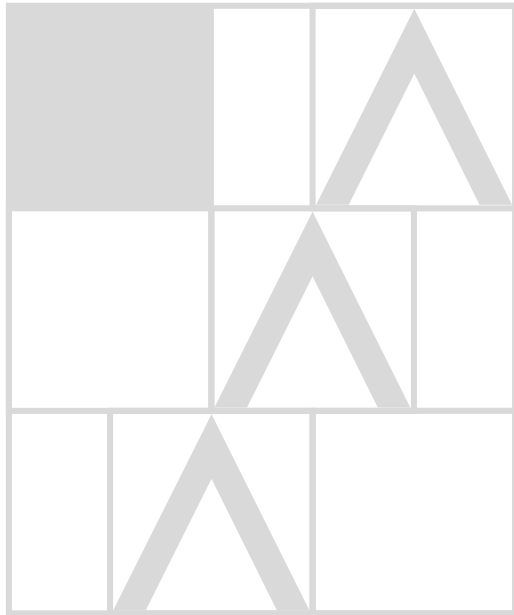


EL DIARIO DE FRIDA KAHLO

Un íntimo autorretrato



la marca
e d i t o r a



la marca
e d i t o r a

EL DIARIO DE
**FRIDA
KAHLO**

Un íntimo autorretrato



INTRODUCCIÓN DE

Carlos Fuentes

Ensayo y comentarios de

SARAH M. LOWE

la marca
editora

LA VACA INDEPENDIENTE

Kahlo, Frida

El diario de Frida Kahlo / Frida Kahlo ; Comentarios de Sarah Lowe ;
Prólogo de Carlos Fuentes. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
la marca editora, 2024.

296 p. ; 25 x 16 cm.

ISBN 978-950-889-475-5

1. Arte. I. Lowe, Sarah, com. II. Fuentes, Carlos, prolog. III. Título.
CDD 759.972

Coordinación Editorial: CLAUDIA MADRAZO
Editor: LA VACA INDEPENDIENTE S.A de C.V.

Licencia otorgada por LA VACA INDEPENDIENTE con autorización de BANCO
MÉXICO, FIDUCIARIO EN EL FIDEICOMISO RELATIVO A LOS MUSEOS
DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO © 2024

© La Vaca Independiente, 1995
© la marca editora, 2024

Textos de Carlos Fuentes y Sarah M. Lowe: D.R. © LA VACA INDEPENDIENTE S.A.
de C.V y Harry N. Abrams, Inc, Nueva York, 1994

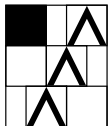
Diseño de portada: MARK LA RIVIERE
Diseño interior: EDITORIAL DEBAT
Corrección: RENÉ PALACIOS MORE

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, incluyendo el diseño de cubierta,
el almacenamiento o transmisión por cualquier medio existente o por existir, sin la previa
autorización por escrito de La Vaca Independiente S.A. de C.V.

Esta obra está protegida bajo las leyes internacionales de derechos de autor.

Libro de edición Argentina.
Impreso en Hong Kong. *Printed in Hong Kong.*

ISBN: 978-950-889-475-5



la marca
editora



la vaca independiente®

SUMARIO

INTRODUCCIÓN DE CARLOS FUENTES

7

ENSAYO DE SARAH M. LOWE

25

FACSIMIL DEL DIARIO DE FRIDA KAHLO

31

TRANSCRIPCIÓN DEL DIARIO CON COMENTARIOS

201

CRONOLOGÍA

288

BIBLIOGRAFÍA

293

la marca
e d i t o r a
ÍNDICE ONOMÁSTICO

294

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

296



INTRODUCCIÓN

Carlos Fuentes

A Frida Kahlo la vi una sola vez. Pero antes, la escuché. Yo asistía a un concierto en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México. La construcción se inició bajo la dictadura de Porfirio Díaz en 1905 y refleja los gustos de la élite mexicana de la vuelta del siglo. Un mausoleo italianizante de mármol blanco, diseñado en el más puro estilo pastel-de-novios, el Palacio permaneció en estado de suspensión física y estética durante los treinta siguientes y revueltos años. Cuando al cabo fue inaugurado en 1934, el merengue congelado del exterior había sido radicalmente negado por el interior estilo Art Déco —una reverencia más al gusto de otro día—. Las espléndidas escalinatas, las balaustradas y los corredores brillaban con reflejos de cobre pulido y espejos biselados, en tanto que los muros se adornaban con las figuras enojadas, a veces estridentes, de Orozco, Rivera y Siqueiros.

El auditorio del Palacio era, sin embargo, el santuario supremo del Art Déco, culminando con un magnífico telón de vidrio diseñado por Tiffany que describe los volcanes que son como los guardianes del valle de México: el Popocatepétl y el Iztaccihuatl. Un sutil juego de luces permitía al espectador, durante los intermedios, pasar de la aurora al crepúsculo en cosa de quince minutos.

Cuento todo esto sólo para decir que cuando Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. El rumor, - estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida ahogaron los de la orquesta, pero algo más que el mero sonido nos obligó a todos a mirar hacia arriba y descubrir a la aparición que se anunciaba a sí misma con el latido increíble de ritmos metálicos, para en seguida exhibir a la mujer, que tanto el rumor de las joyas como un magnetismo silencioso, anunciaba.

Era la entrada de una diosa azteca, quizá Coatlicue, la madre envuelta en faldas de serpientes, exhibiendo su propio cuerpo lacerado y sus manos ensangrentadas como otras mujeres exhiben sus broches. Quizá era Tlazolteotl, la diosa tanto de la pureza como de la impureza, el buitre femenino que devora la inmundicia a fin de purificar al mundo. O quizá se trataba de la Madre Tierra española, la Dama de Elche, radicada en el suelo gracias a su pesado casco de piedra, sus arracadas tamaño rueda de molino, los pectorales que devoran sus senos, los anillos que transforman las manos en garras.

¿Un árbol de navidad?

¿Una piñata?

Frida Kahlo era una Cleopatra quebrada que escondía su cuerpo torturado, su pierna seca, su pie baldado, sus corsés ortopédicos, bajo los lujos espectaculares de las campesinas mexicanas, que durante siglos han escondido celosamente las antiguas joyas, protegiéndolas de la pobreza, mostrándolas sólo en las grandes fiestas de las comunidades agrarias. Los encajes, los listones, las rumorosas enaguas, las trenzas, los huipiles, los tocados tehuanos enmarcando como lunas ese rostro de mariposa oscura, dándole alas: Frida Kahlo, diciéndonos a todos los presentes que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermedad haría rancia, su infinita variedad femenina.

EL CISMA DEL CUERPO

El cuerpo ante todo. El cuerpo de Frida Kahlo. Mirándola allí, en el palco de Bellas Artes, una vez que se aquietó el clamor de las joyas, una vez que reposaron las sedas y los collares, una vez que las leyes de la gravedad impusieron su quietud sobre la teatralidad del gran ingreso, una vez que las antorchas de la procesión se extinguieron y que el gran halo ceremonial, mediterráneo y azteca, rabiosamente antisajón, se apagaron, uno sólo podía pensar: el cuerpo es el templo del alma. El rostro es el templo del cuerpo. Y cuando el cuerpo se rompe, el alma no posee más altar que el de un rostro.

Qué misteriosa hermandad, me dije cuando la obertura de *Parsifal* se impuso a la entrada de Frida Kahlo que había silenciado al mismísimo Wagner, qué misteriosa hermandad entre el cuerpo de Frida Kahlo y las hondas divisiones de México durante los años jóvenes de esta mujer. Todo parecía reunirse y cobrar sentido esta noche, en este lugar, el Palacio de Bellas Artes y esta mujer, la artista Frida Kahlo.

El Palacio, concebido durante la Paz Porfiriana, los treinta años de Orden y Progreso autoconsagrados por el general Porfirio Díaz, llegaron a su fin en 1910, tres años después del nacimiento de Frida. Antes de ese evento, la epopeya mexicana se había desenvuelto tal y como la describen los murales del marido de Frida, Diego Rivera. En sucesión lineal, México había pasado de imperio indígena a virreinato español, a república independiente. Sólo que en México nada es, estrictamente, lineal. Dentro de cada período histórico, una forma de turbulencia, una espiral interior, hiere y pone a temblar la vida política del país: aplasta, petrifica o exilia sus símbolos.

El mundo azteca, teocracia sacrificial, quería casar las promesas de paz y creación simbolizadas por Quetzalcóatl, la Serpiente emplumada, con las necesidades bélicas impuestas por el sangriento dios de la guerra, Huitzilopochtli. De allí el carácter bárbaramente ambiguo del universo azteca, sus grandes realizaciones artísticas y morales lado a lado con los ritos de la sangre y el terror. El México antiguo fue victimado por ambos mitos, cuando el capitán español Hernán Cortés desembarcó en las costas del golfo de México el día preciso previsto para el regreso de Quetzalcóatl. Pero Cortés resultó tan sangriento como Huitzilopochtli. Aunque más que de cualquier divinidad azteca, Cortés era el reflejo de sus propios modelos renacentistas, el condottiero, el príncipe maquiavélico. Conquistó a México con una mezcla asombrosa de necesidad, virtud y fortuna: ingenio y fuerza.

México es un país hecho por sus heridas. Nación esclavizada, para siempre anonadada por la fuga de sus dioses, México, triste aunque ávidamente, buscó sus nuevas divinidades y las halló en la figura paterna —Cristo, el Dios crucificado que no exigía sacrificio a los hombres sino que se sacrificaba por ellos, y Guadalupe, la virgen que le devolvió la maternidad inmaculada al indio huérfano, avergonzado de la traición de la otra madre mexicana, La Malinche, la amante y traductora de Cortés.

Durante el período colonial, México creó una cultura mestiza, india y europea, barroca, sincrética, insatisfecha. La independencia de España, en 1821, emancipó al país en nombre de la libertad, pero no de la igualdad. Las vidas de las grandes masas de indígenas y mestizos, la mayoría campesinos, no cambió. Cambiaron las leyes, pero éstas poco tenían que ver con la vida real de la gente real. El divorcio entre leyes ideales y las persistentes realidades hizo ingobernable al país, dejándolo inerme ante guerras civiles e invasiones extranjeras casi permanentes. Un México desmembrado, mendicante, humillado, perennemente arrodillado ante los acreedores extranjeros, los ejércitos extranjeros, los oligarcas saqueadores. Este es el dramático, externo, acaso obvio «México» pintado por Rivera.

Dos traumas externos —la pérdida de la mitad del territorio nacional a los Estados Unidos en 1848, la invasión francesa de 1862 y la corona de sombras de Maximiliano y Carlota— hicieron intolerable el cisma en el cuerpo de México. La nación se dio respuesta a sí misma mediante la revolución liberal, el carácter de Benito Juárez y la creación de un Estado nacional, secular y gobernado por el Derecho. Porfirio Díaz pervirtió a la república juarista, le dio prioridad al desarrollo sobre la libertad y colocó sobre el rostro de México una máscara que proclamaba ante el mundo: al fin somos una nación confiable, progresista, moderna. Los ejércitos campesinos de Pancho Villa y Emiliano Zapata surgieron de la tierra para decir que no: México era estos rostros oscuros y heridos que jamás se habían visto en un espejo. Nadie ha pintado nuestros retratos. Nuestros cuerpos están partidos por la mitad. Somos dos naciones. Siempre dos Méxicos, el México de papel dorado, y el México de tierra descalza. Cuando el pueblo se levantó en 1910, los desheredados cabalgaron de norte a sur y de sur a norte, comunicando a un país aislado, ofreciéndonos a todos los regalos invisibles del lenguaje, el color, la música, el arte popular. A pesar de sus fracasos políticos, la Revolución mexicana fue un éxito cultural. Fue la revelación de México por México. Hizo evidente la continuidad cultural del país, a pesar de todas sus fracturas políticas. Educó a mujeres como Frida Kahlo y a hombres como Diego Rivera, haciéndoles —haciéndonos— recordar todo lo que habíamos olvidado, todo lo que queríamos ser.

JUVENTUD: UN TRANVÍA LLAMADO VIOLACIÓN

Rivera y Kahlo. Él pinta la épica de la historia de México, la repetición sin fin, a veces deprimente, de máscaras y gestos, de tragedia y comedia. En sus mejores momentos, algo brilla detrás de la plétora de figuras y eventos, y ello es una belleza humilde, una fidelidad al dolor y la forma, a la tierra y sus frutos, al sexo y sus cuerpos. Pero el equivalente interno de esta sangrienta ruptura es algo que le pertenece a Frida más que a Diego.

Del mismo modo que el pueblo está quebrado a la mitad por la pobreza, la memoria y la esperanza, ella, la mujer irremplazable, la irrepitible mujer que llamamos Frida Kahlo, está rota, desgarrada en el interior de su cuerpo, igual que México está desgarrado en su piel externa. Rivera y Kahlo: ¿no son acaso dos caras de la misma moneda mexicana, casi cómicos en su disparidad digna de Mutt y Jeff? El elefante y la paloma, sí, pero también el toro ciego, insensible a tantas cosas, chivo suelto en cristalería, inmensamente enérgico, vaciándose hacia el mundo exterior, y casado con la mariposa frágil, sensitiva, quebradiza, que repitió sin cesar el ciclo de larva a crisálida, a hechicera de obsidiana, hada de la noche mexicana que abría las alas brillantes sólo para ser alfilerada una y otra vez, una y otra vez, asombrosamente resistente ante el dolor, hasta que el nombre común del dolor y del fin del dolor fue la muerte.

Que Kahlo fue más, mucho más que todo esto, lo demuestra ahora su *Diario*. Nos muestra su alegría, su sentido del humor, su imaginación más fantástica. El *Diario* es su línea de cabotaje con el mundo. Cuando Frida se vio, se pintó; y se pintó porque se sentía sola y porque era el sujeto que mejor conocía. Pero cuando Frida vio el mundo, escribió, paradójicamente, un *Diario* pintado gracias al cual nos enteramos de que, a pesar de la interioridad de su arte, éste siempre fue un arte maravillosamente cercano al mundo material de animales, frutas, plantas, tierras, cielos.

Nacida con la Revolución, Frida Kahlo, simultáneamente, refleja y trasciende el evento central de México en el siglo XX. Lo refleja en sus imágenes de sufrimiento, destrucción, sangre derramada, mutilación, pérdida, pero también en la imagen de humor, alegría, broma, que tanto distingue a su dolorosa vida. La resistencia, la creatividad, los chistes que corren a lo largo del *Diario*, iluminan la capacidad de supervivencia que distingue a las pinturas. Todas juntas, estas expresiones hacen de Frida Kahlo una artista fantástica, inevitable, peligrosa, simbólica —¿o acaso sintomática?— de México.

Una niña alegre y retozona castigada por la polio y también por la peculiar capacidad mexicana para ejercitar la malicia, ridiculizando al prójimo, especialmente al baldado, al imperfecto. La bella niña Frida, la llamativa hija de antepasados alemanes, húngaros y mexicanos, Fridita con sus flecos y sus espumosos vestidos y sus gigantescos moños en la cabeza, se convierte de repente en Frida pata-de-palo. Las burlas del patio de recreo debieron perseguirla el resto de su vida.

Pero no la derrotaron. Se convirtió en la payasa, el hada, el Ariel de la Escuela Nacional Preparatoria en momentos en los que México, intelectual-mente, dejaba atrás las rígidas armaduras filosóficas del positivismo científico y redescubría los encantos indiscretos, aunque liberadores, de la intuición, los indios, los niños...

México y la América latina se encontraban entonces bajo la influencia de la cultura francesa. Francia era una manera de evitar dos proximidades indeseables: la del norte frío, protestante, materialista y prepotente —los Estados Unidos— y la del sur católico, caótico, tórrido, impotente —España, nosotros mismos—. Auguste Comte y su filosofía de la progresión racional e inevitable hacia la perfección humana, fue abandonado, en 1910, a favor de Henri Bergson y su filosofía del *élan* vital, la intuición y la evolución espiritual. El filósofo Antonio Caso, el novelista Martín Luis 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 jamás leída en México, revelando su desnudez sexual y emotiva) promovieron, cada uno a su modo, la idea del impulso vital bergsonian. Sólo Alfonso Reyes, el más grande escritor de su generación, votó a favor de una suerte de distancia-miento ático. Pero las artes, cada vez más, descubrieron las raíces nativas, campesinas, indígenas, ocultadas por las fachadas marmóreas del Porfiriato.

La joven Kahlo, vestida de hombre, Santa Juana de la cultura liberadora de la Revolución, soldadera de las legiones mexicanas del bergsonismo, formó parte de un grupo llamado Las Cachuchas, jóvenes orgullosos y desafiantes vestidos de mezclilla, con gorras de *gamines* proletarios, dedicados a burlarse de todas las figuras solemnes (incluyendo al arriba mencionado filósofo Caso, cuyas clases Las Cachuchas convertían en gigantescos relajos): haciendo cabriolas por los corredores de la Academia, plantando cascaras de plátano a los pies de las estatuas del Orden y del Progreso, robándose tranvías, como en una película de Buñuel por filmarse aún.

Qué cercano estaba este espíritu travieso a la estética de la Revolución en México: Frida Kahlo admiraba a Saturnino Herrán, al doctor A ti, a los liberadores de la forma, el paisaje y el color de sus restricciones académicas. Frida Kahlo amaba a Bruegel y el regüeldo de sus carnavales populares, llenos de monstruos inocentes y de glotones perversos y de fantasías oscuras ofrecidas como el pan nuestro de cada día, con colores brillantes y a la luz del sol. Fantasía con realismo, oscuridad interior bajo luces de mediodía. Éstas fueron influencias básicas en el arte de Frida Kahlo.

Sin saberlo, ella y sus amigos representaron las escandalosas bromas de dada y los surrealistas, pero sus fuentes eran más bien domésticas. Como suspiró un nostálgico general revolucionario, «esta Revolución ya degeneró en Gobierno». La degeneración está registrada en algunas novelas y obras cinematográficas, pero fue, sobre todo, blanco de *sketches* satíricos puestos en las carpas populares, de donde surgieron los grandes cómicos mexicanos —Soto, Medel, Cantinflas, Palillo, Clavillazo—. Las carpas fueron la válvula de escape de una sociedad capturada entre las promesas de la Revolución, sus logros reales en materia de educación, salud, comunicaciones, y sus persistentes corrupciones, su autoritarismo político, su desorden disfrazado de legalidad.

Entonces, la ciudad de México, hoy la metrópolis más grande del mundo, era una pequeña urbe, con apenas medio millón de habitantes. La Revolución, dijo Frida Kahlo, vació a la ciudad de México. Un millón de mexicanos murieron durante la contienda armada, entre 1910 y 1920. Era una ciudad bonita, color de rosa, con magníficos palacios e iglesias coloniales, mansiones seudoparisinas, muchas casas de sólo dos pisos con grandes zaguanes y ventanas enrejadas. Era una ciudad de dulces y desorganizados parques, amantes silenciosos, avenidas anchas y calles oscuras. Su aire era cristalino, impoluto.

Durante toda su vida, Kahlo salió en búsqueda de la ciudad sombría, descubriendo sus olores y sabores, riéndose en las carpas, divagando en las cantinas, tratando de hallar la compañía con la cual relacionarse, pues Frida Kahlo era una mujer solitaria a la caza de la camaradería, los grupos, las amistades muy próximas, primero Las Cachuchas, luego Los Fridos, la necesidad muy mexicana de ser parte

de la chorchá, la granada humana, el muégano pegajoso, para protegerse del canibalismo rampante de la vida intelectual mexicana. «Defenderse de los cabrones»: este fue uno de los lemas de su vida. Una vez expresó su incredulidad de que los peores insultos contra Diego Rivera le hubiesen sido vomitados en su propio país, México. No tenía por qué asombrarse.

Y la ciudad que Frida tanto amaba y tanto temía, la atacó sin piedad. En septiembre de 1925, un tranvía se estrelló contra el raquítico camión en el que Frida viajaba, le rompió la columna vertebral, el cuello, las costillas, la pelvis. Su pierna enferma sufrió ahora once fracturas. Su hombro izquierdo quedó para siempre dislocado y uno de sus pies, irremediabilmente lesionado. Un pasamano le penetró por la espalda y le salió por la vagina. Al mismo tiempo, el impacto del choque dejó a Frida sangrienta y desnuda, pero cubierta de oro. Despojado de la ropa, el cuerpo desnudo de Frida recibió, como un rocío fantástico, la llovizna de un paquete de oro en polvo que llevaba a su trabajo un artesano. ¿Pudo acaso esta mujer pintarse a sí misma sino como en el poema de Yeats, «una terrible belleza, totalmente transformada»?

El dolor, el cuerpo, la ciudad, el país. Kahlo, Frida, el arte de Frida Kahlo.

SUFRIMIENTO: MATADA POR LA VIDA

En su libro sobre el dolor del cuerpo, Elaine Scarry lúcidamente observa que el dolor de los demás no puede ser sino un hecho transitorio en nuestra propia conciencia.

¿Es el dolor algo que no se puede compartir?

Más aún, ¿puede siquiera decirse el dolor?

Es indescriptible, escribe Virginia Woolf. Se pueden conocer los pensamientos de Hamlet, pero no se puede realmente describir una jaqueca: el dolor destruye el lenguaje. Filoctetes, el guerrero griego mordido por una serpiente, es abandonado en la isla de Lemnos sin más compañía que sus fétidas heridas y sus horrendos gritos de dolor. Su discurso es punteado por gruñidos y aullidos animales, por los monosílabos del sufrimiento desarticulado. Conan Doyle, en uno de sus más terroríficos cuentos, envía una expedición científica al centro de la tierra: cuando tocan el corazón del planeta, lo único que reciben los exploradores es un aterrador grito que los coloca al borde de la locura.

El dolor, escribe Scarry, se resiste a convertirse en objeto del lenguaje. Por eso el dolor es expresado mejor por quienes no lo sienten pero hablan en su nombre. En una famosa página, Nietzsche dice que ha decidido llamar «Perro» a su dolor. «Mi dolor es tan fiel, discreto y desvergonzado como mi perro, y su compañía me divierte igual... puedo regañarlo y desatar sobre él mis malos humores...»

Frida Kahlo tuvo un Perro llamado Dolor, más que un Dolor llamado Perro. Es decir: describe directamente su propio dolor, su dolor no la vuelve muda, su grito es un aullido articulado porque alcanza una forma visible y emocional. Frida Kahlo es una de las grandes voces para el dolor en un siglo que ha conocido, acaso no más sufrimiento que otros tiempos, pero sin duda una forma de dolor más injustificada y por ello más cínica, vergonzosa y publicitada, programada e irracional, que cualquier otro tiempo. De las matanzas en Armenia a Auschwitz, de la

violación de Nanking al Gulag, de los campos de guerra japoneses al holocausto nuclear de Hiroshima, hemos visto el dolor, hemos sentido el dolor, como nunca antes en la historia. ¿Cómo pudo ocurrir todo esto en nuestros tiempos modernos, progresistas, civilizados?

La sangría de la Revolución mexicana es un chisguete comparada con las ejecuciones ordenadas por Hitler y Stalin. Frida Kahlo, como ningún otro artista de nuestro siglo torturado, tradujo el dolor al arte. Sufrió treinta y dos operaciones entre el día de su accidente y el de su muerte. Su biografía consiste en veintinueve años de dolor constante. A partir de 1944, se ve obligada a usar ocho distintos corsés. En 1953, sufrió la amputación de una pierna gangrenada. Las secreciones de su espalda herida la hacen olerse a sí misma como si fuese «un perro muerto». La cuelgan de la cabeza, desnuda, para fortalecer su columna. Pierde a sus fetos en lagos de sangre. La rodean sin interrupción el cloroformo, las vendas, las agujas, los bisturís. Es el San Sebastián mexicano, atravesado de flechas. Es la encarnación misma de la tremenda descripción que nos dejó Platón: «El cuerpo es la tumba que nos aprisiona igual que la concha encierra a la ostra.»

Frida Kahlo nos recuerda a las diosas aztecas del nacimiento y la tierra, pero aún más a la deidad autoflagelada, Xipetotec, Nuestro Señor del Cambio de Piel, la divinidad dual cuya piel jamás le pertenecía, usase la de la víctima sacrificada como un manto macabro, cambiase él mismo su propia piel, como las serpientes, a fin de simbolizar la renovación, aun, la resurrección. Los dioses mexicanos poseen esta ambigüedad: el bien que prometen es inseparable del mal que otorgan. Xipetotec, símbolo de la resurrección, deidad primaveral, inflige también el sacrificio, las ampollas, la supuración.

En *La columna rota y Árbol de la esperanza*, Kahlo se retrata a sí misma como la desollada, piel sangrante, abierta, cortada a la mitad como una papaya. Recostada desnuda en una cama de hospital en Detroit, sangrante y preñada, Rivera la describe como el símbolo mismo de la verdad, la realidad, la crueldad y el sufrimiento. Nunca, añade, ha puesto una mujer tanta poesía agónica en una tela. Lo que vive es lo que pinta. Pero ninguna experiencia humana, por dolorosa que sea, se convierte sólo por esto en arte. ¿Cómo transformó Kahlo el sufrimiento personal en arte, no impersonal, pero sí compartido?

ARTE: LEONES EN LOS LIBREROS

Su dolor. Su cuerpo. Estas son las fuentes del arte de Frida Kahlo. Pero no bastan, no son únicas. Allí está su padre, Guillermo Kahlo, el fotógrafo de ascendencia judía, alemana y húngara, cuyos trabajos se aproximan a las rigideces del retrato fotográfico decimonónico. Guillermo Kahlo era muy solicitado para fotos de calendario, acaso capturado aún por el asombro de poderle dar una cara a todos. La cámara, después de todo, le roba este privilegio a la corte y también al burgués. No sólo el rico, no sólo el poderoso, tienen derecho a poseer un rostro. Ya no son necesarios Velázquez o Joshua Reynolds para inmortalizar nuestras facciones únicas, sí, irrepetibles, quizá, pero, ¡ay!, mortales. La cámara, a bajo precio, nos libera del anonimato.

En seguida, hay que mirar hacia los retablos de iglesia mexicanos, los humildes

exvotos pintados sobre metal o madera por manos anónimas y en todo caso humildes también, que nos cuentan un suceso terrible, un accidente, una enfermedad, una pérdida dolorosa. Gracias a Dios, a los santos, a la Virgen y a sus manifestaciones locales —Virgen de Zapopan, Santo Niño de Atocha— por salvar nuestra vida, nuestra salud, por afirmar nuestra resistencia ante la pérdida, la enfermedad, el dolor. Gracias por el Milagro.

Y luego tenemos a José Guadalupe Posada, el maravilloso artista gráfico mexicano de la vuelta de siglo, que dibujó y publicó hojas sueltas informando a los que no tenían letras ni voces sobre los acontecimientos, grandes y pequeños, que afectaban su curiosidad y aun sus vidas: escenas de crímenes, suicidio, estrangulación, escándalo callejero, pleitos de cantina, revoluciones y monstruosidades. La muerte, catrina o en bicicleta, preside sobre las noticias. Preside sobre el tiempo y la historia. Sólo los sueños, incluyendo a las pesadillas, parecen tener existencia autónoma.

Pero Posada desciende de Goya, el español que universalizó lo marginal y lo excéntrico. Desciende de las rondas medievales de la peste y la muerte: la danza macabra. Desciende de Bruegel y su crónica detallada, nimia, de la vida popular. Y a todos ellos, Kahlo añade dos pintores favoritos, uno del pasado y otro del presente: Bosch y Magritte. Ellos le enseñan que la fantasía requiere un pincel realista.

Frida es capaz de regresar a sus orígenes, transformándolos. Anima las fotografías de su padre, aunque retiene algo de sus poses rígidas. Toma también sus calendarios y los llena de un tiempo anterior, una experiencia subjetiva de la noche y el día, del verano y el otoño. «Septiembre», para Frida, es su septiembre, no el noveno mes —mes del nacimiento, quizá del aborto— en el calendario sucesivo. El tiempo se detiene sólo para hacerse subterráneo y reaparecer teñido con las imágenes personales de la artista. No es una pintora de sueños, insiste ella misma, sino la pintora de su propia realidad, pintándose a sí misma, porque se encuentra sola y porque es el tema que mejor conoce.

Su realidad es su propio rostro, el templo de su cuerpo roto, el alma que le va quedando.

Como Rembrandt, como Van Gogh, Kahlo nos cuenta su biografía con sus autorretratos. Las etapas de la pasión, los preámbulos de la inocencia, los actos del sufrimiento y, finalmente, la catarsis del conocimiento, son tan evidentes en la artista mexicana como en los autorretratistas holandeses. Pero el aura del extrañamiento, del desplazamiento, de la dislocación de la escena y de los objetos, así como la irracionalidad espontánea de todo ello, también la han asimilado, en ocasiones, al surrealismo.

Bretón describió el arte de Kahlo como una bomba amarrada con listones, paráfrasis, a su vez, de la famosa descripción de Lautréamont del arte como el encuentro accidental de una máquina de coser y una sombrilla sobre una mesa de disecciones. Y Kahlo no es extraña, por cierto, al espíritu del surrealismo. Adora las sorpresas. Le gustaría ver leones, en vez de libros, salir de los librereros. Quizá haya una maravillosa inocencia en todo esto. Buñuel visitó a Bretón cuando éste se estaba muriendo. El viejo papa del surrealismo tomó la mano del gran cineasta y le dijo: «¿Se da usted cuenta de que nadie se escandaliza ya de nada?»

Es el epitafio al programa de la vanguardia del siglo XX: espantar al burgués.

Sin embargo, Frida Kahlo sigue siendo (junto con Posada) quien mejor nos

recuerda que lo codificado por los surrealistas franceses ha sido siempre pan de todos los días en México y Latinoamérica, parte de la corriente cultural, fusión espontánea de mito y hecho, sueño y vigilia, razón y fantasía. Los libros de Gabriel García Márquez y lo que ha llegado a llamarse «realismo mágico» son las imágenes contemporáneas de esta realidad. Y es que la gran contribución del espíritu hispánico, de Cervantes a Borges y de Velázquez a Kahlo, es la certidumbre de que la imaginación es capaz de fundar, si no el mundo, sí un mundo.

Don Quijote, *Las meninas*, los *Caprichos* de Goya, *El Aleph* de Borges, la pintura de Matta, Lam o Tamayo, *Cien años de soledad*, añaden a la realidad algo que antes no estaba allí. Este es un proyecto mucho más consciente y agudo en sociedades donde la realidad tiene escasa representación política. El artista es, entonces, quien le da a la sociedad lo que un sistema autoritario o represivo le quita, o no le permite manifestar.

Miguel Ángel Asturias, el escritor guatemalteco, y Alejo Carpentier, el novelista cubano, fueron testigos de la revolución surrealista en París durante los años veinte. Pronto se dieron cuenta de que Bretón y sus amigos legislaban en Francia algo que ya era ley de la vida y de la imaginación en Latinoamérica. El mito precolombino, los ritos afroamericanos, el hambre barroca, las máscaras del sincretismo religioso, le daban a la América latina su propia patente surrealista, sin necesidad de someterse, en nombre de la libertad de asociación anticartesiana, a muy cartesianas reglas sobre lo que deberían, propiamente, ser los sueños, las intuiciones y la prosodia. Los surrealistas franceses, abogando por la expresión automática, podían seguir escribiendo como memorialistas de corte del siglo XVIII. La prosa de Bretón es tan correcta y elegante como la del duque de Saint Simón. En cambio, Luis Buñuel y Max Ernst, los dos grandes creadores del surrealismo, regresaron a la raíz de sus propias culturas para encontrar allí el poder de aterrar y criticar al mundo. Las películas de Buñuel son una sola revisión crítica, anárquica y corrosiva de la muy católica cultura española que lo nutrió. Ernst fue el último descendiente de los hermanos Grimm y los cuentos fantásticos de los oscuros bosques alemanes. Gracias a esta tradición, Ernst hace visibles los más oscuros rincones del sueño, y de la pesadilla.

Kahlo se inscribe en esta última corriente del surrealismo, la de la capacidad de convocar todo un universo a partir de los fragmentos de su propio ser y de las persistencias de su propia cultura. Una vasta cultura: ya lo he indicado. De Bosch a Bruegel y Posada, la fotografía, los exvotos y el cine. Kahlo amaba el cine cómico. Laurel y Hardy, los Tres Chiflados, Chaplin, los Hermanos Marx, eran para ella la mejor ocasión para divertirse; y ¿quiénes y qué son estos cómicos? Son los anarquistas modernos, en pugna permanente con la ley, perseguidos por la policía, rebatiendo las exigencias del estado de derecho con pastelazos, zapotazos, y sobre todo, una inocencia invencible.

Sin embargo, a pesar de las múltiples ramas y floraciones en el árbol artístico de Frida Kahlo, siempre brilla el fruto solitario, la cuestión intransferible del artista: ¿por qué y cómo creó Frida Kahlo tan buen arte? Ella misma daría numerosas respuestas. Su amor de la sorpresa (los leones en los libreros), su sentimiento de que la franqueza y la intimidad eran inseparables, su voluntad de eliminar de sus pinturas todo lo que no tuviera origen en los impulsos líricos, interiores, de la

artista. Mis temas, dijo, son mis sensaciones, mis estados de ánimo, mis reacciones ante la vida. Y también México, por supuesto, un país donde todo es (o era, A. P.: Antes del Plástico) arte, del más humilde utensilio culinario al más opulento altar barroco.

Pero, de nuevo, todo esto no da cuenta, ítem tras ítem, de un arte tan traspasado de belleza. ¿Qué clase de belleza? ¿Es esto belleza, esta secuencia aterradora de heridas abiertas, coágulos sangrientos, abortos, lágrimas negras, en verdad, un mar de lágrimas?

Frida Kahlo, como parte de una herencia europea y mexicana, entendió lo siguiente: una cosa es ser un cuerpo, y otra cosa es ser bella. Kahlo logró establecer distancia ante lo feo sólo para poder ver lo que era feo, cruel o doloroso, con ojos más claros, descubriendo su afinidad, si no con el modelo de belleza a la moda (¿Memling, flacas? ¿Rubens, gordas? ¿Dolly Parton, busto? ¿Brigitte Bardot, nalgas? ¿Mae West o Twiggy?), entonces sí, claramente, con la verdad de su propio ser, su propio rostro, su propio cuerpo. Mediante su arte, Kahlo parece llegar a un acuerdo con su propia realidad: lo horrible, lo doloroso, puede llevarnos a la verdad del conocimiento de nosotros mismos. Entonces, ese arte adquiere el rango de lo bello por el simple hecho de que identifica nuestro ser, porque ilumina nuestras cualidades más internas. Los autorretratos de Kahlo son bellos por la misma razón que lo son los de Rembrandt: nos muestran las sucesivas identidades de un ser humano que aún no es, que aún está siendo.

Esta manera de concebir la belleza como verdad y autoconocimiento —la verdad como devenir— requiere una valentía sin parpadeos y es el gran legado de Kahlo a los hombres y mujeres marginales, los seres invisibles de un planeta cada día menos visible, más anónimo, donde sólo lo «fotogénico» o lo «escandaloso», como nos lo muestran las pantallas, merece nuestra mirada.

Sócrates, famoso por su fealdad, nos pidió cerrar los ojos a fin de ver «nuestra propia belleza interna». Kahlo va más allá de la exigencia socrática. Nos pide cerrar los ojos y abrirlos en seguida a una nueva visión del mundo. La vista es el más claro de los sentidos, escribió Plotino. Y, sin embargo, la vista no es capaz de mirar el alma. Esto es así, añade el filósofo neoplatónico, porque si fuésemos capaces de ver el alma, seríamos víctimas de un terrible amor, un amor intolerable. Sólo la belleza posee el privilegio de ver el alma sin quedarse ciega. Tal es el privilegio de Frida Kahlo. Desde luego, su arte no es una manera absoluta de descubrir la interioridad personal y la identificación de la personalidad del alma con la belleza a pesar de las apariencias externas. Es algo más. Es una aproximación al propio ser, al devenir, *al aún no* que todos somos. Nunca un punto final, siempre un acercamiento, siempre una búsqueda de la forma que, al alcanzarse, adquiere el rango estético que evocé hace un momento, citando a Yeats: «Toda cambiada, totalmente transformada, nace una terrible belleza.»

POLÍTICA: UNA BOMBA ENVUELTA EN LISTONES

Hayden Herrera nos cuenta una anécdota en su famosa biografía de Frida Kahlo. Una joven y frustrada diletante norteamericana, llamada Dorothy Hale, se suicidó en 1939, brincando desde la altura de la Hampshire House, en Nueva York.

Clare Booth Luce, la autora teatral y esposa del dueño de *Time-Life*, le pidió a Frida Kahlo que pintase un homenaje a la bella y desafortunada muchacha. El resultado horrorizó a Luce. En lugar de una imagen pietista y respetuosa de la muerte, Frida pintó un retrato narrativo, sorprendente, secuencial pero simultaneísta, del suicidio mismo. Vemos a Hale brincar, primero, luego a la mitad del aire, y al cabo destrozada, inánime y sangrante, sobre el pavimento, mirando fijamente al mundo —a nosotros— con ojos eternamente abiertos.

Luce admite que sintió ganas de «destruir la pintura con un par de tijeras, y quería que también alguien fuese testigo de mi acción». No obstante, al cabo se tranquilizó cuando «el ofensivo título» diciendo que ella había comisionado la pintura, fue borrado.

«Borrado»: este término del hampa norteamericana, *rubbed out*, tan frecuente en las películas de gánsteres, revela y recuerda dos hechos en la relación del arte mexicano con la cultura norteamericana. Pues si la cultura mexicana, como lo da a entender la reacción de Clare Booth Luce, es violenta, también lo es la cultura norteamericana. El genocidio de los habitantes indígenas de América del Norte, la violación y robo de sus tierras, la esclavitud negra, las guerras contra naciones más débiles, las anexiones territoriales, la cleptocracia capitalista, la explotación del trabajo industrial, todo ello, hasta llegar a la violencia urbana de nuestros días: toda esta gran violencia, generalmente, ha sido borrada de la historia de los Estados Unidos en favor de visiones más épicas o más idílicas. Pero ello deja a la cultura sin imágenes apropiadas, catárticas, duraderas y, aún, bellas, de su propia violencia.

La cuestión no es saber cuándo perdieron los Estados Unidos la inocencia, sino saber si, alguna vez, los Estados Unidos fueron inocentes. Y si, en consecuencia, la violencia norteamericana es fea, fáctica y carente de imaginiería estética, ¿será el destino de México proveer a los Estados Unidos de imágenes bellas y duraderas de la violencia, en primer lugar, de la muerte?

No desdeño la gran belleza de muchas películas, novelas, poemas y pinturas, de Hawthorne a Warhol, de Poe a Peckinpah, que expresan la violencia de los Estados Unidos. Sólo trato de establecer una relación, de hacer un cuestionamiento, acaso un autoengaño mexicano, en relación con los Estados Unidos: ¿es el destino de México darle a su vecino otra dimensión, ausente en los Estados Unidos, del imaginario de la violencia incluyendo a la muerte?

«Borrado», *rubbed out*: ¿no es significativo que el arte mexicano en los Estados Unidos, una y otra vez, haya sido censurado, descolgado, borrado (y para ser justos, también valerosamente defendido)? El mural de Siqueiros en la calle Olvera de Los Ángeles. Los murales de Rivera en Rockefeller Center, Detroit y el New School. El mural de Orozco en Pomona College, California, donde un Prometeo sin pene resiste la tortura de los buitres que le devoran el hígado. ¿Le han canibalizado también, como Lorena Bobbit a su marido, el pene? Los estudiantes de Pomona se han vengado de la censura puritana impuesta a Orozco por las autoridades académicas con un grafito debajo del mural: «Prometeo, antes de meterlo, pónelo.»

¿Por qué este miedo, objetivamente demostrado mediante actos de censura del símbolo mexicano —sexual, político, *otro*— en la mente anglosajona?

Una bomba envuelta por un listón, definió André Bretón el arte explosivo o,

mejor dicho, convulsivo, de Frida Kahlo. La dimensión política del «arte convulsivo» se relaciona, desde luego, con la nostalgia surrealista de la unidad recobrada. Para el surrealismo, la revolución interior, psíquica, onírica, era inseparable de la revolución externa, política, material, liberadora. El matrimonio de Marx y Freud. Pero en el espíritu auténticamente subversivo de Kahlo, quizá asistiríamos al matrimonio de Groucho Marx y Woody Allen. En una entrevista hace varios años, mi esposa le preguntó a Eugéne Ionesco quiénes consideraba que eran los dos hombres más inteligentes y los dos hombres más necios de la época moderna. Ionesco contestó: Marx y Freud, en ambas categorías. Eran rabinos geniales, pero rabinos hablantines que traicionaron la sabiduría rabínica del silencio.

El conflicto entre ambas revoluciones, la interna y la externa, ha acompañado a todos los escritores y artistas del siglo XX. Con el marxismo, el surrealismo compartió el sueño de una humanidad liberada, desenajenada y retornada a su pristino origen, la edad de oro, cuando todas las cosas pertenecían a todos y nadie decía: esto es mío. Los surrealistas, por lo demás, fueron los herederos finales del último gran movimiento cultural europeo, el romanticismo. Y el romanticismo, a su vez, predicaba el regreso a la unidad humana, al origen fragmentado por una historia de avaricia, opresión y enajenación. En este terreno, marxistas y surrealistas podían darse la mano.

Milán Kundera, quizá porque es checo, fue el primer escritor que explicó la enorme atracción del comunismo sobre los jóvenes no a causa de su abstrusa filosofía materialista, ni siquiera a causa de la profunda y duradera crítica de Marx a la economía, sino porque ofrecía un ideal de pureza, de retorno a la humanidad original. El comunismo era, líricamente, la culminación política del sueño romántico. Stalin le puso punto final a esta ilusión, pero en el México de los años treinta, el exilio de Trotsky devolvió a muchos la esperanza de que la aberración estalinista pudiese ser corregida y un verdadero estado obrero constituirse, algún día, en alguna parte.

Frida Kahlo vivió en el México posrevolucionario del partido único, el sistema del PNR (Partido Nacional Revolucionario), abuelo del presente, interminable PRI (Partido Revolucionario Institucional). En nombre de la defensa y prolongación de las conquistas revolucionarias, el Partido exigía unidad y sujeción monolíticas. No había otra manera de combatir a los enemigos de la Revolución: la reacción interna (la Iglesia católica, los latifundistas desposeídos) y la externa (los gobiernos de los Estados Unidos y las compañías que Washington protegía en México). A cambio de la unidad, el gobierno daría a los mexicanos desarrollo económico y paz social, pero no democracia política, pues ésta disminuiría el valor supremo de la unidad nacional contra los adversarios internos y externos.

Los gobiernos revolucionarios cambiaron, de todas maneras, a México: la reforma agraria, la educación pública, los sistemas de salud y comunicaciones... El aura de progreso revolucionario atrajo a México a muchos radicales extranjeros. Frida Kahlo conoció a Julio Antonio Mella, el fundador del partido comunista cubano, y a su igualmente radical compañera, la fotógrafa italiana Tina Modotti, quien vio caer a Mella asesinado en plena calle de la ciudad de México por agentes del gobierno cubano.

Más cerca de casa, el primer y grande amor de Frida, el dirigente estudiantil Alejandro Gómez Arias, desenmascaraba las pretensiones revolucionarias del gobierno mexicano y llamaba a la juventud nacional, «los samurais mexicanos», a oponerse al sistema partido-gobierno. Lo mismo hizo el filósofo José Vasconcelos, primer secretario de educación de la Revolución, nuestro Lunacharsky, el estadista-filósofo que invitó a los muralistas a decorar los edificios públicos. En 1929, Vasconcelos inició una campaña fatal para ganar la presidencia en una elección fraudulenta. También en 1929, Kahlo vio caer al joven y dandy revolucionario Germán de Campo, un magnífico orador, asesinado por balas del gobierno en un parque mientras hablaba. La Revolución, como Saturno, devoraba a sus propios hijos. Los generales revolucionarios opuestos a los generales en el poder eran asesinados (las matanzas de Huitzilac) y abundaban las insurrecciones de militares descontentos (Gómez, Estrada, Escobar).

Presidente entre 1934 y 1940, Lázaro Cárdenas trató de reconciliar la unidad nacional y el progreso social. Fue él quien admitió a Trotsky en México, salvándolo, por poco tiempo, de los asesinos de Stalin. Diego Rivera recibió a Trotsky, le ofreció protección y hospitalidad, y soportó los violentos ataques de los comunistas mexicanos. La política de Frida, si de tal cosa puede hablarse, es inseparable de la personalidad y las acciones de Diego Rivera.

Joven y talentoso cubista en París, Rivera descubrió la emoción épica de la pintura renacentista (Ucello) y la combinó con las líneas nativistas de Gauguin en Tahití. Su visión «mexicana», legítimamente, le debe sus técnicas al arte europeo más que a la estética del México precortesiano o, inclusive, a las del arte popular mexicano (Frida estaba mucho más cerca de las formas populares que Diego). Los demás muralistas también eran formalmente mucho más europeos de lo que admitían. José Clemente Orozco no es concebible sin el expresionismo alemán, o David Alfaro Siqueiros sin el futurismo italiano. No eran, ni podían ser, artistas aztecas o mayas. Sus temas mexicanistas requerían las formas nuevas y universales de la vanguardia europea a fin de ser artísticamente importantes.

Un indicio del amor de los artistas mexicanos hacia lo moderno, lo da la admiración que Rivera sentía por la industria. El mexicano sorprendió a muchos intelectuales norteamericanos y europeos con su glorificación del acero y el humo: Rivera llegó a elogiar la belleza de las cajas fuertes bancadas. Esta era la enajenación denunciada por Chaplin en *Tiempos modernos*, y antes por el culto del plexo solar en las novelas de D. H. Lawrence, la sensualidad opuesta al materialismo industrial, para no hablar de la crítica original de William Blake contra las «oscuras fábricas satánicas» de la revolución industrial.

Que un marxista mexicano contemporáneo, enamorado del indio humilde y del campesino explotado, creyera también en el idilio de la industria y el materialismo, sólo sirve para subrayar las aparentes contradicciones del proceso mexicano en su totalidad, capturado, como Rivera, entre su impulso nativista —el síndrome Zapata— y su impulso modernizador —el síndrome Ford—. Creo que para Rivera no había contradicción entre los dos. Los inmensos murales del Palacio Nacional en la ciudad de México ofrecen una visión quiliástica de la historia. El mural indígena culmina con el Emperador y el Sol aztecas. El mural colonial es coronado por la Iglesia y la Cruz. Y el republicano, por la Bandera Roja y Karl