

El dolor en la pintura de Frida Kahlo.

Interpretaciones desde su *Diario*

Ángela Moruno Martínez

Trabajo Fin de Máster

Dirección: Teresa Iribarren Donadeu

Máster en Humanidades: Arte, Literatura y cultura contemporáneas. UOC

Julio 2017

Resumen/ Abstract

Partiendo de la imposibilidad de realizar una lectura no biográfica de la pintura de Frida Kahlo, este trabajo se propone dar respuesta a la siguiente pregunta de investigación: “¿Cómo el *Diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato ayuda a interpretar autobiográficamente el dolor en su pintura?*” Para ello, rastreamos los elementos biográficos y/o simbólicos de su peculiar y deliberada imaginación del dolor tomando como referencia la espontaneidad literaria, la performance creativa que constituye su *Diario*. Es decir, nuestro objetivo será interpretar la poética del dolor que subyace en sus lienzos —en la muestra pictórica seleccionada— a través de su *Diario* exclusivamente. Así pues, se trata de un viaje intertextual de un solo sentido (de la palabra y la imagen a la pintura) que contribuye a dar a conocer mejor el universo artístico y vital de Frida Kahlo. Lo realizaremos deteniéndonos, bien en aquellas páginas que contengan poemas, cartas y escritos “automáticos” cuya información biográfica resulte relevante para comprender sus cuadros, bien en los dibujos que expliciten un imaginario iconográfico propio, recurrente en toda su obra. En esta mirada será su obra menos conocida la que explicitará las claves biográficas y estéticas de su pintura, y no al revés.

Palabras clave: "Frida Kahlo", "*Diario*", "intertextual", "interpretación", "dolor."

Sumario

1. Introducción
2. Justificación del tema escogido
3. Marco teórico
4. Metodología
5. El dolor en la pintura de Frida Kahlo. Interpretaciones desde su *Diario*
 1. Naturaleza genérica del *Diario*

2. Poética del dolor

2.1. Dolor físico: el cuerpo roto

2.1.1. *Lo que el agua me ha dado* (1938): Páginas 54, 66, 134 y 143

2.1.2. *Las dos Fridas* (1939): Páginas 52, 54, 65, 82, 83, 84 y 85

2.1.3. *La columna rota* (1944): Páginas 41, 96, 97, 133 y 161

2.1.4. *El venado herido* (1946): Páginas 69, 119, 120, 121 y 161

2.1.5. *Árbol de la esperanza mantente firme* (1953): Páginas 55, 79 y 130

2.2. Dolor sentimental: Diego

2.2.1. *Diego y Frida* (1944): Páginas 41, 46, 71 y 110

2.2.2. *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949): Páginas 57, 58, 59, 60, 73, 123 y 136

2.2.3. *Diego y yo* (1949): Páginas 24, 29, 30, 54 y 61

3. Pintura y escritura como actividad terapéutica

3.1. *Mi nacimiento* (1932): Página 42

3.2. *La novia que se asusta cuando ve la vida abierta* (1943): Páginas 11, 12, 13, 42 y 68

3.3. *El sol y la vida* (1947): Páginas 34, 35 y 38

3.4. *Viva la vida* (1954): Páginas 121 y 135

6. Conclusiones

7. Bibliografía

7.1. Bibliografía primaria

7.2. Bibliografía secundaria

1. Introducción:

El tópico horaciano del “*ut pictura poesis*” cobra vida en un trabajo dedicado a identificar las correspondencias intertextuales entre el *Diario de Frida Kahlo: Un Íntimo autorretrato* (1944-1954) y once muestras de su obra pictórica. Concretamente, nuestro corpus lo compone una obra de carácter textual, el *Diario* (1944-1954) publicado en México en 2008 por la editorial la Vaca Independiente, y los siguientes lienzos: *Mi nacimiento* (1932), *Lo que el agua me ha dado* (1938), *Las dos Fridas* (1939), *La columna rota* (1944), *Diego y Frida* (1944), *El venado herido* (1946), *El sol y la vida* (1947), *Abrazo de amor del Universo, la Tierra (México)*, *Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949), *Diego y yo* (1949), *Árbol de la esperanza mantente firme* (1953) y *Viva la vida* (1954).

El propósito perseguido no se limita a evidenciar estas correspondencias sino que va un paso más allá: emplearlas para interpretar el significado de dichos cuadros. En resumidas cuentas, nuestro objeto de estudio lo conforman las claves interpretativas de su pintura presentes en el *Diario*, ya sean escritos biográficos o elementos puramente visuales y estéticos.

La estructura de este Trabajo Fin de Máster se compone de los siguientes apartados:

El capítulo 1 reflexiona acerca de la naturaleza genérica de la fuente de estudio base: el *Diario*.

El capítulo 2 aborda el eje temático que articula este trabajo: el dolor en la obra de Frida. Para estudiarlo con rigor hemos diferenciado los dos tipos de dolor existentes en su vida: el dolor físico o dolor del cuerpo roto, desarrollado en el capítulo 2.1, y el dolor sentimental o de amor en el capítulo 2.2.

En este apartado y en el siguiente los indicios presentes en el *Diario* —las cartas, poemas, relatos, esbozos o el uso de un color determinado— constituyen los medios que permiten construir la interpretación del dolor imperante en cada cuadro. De esta manera, este Trabajo Fin de Máster se sustenta mediante razonamientos de tipo inductivo: a raíz de particularidades del *Diario* se establecen correspondencias intertextuales con la pintura de Kahlo, logrando una lectura general de la misma.

En el capítulo 3 la escritura y la pintura alivian un tercer tipo de dolor: la infertilidad, la maternidad frustrada. La interrelación entre la capacidad reproductiva de la mujer y la creación artística se alzarán como la clave de un apartado en el que el arte funciona como terapia frente al dolor.

Finalmente, las conclusiones se explicitarán al final del trabajo, en el capítulo 4.

2. Justificación del tema escogido

Ante el aluvión de estudios dedicados a la vida y al análisis pictórico de la obra de la mexicana más internacional, este trabajo presenta una mirada poco común de su estética del dolor puesto que no parte directamente de los acontecimientos biográficos para explicarla, sino de su obra menos conocida: *El Diario de Frida Kahlo: Un Íntimo autorretrato* (1944-1954), publicada en 2008 por la Vaca Independiente. Y es que, tras una previa revisión bibliográfica, nos hemos percatado de la ausencia de un proyecto amplio y riguroso que integre su faceta literaria y su obra pictórica, que relacione claramente la escritura “surrealista” y el dibujo espontáneo con la razón de ser de algunos de sus más aclamados lienzos. Por consiguiente, la relevancia del objeto de estudio se desprende de la interpretación biográfica del dolor en sus lienzos pero solo y desde el *Diario*.

3. Marco teórico

Este trabajo analiza las fronteras entre la pintura y la escritura en la obra de la mexicana Frida Kahlo. El humilde objetivo del mismo es arrojar un rayo de luz más sobre la cuestión de carácter intertextual y trasmedial que ya investigó Alfonso Toro teniendo únicamente como objeto de estudio el *Diario*. De esta manera, uno de los artículos principales de nuestro proyecto es “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad” publicado en la revista *Comunicación* en 2007, junto con el de Claudia Gronemann, otra autora de referencia en este campo, responsable de “Escenificaciones híbridas: la escritura trasmedial y transcultural en el *Diario* de Frida Kahlo” publicado en *Mujeres en el umbral: La iniciación femenina en las escritoras hispánicas* (2006). Sin olvidar

tampoco las nuevas publicaciones de Gaelle Houdin y Modesta Suárez: “El “Diario-paleta” de Frida Kahlo (1944-1954)”, artículo publicado en 2012.

Antes que ellos, la identidad del diario como género discursivo fue estudiada por autores de la talla de Mercedes Arriaga, Javier del Prado Biezma o Juan Bravo Castillo de los que nos hemos servido para acercarnos a esta obra. Pero concretamente, ha sido Philippe Lejeune con su *Le pacte autobiographique* (1994) quien nos ha dado las claves necesarias para poder catalogar el *Diario* como diario por cumplir con los requisitos del pacto autobiográfico.

De este modo, con estos autores hemos analizado la naturaleza de nuestro objeto de estudio base —el *Diario*—. Sin embargo, para investigar acerca del tema del dolor en la pintura de Kahlo nos hemos valido del esfuerzo de autores como Éline Scarry’s con su libro *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985), Paul Schilder y *L’imagen du corps; étude des forces constructive de la psyché*, (1968) o Marta Zarzycka con su artículo de 2006 titulado ‘Now I Live on a Painful Planet: Frida Kahlo. Revisited’ publicado en la revista *Third Text*, por exponer algunos ejemplos.

4. Metodología:

En primer lugar, hemos realizado un ejercicio de lectura atenta del *Diario* (*close reading*) basándonos en la edición de 2008 publicada en México por la Vaca Independiente. Posteriormente, para llevar a cabo la colación del discurso textual y el discurso pictórico nos hemos servido en primer lugar del periodo en el que el *Diario* se compuso, que va desde 1944 hasta 1954, con el fin de acotar la obra pictórica de la autora, de seleccionar y estudiar los cuadros que se ubican dentro de estos márgenes temporales. No obstante, la cronología pronto se impone como el principal escollo metodológico del proyecto porque si el *Diario* se gesta a lo largo de diez años resultara lógico que las pinturas a relacionar se ubiquen únicamente dentro de este periodo temporal, como ocurre con la mayoría, pero no con todas. Pongamos como ejemplo el trastorno de la linealidad presente en la inscripción “Ayer, Siete de Mayo de 1953” (pág. 157) que llega después del “11 de Febrero de 1954 (pág. 144), la carta de 1939 transcrita años después o la abundancia de elipsis cronológicas que insertan el *Diario* en una dimensión casi atemporal donde es imposible saber qué día escribió o pintó qué. Es

decir, el *Diario* cuestiona con su caos la forma convencional del diario basada en el “registro” cotidiano. Por consiguiente, debido a la falta de linealidad cronológica del *Diario*, en la fase de análisis establecemos las correspondencias a través de las siguientes pautas (aprovechando por supuesto las fechas si estas se dan):

1) A través de esbozos pintados en el *Diario*:

Es el caso del *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) observamos cómo su proceso creativo se ha gestado dos años antes. El esbozo de la página 73 muestra su estructura y contiene la idea general del título definitivo. El mismo paralelismo se da entre la página 110 y el cuadro *Diego y Frida* (1944). Aunque en este caso desconocemos la fecha del dibujo y, por ende, no sabemos con total seguridad si se trata del germen del cuadro aunque la similitud estructural entre ambos es perfecta, hecho que nos sirve para su interpretación. Los bocetos de 121 y 135 con el respeto por las medidas de la “Sección de Oro” parecen servir de punto de partida para *Viva la vida* (1954).

2) A través de escritos que explicitan el origen de un cuadro (narraciones y cartas):

Así ocurre con *Las dos Fridas* (1939) —cuya génesis surgió de un recuerdo infantil plasmado en “El origen de las dos Fridas” en las páginas 80, 81 y 82— o con la carta que entrevé el significado de *La novia que se asusta cuando ve la vida abierta* (1943).

3) A través de la inclusión de los títulos de los cuadros en la escritura del *Diario*:

Como sucede en *La columna rota* (1944), *El venado herido* (1946) y en *Árbol de la esperanza mantente firme* (1953).

4) A través de la recurrencia de símbolos que explicitan un imaginario del dolor propio, presente en toda su obra: el pie mutilado, el tercer ojo, las lágrimas, las flechas, el sol, el uso de determinados colores, etc.

Interpretaremos cuadros como *Lo que el agua me dio* (1938), *El sol y la vida* (1947) y *Diego y yo* (1949) y observando el funcionamiento de estos elementos en el *Diario*.

Por último, la misteriosa frase incluida en la página 49 arrojará luz sobre el confuso sentido de *Mi nacimiento* (1932).

Finalmente, en la fase de redacción articulamos la exégesis de la forma más didáctica y comunicativa posible: con un procedimiento de exposición que reproduce en paralelo fragmentos textuales y páginas del *Diario* y cuadros.

5. El dolor en la pintura de Frida Kahlo. Interpretaciones desde su *Diario*

1. Naturaleza genérica del *Diario*

En 2008 se publicó en México por la Vaca Independiente la edición facsimilar del *Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. El libro contiene las 170 páginas de un manuscrito que abarca un periodo que va de 1944 a 1954 (los diez últimos años de su vida), con las láminas y la transcripción de los textos, junto a dos estudios generales para entender su contenido: una introducción escrita por el compatriota de Frida el mexicano Carlos Fuentes, y un breve ensayo de la historiadora Sarah M. Lowe sobre la importancia de esta pieza en la obra total de la autora y su trascendencia en el panorama histórico-artístico en general.

Catalogado como “diario” (desde el título, aunque su autora nunca se refirió a él como tal) nos encontramos ante un género literario de corta edad y de difusas fronteras pues comparte muchas características con otros textos autobiográficos vecinos, como las cartas, el poema autobiográfico, el relato lírico, las memorias o el autorretrato, ejemplos que dificultan la delimitación y la definición de nuestro objeto de estudio.

El automatismo, la disgregación, la repetición, los rodeos, la fragmentación, la primacía de los sentimientos y la discontinuidad son algunas de las características estéticas de este diario, por no hablar de su alto grado de lirismo y del empleo de distintas técnicas y materiales como son el dibujo, la cera, el bolígrafo, la tinta china, la acuarela, la fotografía, los arabescos y ornamentos, y el collage. Este *Diario* es un todo enrevesado, sin estructura, con una forma abierta cincelada con escasas y aisladas dataciones que lo hacen insertarse en una dimensión atemporal, casi mítica, donde todo es presente, todo es color y palabra. Se trata de un verdadero ejemplo del más puro “*horror vacui*” barroco (y/o la alegoría vanguardista) como delata la naturaleza diversa de sus escritos: bosquejos, notas y citas, cartas incluidas a posteriori, poemas, anécdotas y hasta una miniautobiografía se plasman al son de su fluir pictórico.

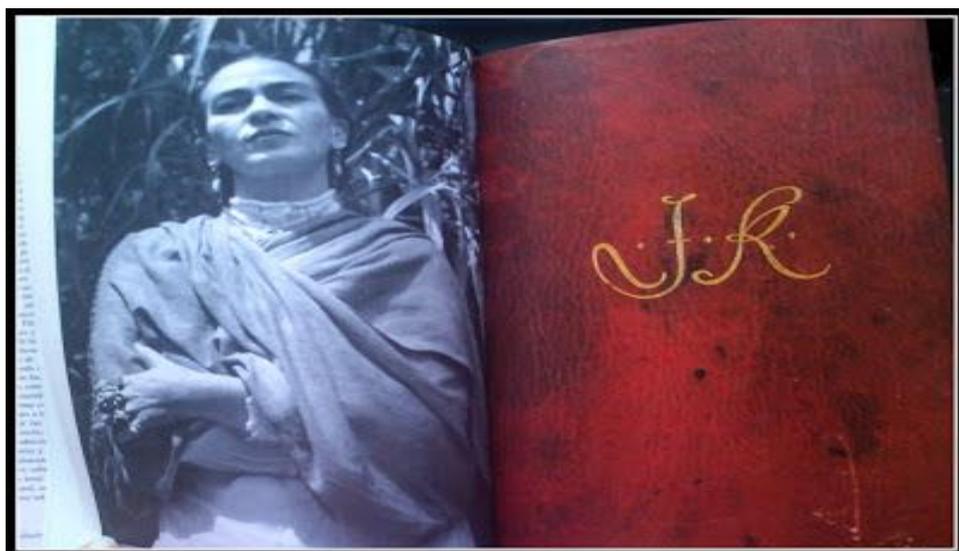
En las páginas que exponemos a continuación se muestran algunas técnicas pictóricas que este documento alberga, las cuales logran crear un especial espacio autobiográfico junto con la escritura.



Muestras de distintas técnicas pictóricas: collage, fotografía, acuarela y lápiz.

Págs. 70 y 160

El diario tiene una portada de cuero rojo donde aparecen grabadas en oro las iniciales J. K., que según detalla Hayden Herrera (1985: 222) fue un cuaderno con las hojas en blanco que una amiga de Frida había adquirido en una tienda de libros raros de Nueva York. Su dueño original había sido, supuestamente, el poeta inglés John Keats. Sin embargo, esa letra jota podría leerse también como una efe muy estilizada por llevar una pequeña vírgula a la mitad, de modo que las iniciales pudieran resultar ser F. K., las de un cuaderno predestinado para Frida Kahlo.



—Fotografía de la portada de cuero rojo del *Diario*

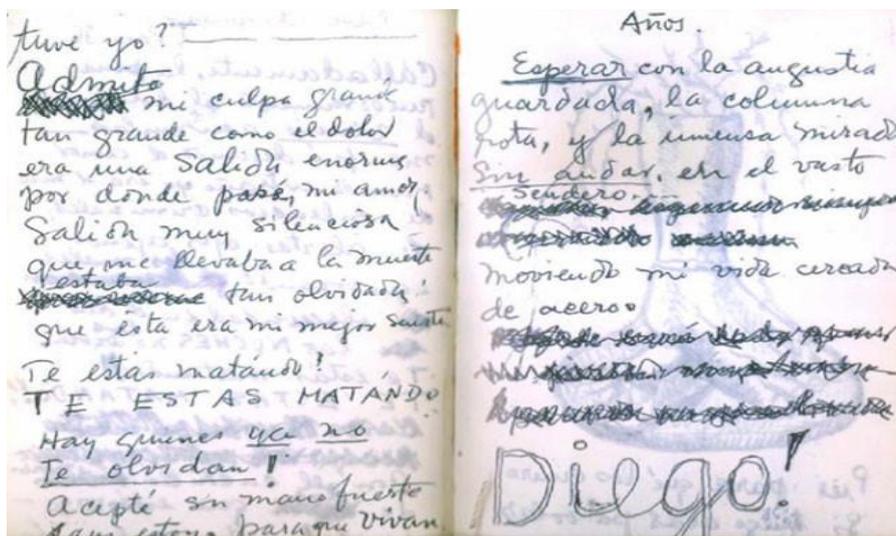
Por ello el *Diario* comienza con esta identidad oscilante que certifica ya la problemática de género que arrastra la literatura íntima, una ardua y polémica tarea en la que se han embarcado autores de la talla de Philippe Lejeune, Mercedes Arriaga, Javier del Prado Biezma o Juan Bravo Castillo, entre otros muchos. La principal confusión que gira en torno a este género discursivo viene dada por el empleo de “autobiografía” en dos sentidos parecidos pero distintos. La explicación hay que buscarla a principios del siglo XIX, momento en el que el término se extendió desde Inglaterra hacia el resto de Europa designando la vida de un individuo escrita por él mismo. Sin embargo poco a poco fue adoptando un sentido más general, de ahí que la voz “autobiografía” haga referencia también a cualquier obra literaria, novela, poema tratado filosófico, etc., cuyo autor tuvo la intención secreta o confesada, de contar su vida, exponer sus ideas o expresar sus sentimientos. Con este segundo sentido nace la autobiografía como género moderno y, consecuentemente, el diario femenino. Y digo “moderno” porque se ha producido un cambio cualitativo en la forma de escribir autobiografía ya que el autor no está obligado a narrar objetiva y exactamente su vida. Ahora puede dar rienda suelta a su fantasía y a su imaginación.

En *Le pacte autobiographique* Philippe Lejeune define la “autobiografía” como un “relato introspectivo en prosa que una persona real hace de su existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 40). Si se repasan los presupuestos clasificatorios de tal definición, es fácil percatarse de que el *Diario* de Frida cumple con la mayoría de ellos: con el tema principal o la historia de una personalidad, con la posición del narrador (que debe coincidir con la identidad del personaje principal), con la situación del autor (que coincide con la de narrador) y con la forma de lenguaje usada, es decir, la prosa o la narración introspectiva. Obvio es que el *Diario* muestra la intimidad de los sentimientos y pensamientos de esta peculiar pintora, y que, aunque de vez en cuando florezcan pequeños poemas, la forma de lenguaje predominante es la prosa. Por otro lado, la figura de Frida Kahlo se alza como confluencia de las tres realidades, una extratextual y dos textuales, que hacen posible el nacimiento de su diario: ella es al mismo tiempo la autora, la narradora y la protagonista de este pequeño cuaderno de tapas rojas. La obra es autobiografía pues cumple con el “pacto autobiográfico”, un acuerdo establecido entre autor y lector cuya premisa posibilita la existencia de una literatura íntima que

aglutina a su vez otros géneros. Como señala este mismo crítico: “El pacto autobiográfico supone aceptar este criterio textual, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje) [...] nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (1994: 66).

Ahora bien, para determinar este carácter referencial o esta “identidad del nombre” (autor-narrador-personaje) hay que considerar la relación entre la identidad del narrador y la del personaje principal del *Diario*, establecida mediante el uso de la primera persona del singular. Estamos pues ante lo que se ha venido llamado tradicionalmente “autobiografía clásica” o, en términos de Gérard Genette, “autodiegética”, caracterizada justo por el solapamiento de las figuras de narrador y personaje. Aquí, la Frida-personaje y la Frida-narradora se representan como un “yo”. Ahora bien, ¿cómo se relacionan las dos?, ¿cómo la una apunta a la otra? La respuesta ilumina la confluencia de la lengua, la gramática, el uso del pronombre personal de primera persona del singular y el empleo de verbos conjugados y pronombres deícticos que apuntan a la figura de la Frida-narradora y la conectan con su variante-personaje.

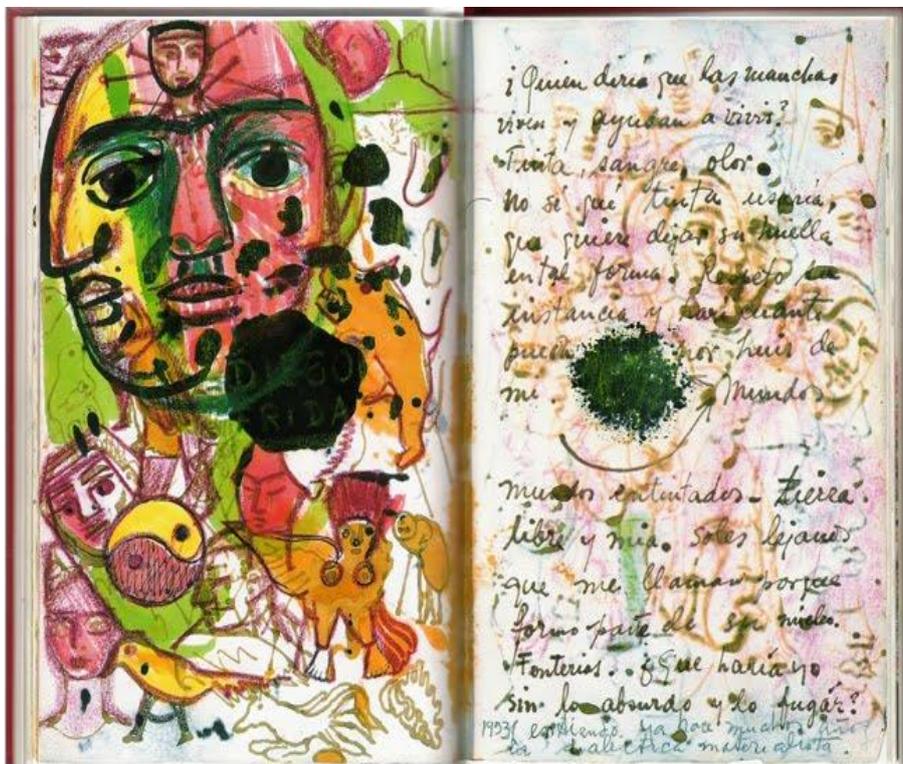
Por otro lado, en este discurso escrito la relación trimembre de “autora-narradora-personaje” se materializa mediante el empleo de dos criterios: uno de ellos lo constituye su grafía, sus esbozos y su peculiar estilo. Todos conocemos mejor a la Frida-mujer gracias a su letra estilizada, firme y colorida, gracias a las acuarelas rápidas que desnudan los rincones más inhóspitos de su conciencia, y gracias al automatismo de su escritura, directamente relacionado con el flujo pictórico que inunda todo el diario.



—Caligrafía a bolígrafo (págs.132 y 133)

El otro criterio prescinde de lo visual y se ciñe exclusivamente a lo textual y gramatical. La clave nos la da Émile Benveniste quien en sus *Problemas de Lingüística General* claramente sostiene que “no hay concepto del yo” (1971: 261). El “yo” (y todas las referencias que nos envían a él) carece de significado, simplemente es una función que sustituye al nombre propio en el discurso, una función economizadora del lenguaje. Por consiguiente, debemos resolver este obstáculo centrando la atención en el papel que juega el nombre propio en la autobiografía. Y es que el “Nombre” es el receptor de la esencia del ser, la palabra mágica que nos individualiza, que nos separa de los otros yoes, que nos capta y nos resume. Como dice Philippe Lejeune: “[...] en el nombre propio es donde la persona y el discurso se articulan antes mismo de articularse en la primera persona” (1994: 59).

Como explica Claudia Gronemann Frida Kahlo crea a través de significantes un “cuerpo sígnico que complementa al sujeto a modo de suplemento. [...] Una obra sobre el fenómeno de lo inacabado, que pone el énfasis en lo procesual” (2006: 71). El *Diario* capta pues el momento efímero e irrepetible de la creación, ese “*coup de main*” del que hablaba Artaud. Como señala la propia autora en una de las páginas “¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir? [...] ¿Qué sería de mí sin lo absurdo y lo fugaz?”



En este sentido la obra se concibe como una performance, como una escenificación diarística, un proceso discursivo cuyo significado se extrae de las relaciones establecidas entre los dos lenguajes empleados: el pictórico y el escrito. Por este motivo Alfonso Toro prefiere hablar de “*escriptura*” ya que el *Diario* “mantiene la autonomía de los medios y acentúa la escenificación de éstos como producto y estrategias transmediales” (2007:40). Tenemos, por ejemplo, 17 imágenes, 67 textos, 10 textos con manchas de pintura, 21 donde se fusionan escritura e imagen y 33 donde en el título se reúnen imagen y escritura. Esto se relaciona igualmente con el juego del “palimpsesto” que la autora advirtió en la confección del manuscrito y del que sacó jugosos efectos: las líneas y colores se superponían y se calaban en las páginas en blanco. Pero Frida reutilizó estas huellas y esta “suciedad” para sobrescribir los textos y las formas anteriores, dándoles vida de una forma similar pero distinta. De esta manera la materialidad y plasticidad de la escritura cobran en esta obra todo su protagonismo. Estamos pues ante un procedimiento transmedial donde una serie de recodificaciones y de géneros textuales se funden en una deslumbrante “*ars combinatoria*”.

Concluimos con la cita de Mitchell que resume a la perfección la razón de ser del *Diario*:

“La dialéctica entre la palabra y la imagen aparenta ser una constante en la tela de signos que una cultura entreteje en torno a sí misma. Lo que cambia es la naturaleza concreta del tejido, la relación entre la urdimbre y la trama. La historia de la cultura es, en parte, la historia de una prolongada lucha por la dominación entre signos pictóricos y signos lingüísticos, donde unos y otros reclaman para sí determinados derechos de propiedad sobre una <naturaleza> a la que solamente ellos tendrían acceso.” (1994:43)

2. Poética del dolor

2.1. Dolor del cuerpo: el cuerpo roto

1910-1953

“En toda mi vida/ he tenido 22 operacio/nes quirúrjicas- El Dc Juanito Farrill a quien considero un/verdadero hombre de/ciencia y además un/ser heroico por que ha pa/sado su vida entera sal/vando a los enfermos sien/do él un enfermo también/enfermedad a los seis años/parálisis infantil (la poliomiélitis/ 192- accidente en camión con ÁLEX.” (pág. 94).

Esta página, cuya fecha recoge el historial de sucesos clínicos sufridos por Frida entre 1910 y 1953, explica la simiente de la “belleza terrible” que caracteriza su obra.

A partir de ese “accidente de camión” su realidad se redujo a su cuerpo, a las operaciones de su cuerpo, a la pintura de su cuerpo. Él será el objeto por el cual su mundo se convierta en arte: pintará y escribirá sobre ese cuerpo herido, resucitando ese cuerpo sangrante, convirtiéndolo en su morada más representativa, donde el sufrimiento y la violencia marcan formas y colores. Por ser una experiencia traumática, su arte no siempre pudo asimilarla, hacerla suya. De ahí que unas veces el dolor se muestre en sus realizaciones literalmente “de frente” y que, sin embargo, en otras aparezca de una forma indirecta y alusiva; o transformándolo en una anamorfosis infinita desde donde poder liberarlo, como vemos en la página 117 (Citláli: palabra náhuatl que significa estrella)



“MADERA/CITLÁLI/AMOR/CALOR/DOLOR/RUMOR/HUMOR/DADOR/AMOR”

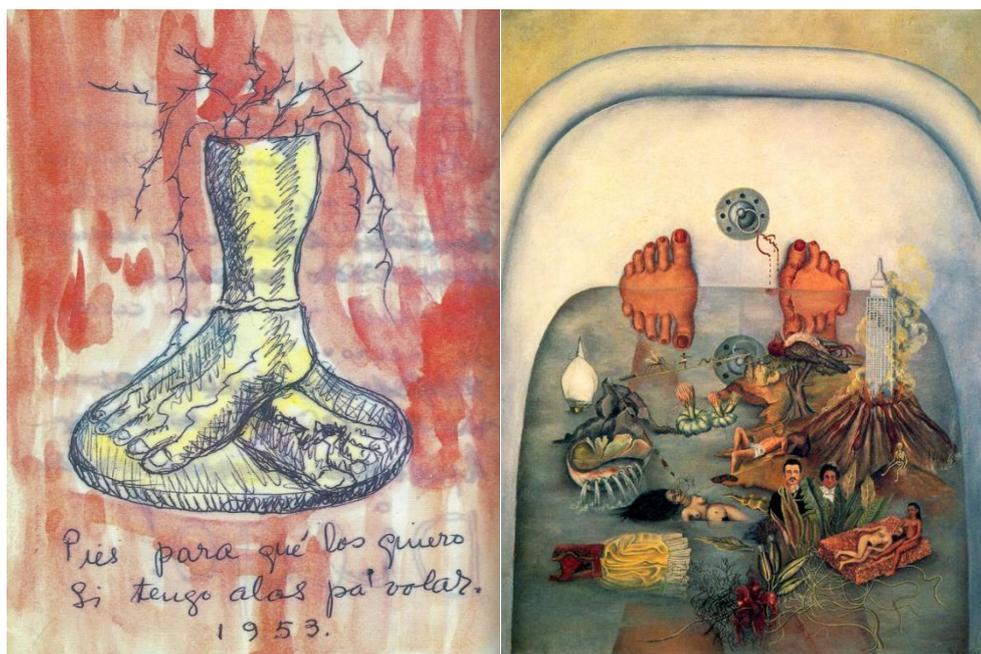
—Pág. 117

2.1.1. *Lo que el agua me ha dado* (1938): Páginas 54, 66, 134 y 143

En la página 134 vemos el dolor “representado”, focalizado en el pie, como si fuese una estructura o un objeto físico tangible. Igualmente, en la 54 somos testigos de la lucha anatómica de todas las partes de la carne: todo un lenguaje plástico formado por distintas piernas yuxtapuestas que aparentemente no se relacionan entre sí y que se dirigen al cuerpo del que mira. A colación de ello traemos las palabras de Marta Zarzycka en “Now I live on a Painful Planet”:

“In Kahlo’s paintings, even though the pain is coming from within the body, the external object of pain is signalled, resurfacing on the skin or beyond it, above bodily borders” (2006:81).

Se trata de una técnica pictórica centrada en la fragmentación y ocasionada por su contacto directo con el tratamiento médico y que ha dado a luz a uno de los cuadros más “surrealistas” de la autora: *Lo que el agua me ha dado* (1938)



—Págs. 134

—KAHLO, Frida. (1938). *Lo que el agua me ha dado*. Óleo sobre lienzo. 91 x 70.5 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París (Francia).

“Agosto de 1953. Seguridad que me van a apuntar la pierna derecha. Detalles sé muy pocos pero las opiniones son muy serias [...] Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación./Ojalá pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para Diego. Todo para Diego” (Pág. 143)

Su pincel opera entonces como en una especie de exorcismo, se mueve guiado por el intento de capturar la esperanza y de hacerla imagen. Y lo mismo sucede con su escritura entrecortada y fracturada que cicatrizan los dibujos del diario. Tampoco se puede obviar el sensual erotismo que desprenden estas parcelas corporales, aunque éste provenga de la violación, la crueldad y la transgresión de su carne y de sus huesos. Su cuerpo es así tema y mensaje al mismo tiempo. Como Alfonso Toro sostiene:

“Se trata de una manifestación, de un juego, de materialidad, de sensualidad, de aliento y carne, de la voz del cuerpo, del `cuerpo-escritura-cuerpo´, del `cuerpo-espectacularidad-cuerpo´, del `cuerpo-carne-letra´, del `cuerpo-imagen-cuerpo´, del `cuerpo-sonido-cuerpo´, del `cuerpo-piel-cuerpo´ o del `cuerpo-animal-cuerpo´, del cuerpo-cyborg-cuerpo.” (2007: 55).

Ella exhibe su cuerpo como si de un espectáculo se tratara que, además “anima” todo lo que le rodea, como presenciamos en este lienzo. De ahí que en la obra de Frida las fronteras entre el arte y el cuerpo desaparezcan. Su valor decididamente teatral se desprende del concepto de cuerpo como “artefacto”, como materialidad y acción, como un conjunto de significantes desemantizados que han de adquirir significación justo a través de su diseminación.

2.1.2. *Las dos Fridas (1939): páginas 52, 54, 65, 82, 83, 84 y 85*

De la página 82 a la 85 leemos el recuerdo que fue simiente de su enorme cuadro *Las dos Fridas* pintado en 1939.

ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS

=Recuerdo=

Debo de 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 venta-/na. Echaba <baho>. /Y con un dedo dibujaba una <puerta>...../ Por esa <puerta> salía en la/ imaginación, con una gran/alegría y urgencia. Atrave-/ saba todo el llano que se miraba hasta llegar/ a una lechería que/ se llamaba PINZÓN...Por/ la O de PINZÓN entra-/ba y bajaba INTEMPESTIVAMENTE/ al interior/ de la tierra, donde/ <mi amiga imaginaria> me/ esperaba siempre. No recuer-/ do su imagen ni su/ color. Pero sí sé que era/ alegre se- 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. ¿Cuá-/ les? No recuerdo. Pero ella/ sabía por mi voz todas mis/ cosas... [...] Sola con mi gran felicidad/ y el recuerdo tan vivo de/ la niña. Han pasado 34 años/ desde qué viví esa amistad/mágica y cada vez que la/ recuerdo, se aviva y se acre-/ centa más y más dentro/ de mi mundo.

PINZÓN 1950. Frida Kahlo PINZÓN

LAS

DOS

FRI-

DAS

Coyoacán Allende 52. (Págs. 82, 83, 84, 85)

En este recuerdo de la infancia vemos a Frida jugando con su amiga imaginaria: su *alter ego*, saltarina y juguetona como no lo podía ser ella debido a la poliomielitis de la que nos informa en la página 94. Con ella era capaz de “descender” a un mundo de fantasía “a través” de la ventana con tan solo dibujar una puerta de vaho, una narración que, por otro lado, recuerda a las aventuras de *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll y que apunta a la necesidad de compañía que Frida sufrió durante toda su vida. El desdoblamiento de su yo y de las distintas facetas de su personalidad a través de la dualidad de la imagen tanto en “El origen de las dos Fridas” como en *Las dos Fridas* ha de leerse en este sentido, como antídoto contra la soledad. Un sentimiento que plasma por escrito escuetamente en la 65:

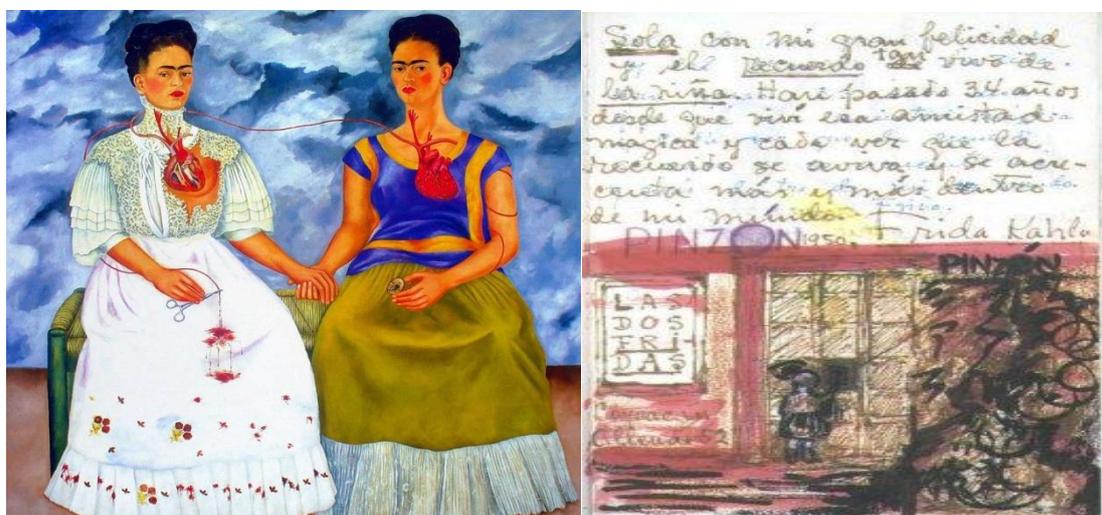
Asombrada se quedó de ver

Las estrellas-soles

Y el mundo vivo-muerto

Y estar en la

sombra



—KAHLO, Frida. (1939). *Las dos Fridas*. Óleo sobre lienzo. 173.5 X 173 cm. Colección del Museo de Arte Moderno, Ciudad de México (México).

—Pág. 82

En este lienzo, pintado en el año en que se divorcia de Diego Rivera, vemos personificadas las dos vertientes de sus orígenes: la Frida hija de la diáspora europea y la Frida indígena. La atracción que siente por el arte antiguo mexicano, plagado de mitos y rituales reafirma su búsqueda hacia la metamorfosis de la imagen o la anamorfosis de lo real que logró plasmar en sus producciones. El mundo azteca siempre tendió a casar la paz de Quetzalcóatl con el belicismo del cruel dios Huitzilopochtli, de ahí la actitud ambigua, polar y dual del mexicano ante la vida. La conjugación de elementos primitivos como el traje de Tehuana, y de rasgos de la cultura española, como el vestido blanco de su compañera, son muestras de esta gran *coincidentia oppositorum*

que caracteriza su vida y su arte. Ambas están unidas por la sangre, por una fina arteria que es cortada con un bisturí por la Frida europea. No obstante, si nos fijamos bien, la Frida Tehuana, la amada por Diego, aparece con el corazón cerrado y con un pequeño medallón con su foto en la mano. Y es que la sangre confiere a aquel que la derrama un poder subyugador sobre los que observan y, además, constituye un signo de violencia y de tabú social por la tendencia a ocultarla. El corazón, por su parte, elemento sagrado de la Pasión de Cristo, lo dibuja hacia fuera y de una forma tan aséptica y precisa que recuerda más a los libros de medicina que a los sacrificios sangrientos de la cultura indígena, como si lo hubiese extraído con un bisturí y lo hubiese estudiado plasmándolo en el cuadro.

Rojo, venas, dualidad...elementos característicos de su especial imaginería del dolor que aparecen por doquier en el *Diario*. Recordemos de nuevo la página 54 en la que distintos miembros anatómicos luchan por ocupar un espacio abonado por múltiples raíces que se confunden con rojas venas. O la página 52 cuyo garabato se asemeja a *Las dos Fridas* por la dualidad, por la superposición de dos rostros pensantes que muestran a Fridas de distintas edades en actitud seria, sin victimismo ni condescendencia. Y es que, como explicita O. González Esteva en su *Elogio del garabato*: “El garabato es una microfotografía de la procesión que todos llevamos por dentro” (2004:35). Por ello, esta página puede ser interpretada como un palimpsesto pues sus distintas capas de sentido emergen a través de progresivas sobreimpresiones, a través de una serie de dualidades que se acercan al método empleado en la producción de *Las dos Fridas*.

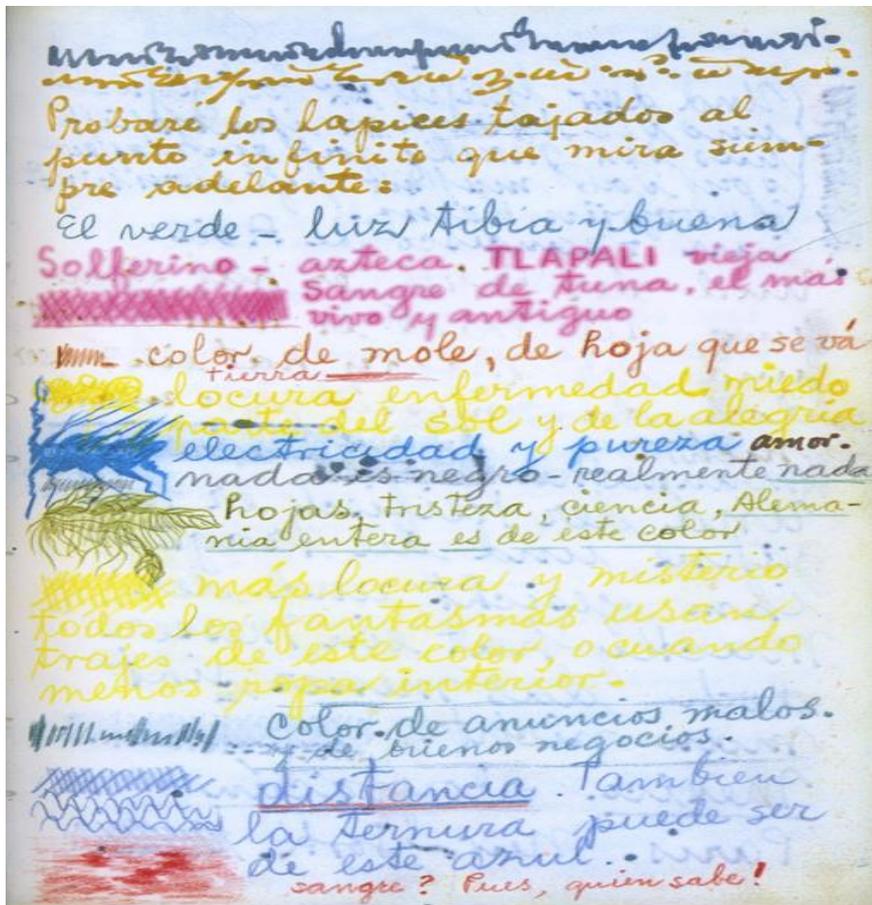


—Pág.52

Expresamente en *Las dos Fridas* y en esta página concreta observamos cómo su técnica pictórica y dibujística combina un cierto primitivismo con alardes de depuración

y clasicismo, un trazo impulsivo romántico con un detallismo anatómico, científico y naturalista.

Por otro lado, para “interpretar” biográficamente sus cuadros resulta muy útil leer el pasaje de su *Diario* en el que describe los colores según el simbolismo que le sugieren. Por ejemplo, del rojo dice: “¿Sangre?...Pues, quién sabe!”. Del amarillo: “locura enfermedad miedo parte del sol y de la alegría/ más locura y misterio. Todos los fantasmas usan trajes de este color, o cuando menos ropa interior” (Pág. 15). Una asociación del amarillo con la locura y la enfermedad con la que se comprende a la perfección el uso de este color para el páramo en el que está Frida en *La columna rota* (1944), o el del azul del cielo que “distancia” a las dos Fridas en *Las dos Fridas* (1939)



—Pág. 15

2.1.3. *La columna rota* (1944): Páginas 41, 96, 97, 133 y 161

Extraemos ahora los pasajes de las páginas 96 y 97 —fechadas en torno a 1950-1951— donde Frida narra las siete operaciones de espalda que sufrió durante un año, exponiendo en este caso su dolor “de frente”.

1950-51

He estado enferma un/ año. Siete operaciones/ en la columna vertebral./ El Doctor Farill me/ salvó. Me volvió a dar / alegría de vivir. Toda/vía estoy en la silla de ruedas, y no sé si/ pronto volveré a andar./Tengo el corset de yeso/ que a pesar de ser una lata polvorosa, me ayu-/da a sentirme mejor de/ la espina/ No tengo do-/lores. Solamente un/ cansancio de la tizna-/da, y como es natural/muchas veces desesperaciones” (pág. 95)

Una desespe-/ración que ninguna/ palabra puede describir. Sin embargo tengo/ ganas de vivir. [...]” (pág. 96).

El alarido de desesperación que desprenden sus palabras y la tenacidad con la que lo combate son perceptibles en uno de sus cuadros más famosos: *La columna rota* (1944). Aunque lo pintó seis años antes de escribir estos párrafos, para 1944 ya había sufrido operaciones similares de lo que se deduce que este pasaje constituya una prueba biográfica del dolor físico de la “espina”, dolor que le persiguió durante toda su vida y que exhibe a la perfección en *La columna rota*. No obstante, la última página escrita (y no pintada) del *Diario*, la 133, ayuda a interpretar todavía mejor el sufrimiento que transmite el lienzo:

“Años.

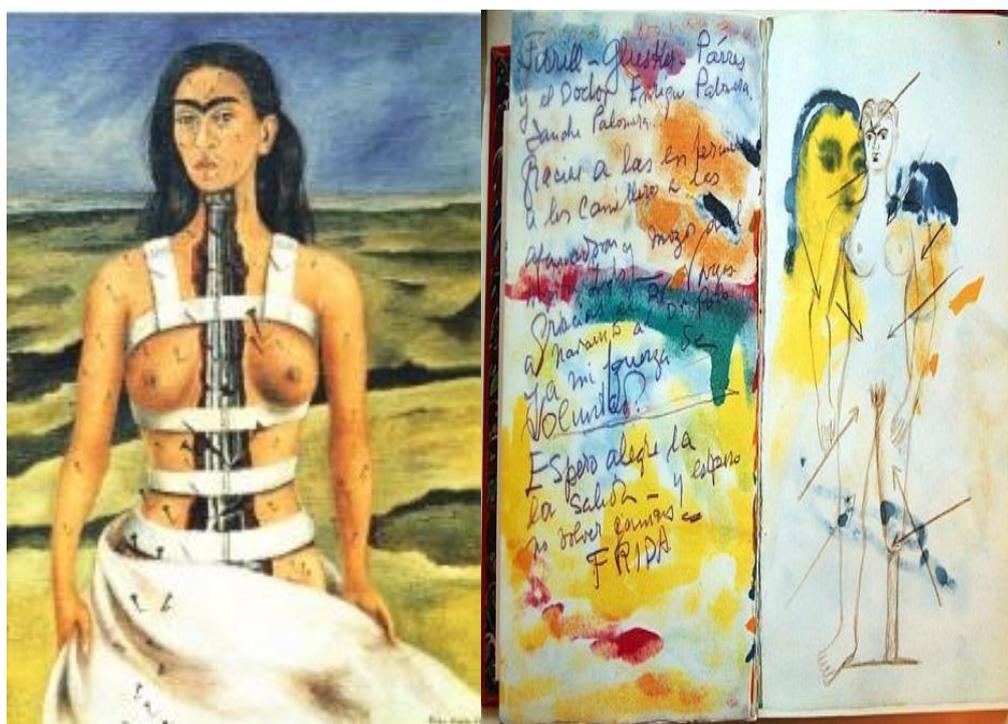
Esperar con la angustia/guardada, la columna/ rota, y la inmensa mirada,/ sin andar, en el vasto/sendero...

Moviendo mi vida cercada de acero.

Diego!”

Leídas estas páginas entendemos mejor por qué el centro de la composición lo protagoniza la propia Frida con su “intensa mirada”, inmovilizada con el “corsé”, con “la cerca de acero” que la atraviesa por la mitad sustituyendo su columna vertebral herida. Al fondo vemos el “vasto sendero” yermo, solitario y amarillo que no puede

recorrer. Como dato interpretativo anotamos que sus ojos miran frontalmente — compartiendo directamente el dolor con el espectador— no hacia arriba como hacen los santos. Y es que, los clavos que la dañan nos traen a la mente el *Martirio de San Sebastián*. Pero el significado de estos elementos se extrae nítidamente de la página 161. Aquí el dibujo de su cuerpo desnudo no está atravesado por clavos sino por flechas que la apuntan, que señalan con precisión al pie, a la columna vertebral, a la vagina...a aquellas partes “rotas” tras el accidente. La posición de los clavos no está elegida pues al azar, al igual que la decisión de pintar en ambas composiciones serenas lágrimas que mojan su rostro. El misticismo, la influencia de la imaginería cristiana y la tradición del exvoto están permanentemente presentes en su obra, por ello el clavo más grande es el que está justo atravesando corazón —elemento sagrado de la Pasión de Cristo que también se encuentra en el pensamiento de la cultura pagana prehispánica—.



—KAHLO, Frida. (1944). *La columna rota*. Óleo en tela montada sobre aglomerado. 40 × 30.7 cm. Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México (México).

—Pág. 161.

En otras páginas como son la 41, observamos la misma columna romana jónica partiendo su cuerpo, sintiéndose “desintegrada”: “Yo soy la DESINTEGRACIÓN”



—Pág.41

Es como si la autora hubiese creado un inmenso puzzle corporal que ella misma, con una fuerza autodestructiva feroz hubiese desordenado. De este modo, la pintura es la única herramienta capaz de otorgarle la ilusión de una imagen corporal completa. Incluso es esta imagen carnal la que estructura y da función al resto del espacio en el que se integra, la que relaciona pues su vida interior con el mundo exterior. Con este lenguaje tan personal logra compartir el dolor, hace que “salga”. Y es que, como acertadamente expone Elaine Scarry: “when we reverse the situation in which language shrinks back to pre- language of cries to the situation of those cries turning back into words and into speech, we bring pain into visibility” (1985:10)

2.1.4. *El venado herido* (1946): páginas 69, 119, 120, 121 y 161

La página 120 del *Diario* está ocupada por un venado, animal por el que Frida siente profundo cariño dada su vulnerabilidad y su presencia destacada en la mitología azteca, y con el que se identifica a menudo (es más, tenía uno como mascota: “Granizo”). El color rojizo de “sangre” que tiñe con distintas tonalidades toda la página se alza como una de las claves para entender el misterioso lienzo de 1946. Recordemos que el verso 3 del poema de 1953 aludía a los “venados heridos” (pág. 130), igual que la página 119 donde presenciamos una cara enmarcada bajo la que se lee:



. —KAHLO, Frida. (1946). *El venado herido*. Óleo sobre fibra dura. 22.4 x 30 cm. Colección de Carolyn Farb. Houston, Texas. (EEUU).

—Pág. 120

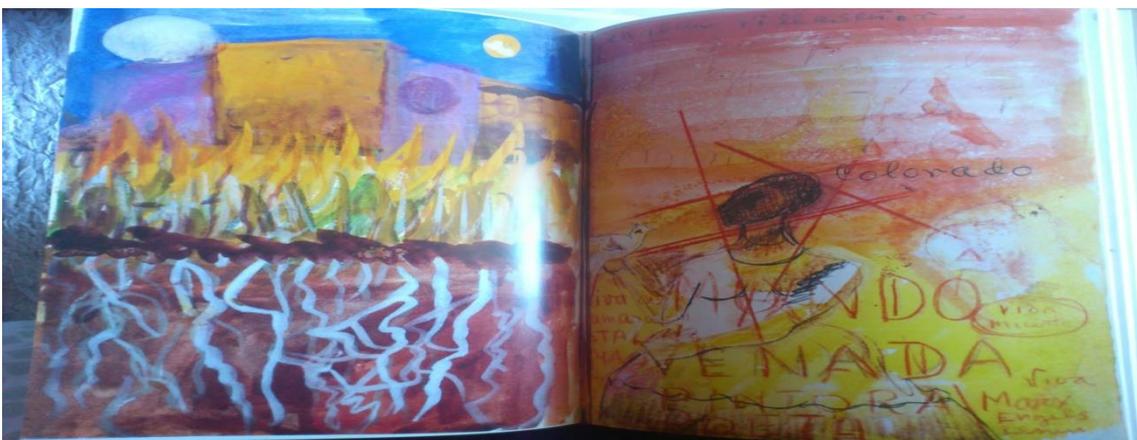
“Chabela Villaseñor—/colorado/

Viva a/ Camaradas/ STALIN/MAO/

Vida/Muerte/

MUNDO/ VENADA/ PINTORA/ POETA

Viva/ Marx/ Engels/ Lenin”



—Pág. 119

En el pequeño estribillo inscrito en la página 121 encontramos otra referencia directa:

Viernes 13 de Marzo de 1953

Te nos fuiste, Chavela Villaseñor

Pero tu voz Colorado

Tu electricidad Colorado

Tu talento enorme Colorado

Tu poesía Colorado

Tu luz Como la sangre

que corre

Tu misterio cuando matan

Tu Olinka a un venado

Toda tú te quedas viva. PINTORA

ISABEL VILLASEÑOR POETA

SIEMPRE VIVA! CANTADORA

Sección de Oro

Interpretamos que, aunque la intención de estas páginas no sea otra que homenajear a su recién fallecida amiga Chabela Villaseñor, relaciona su fallecimiento con la imagen de un venado muerto. En la 119 elude incluso la referencia al “venado” y yuxtapone directamente el adjetivo “colorado” al nombre: “Chabela Villaseñor—colorado” y, posteriormente remarca: “MUNDO/VENADA/PINTORA/POETA”. La relación directa entre este animal y el sentimiento de afecto conjugado con el miedo a la muerte queda consolidada en estas páginas. La figura del venado tiene para Frida un sentido artístico por poseer una belleza salvaje que oculta a un ser dócil e inocente — con el que identifica tanto a Chabela como a sí misma—. Una correlación en la que está muy presente la creencia del *nahual* azteca según la cual los animales encarnan el *alter*

ego de las personas. Ya señaló Sharyn R. Udall en “Frida Kahlo’s Mexican Body” que “the concept of the nahual was of central and abiding importance in Aztec thought, a key to the pervasive concept of duality” (13:2003). La función del venado sería el compartir o albergar parte del alma de su dueña. Roberta and Peter Markman han llegado a esta conclusión que transcribo por su relevancia:

“True to its shamanic base, Mesoamerican spiritual thought sees man as spirit temporarily and tenuously housed in a material body. “Soul loss” is a constant possibility, and curers from pre-Columbian times to the present have been called on to reunite body and spirit. That spirit/matter dichotomy is represented metaphorically throughout the history of Mesoamerica and for most indigenous groups today by the belief that each person has a companion animal who somehow “shares” his soul” (144:1989)

El venado encarna igualmente una profunda emoción de amor y de miedo. Por ello la recurrente insistencia en el “colorado” que intensifica la violencia, el vertiginoso ritmo del fluir de la sangre. La reflexión de la página 69 condensa esta interpretación del venado como ser cuyo padecimiento es verdadero, sin actuación:

Nada vale más que la risa/ y el desprecio- Es fuerza reír./ y abandonarse. Ser cruel y/ ligero.

La tragedia es lo más/ ridículo que tiene <el hombre>/ pero estoy segura, de que los/ animales, aunque <sufren>./ no exhiben su <pena>/ en <teatros> abiertos, ni/ <cerrados> (los <hogares>)./ Y su dolor es más cierto/ que cualquier imagen/ que pueda cada hombre/ “representar” xxxx o sentir/ como dolorosa.—— (Pág. 69)

Como vemos en el cuadro, su cuerpo, escenario de su ser, recipiente de la violencia, se exhibe como un animal inválido, herido y atravesado por flechas, que desea ser mirado. Pues como bien señaló Paul Schilder “el deseo de ser visto, de ser mirado, es tan primitivo como el deseo de ver [...] y el hombre no es menos curioso de su propio cuerpo como la intriga que le provoca el cuerpo de los otros” (1968:223). Por último, las flechas que la atraviesan marcan las partes doloridas de su cuerpo, como ya vimos en la página 161 del *Diario*

2.1.5. *Árbol de la esperanza mantente firme* (1953): páginas 55, 79 y 130

Otra correlación entre la pintura y el *Diario* la encontramos en el poema de la página 130 en el que la escritura expresa su particular ideario creativo:

La mirada callada
Dadora de mundos...
Venados heridos
Ropas de tehuana
Rayos, penas, soles 5
Ritmos escondidos
“La niña Mariana”
Frutos muy vivos.
La muerte se aleja-
Líneas (sic), formas, nidos. 10
Las manos construyen
Los ojos abiertos
Los Diegos sentidos,
Lágrimas enteras
Todas muy claras 15
Cósmicas verdades
Que viven sin ruidos.

Árbol de la esperanza mantente firme
Mi exposición en México, 1953

Este poema fechado en 1953 concluye con el añadido del título de uno de sus cuadros de 1946: *Árbol de la esperanza mantente firme*, por lo que la intertextualidad entre las distintas artes no puede ser más explícita.



—KAHLO, Frida. (1946). *Árbol de la esperanza mantente firme*. Óleo sobre fibra dura. 55.9 x 40.6 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París (Francia)

Por otra parte, la página 79 de su *Diario*, fechada mucho antes que la anterior —el 7 de noviembre de 1947— resulta muy útil para comprender también este lienzo. Transcribimos:

Aniversario de la Revolución 7 de noviembre de 1947

Árbol de la esperanza mantente firme!

Yo te esperaré

Respondiste a un sentido

Con tu voz yo estoy llena

De ti, esperando que lle-

Guen tus palabras que

Me harán crecer y me

Enriquecerán

Diego

Estoy sola

En la bandera que sujeta Frida están escritas las mismas palabras que titulan el cuadro y que se llegarán a convertir en su propio lema dada su insistencia (págs.55 y 130). La fecha, por su parte, coincide con el trigésimo aniversario de la Revolución bolchevique y con el período en el que Frida se sometió a distintas operaciones quirúrgicas. De ahí que este cuadro trate abiertamente la enfermedad, el reposo en cama con la herida abierta, mientras la otra Frida, la sana y vestida, la de las “ropas de tehuana” la aguarda esperanzada con “los ojos abiertos” (v.12- pág. 130). De nuevo encontramos la dualidad entre las dos Fridas —la sana de frente y la enferma de espaldas—y entre la noche y el día o el mundo “vivo-muerto” (pág. 65). La Frida enferma se sitúa en la parte diurna, en el páramo amarillo del “miedo o parte de sol” (pág.15) y la que la cuida, la Frida sana, en la mitad nocturna porque “también la ternura puede ser de este azul” (pág. 15). Hay que recordar al respecto que en la mitología azteca, el sol se alimenta de la sangre humana mientras que la luna es símbolo de feminidad. Volvemos a encontrar por añadidura los “rayos, venas, soles” (v.5-pág.130) y la “mirada callada” (v.1-pág.130) en este lienzo.

2.2. Dolor sentimental: Diego

El segundo gran dolor de Frida sin el cual su *Diario* no hubiera tenido cabida es el del alma, el dolor del amor. La peculiar relación que la pintora mantuvo con Diego de Rivera se hace patente en casi la totalidad del cuaderno. Por consiguiente, al leer algunas páginas comprendemos el respeto que le profesaba y la ternura infinita que la invadía al hablar de él:

“Diego.

Verdad es muy grande, que yo/ no quisiera, ni hablar ni dormir/ ni oír, ni querer./

Sentirme encerrada, sin miedo/ a la sangre, sin tiempo ni ma-/gia, dentro de tu mismo miedo,/ y dentro de tu gran angustia, y/ en el mismo ruido de tu corazón./ Toda esta locura, si te la pidiera,/ yo sé que sería, para tu silencio,/ solo turbación./

Te pido violencia, en la sinrazón,/ y tú, me das gracia, tu luz y/ calor./

Pintarte quisiera, pero no hay co-/ lores, por haberlos tantos, en mi/ confusión, la forma concreta/ de mi gran amor./

F.

Hoy. Diego me besó./ Cada momento, él es mi niño,/mi niño nacido, cada ratito,/diario, de mí misma” (Pág. 8)

En la página 19 leemos otra confesión que desprende un amor completamente puro, generoso y de toques místicos y naturalistas. Gracias a estas palabras entenderemos mejor el sufrimiento que acarrea a Frida querer de esta forma sagrada y la razón de la omnipresencia de Diego en su obra:

“Diego:

Nada comparable a tus manos/ ni nada igual al oro verde de/ Tus ojos. Mi cuerpo se llena/ de ti por días y días. eres el espejo de la noche. la luz la violeta del relámpago. la/ humedad de la tierra. El/ hueco de tus axilas es mi/ refugio. mis yemas tocan/ tu sangre. Toda mi alegría/ es sentir brotar la vida de/ fuente-flor que la mia/ guarda para llenar todos / los caminos de mis nervios/ que son los tuyos. [...]” (p. 17).

Gaelle Hourdin y Modesta Suárez reflexionan en “El *Diario*-paleta de Frida Khalo” que “Diego acaba siendo un <di-ego>, o sea un <decir> que es a su vez

un escribir y un pintar el yo, al mismo tiempo que un <dar>, primera y tercera persona de un mismo sujeto que es <universo>” (2012:4).

2.2.1. *Diego y Frida* (1944): páginas 41, 46, 71 y 110

La semejanza entre la simetría de la página 110 y el cuadro de 1944 titulado *Diego y Frida* no pasa desapercibida. Sin embargo, las rayas en tinta negra nos impiden establecer una correspondencia exacta.



—KAHLO, Frida. (1944).: *Diego y Frida: 1929-1944*. Óleo sobre fibra dura. 13 x 8 cm. Colección María Fénix. Ciudad de México (México).

—Pág. 110.

Nos valdremos de la repetición de la cifra 379 en distintas páginas del *Diario* como es la 71 para interpretar el sentido del lienzo. Y es que, los números 3, 7, y 9, poseían para ella un valor místico pues simbolizaban la unión de los amantes, lo que refuerza la fusión de las dos mitades formando un mismo rostro. Esta idea no puede interpretarse sino como una ansiosa búsqueda de la unidad perdida, muy presente en toda la obra de Kahlo. Diego y ella “son” una única persona. De ahí, el protagonismo de la figura del andrógino sufriente de la página 46:



—Pág. 46

La armonización de los sexos contrarios para hacer surgir al ser total se percibe también en el minotauro lleno de genitales de ambos sexos de “Yo soy la DESTINTEGRACIÓN” (pág. 41). Frida con su arte rompió con las fronteras sexuales convencionales y cuestionó la naturaleza de la feminidad. Su propia belleza andrógina se consolidó como uno de los ideales estéticos que caracterizan su obra y que ella no se preocupó en disimular. Por anotar una curiosidad diremos que incluso a Diego le gustaba su virilidad al igual que ella encontraba atractivos los rasgos femeninos de su corpulento “niño-rana”. Y es que, como señala Jean Libis:

“El andrógino existió en el comienzo y existirá al final de los tiempos; el amor sexual no es sino un intento de recuperar la plenitud perdida, una forma de ayudar al hombre y a la mujer a integrar interiormente la imagen humana completa, es decir, la imagen divina original” (2001:100).

Esta concepción mística, este sueño de Unidad no es más que otra gran *coincidentia oppositorum* que se verá reflejada el *Diario* a través de la figura del andrógino, del minotauro y mediante símbolos como el yin y el yang (págs. 46, 71). Una fascinación por el hinduismo que se extrae de la idea central de esta religión: el alcanzar el autoconocimiento a través del conocimiento del otro. “Yo en otro”, esa es la idea.

Así pues, a través de estas páginas y en este cuadro concreto interpretamos que Frida quiere fundirse física, espiritual y artísticamente con Rivera. Consecuentemente, a veces firma como “Sadja”, “variante de la palabra “Sadha”, procedente del sánscrito, que significa ‘cielo y tierra’, lo genuino y lo sincero” (C. Fuentes y S. M. Lowe, 2008: 240). La página 71 es muestra de ello: “Sadja/Sadja/379/ de siempre” (pág. 71). En otras ocasiones describe la relación amorosa y artística de ambos en términos

complementarios: “Tú te llamarás AUXO-CROMO el que capta el color. Yo CROMO-FORO la que da el color” (pág. 20)



—Pág. 71

2.2.2. *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl (1949): páginas 57, 58, 59, 60, 73, 123 y 136*

Como hemos observado en los fragmentos anteriores, la manera de amar de Frida encuentra en el cuerpo de Diego su naturaleza entera. Se trata de un amor sin fronteras, amor de madre tierra, de esposa, de amiga, de amante, de hija y de madre. El lienzo de *El Abrazo de amor del Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* de 1949 se interpreta con nitidez a la luz de lo escrito desde la página 57 a la 60 del *Diario*:

“Nadie sabrá jamás cómo quiero/ a Diego. No quiero que nada/ lo hiera, que nada lo moleste/ y le quite la energía que él nece-/sita para vivir/

Vivir como a él le dé la gana. Pintar, ver,/ amar, comer, dormir, sen-/ tirse solo, sentirse acompa-/ñado, pero nunca quisie-/ ra que estuviera triste./ si yo tuviera salud/ quisiera dársela toda/ si yo tuviera juventud/ toda la podría tomar./ No soy solamente tu/ -madre- (Pág. 57)

soy el embrión, el/ germen, la primera/ célula que = en pote/ cia = lo engendró/ Soy él desde las más primitivas...y/ las más antiguas/ células, que con/ el <tiempo> se vol-/ vieron él/

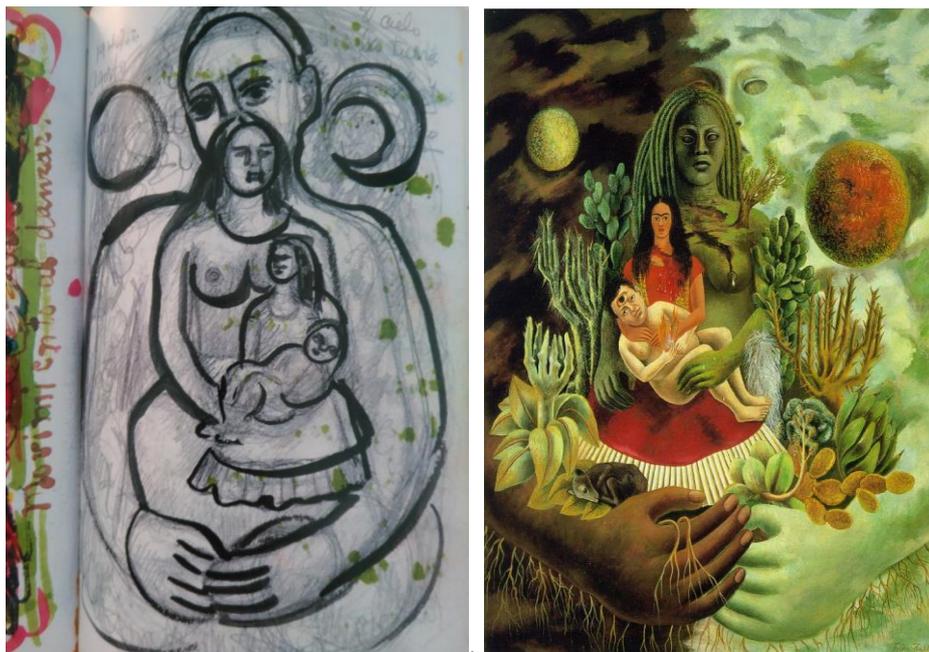
¿qué dicen los <científicos> de esto?'' (Pág. 58).

Diego lo es todo para Frida. Él condensa en su persona todas las formas de amar posibles:

“Diego principio/ Diego constructor / Diego mi niño/ Diego mi novio / Diego pintor/ Diego mi amante / Diego «mi esposo»/ Diego mi amigo / Diego mi madre / Diego mi padre / Diego mi hijo / Diego = Yo= / Diego Universo / *Diversidad en la unidad*” (Pág. 60).

Estas palabras apuntan al sentido con el que hay que interpretar *El Abrazo de amor del Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*. Por otro lado, la página 73 dibujada dos años antes que la creación del lienzo, en 1947, contiene la estructura y el título que a grandes rasgos coincide con el lienzo y donde expone:

“1947/ Agosto/ El cielo/ la tierra/ yo y/ Diego” (Pág. 73)



—Pág. 73

—KAHLO, Frida. (1949). *El Abrazo de amor del Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*. Óleo en tela sobre masonite. 70 x 60 cm. Colección privada Jacques y Natasha Gelman, Ciudad de México (México).

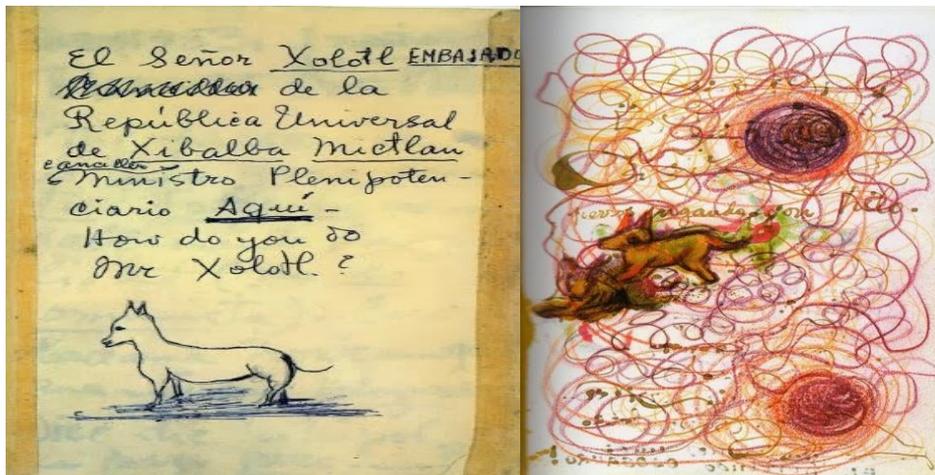
En ambas imágenes observamos a Frida abrazando a un pequeño Diego, a la vez ella es protegida por una nodriza indígena Cihuacoatl, hecha de barro y piedra, que

representa a México, que simultáneamente se sitúa bajo el regazo de la gran madre naturaleza, la madre del universo. Diego es pues su hijo y su universo entero pero ella es la que domina la escena por situarse en el epicentro de todas las centralidades que ha creado. Ella es “el embrión, el/ germen, la primera/ célula que = en pote/ cia = lo engendró (a Diego)” (Pág. 58). Por su parte, el señor Xólotl, su mascota favorita cuyo nombre proviene del dios azteca Quetzalcóatl, fue un añadido posterior que está muy presente en el *Diario*. Las páginas 123 y 236 son ejemplos de esta simpática compañía canina por la que Frida sentía gran cariño, entre otras cosas porque sus ancestros se remontan a los aztecas. Y es que, el señor Xólotl encarna el *nahual* (que ya estudiamos en el caso del venado), a lo que hay que sumar el hecho de que los dioses aztecas pueden —según dicha creencia— convertirse en animales.

Aquí, concretamente vemos al señor Xólotl como embajador de una república imaginaria:

“El Señor Xolotl EMBAJADOR/ Canciller de la/ República Universal/ de Xibalba Mictlan/ Ministro Plenipoten-/ciario Aquí-/ How do you do/ Mr Xolotl?” (Pág. 123).

“perros jugando con hilo” (Pág. 136):



—Pág. 123

—Pág. 136

2.2.3. *Diego y yo* (1949): páginas 24, 29, 30, 54 y 61

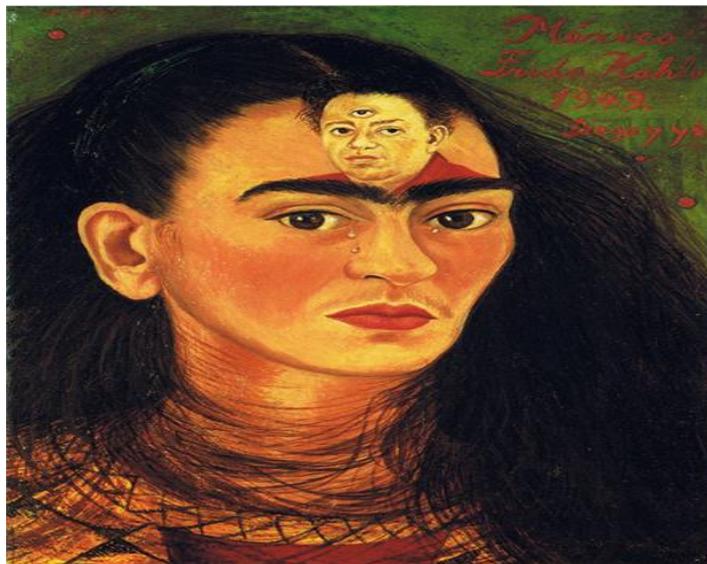
Tormentosas páginas como la 61 nos ayudan a interpretar el desengaño y la tristeza que rezuman algunos cuadros dedicados al pintor como el de 1949 titulado *Diego y yo*. En esta página Frida admite que Diego solo pertenece a sí mismo, y a nadie más...Su amor purificador no se corresponde con el de él, quien recibe mucho más de lo que da.

Porqué le llamo mi Diego?

Nunca fue ni será mio.

Es de él mismo. (Pág. 61)

Le frustra no ser la compañera perfecta de un hombre al que considera superior artística y políticamente, hecho que explica el tercer ojo sobre la frente de Diego — símbolo hindú de la sabiduría y del poder de la intuición—que vemos en este retrato y en las páginas 29 y 30 del *Diario*. Para Amparo Serrano de Haro el “tercer ojo es aquí reflejo de embarazo de la mente, de la capacidad creadora de la artista en la que haya consuelo” (1997:360)



—KAHLO, Frida. (1949). *Diego y yo*. Óleo sobre lienzo y masonite 29.5 x 22.4 cm. Colección de Mary Anne Martín. Nueva York (Estados Unidos).



—Págs. 29 y 30

En la 29 donde expresa “Retrato de Neferúnico. Fundador de Lokura” el parecido con la autora es destacado, sobre todo por la marca inconfundible de su marcada y única ceja “como alas de golondrina desplegadas”, como Rivera comparó en sus memorias (1946). Pero no lo es en el retrato del hermano de Neferúnico de la página siguiente, donde escribe “SU HERMANO NEFERDÓS” (Pág. 30). No obstante, lo trascendental de estas imágenes es la presencia del tercer ojo que trasluce la importancia que el simbolismo oriental juega a la hora de interpretar la obra de la autora.

Si entendemos que el tercer ojo equivale a `sabiduría´ y a `intuición´, a todo lo que se escapa de la lógica, en este lienzo el “tercer ojo de Frida” lo ocupa el rostro de Diego, quien a su vez posee su propio tercer ojo. Es decir, su sabiduría es Diego y Diego es “la” sabiduría. Simultáneamente su amor por él se escapa de los límites de la razón, rallando en la obsesión más pura. Por otro lado, el pelo aparece aquí suelto, enredándose como si tuviera vida propia, ahogándola, mientras tres sólidas lágrimas caen. Su presencia tiene un significado literal, de dolor, a la par que otro simbólico —y al que ya hicimos referencia en la página 161 para interpretar *La columna rota* (1944) — pues se relaciona con el sufrimiento de la Madre Dolorosa del Cristianismo, ese que otorga a la escena un halo sagrado.

Exponemos ahora otros ejemplos de imágenes “llorosas” del *Diario* para demostrar el simbolismo de la lágrima en su obra, su estabilidad dentro del imaginario de su arte:



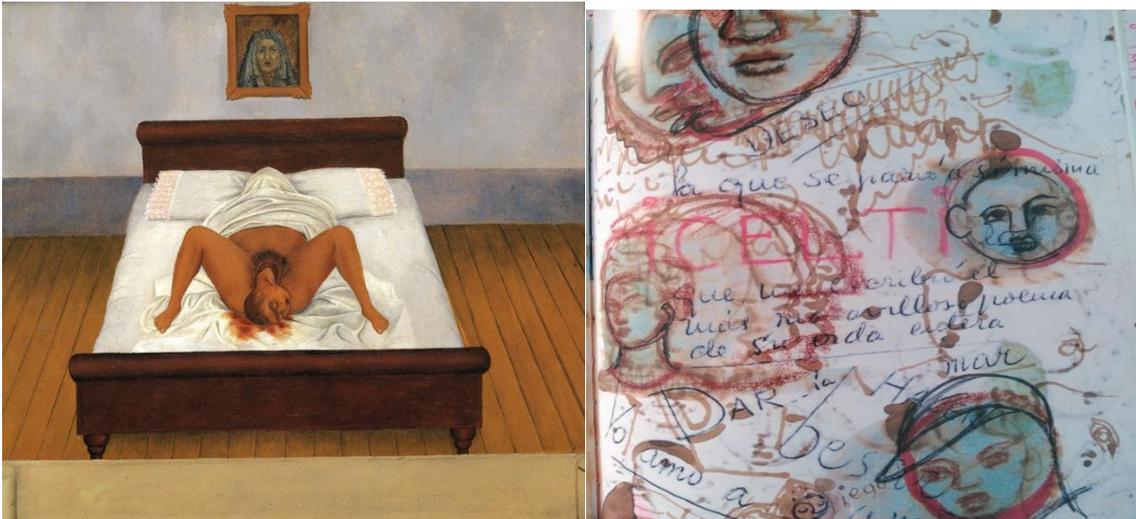
—Págs. 24 y 54

Dichas lágrimas pueden deberse a los constantes engaños de Diego que terminaban siempre con el perdón de Frida, una relación que condujo a ambos a saciar sus necesidades sexuales fuera del matrimonio y a la unión política y laboral dentro de él aunque Frida no dejó nunca de sufrir por ello.

3. Pintura y escritura como actividad terapéutica

3.1. *Mi nacimiento* (1932): página 42

La página 49 contiene una oración que ayuda a interpretar uno de sus cuadros más inquietantes: *Mi nacimiento* (1932)



—KAHLO, Frida. (1932). *Mi nacimiento*. Óleo sobre metal. 30 x 35 cm. Colección privada de Madonna.

—Pág. 49

Observamos un rostro pintado con arcilla del que nace otro que se “mueve”, que va girando la cara a la derecha paso a paso. Las otras dos imágenes que se sitúan debajo se corresponden con la propia autora (que reconocemos por su perfil, su recogida cabellera y su única ceja) y con la cara de un bebé que es rodeada por un trazo rojo — como si de la placenta se tratara—. Llama la atención el hecho que Frida esté mirando hacia la izquierda evitando dirigirse al bebé, hecho que resulta relevante para la interpretación de *Mi nacimiento* (1932). Por último, la parte inferior de la hoja la ocupa una figura femenina con gorra o “cachucha”, rasgo que nos indica que puede ser ella misma con 17 años, cuando pertenecía al grupo que llevaba este nombre. El génesis o el nacimiento es esbozado someramente a través de acuarelas, rotuladores y arcilla pero es con el comentario “La que se parió a sí misma” cuando el tema del lienzo se clarifica y delimita.

Frida desarrolla como nadie una “pintura orgánica” en la que rastrea sus propios orígenes biológicos y los enlaza con los de la tierra indígena que la ha criado, llegando a alcanzar por extensión dimensiones universales, como hemos visto con *Abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xóloth* (1949). Pero la maternidad frustrada —una de las claves temáticas de su obra— se torna en pura obsesión... tanta que la conducirá en numerosas ocasiones a pintar a Diego como su hijo, como su Diego-niño-gordo o su Diego-niño-rana (por su volumen y por su pose, parado siempre sobre sus patas traseras) como lo presenciamos en *Abrazo de amor* (1949).

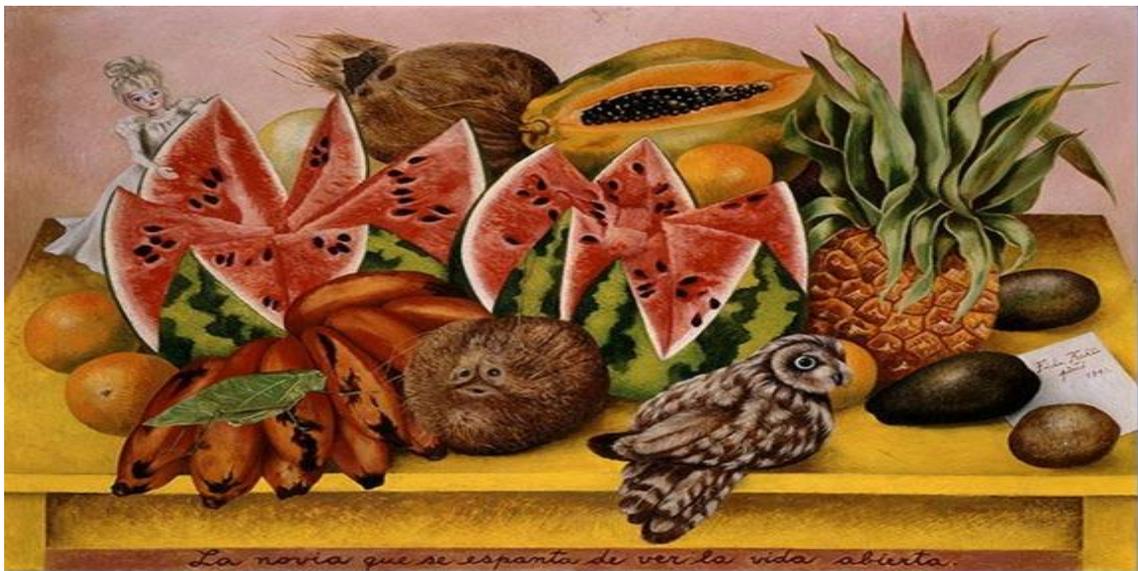
De esta manera, la diosa madre que da la vida también tiene la capacidad de arrebatlarla, también significa muerte y destrucción. ¿Cómo no sentir su esterilidad como una condena? Ésta es una cruel limitación que la gran madre naturaleza le ha impuesto y a la que ella no pudo jamás resignarse. Consecuentemente como paliativo a esta frustración “parió” pictóricamente otro nacimiento, el suyo propio, hecho que está de nuevo relacionado con la influencia de los exvotos. Si nos fijamos detenidamente en la parte inferior del lienzo observamos que está dedicada a la leyenda, al anuncio del acontecimiento milagroso que, o no llegó a ocurrir o no fue como debería. De ahí que no haya nada escrito. Nacimiento, muerte, aborto se entrelazan en una espiral sin fin de la que no podemos escapar. Se trata de un cuerpo grotesco, “un cuerpo en movimiento que no está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación, y él mismo construye otro cuerpo” (Bajtin, 1994). Pero el resultado es el mismo: una impotencia y un dolor que ni la Dolorosa del cuadro que custodia la escena puede impedir... ni siquiera mitigar. En definitiva, la frase “la que se parió a sí misma” (pág. 42) junto con el retrato de Frida ignorando al bebé en esta misma página constituyen los datos relevantes para interpretar este inquietante cuadro: es ella la que nace y la que muere, la que da vida y la quita. Certeramente Silvia Tubert apuntó al respecto que “en la historia de la cultura se ha producido una `transvaloración´ de la maternidad, exaltada en el terreno imaginario pero desvalorizada en la práctica social y excluida del espacio público” (1996: 8). Así pues, se podría interpretar que en Frida la madre simbólica niega a la madre histórica y real.

También hay que tener muy presente el mito mexicano de la Llorona con el que se sentía muy identificada: la mala madre que, loca por el desamor de su esposo, ahogó vengativamente a sus hijos en el río, llegando a morir de pena junto a la orilla cuando se

percató del crimen cometido. Como señala Ankori “el hecho de que Frida se identificase con la Llorona ilustra su incapacidad psicológica para enfrentarse a la maternidad” (2002: 158). Por ello Frida recurre a la hibridación y a la manipulación de distintas tradiciones, buscando modelos con los que representar su maternidad frustrada. No obstante lo que para algunos es reflejo de una maternidad frustrada (que coloca a Frida en el papel tradicional de la mujer como ser reproductor), para otros es todo lo contrario: la trasgresión de esa función femenina mediante una serie de imágenes que vuelcan el mito tradicional de la figura de la madre.

3.2. *La novia que se asusta cuando ve la vida abierta* (1943): Páginas 11, 12, 13, 42 y 68

La carta que se extiende desde la página 11 hasta la 13 esclarece el origen de *La novia que se asusta cuando ve la vida abierta*, cuadro que Frida comenzó en 1939 pero que fechó y firmó en 1943 con el añadido de la <novia>, el saltamontes que se posa sobre el racimo de plátanos y la escritura del título en la parte inferior. Se trataría de una carta escrita en 1939 —cuando Frida abandonó París— y transcrita posteriormente en el *Diario*.



—KAHLO, Frida. (1943). *La novia que se asusta cuando mira la vida abierta*. Óleo sobre lienzo. 63 x 81.5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, Ciudad de México (México)

Transcribimos la carta para explicar a partir de ella el origen de la idea:

Carta:

*Desde que me escribiste, en aquel día/ tan claro y lejano, he querido expli-
/carte, que no puedo irme de los/ días, ni regresar a tiempo al otro/ tiempo. No
te he olvidado-las no-/ ches son largas y difíciles./ El agua. El barco y el muelle
y/ la ida, que te fue haciendo/ tan chica, desde mis ojos, encar-/celados en
aquella ventana re-/ donda, que tu mirabas para/ guardarme en tu corazón./
Todo eso está intacto. Después,/ vinieron los días, nuevos de ti./Hoy, quisiera
que mi sol te to-/cara. Te digo, que tu niña es/ mi niña, los personajes títeres/
arreglados en su gran cuarto/ de vidrio, son de las dos./ Es tuyo el huipil con
listones/ solferinos. Mias las plazas/ viejas de tu Paris, sobre todas/ ellas, la
maravillosa –Des Vosges./*

*Tan olvidada y tan firme./ Los caracoles y la muñeca-novia,/ es tuya también –
es decir, eres tú./ Su vestido, es el mismo que no quiso/ quitarse el día de la bo-
da con nadie, cuando la en-/ contramos casi dormida en el/ piso sucio de una
calle.*

[...] Te seguiré escribiendo con mis ojos,/ siempre. Besa a xxxxx la niña...

(págs. 11, 12 y 13)

Como se deduce tras la lectura, se trata de una íntima carta en la que Frida describe una despedida que se produce en un muelle. Por una ventanilla su amiga se va alejando, haciéndose cada vez más pequeña en una visión casi surrealista. Por las referencias a París sabemos que se trata de Jacqueline Lamba, esposa de André Breton, con la que entabló una profunda amistad durante su estancia en esta ciudad. El lenguaje telegráfico trasluce el fuerte vínculo emocional entre ambas, tanto que roza lo erótico (“No te he olvidado”, “Hoy, quisiera que mi sol te tocara”, etc.)... Juntas un día contemplaron por la calle a “la muñeca-novia” cuyo “vestido no quiso quitarse el día de su boda con nadie”. Estas últimas palabras unidas al tono erótico de la misiva serán las claves para interpretar el cuadro.

La novia que se asusta cuando ve la vida abierta (1943) trata precisamente de una novia asustada por perder la virginidad. Y es que esta extraña naturaleza muerta

está gozosamente viva: la papaya se abre lujuriosamente, los plátanos se postran en la parte inferior del bodegón, los colores fuertes y agresivos compiten entre sí por llamar la atención. En definitiva, los frutos semejantes a órganos genitales transmiten connotaciones fuertemente sexuales por lo que la “muñeca-novia” —que Frida y Jacqueline encuentran en 1943— se asusta de ellos, teme perder la virginidad, hecho que explicaría la fuga de su propia boda. El humor impera en este cuadro, característico rasgo de la personalidad de Frida con el que combate pasajes tan melancólicos como la despedida que narra en la carta.

La visión de todo lo femenino en general se convierte para ella en símbolo de fertilidad: la mujer es dadora de vida, de luz. Ésta es la razón por la que proyecta simbólicamente la capacidad creadora de la mujer en todos los elementos de la naturaleza: las frutas y las flores se asemejan en sus pinturas a los órganos reproductivos femeninos, las raíces de los vegetales se solapan con sus propias venas, pululan los animales por doquier, la flora se retuerce lujuriosamente en el fondo de sus composiciones... como vemos aquí y en las páginas 42 y 68:

En “El fenómeno imprevisto” (pág. 42) advertimos la misma actitud: Frida pinta sin pudor genitales masculinos insertos en mujeres desnudas y estilizadas creando figuras híbridas e intensamente eróticas. En la 68 leemos “flor y frutos”, página que incluimos por dar una muestra del protagonismo que los motivos vegetales tienen paralelamente en el *Diario*, y por cómo se relacionan con las partes orgánicas del cuerpo humano... los frutos como órganos o el rojo subrayando este paralelismo al relacionar la sangre de las venas con las raíces de las plantas.



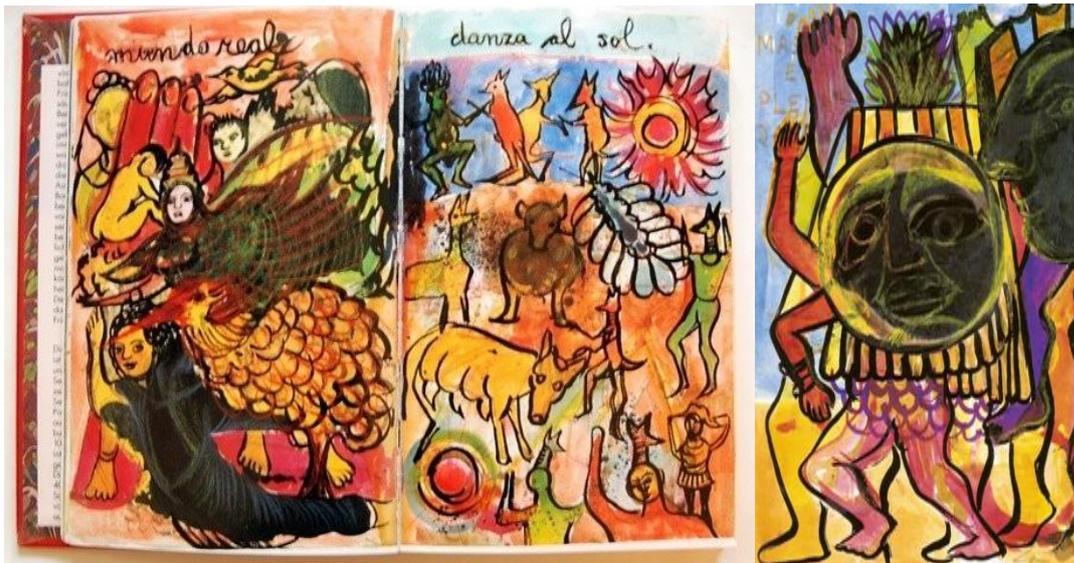
3.3. *El sol y la vida* (1947): 34, 35 y 38

Incluimos ahora la interpretación de *El sol y la vida* (1947) por estar fuertemente conectada con esta interrelación que establece Frida entre la fuerza creadora de la naturaleza y la fertilidad humana, por la organicidad que refleja la pintura.



—KAHLO, Frida. (1947). *El sol y la vida*. Óleo sobre fibra dura. 40 x 50 cm. Colección de Manuel Perusquia, Galería Arvil. Ciudad de México. (México).

En su *Diario* vemos el sol como sinónimo de vida. Es más, el <amarillo> produce en Frida sensación de “miedo” y de “locura” pero gracias a la luz solar también significa “parte del sol y de la alegría/ electricidad y pureza amor” (pág. 15). Esta visión optimista muestra al sol como el responsable de la vida en la tierra y por ello es homenajeado en la “danza al sol” (pág. 35). Advertimos pues que todos los seres del “mundo real” (pág. 34) se regocijan y rinden culto a su presencia. Por otro lado, las caras redondas de “LOS DANZANTES” de la 38 se asemejan a su forma.



—Págs. 34, 35 y 38

Pero este ambiente festivo no es el que se manifiesta en *El sol y la vida* de 1947.

Para empezar, el sol es rojo, color de la sangre y, por ende, de muerte. Este está rodeado por plantas de formas fálicas y amarillentas y por matrices femeninas que albergan un lloroso feto aún sin desarrollar. En definitiva, el dolor por la infertilidad vuelve a ser el tema principal porque en el lienzo, a diferencia del *Diario*, el sol no “es” la vida.

Apuntamos a colación de lo anterior que Frida ahonda con su arte en la dicotomía sexista que se venía arrastrando hasta ese momento entre la procreación y la creación, entre la vida y el arte. La procreación era, es y será dominio exclusivo de la mujer, mientras que la creación, que hasta apenas llegado el siglo XX había sido patrimonio privado del hombre, comienza a pertenecer ahora también a la mujer. De esta manera, el viejo conflicto occidental entre arte y maternidad se disolverá.

3.4. *Viva la vida* (1954): Páginas 121 y 135

En la etapa final de su vida, Frida se dedicó a pintar naturalezas muertas, costumbre que constató en el *Diario*. Aunque aquí no están fechadas, sabemos por su localización —ocupan prácticamente las últimas páginas— que esta práctica se reflejó a la par en los dos discursos intertextuales.

El pequeño esbozo dibujado en la parte inferior de la página 121 constituye el germen del último cuadro de Frida: *Viva la vida* (1954) por estar dibujado siguiendo las

medidas de la “Sección de Oro” (pág. 121) —una relación matemática considerada estéticamente armoniosa, perfecta—.



—KAHLO, Frida. (1954). *Viva la vida*. Óleo sobre masonite, 59 x 50 cm. Museo Frida Kahlo, Coyoacán, (México)

—Pág. 121.

Una “Sección de Oro” con la que designa igualmente la naturaleza muerta que vemos en la página 135:



—Pág. 135

Guiada por las sociedades indígenas Frida pudo establecer estrechos lazos entre creación y destrucción: la muerte como parte de un proceso, de un ciclo sin fin, una reintegración temporal en el seno materno creador de vida. Aun así, exhausta por la enfermedad temerá y deseará a la muerte en proporciones semejantes. La familiaridad e incluso la camaradería con la Pelona son más grandes en México que en ningún otro

lugar. Como bien dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* “el mexicano la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente” (1967:52). Por este motivo las últimas palabras del *Diario* han sido interpretadas en este sentido: “Espero alegre la salida- y espero no volver jamás” (pág. 160).

Frida Kahlo aceptó su realidad doliente como un mundo vivo-muerto que le abría las puertas a la inteligencia y a la imaginación. Y es que, enamorada de la vida y del amor, entendió el arte como honestidad, como verdad, como “la expresión honrada de mí misma” (pág. 97).

6. Conclusiones

Este Trabajo Fin de Máster demuestra cómo el dolor se halla en el centro de la exégesis de la obra de Frida Kahlo, siendo la enfermedad, la soledad, el amor, el desengaño, la maternidad frustrada o la cercanía de la muerte las causas que inspiran una pintura estrechamente ligada a la vida y, por tanto, interpretable a la luz de su *Diario*. Por consiguiente, condensamos en los siguientes párrafos las interpretaciones de su pintura que hemos construido de acuerdo a los diferentes tipos de dolor.

En primer lugar, el dolor físico se alza como una de las claves temáticas que estructuran *Lo que el agua me ha dado* (1938), obra en la que entendemos el pie lacerado como frustración ante su imposibilidad de caminar. Igualmente, sobre el dolor del cuerpo trata *La columna rota* (1944) que interpretamos gracias a escritos y al uso de elementos como los clavos y las lágrimas. Por su parte, *El venado herido* (1946) expone una emoción derivada de la elección de un animal capaz de transmitir el sufrimiento sin actuaciones. En segundo lugar, de la soledad tratan obras como *Las dos Fridas* (1939), *Diego y Frida* (1944) o *Árbol de la esperanza mantente firme* (1953). El recuerdo que recoge el “origen de las dos Fridas” se traduce en una pintura de carácter especular. Con conceptos duales como el yin y el yang, la palabra “Sadja” o la figura del andrógino entendemos la fusión de los dos rostros de *Diego y Frida* (1944) como deseo de unidad perdida, como anhelo por fundirse con Rivera física, espiritual, artística y moralmente. Por otro lado, la duplicación de las dos Fridas de *Árbol de la esperanza mantente firme* (1953) apunta de nuevo a la necesidad de compañía y atención. En tercer lugar, de amor panteísta y desengaño tratan abiertamente *El Abrazo de amor del Universo, la tierra (México)*, *Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) y *Diego y yo* (1949), respectivamente, cuyas lecturas construimos gracias a escritos de amor de distinta naturaleza y a la repetición del tercer ojo. En cuarto lugar, el dolor por la maternidad frustrada genera cuadros como *Mi nacimiento* (1932) o *El sol y la vida* (1947). Concretamente, *Mi nacimiento* (1932) expresa transgresión de la maternidad, aborto y muerte. Una tristeza perceptible también en *El sol y la vida* (1947) donde Frida establece una interrelación entre la fuerza creadora de la naturaleza y la fertilidad humana. Por último, el humor también tiene cabida en su obra, como demuestra *La novia que se asusta cuando ve la vida abierta* (1943) cuyo origen narrado en el *Diario* nos hace entender que las frutas se asemejen a órganos genitales con connotaciones fuertemente sexuales. Finalmente, en

Viva la vida (1954) contemplamos otra naturaleza muerta muy viva con la que Frida se enfrenta a la muerte en la etapa final de su existencia

Los procedimientos mediante los cuales hemos podido articular las anteriores exégesis son los siguientes:

1. Mediante esbozos pintados en el *Diario* que estructuran composiciones como *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949), *Diego y Frida* (1944) y *Viva la vida* (1954).
2. Mediante escritos de distinta naturaleza que explicitan el origen de cuadros: como el recuerdo narrado de *Las dos Fridas* (1939) o la carta de *La novia que se asusta cuando ve la vida abierta* (1943).
3. Mediante la inclusión de los títulos de los cuadros en la escritura del *Diario*: *La columna rota* (1944), *El venado herido* (1946), *Árbol de la esperanza mantente firme* (1953).
4. Mediante la recurrencia de símbolos que explicitan la existencia de un imaginario de dolor: como el pie de *Lo que el agua me dio* (1938), el sol *El sol y la vida* (1947), o el tercer ojo de *Diego y yo* (1949).
5. Mediante la escritura de frases particulares que arrojan luz sobre el confuso sentido de cuadros como *Mi nacimiento* (1932)

Llegamos de este modo a la conclusión de que la intertextualidad es una característica constante en la obra de Frida Kahlo. Gracias a estas relaciones entendemos que Frida concretó con su especial lenguaje artístico su mundo interior y con él dio rienda suelta a su particular forma de sentir y de plasmar la vida. Una peculiar búsqueda de la intimidad por la que hemos intentado mostrar a lo largo de este trabajo que el *Diario* de Frida Kahlo es un autorretrato más, tan capaz como su pintura de compartir una realidad tan universal como cotidiana como es el dolor humano.

7. Bibliografía de referencia

7.1. Bibliografía primaria

—KAHLO, Frida. (1932). *Mi nacimiento*. Óleo sobre metal. 30 x 35 cm. Colección privada de Madonna.

—KAHLO, Frida. (1938). *Lo que el agua me ha dado*. Óleo sobre lienzo. 91 x 70.5 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París (Francia).

—KAHLO, Frida. (1939). *Las dos Fridas*. Óleo sobre lienzo. 173.5 X 173 cm. Colección del Museo de Arte Moderno, Ciudad de México (México).

—KAHLO, Frida. (1943). *La novia que se asusta cuando mira la vida abierta*. Óleo sobre lienzo. 63 x 81.5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, Ciudad de México (México)

—KAHLO, Frida. (1944). *La columna rota*. Óleo en tela montada sobre aglomerado. 40 × 30.7 cm. Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México (México).

—KAHLO, Frida. (1944). *Diego y Frida*. Óleo sobre fibra dura. 13 x 8 cm. Colección María Fénix. Ciudad de México (México).

—KAHLO, Frida. (1946). *Árbol de la esperanza manténme firme*. Óleo sobre fibra dura. 55.9 x 40.6 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París (Francia)

—KAHLO, Frida. (1946). *El venado herido*. Óleo sobre fibra dura. 22.4 x 30 cm. Colección de Carolyn Farb. Houston, Texas. (EEUU).

—KAHLO, Frida. (1947). *El sol y la vida*. Óleo sobre fibra dura. 40 x 50 cm. Colección de Manuel Perusquia, Galería Arvil. Ciudad de México. (México).

—KAHLO, Frida. (1949). *Diego y yo*. Óleo sobre lienzo y masonite. 29.5 x 22.4 cm. Colección de Mary Anne Martín. Nueva York (Estados Unidos).

—KAHLO, Frida. (1949). *El Abrazo de amor del Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*. Óleo en tela sobre masonite. 70 x 60 cm. Colección privada Jacques y Natasha Gelman, Ciudad de México (México).

—KAHLO, Frida. (1954). *Viva la vida*. Óleo sobre masonite, 59 x 50 cm. Museo Frida Kahlo, Coyoacán, (México)

—FUENTES, Carlos. & LOWE, Sarah M. (edit.). (2008). *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, México: La Vaca Independiente S.A.

7.2. Bibliografía secundaria

—ANKORI, Gannit. (2002). *Imaging her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, London: Greenwood Press.

—BAJTIN, Mijaíl (1994). *La cultura popular en la Edad Media*, Buenos Aires: Alianza

—BENVENISTE, Émile. (1971). *Problemas de Lingüística General I*, México: Siglo XXI.

— DEL PRADO BIEDMA, Javier., BRAVO CASTILLO, Juan. & PICAZO, María D. (edit). (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

—DE TORO, Alfonso. (2007). “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad”, *Comunicación 5*, pp. 23-65.

—GONZÁLEZ ESTEVA, Orlando. (2004). *Elogio del garabato*, Valencia: Pretextos.

—GRONEMANN, Claudia. (2006). “Escenificaciones híbridas: la escritura trasmedial y transcultural en el Diario de Frida Kahlo”, *Mujeres en el umbral: La iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla: Renacimiento, pp. 65-79.

—HERRERA, Hayden. (1985). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México: Diana.

—HOURDIN, Gaele. & SUÁREZ, Modesta. (2012). *El “Diario-paleta” de Frida Kahlo (1944-1954)*, Lima: edición Minerva.

—LIBIS, Jean. (2001) *El mito del andrógino*, Madrid: Siruela

—LEJEUNE, Philippe. (1994) *El pacto autobiográfico, y otros ensayos*, Madrid: Megazul-Endimión.

—MARKMAN, Roberta H. & MARKMAN, Peter T. (1989). *Mask of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamerica*, California: University of California Press.

—MITCHELL. W. (1994). *Theory: Essays on visual and verbal representation*. Chicago: University of Chicago Press.

—ORTEGA, Elba A. & DE JESÚS TÉLLEZ, María Isabel. (2015). “Frida Kahlo. Expresión pictórica en la realización de exvotos. Análisis compositivo”, *Revista de divulgación científica Jóvenes en la Ciencia*, Vol. 1, nº 2: Verano de la Investigación Científica.

—PAZ, Octavio. (1967). *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.

—RIVERA, Diego. (1963). *Mi arte, mi vida*, Ciudad de México: Editorial Herrero.

—SCARRY´S, Elaine. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford: Oxford University Press.

—SCHILDER, Paül. (1968). *L`imagen du corps; etude des forces constructive de la psyché*, Paris: Gallimard.

—SERRANO DE HARO, Amparo. (1997). “Frida Kahlo: Bodegón con cuerpo de mujer”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 10, pp. 355- 366

—TUBERT, Silvia. (1996). *Figuras de la madre*, Valencia: Universitat de València.

—UDALL, Shayryn R. (2003). “Frida Kahlo’s Mexican Body: History, Identity, and Artistic Aspiration.”, *Woman’s Art Journal*, Vol. 24, No. 2, pp. 10-14

—ZARZYCKA, Marta. (2006). ‘Now I Live on a Painful Planet: Frida Kahlo. Revisited’”, *Third Text*, Vol. 20, Issue 1, January, pp.73–8