomía del acto y la representación, de lo irrepresentable y el contrato simbólico alrededor de la autoridad. (...) Una significancia abierta sobre el ser y que se presenta aquí y ahora en las estructuras de la narración” (Kristeva, 110).

#### 4. UNA Y LA OTRA EN EL RELATO ESCRITO: LO VIVIDO Y LO IMAGINADO

Frida inicia el relato estableciendo su edad de entonces: seis años; el asunto: su amistad con una niña; la carga energética de este vínculo afectivo: intensa; y el status de ese vínculo: imaginario. Hay un algo de soledad en esta confesión: es un vínculo desligado en lo real. No hay tal amiga, es imaginaria. Trasunta el patetismo de quien se enamora de un fantasma. Pero también hay una fantasía desatada en torno a esta amistad imaginaria, apuntando a un juego, a un desnivel que urge descifrar.

La amistad es “con una niña...”. Los puntos suspensivos de Frida callan su identificación. Dejan en suspenso el nominarla o calificarla. No tiene nombre, no se llama Frida. Solo en el título Frida la reconoce como “la otra

<sup>11</sup> Hay una constante disparidad en las fechas y edades de Frida, ya que ella dice haber nacido en 1910 para coincidir con el inicio de la Revolución Mexicana, pero está comprobado que nació en 1907.

<sup>12</sup> Ver texto completo en anexo 1.



Frida”, no en el cuerpo del relato. Como si esta constatación fuera anacrónica respecto al tiempo de vivencia de la experiencia. Solo establece la equivalencia diciendo que era “de su misma edad, más o menos”. Es decir, nacieron juntas, al mismo tiempo.

El lugar de la memoria relatada es su cuarto, doblemente privado dentro del privado espacio de la casa. Está separado del afuera, la invitante calle de Allende (allende: más allá de), por una transparencia, una vidriera, espacio infranqueable como los barrotes de una cárcel que la inhabilitan a recorrerlo con el cuerpo. Pero no con la mirada: la mirada del reconocimiento de la otredad.

Se bifurca el orden del espacio al abrir la niña Frida un forado en el cristal más bajo de la ventana (= ella es pequeña) con su poder de representación: opaca lo transparente con el vaho exhalado desde su interior, y dibuja una puerta. El instrumento de la representación: “el/un dedo”. Primera negación de Frida de su escrito ya corregido: tacha, niega que sea “un dedo” (es decir, un órgano enhiesto, fálico<sup>13</sup>) el que le permite escriturar, para de-sexualizarlo y generalizarlo con la frase “un dedo”. Todos sus dedos son igualmente capaces de representar. ¿A la vez homenaje y rebeldía contra “el padre de su historia individual”? La puerta dibujada es así una bisagra que conecta el interior con el exterior (¿el consciente con el inconsciente, lo simbólico con lo imaginario?).

Se bifurca ahora el orden del espacio y del tiempo. En el lugar real, dentro del cuarto, el cuerpo de Frida permanece inmóvil frente al dibujo de la puerta; única acción: ocular, mirar a través del llano al letrero de enfrente. En el espacio y tiempo ficticio, alucinado, el cuerpo se funde con la mirada y es transportado por ésta, a través de la puerta dibujada en la ventana, al llano externo.

Su cuerpo imaginario se desplaza “con una gran alegría y urgencia”. El placer y el displacer están en contacto estrecho: el disfrute se reviste de

<sup>13</sup> Filman, Valeria: “Se puede considerar el falo como el signo de la falta de objeto que viene a signar una carencia, una ausencia. (...) El significante fálico se imaginaria en un objeto, se sirve de la imagen del órgano en tanto urgencia y destumecencia, propio del deseo que le da vida. Este objeto se define como imaginario, de ningún modo puede confundirse con el pene en su realidad, es propiamente su forma, su imagen erecta (Lacan)”. En “La princesa caballero”, p. 67, op. cit.

ansiedad. ¿Cuál es la carencia, la inestabilidad que la impulsa con tal fuerza al viaje imaginario?

La mirada de la niña Frida imaginaria se fija en la “O” de un letrero que nomina una lechería con el nombre de Pinzón, pájaro aéreo y cantor. Es este el imán que la urge: el lugar de la madre, del seno materno nutricio en afecto y alimento. Y una representación es de nuevo su llave de entrada a lo infranqueable. Esta vez, mediante una asociación libre, la “O” de Pinzón, letra dibujada por Frida en su diario con doble ribete, disuelve su atadura significado/significante convencional y retoma su carácter figurativo: es un hueco, orificio, entrada, túnel: vagina.

En un tiempo psíquico inconmensurable, la mirada deja de registrar lo que ve en el espacio real frente a sí y se adentra en el espacio imaginado, llevando consigo su cuerpo.

Ahí baja (va a las “partes bajas”) y agrega, en su segunda escritura corregida, que lo hace “intempestivamente”: sin tiempo. Es un caer abrupto, sin defensa ni protección posible. El acto se impone por sí mismo. Hay también en esa palabra amenaza y urgencia. Shock. Lo que impulsó su cuerpo imaginario a esa “parte baja” pareciera no estar contenido suficientemente en la mente como para anticiparse-pensarse-defenderse de su ocurrencia.

Su subrayada mención de que baja al interior de la tierra es sin duda otro recurso retórico de desplazamiento: es el lugar de lo materno, de lo uterino, de la fuente de la vida. También de lo oscuro, de lo ciego. Allí, se elimina el poder de la vista que en el afuera era su principal conexión perceptiva con lo otro. Frida no ve a la otra: la amiga no tiene contorno (rostro, cuerpo) ni raza (color). Sí tiene sexo (femenino), ya que Frida ocupa este género gramatical al referirse a ella.

Mundo sin sonidos ni colores, en él estalla la risa muda de la amiga imaginaria. Mundo ingrávido, es el del movimiento y el baile: el cuerpo danzante de la amiga, como en un rito celebratorio, se agita ágil.

Frida sigue a la amiga en “todos sus movimientos”, es su pareja de baile perfecta. Su doble.

¿Quién es esta “amiga imaginaria” que se resiste a la identificación? Postulo que, aunque Frida dice que es de su misma edad de entonces (seis años), es esa “otra Frida” que ella fue en el origen: la otra, la que estuvo alojada en el útero en estrecho contacto con la madre, siendo contenida amorosamente por ella. Dice Frida que la amiga la espera *siempre*. No hay posible traición en ella, está en constante disponibilidad, no la disputa otro



deseo. Ella se piensa así como el objeto de deseo de la madre, y su unión es tal que sus movimientos se acompañan naturalmente, como en un espejo, en el baile de celebración y gozo. Es la vivencia de lo orgásmico, la *jouissance* intrauterina y pre-edípica.

Frida niña imaginaria y la otra niña imaginaria se perciben y se comprenden sensorialmente en plenitud, como ocurriera alguna vez con la madre: la amiga la entiende por el sonido de su voz (glosolalias, pulsionales), no por lo la voz articulada (que representa, reemplazando al objeto).

Así, ante el espejo y en el piel contra piel, no hay una osmosis de la una con la otra, sino un situarse en la otredad: ella se sabe un ser diferente a la otra<sup>14</sup>. Porque la niña Frida trae consigo del afuera (de lo real) un peso que la otra no tiene pero que alivia con su escucha comprensiva al relato mudo: al relato de “sus problemas secretos”. Esa contención uterina a la que accede Frida imaginariamente no es solo para recuperar un *estar* o un *tener* sino principalmente para dar curso al proceso de un *relatar/saber*: “Le contaba mientras ella bailaba mis problemas secretos. (...) ella sabía por mi voz todas mis cosas”. *Todas* mis cosas. Con ella y frente a ella, no hay ocultamientos, áreas restringidas.

Aunque claro, entonces (¿y todavía?), aún no estaba desarrollada su capacidad para decir-se/escuchar-se/pensar-se en el terreno de lo tabú: no empleó palabras para contar, solo transmitió sus pulsiones de *problemas* y *secretos*. Vuelvo a su diario: “Problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo”. Reconoce su existencia, pero no los desentraña. Estamos ante otro no: no recuerdo. La memoria se bloquea ante la enunciación del “problema secreto”. No hay acceso. Se ha llegado al punto del “acto traumático”, que no encuentra representación. Es la defensa de lo irrepresentable.

<sup>14</sup> La terceridad participa necesariamente de esta relación: al retrotraerse imaginariamente a un momento arcaico o “grado 0” de su identidad, se sitúa en el estadio del espejo (Lacan: “Ecrits”. Le Seuil, París, 1966, pp. 93-100). El espejo, primera identificación imaginaria, está bajo la dominación de la relación materna, pero con el reconocimiento, desde ya, de la imagen del yo como separada de la imagen de la madre, aunque dependiente de su presencia. (Kristeva, 100). Al igual que el estadio “yo-piel” (Didier Anzieu: “Le Moi-peau”, Dunod, París, 1983) contacto táctil con el continente materno: “la piel como superficie de percepción y proyección del yo es este substrato del espejo, este continente primero que es capaz de tranquilizar, apaciguar, darle al niño una cierta autonomía”.

Una hipótesis es que, por tener seis años, su problema provenga de su fase edípica y descubrimiento de la sexualidad<sup>15</sup>. Hubo urgencia de llegar allí, se entró a las partes bajas en una caída, en suspensión del pensar (intempestivamente). Ella relata su problema a la par que baila en espejo con la otra. Cuerpos acompasados rítmicamente: ¿incesto con la madre, masturbación? Es durante ese acto que aflora el relato de los “problemas secretos”. La calificación de *problema* implica que hay un enigma por resolver, que hay un desasosiego incongruente: hay una asíntota. Es un enigma como el de Edipo ante la encrucijada. El problema está radicado en la intimidad, le pertenece solo a ella, no es compartible por su carácter transgresor, susceptible de ser malinterpretado, castigado, tornándola vulnerable al dar poder a otro sobre esa intimidad. Por eso, la confianza plena en la complicidad con la niña-madre intrauterina, madre-espejo madre-piel, la transforma en una escucha apropiada al relato del horror, la excitación y la perplejidad.

Luego que el problema secreto era conocido por la amiga (aquí hay una implicancia de *logos*), Frida vuelve, por la puerta dibujada por ella, a su lugar primero tras la ventana. No menciona el regreso por el canal uterino desde el adentro al afuera, el “nacimiento”, la separación de la madre. Esa omisión es significativa: revive en detalle el ingreso al útero pero no la salida de él. Otro momento irrepresentable.

Al ingresar al cuarto y fundir su cuerpo imaginario con su cuerpo real, se produce una confluencia entre el espacio mental/espacio real: toma la

<sup>15</sup> Sabemos que el Edipo conlleva una serie de tensiones a la niña. Los seis años de Frida son la edad bisagra en que el Edipo aún está activo, pero en vías de entrar en latencia hasta la pubertad. Edipo activo para una niña es (en lo grueso) entrar definitivamente en la terceridad: reconocerse como otra de la madre que desea a su vez a otro, desear incestuosamente a la madre y enfrentar la disyuntiva de una separación radical con ella para sustituirla y desear, como ella lo hacía, al padre (fálico). Hay un dolor y conflicto de lealtad (culpa) con el dejar y celar a la madre, una pulsión indomeñada de erotismo, un deseo de tener el poder del padre, una necesidad psíquica de adecuación a su condición de alteridad: es preciso, para clausurar esta etapa, reconocer el tabú del incesto y del salto generacional con el padre que lo incapacita como objeto sexual para la niña.

Solo simbolizando al padre es posible desplazar y resolver el Edipo: el falo, en tanto significativo del poder, el falo, en tanto base de la capacidad significativa. Para que el lenguaje simbólico del padre sea capaz de procesos de significancia, el niño o niña ha de atravesar los procesos identificación (ponerse en el lugar del otro, lo que hemos visto ya la Frida niña ha logrado). Pero faltan otras etapas: idealizarlo como un padre bueno (deserotizarlo) y luego sublimarlo (invertirlo como un otro, resexualizándolo).



niña Frida conciencia instantánea del tiempo, de haber clausurado el previo fluir libre de su cuerpo y de su mente en su viaje por “Allende” y al interior de la tierra. Pero la reflexión subsecuente en su renovada conciencia del antes/después desplaza el dolor de la separación a su contrario: resalta la alegría de haber-estado-allí en un limbo sin tiempo. Escribe: “pudo ser un segundo o miles de años... Yo era (pasado= ahora no soy) feliz”.

Frida queda nuevamente ante la ventana lisa, cerrada, infranqueable: es el regreso del regreso, al mundo de adentro (de la casa)/afuera (del interior de la tierra). Desdibuja con la mano (ya no con el o un dedo: desexualiza el acto) la puerta trazada por ella en la ventana y “desaparecía”. Ese desaparecer nos remite al “está-no está” de la pulsión de repetición. En la fase del “no está”, el sujeto de la libido pierde su capacidad de reponer al objeto perdido y se enfrenta al dolor y frustración de la ausencia. Desaparece el poder de controlar la realidad creada con el dedo. Desaparece el poder de significar: destumecencia, el falo no está. La invade la depresión del no tener y no poder (pulsión de muerte).

Se produce entonces el primer cambio “real” de espacio: la niña Frida rompe la latencia pasiva de su cuerpo y *corre* (de nuevo, presa de una urgencia) desde su cuarto interior al patio de la casa. Es un paso de lo cerrado a lo abierto, de la materialidad cultural a la naturaleza (El que Frida “corra” nos revela una niña aún íntegra corporalmente; ese mismo año, quedará su pierna mutilada por la poliomyelitis).

Corre la Frida real con su secreto (subrayado por ella) y su alegría. ¿Cuál secreto? ¿El *problema* secreto o el secreto de su travesía imaginaria para descargar el secreto en la niña-madre? Si antes fue al más adentro, al fondo de la tierra, ahora corre al más afuera, al “último rincón del patio”. Repite el movimiento hacia un lugar oculto, distanciado de las miradas invasivas de otros.

Es este “siempre el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón”. Con este ser *siempre el mismo lugar*, al igual que la amiga que la espera *siempre*, se remita a un universal, a lo filogenético y a la historia de la humanidad, que la inscribe dentro de una ley. Si en el adentro es *siempre* la madre quien está en la tierra, ofrendando su útero y su sensualidad, en el afuera *siempre* es el árbol quien la cobija con su sombra. Árbol de cedrón, árbol perfumado, que da placer aunque no alimenta (no produce frutos).

Árbol, creo, es su figura desplazada para nombrar al padre. Es lo que se hunde en la tierra (en la madre) para proyectarse enhiesto, erguido en altura, a un espacio extrafamiliar (público y/o cósmico). Freud confirma lo



anterior, a partir del relato de una niña que conoce/nombra simbólicamente la sexualidad del padre con esta representación<sup>16</sup>.

¿Qué encuentra, busca o hace debajo del padre?

Es para la niña Frida el momento de la expansión: “gritaba y reía”. Ahora, audiblemente. Es el primer sonido que rompe el aire desde el inicio de su relato, sonido probablemente entrecortado, sin aliento tras la carrera. Expresión dual: gozo/tensión. Desahogo de la excitación, del dolor. El grito es también un llamado de auxilio.

Lo hace asombrada: no por lo vivido imaginariamente, por lo no-real, puesto que para ella ese viaje sí tuvo una realidad que le parece natural, sino por lo vivido ahora, inmersa en el tiempo y frente al árbol: por estar **sola** con su felicidad y recuerdo tan vivo de la niña.

Está así a-sombrada, “sin sombra”. El árbol frondoso del padre no le da sombra sino que le quita la sombra. Después de la ceguera intrauterina, a la sombra del padre tiene la claridad que le deja ver/pensar lo no pensado hasta ahora, lo que era imposible de sentir/pensar en otro lugar. Imposible, por no estar en situación de pensarlo o por haber algo incongruente en ello. Es lo fálico lo que le deja ver que está sola (triplemente subrayado por ella en el texto). ¿Pero qué es lo fálico para ella?

Ni la niña imaginaria intrauterina ni la niña Frida de seis años, en el relato, han hasta ahora articulado ninguna representación de palabra/representación de cosa. Es en este estadio cuando el “padre de la historia individual” se hace presente “como una fulguración”, dando una resolución positiva a esta disyuntiva: su “terceridad primaria permite un espaciamento entre la madre y el hijo, tal vez impide la osmosis así como la guerra sin merced donde alternan autodestrucción y destrucción del otro” (Kristeva, 101). Al representarse Frida a sí misma como “sola”, aleja de sí a la niña imaginaria uterina, la distancia en su mente. La piensa. De su condición de doble de la otra Frida, adviene su condición de otra de sí misma. Esa relación, replegada cuando silenció su identificación de quién era “la niña...”, se despliega con este grito de asombro.

<sup>16</sup> En “Asociación de ideas de una niña de cuatro años” (1920), Freud interpreta que, al decir la niña “Sé que los árboles crecen en la tierra”, tras contarle que una conocida tendría un bebé, está diciendo que sabe que los hijos crecen en la madre (tierra), asociado con que todo eso (la fecundación de los árboles, de los niños) es obra del padre.





Termina el relato del pasado de nuevo con términos duales: está sola con la felicidad y con el recuerdo tan vivo de la niña (Ambos subrayados son de ella). No está sola porque puede recordar, facultad otorgada por la simbolización, a la a-sombra del padre.

En un regreso al tiempo/espacio real de la escritura, la Frida que está escriturando el relato de su memoria data el tiempo en que esta se generó: treinta y cuatro años atrás (en realidad, treinta y siete), y afirma que, cada vez que recuerda esa amistad mágica *vivida* (no soñada ni imaginada), “se aviva y se acrecienta más y más dentro de mi mundo”. Al alejarse de ese episodio en tiempo cronológico, se aproxima a él en nitidez (calidad) e intensidad (cantidad) dentro de su psiquis. Por lo tanto, es una memoria en transformación inversa al desgaste del olvido: es un no-recuerdo, una vivencia co-presente en el tiempo-espacio real, que copa con su energía cuantitativamente más alta (por tanto, pulsional), su “mundo”.

Propongo que la huella mnémica de ese episodio requiere ser actualizada por la psiquis de Frida con creciente frecuencia y urgencia, en tanto le es un calmante para enfrentar las sucesivas y cada vez más duras pérdidas de su existencia. Con ello, es capaz de tolerar la soledad, revulsionando el clásico “sola y triste” hacia el “sola y feliz”. Sola y no-sola con la otra de sí. De la que estuvo y ya no está en el incierto mundo real (susceptible de abandonos y traiciones, como le ocurrió reiteradamente con Diego). Eso que “desaparecía” (destumecencia) cuando ella borraba con la mano la puerta de acceso al imaginario dibujada en la ventana, ahora vive y se agranda en ella, en una metáfora claramente fálica. Sola y con el padre que adviene en ella.

Concluye el relato fechándolo en su hoy (1950), y rubricándolo en su primera escritura de tinta azul con su nombre de pila, femenino y coloquial, sin filiación específica: “Frida”, para luego, en la reescritura, sobreimprimirlo como “Frida Kahlo”, ligada a una estirpe paterna. Esta firma con su primer apellido es inusual dentro de su diario, es como si quisiera confirmar su autenticidad o carga testimonial (contra una lectura de constituir un “relato fantástico” o “ficcional”). Se responsabiliza plenamente de la autoría de lo escrito con la solemne autoridad del creador.

Frida propone, en su narración consciente, que ese retorno a la memoria está completo; yo propongo que su narración está velada, que contiene enigmas aún incapaces de ser nombrados sin cobertura. Algo ha quedado sin representación y necesita salida. La encuentra parcialmente al rematar el relato con una pintura, la cual cambia drásticamente el equilibrio armónico y optimista con que concluyó su escrito.

### 5. IMAGEN CONTRATEXTUAL 1: RETORNO INTERFERIDO

El relato textual salpicado de signos icónicos concluye en una pintura colorida, de técnica mixta (acuarela, tinta café y crayon), interferida por palabras. En el libro, corresponde a una pintura de 10 x 15 cms. Está dividida en tres secciones equivalentes y yuxtapuestas, a modo de un tríptico, donde cada lámina representa un espacio diferente pero parte de un mismo mundo fictivo.



*Fragmento de "Origen de las dos Fridas". Diseño de Frida Kahlo*

En la del centro, hay una pequeña niña (viste faldas), de espaldas al observador. Dibuja con una mano una puerta en el cristal empañado de la ventana cerrada. En el cristal vecino y superior de la izquierda hay un enorme ojo. Bajo la puerta dibujada, hay un cristal rayado (¿la puerta ya desdibujada?).

El tríptico de la izquierda fija el espacio territorial (Coyoacán, Allende 52), destacando el letrero "Las dos Fridas": allí, en la casa paterna, es donde se genera u origina su dualidad.

Estas dos primeras láminas tienen una continuidad espacial (cuarto de Frida y frontis de su casa, adentro/afuera; más título de la escena), estando también unidas por la palabra PINZON escrita en color lila con la O coloreada por dentro. Ambas láminas son nítidas, de rasgos rápidos, toscos.



Una flecha en diagonal derecha desde la puerta dibujada por la niña en el cristal conduce a la tercera hoja del retablo, directo a la “O” de “Pinzón”, palabra que también lo titula. Atrapados ocularmente en esta sección, se torna dominante. El rojo-solferino, café, negro y blanco de las dos primeras láminas se mezclan en un revoltijo en el que solo percibimos un tubo en espiral que baja sinuosamente desde la letra O de Pinzón, ahora pintada y borroneada en negro. Sabemos, por el texto colindante, que representa la bajada al interior de la tierra. Es un espacio saturado e inquietante, caótico, que rebalsa en su extremo inferior izquierdo, con su negro denso, la escena del cuarto de Frida. Sobrepasa así el marco negro que parecía dividir estos dos “mundos”.

Yendo a la significancia de esta pintura, constato que las palabras identificatorias y el letrero Pinzón sobre ellas en las láminas de la izquierda y el centro son calmas y equilibradas. En la derecha, la palabra Pinzón y el espacio bajo la tierra (la madre, el continente negro, el imaginario y/o el inconsciente) son tumultuosos y negros, caóticos, rebalsando hacia el espacio real. No están allí ni la amiga que la espera “siempre” ni ella misma aparece penetrando la tierra o junto a la amiga. Tampoco está el baile de la *jouissance*. Ella, al centro, en acto de construcción simbólica (dibujando con el dedo y mirando al más allá), está vigilada por el gran ojo, o sintetizada ella en ese ojo que crea realidad con la mirada, o en fin, tercer ojo, símbolo esotérico frecuente en su tiempo. Inmóvil y de espaldas, sin mostrar el rostro (sin identificarse o individualizarse), se tensiona doblemente por arriba y por abajo: por el vector superior que la lleva a la boca del túnel-vagina (letra O), y por el inferior, que, desde la oscuridad caótica del túnel sinuoso, invade y ensucia, a sus espaldas, el piso donde está parada.

Según su propio glosario cromático expuesto al inicio del diario, el rojo y el solferino, colores que priman en el tríptico, son para Frida símbolos de sangre, en tanto el café mole que los limita e interfiere es “de hoja que se va” (melancolía). Las tres partes del tríptico tienen rojo aplicado en la liquidez de la acuarela que se escurre alrededor de ella, como flujos y salpicaduras de sangre.

La tensión invade la representación de la colindancia entre la niña que dibuja en un espacio tranquilo y familiar y ese lugar copresente e invasivo que ese dibujo convoca a la presencia: el lugar del imaginario, de la madre.

## 6. LA PUESTA EN ABISMO DEL RELATO

Al rematar Frida el fragmento de su diario “Origen de las dos Fridas” en una atmósfera opuesta a la serenidad gozosa del relato escrito, creo manifiesta el ánimo en que se encontraba en ese duro 1950, tiempo de operaciones, hospital, sufrimiento continuo. Propongo la hipótesis que, mediante el relato escrito, Frida quiso exorcizar su dolor presente, dejándose transportar, de cuerpo completo, a la escena imaginaria de ella como niña de seis años, edípica, inmersa en la tríada padre-madre-hija y alucinando el retorno a lo preedípico, convocando a la niña-amiga-madre en la experiencia primigenia de la *jouissance*. Por tanto, negando/enfrentando/resolviendo su dilema ante la terceridad, en el momento del *Kairos*. Aquel justo periodo de encuentro y de corte con la madre y con el padre en el transcurso de la fase fálica. Momento sutil y milagroso entre el deseo y el sentido (Kristeva, 170).

Pero a sus cuarenta y tres años, aunque conozca cada uno de sus pasos, ya no puede vivir la alucinación como realidad, solo es accesible como relato. Y su descarga pictórica final revela que busca otras vías de acceso a lo innumerable. Esto me conduce a la interpretación de fondo: a la reflexión paralela que Frida realiza sobre su propio acto de significancia. Para lo cual retomo la interrogante inicial, ¿qué es lo que hace diferente a una mujer como Frida, con una voz propia o al menos una doble voz, que escapa en parte a la cárcel del lenguaje y a la imposición logocéntrica y trascendentalista de la cultura occidental? (Derrida).

Lo diferencial en la elaboración de Frida es lo que no realizan, por ejemplo, ni G. Mistral (“La Gruta”) ni Cortázar (“La Jaula de los Gallos”). En este poema, Mistral logra la experiencia del retorno al útero materno pero quiere permanecer en esa regresión consoladora: “No quiero salir, no quiero irme y perder esta ceguera”. Quiere anular las coordenadas de la realidad, la vista, la palabra y la acción (“yo no contesto, yo no me muevo”). Igualmente, el niño del texto de Cortázar grita de espanto al oír cómo el canto del gallo rompe el sueño nocturno, la identidad con la madre y, al quebrar los cristales, lo arroja sin retorno posible a la luz solar: a la vista, a la soledad. La primera, optó por la osmosis con la madre, el segundo, quiebra el espejo en pedazos, y el desprendimiento de lo materno lo traumatiza con rabia y autodestrucción.

Frida parece haber optado por la “re-vuelta en rebeldía”: en vez de las psicosis anteriores, crea, dentro del relato, procesos de pensamiento y



lenguaje como formas de sobrevivencia psíquica paralelas pero no irreductibles a las anteriores. Y lo hace desde su yo femenino, con una recurrencia a la sensorialidad, fuertemente estimulada en la niñita en las fases preedípicas previas a la aparición del lenguaje, por el vínculo simbiótico con la madre<sup>17</sup>.

En el fragmento escrito, Frida, a sus 37 años, se relata a sí misma en su diario de vida (del cual es su primera destinataria) el relato alucinatorio que ella misma construyó a los seis, dentro del cual, a su vez, hace un relato de sus “problemas secretos” a la otra de sí (la amiga imaginaria, la otra Frida intrauterina). Tras ese relato, regresa a lo real y se a-sombra (piensa, ve con claridad) a la sombra del padre fálico (significante), y, narcisistamente, se reconoce como una otra sola y feliz. Sola pero con la amiga. Sola pero con la memoria rescatada al preconscious como representación de palabra/representación de cosa, la que copa su mundo interno.

En la pintura, realiza también un relato: al componerla en un tríptico, construye una relación activa en el tiempo/espacio entre sus componentes, los que deben ser recorridos de uno en otro para su desciframiento. Hay un relato implícito que desafía a quien visualiza el tríptico en pos del sentido.

En él, Frida se retrata a sí misma de pequeña en el acto mismo de dibujar. Podemos imaginar que este dedo que dibuja el acceso al imaginario y desencadena el relato de lo secreto, dejando también a la vista lo inquietante y amenazante del inconsciente y de la memoria arcaica, es el trasfondo

<sup>17</sup> Recurrencia que las niñitas suelen realizar mediante la alucinación, al momento de producirse en ellas, en la fase fálica, un descalce de su experiencia anterior con su percepción actual (de que ella no es el falo) En la fase fálica, esta fase preedípica que precede a la aparición del lenguaje o se sustrae a este, suele ser activada de modo alucinatorio por la niña cuando realiza una percepción actual de sí: (ella no es el falo). “A partir del descalce entre percepción actual/alucinación anteriores, el monismo fálico referido al otro (al hombre) que “yo no soy” estampa de entrada una negación en el ser del sujeto-mujer (“No soy lo que es”, sin embargo, soy a fuerza de *no...*”). La extrañeza o lo ilusorio del falo pueden ser el otro nombre de esta negatividad redoblada por el “sin embargo...” y por el “no...” (Kristeva: 175-176).

La extrañeza o lo ilusorio del falo (el “asombro” de Frida frente a él, la negación que implica en el ser del sujeto mujer) derivaría, según Kristeva, en la capacidad de algunas mujeres de “jugar” con lo fálico, de ponerlo en duda junto con afirmarlo. A este ludismo se suma el cultivar otras formas de simbolización no lógicas (no falogocéntricas), diferentes a las dominantes en la cultura occidental.

de su relación con la pintura. Como en las culturas primitivas, cuya representación pictórica anticipada de la caza del animal empoderaba al ejecutante para su triunfo en la lucha representada, Frida crea las formas de su supervivencia posible con su movimiento del dedo en el vaho de su aliento (divino), creador de nueva realidad psíquica.

Este texto escritural/pictórico en su conjunto, entonces, es una poderosa “puesta en abismo” de Frida en su largo proceso de significancia, de investir el objeto hacia desplazar el *yo* al lugar donde estuvo el *ello*. Busca distanciar y recomponer su dolor y soledad al representarse a sí misma representando su propio pasado en sus actos y momentos críticos aún vigentes o irresueltos en ella (pintura autobiográfica).

De ahí que este fragmento de su diario, pretendidamente aclaratorio de sus procesos psíquicos/procesos de representación, es parte de una cadena de textos y pinturas anteriores y posteriores en el tiempo, que re-vuelven en rebeldía no resuelta a la misma búsqueda neurálgica: de su ser en tanto proceso de identidad (sexuada) por, a través, más allá y más acá del lenguaje. Ser en la cual la binariedad no es la única ley; ser que se vivencia y piensa en su dualismo, en una reversibilidad no jerárquica.

#### 7. IMAGEN CONTRATEXTUAL 2: LA LEY DEL PADRE

Dos otras creaciones de Frida se refieren al mismo espacio y tiempo de su vida relatado en el fragmento “Origen de las dos Fridas”.



“Mis abuelos, mis padres y yo”. Frida Kahlo, 1936



En 1936, pinta “Mis abuelos, mis padres y yo”, donde aparece la casa de Coyoacán con su patio interior, el llano a la izquierda y una construcción que puede ser la lechería Pinzón. Frida está desnuda, esta vez de cara frontal al observador, con su rostro y su sexo femenino claramente expuesto, junto al árbol (¿de cedrón, al que se enfrentaba tras su encuentro con la amiga imaginaria?).

En ella, el padre aparece dominando el hogar, sin compartir su potestad ni su ascendiente sobre la niña: la respalda firmemente. La madre está tras y sobre el padre y tiene en su útero a Frida, gracias a la fecundación paterna indicada en la unión del óvulo con el espermio, equivalente al de las plantas en la naturaleza. Frida niña no se conecta directamente con la madre, salvo vía el padre. Los abuelos maternos son de esa tierra, que le dan el mestizaje a la madre y a ella; los paternos están más allá del mar (europeos). La madre pertenece a la tierra (naturaleza), el padre, a la casa (cultura).

Esa niña está en la etapa posterior al complejo de castración, ya no es parte del círculo de la madre sino se ve a sí misma en el dominio del padre, y su otro yo intrauterino está en un pasado irrecuperable, como están todas las figuras que no colindan con ella, suspendidas en el vacío espacio/temporal.

En su diario, hay otro relato escritural/pictórico acerca de este tiempo temprano, escrito en 1954, poco antes de su muerte: “Esquema de mi vida”<sup>18</sup>. En él, ocupa el código de los testamentos barrocos, recordando su genealogía (al modo de la anterior pintura), y resaltando la figura del padre “que fue un ejemplo de comprensión sobre todos mis problemas, que desde los cuatro años fueron ya de índole social”, para luego establecer los hitos significativos de su vida. Sin embargo, queda inconcluso y solo alcanza a relatar un episodio de su temprana infancia ocurrido en 1914, un año después de la memoria expuesta en “Origen de las dos Fridas”, que la retrotrae a su experiencia de la Revolución Mexicana.

En este relato cambia la simbología utilizada en “Origen de las dos Fridas”: madre y padre son mencionados sin elipsis, la acción relatada ocurre en el nivel de lo “real” en el espacio/tiempo.

<sup>18</sup> Ver texto completo en anexo 2.



Heridos y muertos asolan las calles y el interior de su casa es, gracias a la madre, un útero afectuoso que protege, sana y alimenta a los revolucionarios. La madre es activa, dando vida y ofrendando sus dones a los necesitados (a hombres externos a la familia) pero está circunscrita al espacio del padre.

Espacio que las hermanitas han resignificado en uno de canto, baile y risa dentro del algo pequeño y cerrado que huele a padre: ella, con su hermana menor, se esconden dentro de un ropero con perfume a nogal (imagen materna/paterna) a cantar corridos revolucionarios de Posada en favor de Zapata, transgrediendo toda cautela, ya que confían en sus padres que velan por su seguridad. Las balas silban en derredor, pero no hacen más que exaltar la emoción de la fiesta secreta con la hermana, incitada por los corridos irreverentes y mestizos de Posadas, mofándose de la muerte.

En “Diseño de mi vida” se opone un adentro festivo y sanador protegido por los padres con un afuera en que se vislumbra una realidad masculina de dolor, sangre, pérdida de la integridad. Los hombres que no pueden entrar a la casa para ser rehabilitados por la madre, arrastran sus piernas heridas y se desangran en el camino al río (la muerte). ¿También ellos, los heridos, están castrados, con algo que no se tiene y se desea tener, como ella, una pierna sana, un falo, y ellos, piernas sanas que les permitan seguir en la guerra en que prueban su potestad de machos?

En este relato nuevamente, tras su estadía en el adentro, el útero-ropero de la *jouissance*, a donde va es al afuera, al dominio masculino: a través de la ventana que ya conocemos (que vuelve a dibujar en su diario), espía a los heridos de la revolución. De hecho, la parte de su relato que privilegia en el dibujo final son dos: –la imagen de la ventana por la que ve/espía (acción secreta y de nuevo, riesgosa y transgresora) en su apropiación ocular del afuera; –lo que ve por ella: arriba de la página, un guerrillero con sombrero y tira de balas al pecho se inclina inestable hacia el río, mientras se desangra por sus extremidades (brazos y piernas). Abajo, otro zapatista, también con sus balas al pecho, está en cuclillas, en el acto de subirse los “huaraches”. En vez del árbol erguido y potente que simbolizaba lo masculino en el fragmento anterior, ahora los dos hombres están inclinados o caídos. Ambos, se desangran copiosamente por las extremidades (pierden su turgenencia) y están sobre un gran charco de su propia sangre roja.

La dualidad entonces se reitera en “Esquema de mi vida”, pero la dichosa ansiedad de ese momento fronterizo ha cedido a una sensación de omnipotencia por la ubicación de la niña Frida en la esfera de la





simbolización del acto, a la cual se acoge con un destello rebelde a su condición de carencia. El jugar en secreto a ser guerrillero, a ser pueblo revolucionario abanderizado y partícipe de la lucha a través del canto y baile de los corridos de Posadas, satisface su deseo de co-participar con su cuerpo del otro, de consumir su deseo de ser/representar lo masculino (lo deseado por la madre y por ella misma, identificada y/o en lucha con la madre).

Esa *jouissance* en la oscuridad niega/convoca lo que ve/espía luego en la claridad de la ventana: a los guerreros exhibiendo su cuerpo potente/impotente frente a ella, en la fiesta de la exaltación trágica vida/muerte. Tanto el acto de representar (en el baile) como de percibir (en el mirar/espíar) lo masculino es transgresor y peligroso: hay una amenaza real de castigo, de muerte si es sorprendida por los guerrilleros en su usurpación, sátira y apropiación del poder que ellos detentan.

Al igual que en “Origen de las dos Fridas”, en este relato el recorrido por los procesos de construcción de la individualidad busca reestablecer la tensión contradictoria acto/lenguaje. Frida se percibe/relata de cuerpo entero en los momentos de condensación máxima del deseo/consumación del deseo, pulsión/saber, en un retorno a ese pasado cuando la libido excedía la posibilidad del lenguaje aún primario del infans y quedaba inexpressada, aunque lo preñaba con sus olores, colores, rugosidades y temperaturas. La intensidad de este relato es asintótico, manifiesta la interfaz desplazada entre lo libidinal y lo simbólico, y la búsqueda de que por el espacio de esa asíntota transiten las representaciones inconscientes hasta las palabras. Por tanto, evidencia el clivaje de la sexualidad sin plena representación en el lenguaje.

En este relato, el secreto es una *acción*, un problema del hacer riesgoso (Frida se expone a caer en manos de los guerrilleros al cantar y al espíar) y no un problema del *ser al relatar*, como en “Origen de las dos Fridas”. La pulsión de placer es desplegada temerariamente por ella porque el padre y la madre están presentes simbólicamente en su ausencia (están al no estar), lo que le garantiza la sobrevivencia dentro de su de todos modos inquieta percepción del principio de realidad.

Pero, en ambos casos, en su alucinación de los seis años y en su vivencia y mirada a la revolución, esa pulsión por satisfacer el deseo recurriendo a sustitutos que parecen ser lo que no son, revela su conciencia profunda del quiebre del sujeto arrojado a lo real. De su soledad irreductible, de su ser femenino abierto, en proceso de constituirse.

### 8. “LAS DOS FRIDAS”: ¿CUÁL DUALIDAD?

Frida Kahlo vivió en la diferencia y la diversidad, quiebraespejos de la imagen establecida para una persona de su clase, sexo, etnia. Resintiendo sus carencias, optó por convertir su sino de lo marginal, subalterno (mestiza, judía, coja, abortiva, objeto y sujeto de infidelidades amorosas, de espina dorsal quebrada) en un impulso para alcanzar una centralidad ostentosa (bella, seductora, amada, de cuerpo erguido y paso ágil, madre, diosa indígena, artista exitosa).

Cultivó a la par e intensamente sus rasgos masculinos (vestía de hombre, pertenecía a pandillas de muchachos, resaltaba sus rasgos andróginos en sus autorretratos, cortaba su pelo al rape) y los femeninos (adornos, vestuario llamativo, seducción coqueta, arreglo de flores, cocina, etc.); fue de las únicas treinta y cinco mujeres en un colegio de dos mil alumnos; tuvo amores lesbianos y heterosexuales; desde los trece años estuvo inscrita en el Partido Comunista cuando no había voto femenino; fue fiel tanto a la simbología católica como a la del antiguo México, etc. Este dualismo es también el tema principal de su óleo “Las dos Fridas” (1939), al que la crítica supone se refiere el fragmento ya analizado de su diario de vida, “Origen de las dos Fridas”.

Es sabido que la obra de esta artista se basa principalmente en autorretratos, en una especularidad enigmática y extrapolada de sí misma y de diferentes episodios de su vida. Estuvo largamente frente a los espejos (incluso su cama tenía un juego de espejos suspendido sobre ella) donde podía verse como otra sabiendo que era ella misma. Era tal vez una manera de verse entrar por la letra “O” y descender a la madre en la etapa del espejo y del piel contra piel, o de mirar por la ventana al deseado soldado potente/impotente, o de encerrarse de a dos en el ropero a cantar y bailar: no estoy sola - estoy sola, estoy con papá y mamá/no estoy con papá y mamá, soy un guerrillero/copulo con un guerrillero. O quizás, era una forma de verse “completa” en un reflejo especular, para exorcizar aquel reflejo fragmentado, desagregado, de los trozos de sí en los ojos de la madre.

“Las dos Fridas” se ha interpretado reiteradamente como una manifestación del dolor de Frida por el divorcio con Diego Rivera y su soledad por dicho abandono. “Rechazada por Diego, sostiene su propia mano, se une a sí misma con una fuerte vena roja. Ella es su única compañía” (Herrera b, 136). Otra interpretación es que la Frida india es la que Diego ama, en tanto la europea es la que él rechaza (Kettenmann, 53). Creo que en ambas



interpretaciones, hay una reducción a lo sentimental-folletinesco, típico de la crítica de arte cuando confina la expresividad femenina en lo privado.

H. Herrera, asimismo, descarta de plano que “la amistad imaginaria con una amiga” que relata en su diario tenga algo que ver con dicha obra. Creo, por el contrario, que el análisis anterior de dicho texto da claves riquísimas al respecto.

Postulo que, en esta pintura, la Frida de la derecha es una arraigada a la tierra, a la unidad con lo materno en la etapa de la “*jouissance*” cuasi orgásmica. Es una mujer que está más allá del deseo, con una corporeidad relajada, con las piernas abiertas en una confianza fuerte, sin defensas, frontal. La otra, manifiesta lo reprimido en su corporalidad (cuello y brazos tapados, piernas juntas y ladeadas), es lo desenraizado (flores desarraigadas, pájaros en vuelo), lo impenetrable, lo virgen (blanco) sin unión con un otro que la contenga o la fecunde, que le dé el color de la vida como naturaleza que sí tiene la otra Frida (tierra y verde).

Más que una identificación con lo racial mexicano puro en una y lo europeo en otra, ambas son igualmente mestizas. El color más oscuro y la vestimenta de la Frida de la derecha apela a su representación de tehuana con la que Frida se identifica, como parte de la mitología de la majestuosidad de sus mujeres y su matriarcalismo<sup>19</sup>. También, esa mayor oscuridad en relación a la blancura y luminosidad de la otra la asocio al símbolo persistente en la pintura de Frida de la dualidad luna/sol, donde la luna es lo femenino/tierra/fecundidad/luz azulada en tanto el sol es la vida expuesta a la luz potente, a la transformación, al ciclo de muerte<sup>20</sup>. Esta misma simbología la ocupa de modo más explícito en la pintura “Árbol de la esperanza mantente firme”, que tiene claras analogías con “Las dos Fridas”.

<sup>19</sup> Tehuana: “Las mujeres de esa región tienen fama por su majestuosidad, belleza, sensualidad, inteligencia, valor y fortaleza. La leyenda popular declara que su sociedad es un matriarcado, en que las mujeres dominan los mercados, se encargan de los asuntos fiscales y dominan a los hombres”. Usan trajes vistosos y lujosos y costosas joyas para las ceremonias (Herrera, 100).

<sup>20</sup> En 1932, por primera vez Frida representa al sol y la luna juntos en el cielo. Esta yuxtaposición se convirtió más tarde en uno de los símbolos más significativos de su obra. Encarna la unidad de fuerzas cósmicas y terrestres, el concepto azteca de la guerra eterna entre la luz y la oscuridad, así como la preocupación, manifiesta en la cultura mexicana, por la idea de la dualidad: vida y muerte, luz y oscuridad, pasado y presente, día y noche, macho



La Frida lunar tiene en su mano un pequeño retrato de Diego, colocado sobre sus genitales. ¿Está ella pariendo a Diego o Diego la está penetrando (como manifestación de su dualidad madre/amante de Diego)? ¿Es ése solamente Diego o es la imagen posible de otros amantes/hijos a quienes ella ama, ausentes por la censura que le impone su condición de mujer casada?<sup>21</sup> ¿Es expresión de su bisexualidad, en que ella reconoce no tener el



*“Árbol de la Esperanza mantente firme”. Frida Kahlo, 1946*

y hembra” (...) “La reunión del sol y de la luna también indica la idea de que toda la naturaleza llora la muerte de Cristo, así como la oscuridad que cubrió la tierra durante la crucifixión”. Frida conocía ambos significados (Herrera, 134).

<sup>21</sup> Sostengo esta hipótesis porque ese año 1939 Frida tuvo un apasionado amor con el fotógrafo Nick Murray, el más significativo de su vida junto al de Diego. Nick la abandonó para casarse con otra mujer, lo que le causó enorme dolor, a la par que Diego le pidió el divorcio.



falo y ama por tanto al hombre que se lo otorga, pero que también, preedípicamente, cree disponer de él?

Los gestos faciales no nos dan indicio alguno, salvo de que ambas tienen una máscara idéntica, impenetrable, distante. La verdad está oculta en ellas, hay que desentrañarla desde las marcas de la memoria en sus cuerpos.

La Frida tehuana tiene el corazón a la vista (lo que constata que lo tiene bien puesto y al desnudo, sin protecciones), en tanto la de la derecha es la que concentra todas las carencias: ropa desgarrada, corazón sangrante, gestualidad defensiva, temerosa de ser penetrada/herida<sup>22</sup>. También, la sangre de la vena brota a la altura de su sexo: ¿es el amor sexuado el que ella no es capaz de retener o es el hijo producto de esa unión condenada a la pérdida el que por ahí se desangra? ¿Es ella misma la que allí inicia su calvario, al abandonar para siempre el útero materno?

Por último, ¿cuál corazón alimenta a cuál? ¿Quién es la fuente y quién el destino de la relación? ¿Es una oposición binaria jerárquica, en que una es la Frida buena y la otra mala, deseable o no deseable, una la entera que se desangra en la incompleta, la inacabada?

Creo que la ambigüedad de las imágenes permite aceptar cada una de las interrogantes arriba planteadas como expresivas de una dimensión posible de una Frida múltiple y dual. La Frida de la izquierda es la que posee todo aquello que pudiera permitir ese regreso, la potencia masculina simbólica y la femenina mítica, situándola en un punto de completitud y no deseo; la otra, la herida, es la Frida “real”, la deseante, la dividida, la incompleta, la que muere un poco a cada momento aunque, desesperada, intente restañar la sangre con una pinza. Aunque, desesperada, pinte un retrato tras otro de sí misma junto a “sí misma amiga imaginaria”; aunque los pinte de rojo sangre en un acto sacrificial como el de Cristo o los sacrificios maya<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> “En 1937-38 empezó a utilizar las heridas físicas como símbolo de daños psíquicos. Ya no constituye la mujer pasiva, doblegada y sumisa al destino. En su lugar, vemos a una mujer de pie, mirándonos fijamente. Está consciente de su sufrimiento personal y al mismo tiempo insiste que nosotros lo tomemos en cuenta” (Herrera, 164).

<sup>23</sup> Su iconografía está vinculada al mismo tiempo con la de las culturas autóctonas mexicanas (de la cual Diego poseía una de las colecciones más importantes de todo México) y la colonial española: “Frida tenía un cuadro particularmente impresionante de Cristo camino al calvario y utilizaba el mismo dolor y realismo extremos para comunicar sus propios



Porque, al oficiar el rito, con su vista que refleja y su dedo que dibuja y su mano que escribe, de re-volver el camino de la vida hacia el interior de la tierra-madre, sabe simultáneamente que éste es solo el resquicio, la grieta que, como mujer, dispone para atisbar al espacio de la locura y, por un breve e infinito instante, al adentrarse en el imaginario, verse/sentirse como una otra acogida y comprendida en el relato de sus secretos innombrables por esa otra-de-la-otra, la que la espera siempre en las profundidades oscuras dispuesta al baile del cuerpo y del sentido<sup>24</sup>.

### 9. REVUELTA DE LA IMAGEN/REALIDAD

Frida vivió a contracorriente. Se la situó en el lugar de lo íntimo, de la subjetividad extrema, de lo femenino como tono menor. Ella misma afirmó: “Yo nunca he pintado mis sueños. Sólo he pintado mi propia realidad”, para ubicarse dentro de la estética del realismo socialista. Con ello, Frida reproducía la oposición binaria y jerárquica sueño/realidad, equivalente a espúreo/verdadero, irreal/real, fantasía/objetividad o incluso lo imaginado/lo vivido, oposición que he intentado desmontar más arriba. Impulsada por su compromiso político, al final de sus días lamentó no haber hecho un arte de apoyo a la revolución, como lo hizo tan claramente, a los ojos de su tiempo, su marido y el movimiento muralista mexicano<sup>25</sup>.

---

mensajes. El hecho de que empleara la retórica católica se debía a que sus pinturas, en cierto modo muy especial, trataban acerca de la salvación” (Herrera, 240).

<sup>24</sup> “Los autorretratos producidos a intervalos nunca son idénticos; aunque cada vez se parezcan más a Frida, son propensos a cambios y perdurables al mismo tiempo, como una dialéctica universal [...] Sin embargo, para Frida lo tangible es la madre, el centro de todo, la madre océano, tempestad, nebulosa, mujer” (Diego Rivera: “Frida Kahlo y el arte mexicano”, 1943. En Herrera, p. 220).

<sup>25</sup> Dice Kahlo: “Pensaban que era surrealista pero no estaban en lo cierto. Nunca pinté sueños. Pinté mi propia realidad” (Herrera, 225). Luego, escribe en su diario en 1953: “Por primera vez en mi vida la pintura mía trata de ayudar a la línea trazada por el partido. Realismo Revolucionario. Antes solamente fui mi más antigua experiencia. Soy solamente una célula del complejo mecanismo revolucionario de los pueblos...”

Sin embargo, en la década del cuarenta había afirmado: “Me encanta la sorpresa y lo inesperado. Me gusta ir más allá del realismo. Por lo tanto, quisiera ver salir leones de ese librero, y no libros. Desde luego, mi pintura refleja esas predilecciones así como mi estado de ánimo, y sin duda, es verdad que mi obra se relaciona de muchas formas con el surrealismo. No obstante, nunca tuve la intención de crear algo que pudiera considerarse dentro de esa clasificación” (Frida Kahlo, Cita del historiador de arte Antonio Rodríguez, Herrera, 216).



La ironía que ella habría disfrutado es que, con la variación del concepto de lo político experimentado en el fin de su siglo, ella fue pionera en una batalla tanto o más política, esa de “la mujer, la revolución más larga” (Juliet Mitchell). En su obra, logró atisbar más allá de la cárcel del lenguaje, desplazar los signos esclerotizados de la cultura mediante nuevas relaciones que difieren la relación representación de palabra (de imagen)/representación de cosa sin apresarla nuevamente en una univocidad. En ella, con mayor probabilidad, podremos quizás capturar la doble voz de un femenino que aflora a través de múltiples intersticios.

Algo de eso atisbó otro pintor y artista revulsivo de su tiempo, al compararla con una cinta que envuelve una bomba (yo diría mejor, una cinta que *es* una bomba), pero que, al realizar clasificaciones de género muy diferentes a las que postulo aquí, la confina sin más a un binarismo jerárquico y estereotipado:

“No existe obra de arte que sea más marcadamente femenina en el sentido de que, para ser tan seductora como sea posible, está dispuesta, de manera total, a alternar entre el juego de ser absolutamente pura o absolutamente malvada.

El arte de Frida Kahlo es como una cinta que envuelve una bomba”.

André Breton<sup>26</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bustos, Teresa (ed.) (2000), *La princesa caballero. Estudio psicoanalítico del femenino*. Santiago de Chile: LOM-La Morada.
- Derrida, Jacques (1974), “Writing before the letter”, en *Of grammatology*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, pp. 1-93.
- Freud, Sigmund (1921), “Más allá del principio del placer”. *Obras completas*. Tomo XV, Buenos Aires: Amorrortu eds.
- Fuentes, Carlos (1995), “Introducción”, en *El diario de Frida Kahlo*. Bogotá: Editorial Norma, pp. 7-24.
- Herrera, Haydn (1984), *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. México: Ed. Diana, 440 pp.
- Herrera, Haydn (1994), *Frida Kahlo. Las pinturas*. México: Ed. Diana, 257 pp.

<sup>26</sup> Ver Herrera, 184.

- Kahlo, Frida (1995), *El diario de Frida Kahlo*. Bogotá: Editorial Norma, pp. 31-200.
- Kettenmann, Andrea (1992), *Kahlo*. Colonia: Taschen, 96 pp.
- Kristeva, Julia (1999), *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 362 pp.
- Mitchell, Juliet y Rose, Jacqueline (1985), *Introduction a Jacques Lacan and the école freudienne*. New York: W. W. Norton & Company, pp. 1-57.
- Moi, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Showalter, Elaine (1988), "Feminist criticism in the wilderness", en David Lodge, ed. *Modern criticism and theory*. London and New York: Longman, pp. 330-353.

## ANEXO 1

"Origen de las dos Fridas.

**-Recuerdo-**"

Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña... de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana, echaba "baho" (sic). Y con un dedo dibujaba una =puerta=..... (dibujo de la ventana). Por esa "puerta" salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia, atravesaba todo el llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba PINZON... Por la O (coloreada) de PINZON entraba y bajaba *INTEMPESTIVAMENTE* al interior de la tierra, donde "mi amiga imaginaria" me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero sí sé que era alegre =se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas.... Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuándo? ¿Por cuánto tiempo había estado con "ella"? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años.... Yo era feliz. Desdibujaba la "puerta" con la mano y "desaparecía". Corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa, y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía. Asombrada de estar Sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo, se aviva y se acrecienta más y más dentro de mi mundo.

1950. Frida Kahlo  
(Frida K., Diario, 245-247)





## ANEXO 2

### *“Esquema de mi vida”*

(...)

Mi niñez fue maravillosa porque aunque mi padre era un enfermo (tenía vértigo cada mes y medio). Fue un inmenso ejemplo para mí de ternura de trabajo (Fotógrafo también y pintor) y sobre todo de comprensión para todos mis problemas que desde los cuatro años fueron ya de índole social.

Recuerdo que yo tenía 4 años cuando la decena trágica.-

Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fue muy clara. Mi madre por la calle de Allende –abriendo los balcones– les daba acceso a los zapatistas haciendo que los heridos y hambrientos saltaran por los valcones (sic) de mi casa hacia la “sala”. Ella los curaba y les daba gorditas de maíz único alimento que en ese entonces se podía conseguir en Coyoacán. Éramos cuatro hermanas Matita Adri yo (Frida) y Cristi, la chaparrita (las describiré mas tarde). La emoción clara y precisa que yo guardo de la “revolución mexicana” fue la base para que a los 13 años de edad ingresara en la juventud comunista.

No más chirriaban las balas entonces en 1914. Oigo todavía su extraordinario sonido.

Se hacía propaganda en el - tianguis- de Coyoacán a favor de Zapata con corridos que Posada editaba. Costaban los viernes 1 centavo y yo y Cristi los cantábamos encerradas en un gran ropero que olía a nogal.

Mientras mi madre y mi padre velaban por nosotros para no caer en manos de los guerrilleros. Yo recuerdo a un herido carrancista corriendo hacia su fuerte el río de Coyoacán.

1914

(Dibujo: guerrillero herido inclinado hacia el río)                      Río.

(Dibujo: ventana) ventana desde donde yo lo espíe

y a otro zapatista en cuclillas  
poniéndose los huaraches.

herido de  
un balazo



en una  
pierna.

(Abajo: dibujo de guerrillero en cucullas, poniéndose los huaraches y san-  
grando).

(Frida K., Diario, 283)



#### RESUMEN / ABSTRACT

A partir del texto escritural/pictórico “El origen de las dos Fridas. =Recuerdo=”, fragmento del diario de vida de esta singular artista mexicana, se indaga en los procesos de significancia (Kristeva) inscritos en la elaboración de los relatos anamnésicos, conectándolos a preguntas relevantes en los estudios culturales y de género: ¿qué procesos creativos realiza una mujer como Frida, facultándola a manifestar aquel escurridizo “diferencial femenino”? ¿La identificación por la crítica establecida de lo íntimo con lo femenino en su obra es una forma de dejar fuera de la cancha política y social su producción creativa?

*Starting from the scriptural-pictorial text The Origin of the Two Fridas: Remembrance, a fragment in the Diary of this singular Mexican artist, the significance process (Kristeva) inscribed in the elaboration of the anamnestic account is inquired into, in order to arrive at relevant questions about cultural and genre studies; what creative processes does a woman like Frida realize, enabling her to manifest the slippery “feminine differential”? Is the identification by the established critique of the intimate with the feminine in her work but a way to leave out of the social and political field her creative production?*