

LA MAGIA DE LO MESTIZO EN FRIDA KAHLO

Roxana Pinto

A simple vista los cuadros de la pintora mexicana Frida Kahlo pertenecen más al mundo de sus preocupaciones personales: el desdichado accidente cuando el autobús en que viajaba chocó con el tren y resultó con la columna rota, la pelvis y la pierna derecha fracturadas, el pie casi aplastado, un tubo de hierro atravesándole el abdomen y saliéndole por la vagina, y la relación apasionada y turbulenta que vivió con Diego Rivera, quien le fue infiel incluso con su propia hermana, a lo cual Frida respondió siéndole infiel con hombres y con mujeres. Sin embargo, los alcances, la complejidad, la riqueza, las fracturas de su honda autorrepresentación, suponen un saber acerca de la mujer y de lo mestizo que ha sido poco resaltado por la crítica. En mi opinión, la pasión que desde hace más de veinte años viene desatando la pintora mexicana en Estados Unidos y algunos países europeos, como España, Francia y Alemania, responde a diversos motivos, entre los cuales quiero destacar: el interés creciente por el multiculturalismo, la revalorización del mestizaje por los mismos latinoamericanos y el reconocimiento de los derechos de la mujer.

Frida: puente entre México y Centroamérica

Las pinturas de Frida Kahlo pueden verse como un cuerpo de narraciones que establecen lazos entre el mundo mestizo mexicano y el mundo mestizo centroamericano, que surgió a partir de la destrucción del universo precolombino que tuvo lugar después de la conquista. Ya sea que Frida se mire como mujer sufrida, heroína o transgresora, sus autorretratos revelan una identificación con la mujer mestiza: hija de hombre blanco e india o de indio y mujer blanca.

México, Guatemala, Salvador, Honduras, Costa Rica y Nicaragua son países que, con excepción de algunos pueblos indígenas, hablan una misma lengua, comparten una misma religión, un pasado precolombino y una historia colonial semejante. A lo largo de su historia los países del istmo han mantenido con México un intercambio permanente de elementos figurativos, simbólicos, discursivos e imaginarios, que los vinculan muy estrechamente.

A partir de diferentes medios de comunicación colectiva México ha transmitido una serie de imágenes a América Central. Personajes como la Malinche, Pancho Villa, pasando por Jorge Negrete, Dolores del Río, Pedro Infante, Agustín Lara, Cantinflas, los mariachis, los muralistas, Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz, Carlos Fuentes y Frida Kahlo, para citar sólo algunos nombres, forman parte del imaginario de los centroamericanos. Por otra parte, en

México se formaron grandes artistas nacidos en Costa Rica: Paco Zúñiga, Eunice Odio, Yolanda Oreamuno, Chavela Vargas... La pareja Rivera-Kahlo fue amiga de Carmen Lyra, quien murió en México, y una costarricense, Judith Ferrero, fue enfermera y amiga de Frida y la acompañó en sus últimos días.

Un discurso de lo mestizo

Lo primero que llama la atención en los autorretratos de la pintora mexicana son sus vestidos de tehuana. Considero que el vestido étnico en Frida Kahlo no corresponde a un disfraz, a una moda, a un camuflaje para despistar a otros, o para verse distinta de lo que es. Su apariencia externa más bien forma parte de un proceso constitutivo de identidad cultural,



Frida Kahlo y Diego Rivera

que metaforiza la continuidad con el pasado indígena y el sentido de pertenencia a un grupo.

En el autorretrato *New York o Allá cuelga mi vestido* (1933) Frida se representa como vestido sin cuerpo. Mediante un juego entre el yo como lugar de las apariencias y el atuendo como parte de los discursos y prácticas alrededor del cuerpo de la mujer, el vestido étnico se convierte en un cuerpo-mensaje que además de subvertir el modelo dominante de mujer, hecha a lo Hollywood (cuyo retrato aparece en el cuadro como modelo de identificación), señala la enajenación de la mujer mestiza que emigra a Nueva York.

El enlace de dos lenguajes

Los surrealistas europeos y Frida Kahlo hacen próximos dos modos de expresión artística que a lo largo de la historia de Occidente han sido visualizados como dos espacios distintos y contrapuestos: la imagen pictórica, cuyas partes son visibles simultáneamente, y la escritura lineal, que se caracteriza por una lectura temporal y sucesiva.

Michael Foucault (1993) destaca el caligrama como el precursor de este hecho. El poeta francés Guillaume Apollinaire actualizó el arte del caligrama en su libro *Caligramas* (1918). Este arte consistía en una dedicatoria escrita sobre vasijas, ánforas u otros objetos que se ofrecían a los dioses. La inscripción ocupaba todo el espacio que tenía el objeto visto de frente y adquiría la forma de éste.

Al igual que los surrealistas europeos, el enlace pintura-escritura en Frida Kahlo se debe a la actualización de un objeto artístico de origen religioso. Durante el proceso de evangelización los misioneros españoles, a la vez que leían a los indígenas pasajes de la Biblia en que se hacía referencia a los milagros y actos sobrenaturales del poder divino, les mostraban estampas, grabados y esculturas de la Virgen y de los santos de la religión católica. Luego los indígenas realizaban pequeñas pinturas sobre láminas de latón, llamadas exvotos o retablos. En éstas puede apreciarse una mezcla de atributos y poderes del santoral cristiano con los de las deidades prehispánicas; enlazando así el milagro con el rito mágico ancestral.

Etimológicamente, la palabra exvoto se deriva de la expresión latina *exvoto donatum* (donado por promesa) y puede definirse como un objeto que se da en señal de gratitud por una gracia o milagro concedido. Por medio de los exvotos, los donantes agradecen a Dios, a la Virgen y a los santos de la religión católica. Ya sea que se trate de una curación o de la resolución de un problema, el hecho se interpreta como un milagro y se da fe, por medio del exvoto, del momento preciso y de la forma en que aconteció dicho milagro.

Al igual que éstos, la mayor parte de los autorretratos de Frida Kahlo va acompañada de una narración: una dedicatoria, un epígrafe, la estrofa de una canción u otra expresión popular a la que ella enfrenta una metáfora visual que confronta, ironiza o complementa esa inscripción. La inspiración de Frida en los exvotos, así como la adopción del vestuario indígena, han sido atribuidas por algunos críticos a la influencia de Diego Rivera. No obstante, escritores como Octavio Paz vieron en esto una expresión artística muy propia:

La pintura de Frida, nacida de la conjunción entre una visión muy personal del mundo y una maestría de ejecución poco frecuente, es un universo propio y autosuficiente que poco o nada debe al arte de Diego Rivera y los otros pintores mexicanos (Paz, 1995:294).

Al añadir una dedicatoria, un epígrafe, o la estrofa de una canción en sus cuadros, Frida Kahlo no sólo añadió el elemento mestizo, cristiano-amerindio, sino que además integró a su pintura la ironía propia del arte popular mexicano, con sus implicaciones perturbadoras, tanto estéticas como intelectuales. Sin embargo, al fenómeno anterior cabe añadir un elemento más. Me refiero al hecho de que al llegar los españoles a América, más que una diferencia idiomática entre el conquistador y los indígenas, había un abismo entre dos modos de escritura: la alfabética del español y la pictográfica de los indígenas mexicanos.

En la América precolombina, los indígenas no escribían sus textos de carácter oral sirviéndose de letras, pues lo oral se consignaba por medio de imágenes en libros pictográficos, de manera que se creara una correspondencia intersemiótica capaz de vincular palabra e imagen. La linealidad de la escritura traída por los españoles, basada en el alfabeto de los latinos, se oponía a la múltiple dimensionalidad del lenguaje pictórico usado por los indígenas. A pesar de que el indígena interiorizó las normas impuestas por los españoles y asimiló la lengua castellana, su cultura autóctona permaneció como huella, imposible de representar.

En relación a ese fenómeno, el sociocrítico Edmond Cros, en su libro *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis* (1997), señala que en el sujeto mestizo se generó una estructura psíquica disociada, condenada a manifestarse bajo la forma de figuras híbridas. Esto se debe a que los mandatos culturales que gravitan sobre el sujeto mestizo provienen del choque de dos culturas diferentes. Los iconotextos de Frida Kahlo, o sea sus pinturas que contienen escritura, al situarse en el ámbito del límite entre la palabra escrita y la palabra verbal evidencian un mestizaje cristiano-amerindio muy presente en la mayoría de sus autorretratos. En éstos, ambos lenguajes revelan palabras mostrándose como imágenes e imágenes representándose como palabras.



Allá cuelga mi vestido o Nueva York. 1933, óleo y collage sobre fibra dura, 46 x 50 cm. San Francisco: Hoover Gillery

conjuro que cura mediante la magia de las palabras. Al proceder de una canción popular, el título nos remite al árbol de la vida de los aztecas, árbol que alude a la unión de lo corporal con lo espiritual, pero también a la esperanza, a esa particularidad humana que ayuda al hombre a enfrentar la incertidumbre de la enfermedad y la muerte.

En el México prehispánico, al igual que en el resto de los países centroamericanos, los indígenas atribuyen a las palabras poderes capaces de cambiar el mundo de los acontecimientos y de ahuyentar el mal. En esa cosmovisión, las enfermedades pueden tener causa natural o sobrenatural y ser producto de un hechizo o de mal de ojo. Antiguamente, los mexicanos descubrían el mal de ojo en una superficie de agua, al ver una sombra en el reflejo del rostro¹.

Al igual que hacían los aztecas

Discurso mágico religioso/discurso médico

La representación fridiana retoma ese mestizaje cristiano-amerindio tan característico de los exvotos y lo ubica en un contexto diferente. El culto a las imágenes religiosas católicas es sustituido en sus autorretratos por un culto hacia su propia imagen. Sustituye el icono sagrado por una Frida icono. Su autorrepresentación seculariza lo religioso, diviniza lo cotidiano y asocia la pintura con la magia.

Al igual que los exvotos, los autorretratos de Frida Kahlo tienen doble destinatario: las fuerzas sobrenaturales y los lectores/espectadores considerados como testigos de lo mágico-milagroso. La muestra votiva tenía el poder de convertir o reconfortar a otros. La Frida en el texto autobiográfico, ¿no se esfuerza también por convencernos de la veracidad de su relato real-ficcional y artísticamente mágico?

En el autorretrato *Árbol de la esperanza mantente firme*, artísticamente la pintora mexicana recurre a la hibridez mágico-médica para sanarse. En este autorretrato, una Frida recién intervenida quirúrgicamente por el médico yace en una cama de hospital. A su lado, una Frida sana sostiene en sus manos una banderilla con una inscripción que repite el título del autorretrato: *Árbol de la esperanza mantente firme*. El título y la inscripción del cuadro hacen las veces de un

frente al espejo del agua, la Frida narradora de sí misma se lee en el espejo del texto y reflexiona. Mediante el desdoblamiento, Frida señala la hibridez del sujeto mestizo ante la enfermedad. Dos discursos la atraviesan: el de la ciencia médica y el de la magia o medicina primigenia. Ambos modelos responden a diferentes sistemas culturales y están inmersos dentro de una realidad simbólica, en el interior de la que se curan y se sanan las dolencias y las enfermedades. Si, por un lado, la ciencia se apoya en la convicción de que la tenacidad, la experiencia y la razón son válidas, la magia, por otra parte, encuentra fundamento en la creencia de que la esperanza no puede fallar ni el deseo decepcionar. Para curar, los aztecas recurrían a una mezcla de magia, religión y ciencia (basada en el uso de plantas medicinales y psicofármacos sacralizados o divinizados). En este autorretrato Frida reta al discurso médico que se opone a la medicina no tradicional entremezclando ambos discursos a nivel textual.

La pintora mexicana dice en su *Diario*, en relación con la magia: "Nos guarecemos, nos alamos en lo irracional, en lo mágico, en lo anormal, por miedo a la extraordinaria belleza

¹ "Ponen al niño de rostro sobre el agua, y si en ella ven al niño de rostro obscuro como cubierto con alguna sombra oscura, juzga por cierto la ausencia del hado, y la fortuna y la contrariedad de la estrella; y si el rostro del niño parece claro y sin alguna sombra dicen que no es mal de importancia, y sólo lo sahuman sin curarlo"... (De la Serna, 1892: 396).

de lo cierto” (Kahlo, 1995: 88). Pero, ¿qué es “lo cierto” sino “la muerte”, que la poética fridiana busca ahuyentar o burlar híbridamente, por medio del ritual mágico-estético o religioso?

Al igual que un espejo, el texto pictórico *Árbol de la esperanza mantente firme*, muestra a Frida y su reflejo. La figura sana que aparece en el autorretrato está al lado de su doble enfermo para contagiario de salud. Los contornos entre ambas figuras son permeables entre sí y susceptibles de influirse. Es importante señalar que el ritual mágico busca en las estructuras homólogas su poder. Por una especie de atracción magnética, la realidad anhelada es susceptible de propagarse en el doble y anticipar mágicamente el triunfo del deseo. Pero no sólo el rito imitativo o de contagio y de conjuro mágico utiliza Frida en este autorretrato, se vale también de otro procedimiento mágico: el que Freud denominó “sustitución de la parte por el todo” (Freud, 1989: 111).

En la concepción animista², poseer el retrato o cualquier objeto de alguien equivale a tener el dominio sobre la persona de donde proviene (Freud, 1989: 110). La figura vestida a la usanza mexicana tiene en sus manos el retrato de Diego Rivera, todavía niño, sobre su regazo, por lo que Frida adquiere el papel de madre de Diego. ¿De madre originaria? ¿Busca Frida subvertir, en esta representación, el poder de Diego sobre ella? ¿O busca, más bien, completar su falta con el hijo-Diego?

La magia practicada en interés propio tiene algo de colectivo. La maga o hechicera que conoce la magia imitativa y quien la lleva a la práctica mediante la palabra pictórica o verbal, son la misma persona. Esta pareja teórica desdoblada constituye un nosotros. Aunque la colectividad mágico-grupal primitiva se ha descompuesto en individuos, el discurso mágico, con sus prescripciones concretas, sus ilusiones y esperanzas alimentadas en común durante generaciones, da a la magia un carácter colectivo (Mauss, 1979). Según Octavio Paz, “la magia afirma la fraternidad de todas las cosas y criaturas, en tanto que las religiones dividen el mundo en: creadores y creados” (Paz, 1995: 126). El autorretrato hace público el ritual mágico privado al dirigirlo al espectador-lector, al igual que en los exvotos o retablos se hacía público el milagro concedido.

Para el catolicismo, la idea de magia ha tenido implícita la de falsa religión. Aunque esté dirigida hacia una curación, no se considera que cumpla plenamente el ideal religioso de expiación, promesa u obligación moral. El rito mágico tiene

² El animismo concibe el reino vegetal, el animal y también el mineral como animados. Para este sistema intelectual el mundo es una totalidad y está poblado por un infinito número de seres espirituales benéficos o maléficos, a los cuales atribuyen la causación de todos los fenómenos naturales. Utilizan la magia y la hechicería para influir sobre los espíritus (Freud, 1989: 105-106).



Árbol de la esperanza mantente firme. 1946, óleo sobre fibra dura, 55.9 x 40.6 cm. Colección particular

algo de misterioso, de secreto, de prohibido. Las interdicciones con que se ha protegido la religión católica impusieron prejuicios sociales que la Inquisición alimentó y supo explotar a su antojo. Aunque estos prejuicios han ido cambiando, la magia atrae al mismo tiempo que se rechaza, tal vez de la misma forma en que lo hacen los autorretratos de Frida Kahlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire, Guillaume, *Oeuvres Complètes*, Paris: La Pléiade, 1971.
 Cros, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1997.
 De la Serna, Jacinto, *Manual de ministros de indios*, Imp. del Museo Nacional, México, 1892.
 Foucault, Michael, *Esta no es una pipa, ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama, 3a. edición, 1993.
 Freud, Sigmund, *Totem y Tabú*, México: Alianza Editorial, Tercera Edición, 1989.
 Herrera, Hayden, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, 17a. edición, México: Editorial Diana, 1983.
 Kahlo, Frida, *Diario de Frida Kahlo*, México: La vaca independiente, 1995.
 Mauss, Marcel, *Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos, 1979.
 Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
 Pinto, Roxana, *Frida Kahlo: una experiencia de límites*, México: Editorial Plaza y Valdés-Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001.
 Tibol, Raquel, *Frida Kahlo: Crónica, testimonios y aproximaciones*, México: Ediciones de Cultura Popular, 1997.

Roxana Pinto (San José). Escritora y crítica literaria costarricense. Terminó sus estudios secundarios en París y se graduó de psicóloga en la Universidad de Costa Rica. En esa misma institución realizó una maestría en Literatura Latinoamericana y en Diplomacia. Trabajó como psicóloga en el Hospital Nacional Psiquiátrico y con la Fundación Paniamor. Ha dirigido Talleres y Seminarios de relaciones entre los sexos y Talleres psicológicos de reflexión con mujeres. Entre sus publicaciones cabe destacar *Mujer y depresión* (1990), el libro de poesía *Noticia de silencio* (1996), con el cual obtuvo el premio nacional Una-Palabra, *Frida Kahlo: una experiencia de límites* (2001) y la novela *Donde ellas* (2004). Es actualmente Embajadora de Costa Rica en Francia.