

EL DIARIO DE

# FRIDA KAHLO

*Un íntimo autorretrato*



INTRODUCCIÓN DE

*Carlos Fuentes*

*Ensayo y comentarios de*

SARAH M. LOWE

LA VACA INDEPENDIENTE  
HARRY N. ABRAMS, INC., PUBLISHERS

DD  
259  
K33  
D53

*Coordinación:* CLAUDIA MADRAZO  
*Editor:* PHYLLIS FREEMAN y LA VACA INDEPENDIENTE  
*Diseño de portada:* JUDITH MICHAEL  
*Diseño interior:* EDITORIAL DEBATE  
*Fotografía:* BOB SCHALKWIJK  
*Traducción:* MARIANA DIAZ  
*Corrección:* RENE PALACIOS MORE

*Portada:* páginas del *Diario* de Frida Kahlo

Copyright © Banco de México en su carácter de fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, titular de los derechos de autor del "Diario" de Frida Kahlo. Avenida Cinco de Mayo número 2, colonia Centro, C.P. 06059, México, Distrito Federal. Reproducción autorizada por el Instituto de Bellas Artes y Literatura.

Copyright© a la primera edición, México, septiembre, 1995  
La Vaca Independiente, S.A. de C.V.  
Ciencias 40, col. Escandón C.P. 11800  
México D.F. en asociación con Harry N. Abrams,  
Incorporated, Nueva York

Derechos exclusivos para México  
Textos de Carlos Fuentes y Sarah M. Lowe: Copyright ©  
La Vaca Independiente S. A. de C. V. y Harry N. Abrams, Inc.,  
Nueva York, 1995

© Traducción de los textos, Mariana Díaz,  
Editorial Debate, S. A. , Madrid, España

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin permiso escrito de La Vaca Independiente S: A. de C. V.

Compuesto en: VERSAL, A. G., S. L., Madrid (España)  
Impreso en España (Printed in Spain)  
D.L. TO: 216 - 2001

ISBN: 968-7559-10-1

## INTRODUCCIÓN DE CARLOS FUENTES

*página 7*

## ENSAYO DE SARAH M. LOWE

*página 25*

## FACSIMIL DEL DIARIO DE FRIDA KAHLO

*página 31*

## TRANSCRIPCIÓN DEL DIARIO CON COMENTARIOS

*página 201*

## CRONOLOGÍA

*página 288*

## BIBLIOGRAFÍA

*página 293*

## ÍNDICE

*página 294*

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

*página 296*



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

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

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

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

¿Un árbol de navidad?

¿Una piñata?

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

## EL CISMA DEL CUERPO

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

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

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

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

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

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

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

## JUVENTUD: UN TRANVÍA LLAMADO VIOLACIÓN

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

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

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

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

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

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

México y la América latina se encontraban entonces bajo la influencia de la cultura francesa. Francia era una manera de evitar dos proximidades indeseables: la del norte frío, protestante, materialista y prepotente —los Estados Unidos— y la del sur católico, caótico, tórrido, impotente —España, nosotros mismos—. Auguste Comte y su filosofía de la progresión racional e inevitable hacia la perfección humana, fue abandonado, en 1910, a favor de Henri Bergson y su filosofía del *élan* vital, la intuición y la evolución espiritual. El filósofo Antonio Caso, el novelista Martín Luis Guzmán (que cabalgó con Villa e hizo la crónica del guerrillero como una fuerza de la naturaleza), el

da en México, revelando su desnudez sexual y emotiva) promovieron, cada uno a su modo, la idea del impulso vital bergsoniano. Sólo Alfonso Reyes, el más grande escritor de su generación, votó a favor de una suerte de distanciamiento ático. Pero las artes, cada vez más, descubrieron las raíces nativas, campesinas, indígenas, ocultadas por las fachadas marmóreas del Porfiriato.

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

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

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

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

Durante toda su vida, Kahlo salió en búsqueda de la ciudad sombría, descubriendo sus olores y sabores, riéndose en las carpas, divagando en las cantinas, tratando de hallar la compañía con la cual relacionarse, pues Frida Kahlo era una mujer solitaria a la caza de la camaradería, los grupos, las amistades muy próximas, primero Las Cachuchas, luego Los Fridos, la necesidad muy mexicana de ser parte de la chorchá, la granada humana, el muégano pegajoso, para protegerse del canibalismo rampante de la vida intelectual mexicana. «Defenderse de los cabrones»: este fue uno de los lemas de su vida. Una vez

hubiesen sido vomitados en su propio país, México. No tenía por qué asombrarse.

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

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

## SUFRIMIENTO: MATADA POR LA VIDA

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

¿Es el dolor algo que no se puede compartir?

Más aún, ¿puede siquiera *decirse* el dolor?

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

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

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

visto el dolor, hemos sentido el dolor, como nunca antes en la historia. ¿Cómo pudo ocurrir todo esto en nuestros tiempos modernos, progresistas, civilizados?

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

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

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

## ARTE: LEONES EN LOS LIBREROS

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

En seguida, hay que mirar hacia los retablos de iglesias mexicanos, los

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

POLÍTICA: UNA BOMBA ENVUELTA EN LISTONES

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

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

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

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

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

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

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

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

Una bomba envuelta por un listón, definió André Breton el arte explosivo o, mejor dicho, convulsivo, de Frida Kahlo. La dimensión política del «arte

recobrada. Para el surrealismo, la revolución interior, psíquica, onírica, era inseparable de la revolución externa, política, material, liberadora. El matrimonio de Marx y Freud. Pero en el espíritu auténticamente subversivo de Kahlo, quizá asistiéramos al matrimonio de Groucho Marx y Woody Allen. En una entrevista hace varios años, mi esposa le preguntó a Eugène Ionesco quiénes consideraba que eran los dos hombres más inteligentes y los dos hombres más necios de la época moderna. Ionesco contestó: Marx y Freud, en ambas categorías. Eran rabinos geniales, pero rabinos hablantines que traicionaron la sabiduría rabínica del silencio.

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

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

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

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

Más cerca de casa, el primer y grande amor de Frida, el dirigente estudiantil Alejandro Gómez Arias, desenmascaraba las pretensiones revolucionarias del gobierno mexicano y llamaba a la juventud nacional, «los samurais

de la revolución» y se oponía al gobierno porfiriano. Lo mismo hizo el filósofo José Vasconcelos, primer secretario de educación de la Revolución, nuestro Lunacharsky, el estadista filósofo que invitó a los muralistas a decorar los edificios públicos. En 1929, Vasconcelos inició una campaña fatal para ganar la presidencia en una elección fraudulenta. También en 1929, Kahlo vio caer al joven y dandy revolucionario Germán de Campo, un magnífico orador, asesinado por balas del gobierno en un parque mientras hablaba. La Revolución, como Saturno, devoraba a sus propios hijos. Los generales revolucionarios opuestos a los generales en el poder eran asesinados (las matanzas de Huitzilac) y abundaban las insurrecciones de militares descontentos (Gómez, Estrada, Escobar).

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

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

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

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

Al fin y al cabo, lo que Rivera, Kahlo y los artistas de la Revolución mexicana realmente descubrieron, sin darse cuenta cabal de ello, es que México tenía una cultura sin fisuras, generosa, abarcante, en la que el pasado está siempre presente. Esta debe ser la base para crear una modernidad incluyente, jamás excluyente. Y esta debe ser, a mi entender, la verdadera meta de la América latina, un continente que resulta inexplicable sin sus componentes indígenas, negros y europeos (mediterráneos, ibéricos, griegos, latinos, árabes y judíos).

Frida compartió la visión política de Rivera. Y Rivera era un anarquista, un mitómano, un mentiroso compulsivo y un narrador fantástico. ¿Cómo se compadecían estas virtudes (o defectos, a saber) con un comunismo dogmático? Yo sospecho que muchos comunistas latinoamericanos son en realidad católicos apóstatas necesitados de seguridad religiosa. Perdido el amparo católico, buscan afanosamente el refugio comunista. Después de todo, en 1930, la basílica de San Pedro era una reliquia del pasado, y el Kremlin, un anuncio del futuro. Hoy, cuando las religiones resucitan y se pronuncia la muerte del marxismo, es interesante volver los ojos hacia los años treinta para entender tanto sus ilusiones como sus desilusiones. Quizá nuestros entierros y resurrecciones prematuros sean juzgados duramente algún día.

Frida y Diego: ella admitía que sufrió dos accidentes en su vida, el del tranvía y el de Diego Rivera. De su amor por el hombre no cabe duda. Él era infiel. Ella se lo reprochaba: ¿cómo podía Diego tener relaciones con mujeres indignas de él, inferiores a él?

Él lo admitía: mientras más amaba a Frida, más quería dañarla. Ella le devolvió el favor con muchos amantes, hombres y mujeres. Diego toleró a las mujeres que amaron a Frida, no así a los hombres. Ella lo absorbió todo gracias a su manera de amar, casi panteísta, amor de madre tierra, amor de Coatlicue y Dama de Elche —que hoy, se nos informa, no era mujer, sino soldado ibérico y, acaso, de reciente factura—. Amor de Frida, en todo caso, devorador, purificador, como el de la diosa buitres. Quería parir a Diego. Soy él, escribió o dijo un día, desde mis más primitivas y antiguas células, él es en todo momento mi hijo, mi niño nacido a cada momento, todos los días, de mi propia entraña...

Semejante amor, por un hombre semejante y en semejantes condiciones, sólo podía conducir a la satisfacción sexual fuera del matrimonio y a la alianza política dentro de él. Acaso Frida intentó abarcar tanto la satisfacción corpórea como la alianza política a través de su relación amorosa con León Trotsky. Pero Trotsky y Rivera eran tan distintos que el arreglo estaba condenado. Trotsky, el europeo formal, racionalista, disciplinado, autoritario, el hombre del Viejo Mundo, era como hielo ante el mentiroso, sensual, informal, intuitivo, alburero y bromista Diego Rivera, el hombre del Nuevo Mundo. Leo Davidovich, el dialéctico; Diego María, el anarquista. Los opuestos no podían reconciliarse y la ruptura final entre ambos obligó a la mujer a seguir a su verdadero, infiel, magnífico, torturador y tierno amante: Diego Rivera.

Rivera también tenía una pasión amorosa con el comunismo. Dentro y fuera del partido, llegando inclusive a expulsarse a sí mismo del PC, recibiendo al hereje Trotsky en México, Rivera resistió los constantes ataques de los *apparatchiks*. ¿Qué clase de revolucionario era este Rivera, que pintaba murales en los edificios del gobierno mexicano y en las ciudadelas del capita-

lismo? ¿Cómo podía amar a los comunistas que se oponían a él y a los gobiernos revolucionarios de México y de los aún más reaccionarios millonarios gringos? Rivera debió reírse de buena gana: ¡helo aquí, llamado títtere del comunismo por los millonarios y títtere del capitalismo por los comunistas! ¡El mejor de ambos mundos! Pero Frida tenía razón: como muchos católicos renegados que en sus lechos de muerte piden un confesor, Rivera necesitaba los ritos finales del partido comunista.

Fue readmitido a la iglesia política en 1954 y Frida siguió su ejemplo. Marx, Lenin y Stalin comenzaron a aparecer en la iconografía de Kahlo con la misma regularidad que Cristo, la Virgen y los santos en los exvotos que tanto influyeron en su arte. Marx, Lenin, Stalin. Eran los nuevos mediadores. Gracias a ellos, el milagro, después de todo, tendría lugar.

La guerra fría selló estas posiciones políticas. ¿Quién podía reírse cuando los doctores Strangelove mandaban en Washington y en Moscú, enseñándonos a temer la bomba? Recuerdo el día de la muerte de Stalin, el 4 de marzo de 1953. Mis amigos y yo celebramos una fiesta (*Djugashvillis Wake*) en el altíllito del pintor y poeta Salvador Elizondo en un viejo palacio colonial de la calle Tacuba, donde bebimos en honor de la desaparición del Hombre de Acero y desplegamos el famoso titular de primera página del diario mexicano *Últimas Noticias*, donde la efigie de Stalin aparecía ribeteada de negro y coronada por la exclamación insuperable: ¡YA! Rodeamos la efigie de Stalin, como a los retablos religiosos, como a las pinturas de Frida Kahlo, de veladoras. Con la muerte de Stalin, escribió Kahlo, perdí mi equilibrio.

Pero todos estábamos reunidos de nuevo, en julio de 1954, cuando el gobierno democrático de Guatemala fue derrocado por la CIA. Había terminado la política del «buen vecino». Los años de Franklin Roosevelt habían pasado. Ahora, John Foster Dulles celebraba la aventura guatemalteca de la CIA como «una gloriosa victoria para la democracia». Guatemala se hundió en cuarenta años de dictadura, genocidio, tortura y sufrimiento. Quizá Frida y Diego sobreestimaron la promesa del comunismo soviético. No subestimaron la amenaza del imperialismo norteamericano.

Tales fueron los parámetros políticos de mi generación mientras intentábamos encontrar un nivel de razón y de humanismo entre las exigencias maniqueas de la guerra fría y sus inhumanos, helados guerreros —los Beria, los Molotov y los Vishinsky de un lado, los Dulles, Nixons y McCarthys del otro—. La manifestación por Guatemala fue la última aparición pública de Frida Kahlo. Se iniciaba su cruel declive hacia la muerte.

¿No había, sin embargo, un sentido más hondo de su política que Rivera, el marxismo y la guerra fría? Basta mirar su arte para reconocer la verdad: Frida Kahlo era una panteísta natural, una mujer y una artista involucrada en la gloria de una celebración universal, una exploradora de la relación entre todo lo que existe, una sacerdotisa celebrando y declarando la sacralidad de cuanto es creado. Abundan en su arte los símbolos de la fertilidad —flores, frutas, monos, pericos— pero nunca son figuras aisladas. Están siempre enredadas, comunicadas entre sí por listones, collares, viñas, venas y hasta espinas. Éstas pueden herir, pero también juntan, re-unen. El amor era la gran celebración, la gran unión, el evento sagrado, y las cartas de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias parecen escritas por Catherine Earnshaw a Heatcliff en unas cumbres borascosas mexicanas, donde la gran pasión romántica es impulsada

por la necesidad de convocar y tener a la disposición de la creación. Muy cerca de mí, me entiendes. Te suplica a su amante: «sabes que te adoro, eres no sólo algo mío, eres yo misma...»

No nos sorprendamos de que en el *Diario*, al referirse a las exigencias del realismo revolucionario, Frida Kahlo sólo pudiese responder, privada, pero verídicamente, con una tremenda negación, *¡No puedo, no puedo!* Sus obligaciones iconográficas están allí, en los retratos marxistas. Su arte está en otra parte, comprometido no con la realidad visible, sino con otra realidad, inventada, añadida al mundo. Reverencia a aquélla; la convoca ésta.

## VESTIDA PARA EL PARAÍSO

Hay en Frida Kahlo un humor que trasciende la política e inclusive la estética, haciéndole cosquillas a las costillas de la vida misma. El *Diario* es el mejor ejemplo del genio lépero, del retruécano, sagaz y dinámico para emplear un lenguaje de humor. Ello hace de Kahlo una figura entrañable, querible y, finalmente, feliz a pesar del sufrimiento. Su voz, nos dicen todos los que la conocieron, era profunda, rebelde, puntuada por carcajadas y por groserías.

Ser obsceno significa estar fuera de escena, ob-scena, invisible. Kahlo llenó la copa de sus momentos fuera de la escena del arte y el escenario de su persona pública descaradamente teatral, con bromas a veces verbales, a veces pesadas. La irreverencia se remonta a los días de Las Cachuchas, el robo de tranvías, la burla de los profesores y su habilidad, a pesar de la parálisis, de saltar dentro y fuera de los camiones: la mutilación por el tranvía, el amor hacia las carpas y las cantinas, su alegría en cantar y en escuchar canciones mexicanas, corridos que son la historia de México recordada y cantada por el pueblo: más y más ligas con el arte de Posada y del retablo. Su inmenso amor hacia los amigos, los *cuates*, los *cuatachos*, los *cuatezones*, es decir, los amigos como gemelos, como hermanos.

Kahlo sabía cantar las hermosísimas coplas de *La Malaqueña* con un perfecto falsete. Se llevaba a todo dar con carpinteros, cantineros, zapateros, anarquistas, criados y artistas principiantes. Poseía el genio mexicano de convertir todas las palabras en diminutivos, acariciándolas, nutriéndolas, encantándolas, dándoles trato de niñas, descubriendo el placer erótico de cada vocablo: *chaparrita*, *chulito*, *doctorcito* para los muchos que tuvo, incluso *doctorcito Wilsoncito* para un médico gringo, firmándose *chiquita*, *chicuita*, *Friducha*. Ella.

Los diminutivos en México son una forma de defensa contra la arrogancia del poderoso. Fingen cortesía y sumisión ante la autoridad, anestesian al arrogante. Y entonces, un buen día, como Kahlo en su lecho de dolor, México empieza a disparar para escaparse del hospital e iniciar su propia revolución. Como artista de gran mérito y popularidad, Frida Kahlo no era inconsciente del canibalismo crítico que es una característica permanente de la vida intelectual mexicana, donde hordas de enanos frustrados tienen sus machetes siempre listos para decapitar a cualquiera que se atreva a mostrar una cabeza más alta que la de ellos. El humor, el lenguaje de Frida Kahlo, su propia y muy personal insolencia, eran maneras también de defenderse de los cabrones.

Muchas veces dirigió su humor a los Estados Unidos, sin dejar de admitir que los Rockefeller, al menos, te despedían dándote la cara mientras que los

Rivera, los rostros gringos la dejaban perpleja y no podía pintarlos. Le parecían descoloridos, como bolillos crudos. Y de las mujeres norteamericanas que la imitaban, dijo que, más bien, parecían coliflores.

Tanto en los Estados Unidos como en México, Kahlo y Rivera adoraban alfilerar los globos de la pretensión y desafiar los prejuicios. Kahlo descendía de judíos húngaros, Rivera de judíos sefarditas expulsados por la diáspora española de 1492. ¿Qué mejor manera de inscribirse en un hotel de los Estados Unidos, cuando muchos de ellos vedaban el ingreso de judíos, que anunciarse en la recepción (diez años antes de que Laura Hobson, en la novela *Gentlemen's Agreement*, denunciara esta forma de discriminación) que ellos, los Rivera, eran de la fe israelita? ¿Qué broma mejor que sentarse a cenar con el notorio antisemita Henry Ford e iniciar la conversación preguntándole: —Señor Ford, es cierto que usted es judío?

Collares, anillos, tocados de organdí blanco, floreadas blusas campesinas, rebozos color granate, faldas largas, todo ello cubriendo un cuerpo quebrado. Vestirse, también, con sentido del humor, disfrazarse teatralmente, el vestido como forma fascinada del autoeroticismo, pero también como llamado a imaginar el cuerpo sufriente y desnudo al cual cubría: llamado a descubrir los secretos del cuerpo. Rivera decía que las mujeres son más pornográficas que los hombres, porque ellas tienen la sensibilidad en todas las partes del cuerpo, en tanto que los hombres tienen sus órganos sexuales «en un solo lugar». Acaso Frida pretendía estar de acuerdo para no desanimar a Diego. Lo cierto es que en algunas de sus descripciones de Rivera, su príncipe Rana, Kahlo nos demuestra hasta qué punto sabía muy bien que los hombres poseen tantas zonas erógenas como las mujeres.

De todos modos, la ropa de Frida Kahlo era algo más que una segunda piel. Ella misma lo dijo: para ella, vestirse era una manera de prepararse para el viaje al Cielo. Acaso sabía que las máscaras antiguas de Teotihuacán, maravillosamente aderezadas en mosaico, debían cubrir los rostros de los muertos, a fin de darles una cara presentable en el camino del Paraíso.

Su espléndido atuendo, capaz de ahogar a una ópera de Wagner, era sólo una anticipación de la mortaja. Usó su ropa, escribe Hayden Herrera, como una monja toma el velo. Temió acabar como el viejo rey Tezozomoc, dentro de una canasta, tiritando de frío, envuelto en algodones, en espera de la muerte. Sus lujosos vestidos velaban su cuerpo roto; también le permitían actuar en una ceremonia de ceremonias, un vestirse y desvestirse tan trabajoso, principesco y ritualista como los del emperador Moctezuma, asistido por varias docenas de doncellas; como la *levée* de los reyes franceses en Versalles, a los que asistía prácticamente toda la corte.

Mientras la muerte se le fue acercando de puntillas, ella se vistió ceremonialmente para permanecer en la cama y pintar. No estoy enferma, escribiría, estoy quebrada. Pero estoy feliz de estar viva mientras pueda pintar.

A medida que la muerte se acerca, el tono cambia. Se da cuenta de que se está matando, de que las drogas y el alcohol, al mismo tiempo, la alivian y la condenan. Pero se apresura a añadir que algunos, nunca, jamás, podrán olvidarla...

La muerte le llega de México, en México, el 13 de julio de 1954. Le llega como muerte mexicana, distinta de la muerte europea que es vista como fina-

muerte. Somos hijos de la muerte. Sin la muerte que nos precede, no estaríamos aquí. La muerte es nuestra compañera. Frida tenía la inteligencia de burlarse de la muerte, de burlarse con la muerte. Usó sus poderes de lenguaje, en el *Diario*, para describirla de mil maneras, la Mera Dientona, la Tostada, la Catrina, la Pelona, tan pelona como sus adorados perros itzcuntli. La llamó la Tía de las Muchachas —una curiosa referencia mexicana a la farsa inglesa estrenada por Brandon Thomas en 1892, *Charley's Aunt*, donde uno de los protagonistas masculinos se viste de encaje y moños negros para suplantar a la tía de Carlos, recién llegada de Brasil, el país de donde vienen las nueces: en *argot* británico, de donde vienen los locos.

Loca, risueña, camarada, la muerte es, de todos modos, «esa cosa distinguida», como la llamó Henry James. Kahlo dice casi lo mismo: para ella, la muerte es una salida enorme y muy callada.

Incinerada, se incorpora dentro del horno, se sienta como si fuese a platicar. La cabellera ardiente parece una aureola. Le sonrío a sus amigos y se disuelve.

#### KLAVES CON K

FK, Frida Kahlo, Franz Kafka. Dos de las más grandes figuras simbólicas del siglo comparten las iniciales, el dolor, quizá hasta la posición en el mundo. Kafka se ve a sí mismo como un animal detenido sobre un abismo, sus patas traseras arañando aún las tradiciones del padre, las patas delanteras arañando el aire fronterizo de la otra orilla. Kahlo, torturada, colgada de cabeza, mutilada, rebanada en pedacitos, metamorfoseada sin cesar por la enfermedad y el arte, pudo decir junto con su hermano el judío de Praga: «Habrà mucha esperanza, pero no para nosotros.»

Praga, «la madrecita», tiene garras y araña, escribe Kafka. México también. Son ciudades que no nos sueltan. Kahlo de Kafka, Kafka de Kahlo, Frida de Franz: la heroína de *El castillo*, la Frida de K, representa al mismo tiempo el camino de la salvación y la agonía del amor romántico. Para ambos, el K de Praga y la K de México, fue para quienes Nietzsche escribió: «Quien haya construido un nuevo cielo, sólo ha encontrado la fuerza necesaria en su propio infierno.»

En la medida en que su esperanza era su arte y su arte era su cielo, el *Diario* de Frida es su más grande esfuerzo por salvar el abismo de su cuerpo adolorido con la gloria, el humor, la fertilidad y la conexión con el mundo externo. Pintó su ser interior, su soledad, como pocos artistas lo han hecho. El *Diario* la conecta con el mundo mediante la conciencia, magnífica y misteriosa, de que todos nos dirigimos hacia nosotros mismos, como lo escribe ella, a través de millones de seres piedras-seres aves-seres estrella-seres microbio, los surtidores de nuestro propio ser.

Frida Kahlo nunca cerrará los ojos. Porque como nos lo dice en el *Diario* a todos y cada uno de nosotros, «A todos les estoy escribiendo con mis ojos».

Ciudad de México, enero 1995

Sarah M. Lowe

Leer en el *Diario* de Frida Kahlo es, incuestionablemente, un acto de transgresión, con cierto matiz voyeurista. Este documento constituye la expresión más íntima de los sentimientos de la artista, cuya intención no fue publicarlo. Por esta razón, cabe catalogarlo dentro del género del *diario íntimo*, serie de anotaciones de carácter estrictamente personal realizadas por una mujer.

El propósito de quien escribe un diario resulta confuso y, en cierto modo, paradójico. ¿Acaso se trata de una autobiografía o, más bien, de un texto que ha sido modificado antes de ser publicado? ¿Conserva el manuscrito su integridad en el momento de ser leído por otra persona o a la hora de su publicación? ¿Cómo cabría leer el diario íntimo de una mujer y, por extensión, qué se aprende de la pintora con la lectura de sus memorias?

A lo largo de la historia, hombres y mujeres han narrado sus vidas, marcadas por el tiempo que les tocó vivir o por acontecimientos específicos. En contraste, el tema predominante del *diario íntimo*, y, en especial, el del *Diario* de Frida Kahlo, es el yo. Los motivos de la artista nada tienen que ver con la comunicación y sí con el intento de establecer una relación consigo misma. Así, el enigma —¿por qué escribir si nadie más ha de leer lo escrito?— queda parcialmente resuelto.

Una vez que el manuscrito es considerado un *journal intime*, los aproximadamente cincuenta y cinco autorretratos de la pintora (casi un tercio del total de su obra), creados para ser expuestos ante el público, podrían considerarse «autobiográficos». En los autorretratos que implican cierta premeditación, la artista se sitúa cuidadosamente en distintos escenarios y recrea su personaje, teniendo siempre en cuenta al observador. Los cuadros resultan provocadores y agresivamente audaces, tanto en lo que respecta a la temática como a la intención. Antes de Frida Kahlo, el arte occidental no estaba familiarizado con imágenes de partos o abortos, autorretratos dobles con órganos internos visibles o personajes travestidos, como elementos de un arte «elevado».

De ninguna manera se cuestiona el talento de un Rembrandt para transmitir en un autorretrato la angustia de un artista que envejece, enfrentado al enigma de la mortalidad, ni el genio de un Van Gogh, capaz de expresar el martirio de un pintor acosado por la soledad y la incompreensión. Todos estos sentimientos resultan afines a todo el «género humano». Frida Kahlo, por su

ocasiones, irreverente; sin embargo, debido al carácter excesivamente personal de su obra, así como a las innumerables referencias a su persona, se consideró que no expresaba emociones universales ni que trataba aspectos de la condición humana. Si bien con el paso del tiempo los autorretratos siguen conmocionando a quien los contempla, sin duda han superado algunos de los prejuicios que suscita la obra gráfica de una mujer que ilustra su propia vida.

No obstante, los autorretratos, caracterizados por una falsa honestidad, guardan cierto misterio y cabe establecer omisiones. La pintora se denomina a sí misma *la antigua ocultadora* (lámina 122), al tiempo que el aspecto de máscara de algunos de sus rostros manifiesta un innegable control personal. Una revelación «pura» de la intimidad de la artista no es posible por el simple hecho de que ésta solía trabajar con lentitud, lo que hace que la obra se encuentre mediatizada por el tiempo y la contemplación. Por su parte, los textos y las ilustraciones del diario íntimo transmiten la inmediatez de sensaciones de primera mano transcritas y plasmadas en el papel, fenómeno que no se produce en sus cuadros.

El hecho de que Frida Kahlo incluyera parte de su obra gráfica en su diario personal convierte a este último en una pieza casi única entre los *journaux intimes* de los que se tiene constancia. Esta colección de imágenes difiere del típico cuaderno de bocetos de artista, habitualmente utilizado para guardar trazos preliminares de obras posteriores, o bien para plantear en formato reducido la solución de cuadros más grandes. Sólo en una ocasión la pintora transformó un dibujo realizado en tinta, incluido en el diario, en un cuadro a gran escala (lámina 73). Y a diferencia de otros, Frida Kahlo deja de lado los acontecimientos cotidianos y expresa en su diario —al igual que Virginia Woolf— una marea de sentimientos (e imágenes) que no cabe encontrar en ninguna otra parte. De esta manera, las siguientes páginas deberán ser contempladas no sin cierta perplejidad, ya que el retrato que ella hace de sí misma en este caso constituye —tanto en el color como en las líneas, la prosa y la poesía— la imagen de la artista sin máscaras.

Frida Kahlo empezó a escribir su *Diario* a mediados de la década de los cuarenta, a los treinta y seis o treinta y siete años de edad. Su vida emocional había sido hasta ese momento extraordinariamente turbulenta. Su padre había fallecido unos años antes y ella se había divorciado de Diego Rivera a finales de 1939, con quien volvió a casarse poco después. La pintora había llegado a la inevitable conclusión de que nunca iba a dar a luz al hijo que tanto deseaba y vivía atormentada por esta limitación. Se sometió a numerosas intervenciones quirúrgicas causadas por diversos abortos y sus problemas de columna. A medida que se acercaba a la cuarentena, le resultaba imposible ignorar los signos de deterioro que reflejaba su estado de salud.

Su drama resulta visible en la formulación de su obra gráfica. Antes de 1944, ya había pintado alrededor de un centenar de cuadros y había cosechado numerosos éxitos en su carrera artística. A comienzos de la década de los treinta, viajó con Diego Rivera a Estados Unidos, donde se realizó su primera exposición en una institución pública. En 1937, cuatro cuadros suyos fueron incluidos en una exposición celebrada en la Ciudad de México. El cambio decisivo de aficionada a pintora profesional se produjo en 1938, en el momento en que la artista vendió sus primeras obras (cuatro de ellas fueron adquiridas por

veinticinco de sus cuadros en la galería de Julien Levy, en Nueva York. El interés de Levy en la obra de Kahlo coincidió con la simpatía que éste manifestaba por el surrealismo, lo que hizo que se la identificara con esta corriente. Dicha asociación cobró mayor fuerza dada la relación que la artista mantenía con André Breton, autoproclamado «Padre del surrealismo». A comienzos de 1938, el escritor viajó a México y publicó un importante ensayo sobre la obra de Frida Kahlo con motivo de la exposición en la galería Levy, después de la cual organizó otra en París, en marzo de 1939. Por otra parte, Breton intervino en la organización de la Exposición Internacional del Surrealismo en México en 1940, donde la pintora dio a conocer dos de sus obras más extensas.

El rasgo fundamental que caracterizaba al movimiento surrealista, surgido en Francia en 1924, era la rebeldía, el enfrentamiento contra todo lo convencional, destacando como valores propios lo sobrenatural, lo antisocial, lo internacional y, principalmente, lo irracional. El vínculo que se establece entre Frida Kahlo y el surrealismo en tanto que movimiento, o entre la pintora y Breton como adepto suyo resulta ambiguo, en gran medida debido a la necesidad compulsiva de este último de arbitrar sobre lo que podía considerarse surrealista (este hecho resulta irónico, teniendo en cuenta el valor que lo anárquico tenía para los surrealistas). A Frida Kahlo no le impresionaba la presencia carismática de Breton, en parte debido al carácter predominantemente intelectual y abstracto de sus afirmaciones. Mientras que Breton se inspiraba en todo lo que fuera extraño al mundo racional del varón blanco europeo —la locura, las mujeres, lo exótico—, el impulso creativo de Frida nacía de su realidad concreta.

Así, la obra publicada de la artista tenía con el surrealismo una serie de rasgos en común: el interés por lo inconsciente, las imágenes inquietantes y, a menudo, rudimentarias, así como los motivos nada ortodoxos. Todas estas características coinciden con la segunda fase del surrealismo francés, en la que creadores como Salvador Dalí, René Magritte e Yves Tanguy experimentaban una ascendente popularidad. La obra de estos pintores se basaba fundamentalmente en elementos realistas que, si bien aparecían distorsionados, se encontraban inmersos en estructuras espaciales que dichos artistas dieron en denominar «paisajes de la mente».

Paradójicamente, el diario de Frida Kahlo presenta mayor afinidad con el primer *Manifiesto surrealista*, de acuerdo con el cual el automatismo psíquico o el dibujo automatizado permitían evadir el proceso racional y liberar el inconsciente. Esta idea derivó de la lectura que Breton realizó del significado de los sueños de Freud y a ella se suscribieron Max Ernst, André Masson y Joan Miró.

Casi todas las ilustraciones del *Diario* fueron efectuadas de forma espontánea. Por ello son ventanas que permiten penetrar en el inconsciente de la artista, imágenes que ella plasmaba directamente y, a continuación, elaboraba. Después de garabatear con total libertad, Frida ponía su ser racional (o al menos, parte de él) manos a la obra, y partiendo de su extenso bagaje de imágenes, reales e imaginarias, las figuras biomorfas se convertían en rostros, partes del cuerpo humano, animales y paisajes. Su pozo visual era profundo, alimentado por una voracidad en la lectura, hábito que la artista cultivó durante sus largos períodos de convalecencia.

creando todo tipo de figuras a partir de manchas que obtenía, bien derramando, bien salpicando tinta sobre el papel. Algunas aparecían duplicadas, ya que Frida las presionaba contra la hoja contigua antes de que se secaran; otras resultaban tan intensas que traspasaban la hoja y aparecían en las páginas siguientes (véase las láminas que van de la 33 a la 35 y las láminas 61 y 62). Frida empleó diversos medios — lápices de colores, tintas y aguada, crayones y Contés— y la elección en cada caso influía en el tipo de imágenes que plasmaba. Si bien este detalle resulta más evidente en la confección de un listado de colores y sus significados (lámina 15), las imágenes restantes del *Diario* están determinadas por el material de que la artista disponía a la hora de pintar.

Al sentido aleatorio de la mayor parte de estas imágenes contribuyen las anotaciones que la artista añadía a las figuras, comentarios que expresaban su propia sorpresa ante el resultado final: *El fenómeno imprevisto* (lámina 42) es el título de una de las páginas, mientras que *¿Quién es este idiota?* (lámina 81) es la cuestión que se plantea en otra. Efectivamente, raros son los textos a pie de figura que ilustran su significado, antes constituyen reflexiones que resultan tan evocadoras y complejas como las propias imágenes.

El que el *Diario* de Frida Kahlo resulte descifrable no se debe al deseo de comunicación de la autora, sino a la recurrencia de un grupo reducido de temas. Uno de ellos es, sin duda, su devoción y su pasión por Diego Rivera, como cabe comprobar en las largas y ardientes cartas de amor o las numerosas páginas que le dedica. En ellas, la pintora expresa incontables emociones, que van desde su deseo sexual, pasando por un afecto maternal, hasta la concepción mística de su unión. Frida Kahlo resulta infinitamente elocuente en lo que respecta a los papeles que asigna a cada uno en una relación complementaria y simbiótica. Entre los planos más interesantes cabe destacar la visión de su matrimonio unido por el arte: en numerosos pasajes utiliza los términos *auxócromo* y *cromóforo*, el yin y el yang del color. Él, *auxócromo*, captura el color; ella, *cromóforo*, da el color. Así, Rivera es omnipresente en todo el documento.

Aquí y allí, la artista aprovecha para rescatar elementos precolombinos de la cultura mexicana. Vestigios precoloniales son incorporados a su mundo moderno, por ejemplo, en lo que respecta a su vestimenta habitual, que consta de trajes indígenas, y a la ornamentación de sus cabellos, que decora con cintas o hilos de lana de brillantes colores, formando un tocado conocido como *tlacoyal*. Frida Kahlo establecía un nexo aún más directo con su pasado, engalanándose con anillos, collares y pendientes de oro, jadeíta, cuentas y conchas, algunos de los cuales llevaban inscritos signos o glifos aztecas. De la misma manera, el *Diario* aparece salpicado de términos procedentes del náhuatl, la lengua de los aztecas, muchas de cuyas palabras se han incorporado al lenguaje popular de México (láminas 26 y 117).

Por otra parte, se consideraba heredera de un manantial increíblemente rico en imágenes fantásticas transmitido por sus ancestros, cuyo vínculo era fundamentalmente cultural, antes que estrictamente biológico. Las civilizaciones de los olmecas, aztecas y toltecas, adaptadas, formuladas de manera novedosa, e incluso idealizadas por la artista, constituían su pasado personal. Los dioses y los mitos, las figurillas y los códices, las pirámides y los templos de los antepasados le ofrecían una genealogía que la emparentaba con la gran-

Su rescate del México antiguo contrastaba con la actitud de los surrealistas europeos, que buscaban mitos y artefactos «poco habituales» para revitalizar su obra. La invocación a la civilización azteca constituía un gesto político en tiempos en que el creciente interés por el arte indígena coincidía con un sentimiento nacionalista cada vez más presente.

Las ilustraciones correspondientes a las láminas 114 y 115 muestran claramente una conexión entre la política y las raíces antiguas de la cultura mexicana. Frida Kahlo establece una relación entre los símbolos del comunismo y los símbolos aztecas y hace hincapié en su postura política y su compromiso social. Ya había manifestado su simpatía hacia el comunismo desde que era joven: en 1927 ingresó en las juventudes comunistas mexicanas a la edad de veinte años, y durante toda su vida apoyó las causas del partido. Declaraba haber leído numerosas obras relacionadas con el tema, por lo que tenía claros los conceptos del materialismo dialéctico. No obstante, a mediados de los cuarenta, su interés por el comunismo trascendió los aspectos de la conciencia social para adquirir rasgos epistemológicos, casi religiosos, constituyendo esta ideología el «pilar» de su fe. La herencia milenaria de la cultura mexicana le procuraba consuelo. Al incorporar el elemento comunista a su nueva visión de las cosas, la artista creó un ideal incorruptible, puesto que ni los aspectos más sanguinarios y clasistas de los aztecas, ni las prácticas autoritarias de Stalin la apartaban de sus convicciones. La artista purificó ambas fuentes de inspiración, idealizándolas por la fuerza que le infundían, especialmente durante los últimos años de su vida.

Frida Kahlo escribió su *Diario* durante los últimos diez años de su vida y documentó en él su deterioro físico. Las fechas se registran esporádicamente, por lo que resulta difícil establecer una cronología precisa. Sin embargo, cabe establecer una terrible progresión —regresión— a medida que la artista se enfrenta a la soledad y al terror que le producen sus enfermedades. Desde su infancia estaba familiarizada con los médicos. Contrajo la polio a los siete años de edad y, once años más tarde, un gravísimo accidente le provocó fracturas de columna, clavícula y pelvis, así como el aplastamiento de la pierna derecha y el pie. No obstante, los interminables dolores, los corsés ortopédicos y las escayolas que debía soportar durante meses, las úlceras tróficas en el pie derecho (esto último condujo a la amputación de dicho miembro poco antes de su muerte), junto con las treinta y cinco operaciones a las que declaraba haberse sometido, pudieron deberse a una malformación congénita de columna, denominada *espina bifida*<sup>1</sup>. El *Diario* refleja su incansable lucha en la búsqueda de soluciones a su sufrimiento, su resignación a las prescripciones de los médicos, así como su frecuente estoicismo ante los continuos fracasos.

Parte de su preocupación por los detalles relacionados con sus padecimientos se remonta al interés que en su juventud despertaron en ella la fisiología y la biología. Antes del fatal accidente, había asistido a clases de ciencias naturales, requisito que resultaba indispensable para ingresar en la facultad de medicina. Incluso durante el período de convalecencia, contempló la idea de combinar arte y ciencia, que se formalizaba en la realización de ilustraciones de carácter científico. En efecto, estos cursos sugirieron a la artista poderosas analogías y metáforas de carácter visual que posteriormente fueron incorpora-

FACSÍMIL DEL DIARIO DE FRIDA  
KAHLO

das a los cuadros e insertadas en el *Diario*: con frecuencia, órganos y procesos internos resultan visibles y se muestran fuera del cuerpo, al tiempo que la visión radiográfica permite contemplar los huesos fracturados o la columna lesionada de la enferma. De todas las analogías de índole biológico y botánico, tal vez la más impactante se establezca de la asociación entre raíces y venas, tendones y nervios, elementos que simbolizan conductos de alimentación o vías de transmisión del dolor.

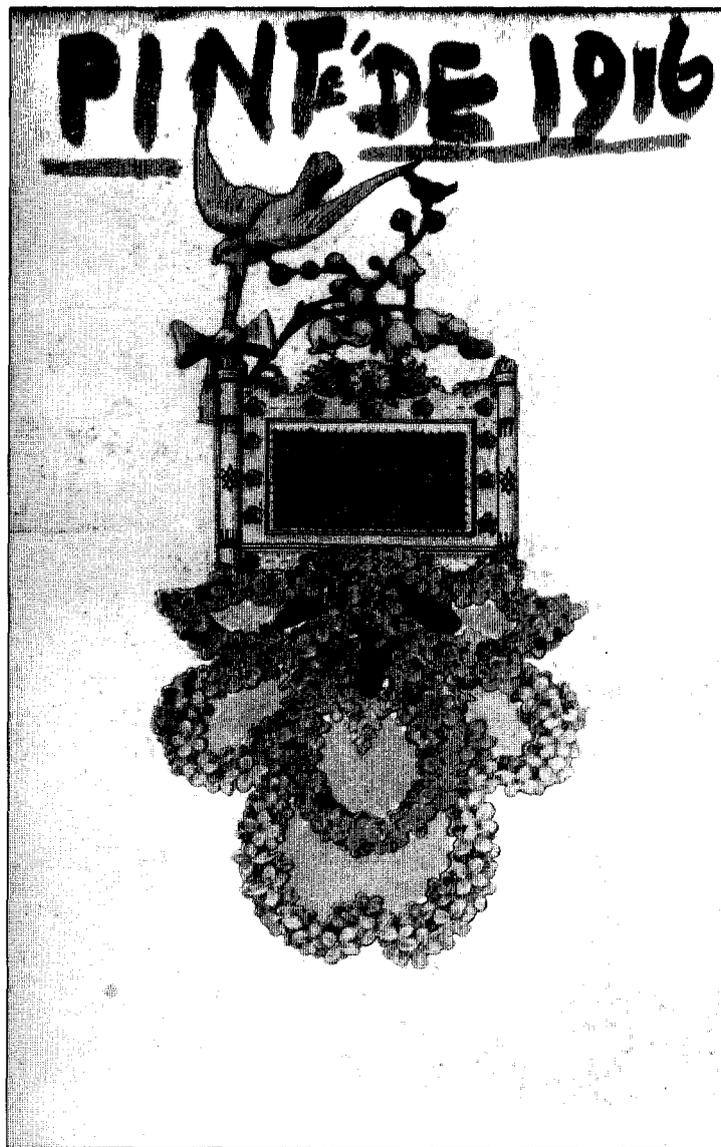
A pesar del sufrimiento y la angustia que Frida Kahlo expresa abiertamente en su diario íntimo, resultan evidentes sus infinitas ganas de vivir. El ingenio y cierto tono vitalista, la ironía y el humor negro resultan característicos. «Frida había inventado su propio lenguaje, su propio uso del castellano, vital y plagado de gestos, mímica, risas y bromas, marcados por su constante ironía», recordó uno de sus alumnos<sup>2</sup>. Los autorretratos que se incluyen en el *Diario* hacen de *la antigua ocultadora* presente en los cuadros un ser más humano. En ellos, la máscara implacable es sustituida por detalles íntimos —y a veces, aterradores— que revelan una tremenda desesperación. Sin embargo, el *Diario* revela en todo momento la enorme fortaleza y la resolución que sólo nacen del intenso sufrimiento. «La angustia y el dolor —escribe—, el placer y la muerte no son más que un proceso» (láminas 77-78). Así, el manuscrito revela de forma dramática y explícita los detalles de este proceso, convirtiéndose en un testimonio de la actitud vigilante de la artista, reflejada en palabras como en imágenes, en su inexorable tránsito hacia la muerte.

<sup>1</sup> Hayden Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings*, pp. 36-37

<sup>2</sup> Hayden Herrera, *Frida: A Biography*, p. 329

---

TRANSCRIPCIÓN DEL DIARIO  
CON COMENTARIOS



PINTÉ DE 1916

La primera página del *Diario* es un prelude al mundo surrealista que prevalece en el resto del documento. *PINTÉ DE 1916*, escrito en carmesí, es la fecha en la que la pintora tenía nueve años; se trata de un claro equívoco que muestra una despreocupación por los «hechos racionales». En una manifestación del sentido de irrealidad, el intrincado *collage* contiene una ilustración de carácter sentimental —completada por una guirnalda, una cinta rosada y un pájaro— que enmarca una extraña fotografía de Frida Kahlo, efectuada probablemente por su amiga Lola Álvarez Bravo. El efecto es tan desconcertante como provocador; no obstante, se trata de una broma cuyo significado no resulta del todo claro para el observador.

Las primeras palabras del *Diario* de Frida Kahlo cumplen cierta función poética, que deriva tanto del significado de las mismas como de su despiadada y casi hipnótica sucesión a lo largo de la página. Leerlas en voz alta, en cualquier idioma, nos traslada necesariamente al mundo de la artista, un lugar en el que predominan lo intuitivo y lo inconsciente. En cualquier caso, existe una inquietante incongruencia entre el aspecto cuidadoso de la escritura y el contenido, lo que sugiere que se trata de una transcripción de un documento anterior. La letanía carece de sentido literal en la mayor parte de los pasajes, pero resulta enormemente sugerente en un plano subliminal. Las palabras exaltan los sentidos, en un estilo de escritura automática que evoca vivaces colores, múltiples objetos, y mediante el cual se hilvanan breves frases descriptivas casi todas carentes de verbo. Frida Kahlo no establece jerarquías: yuxtapone lo mundano y lo sagrado, lo natural y lo tecnológico, lo literal y lo ideal, lo bello y lo desagradable, lo íntimo y lo público. Sólo un término tiene connotaciones específicas: la pintora utiliza, en un juego de palabras, el término *Olmo*, añadiéndole letras para formar el vocablo *Olmedo*. Se trata de un guiño a una de las más fieles promotoras de la obra de Diego Rivera, Dolores Olmedo.

no luna, sol, diamante, manos-  
yema, punto, rayo, gasa, mar.  
verde pino, vidrio rosa, ojo,  
mina, goma, lodo, madre, voy.  
= amor amarillo, dedos, útil  
niño flor, deseo, ardid, resina.  
potrero, bismuto, santo, sopera.  
gajo, año, estaño, otro potro.  
puntilla, máquina, arroyo, soy.  
metileno, guasa, cáncer, risa.  
gorjeo - mirada - cuello, niña  
pelo negro seda niña viento =  
padre pena pirata saliva  
sacate mordaza consumo viváz  
onda - rayo - tierra - rojo - soy.  
Abril, día 30.  
Niño - cuajo, suyo, rey, radio negro -  
álamo sino busco - manos. hoy.  
Olmo. Olmedo. violeta. canario  
zumbido. pedrada - blancor del gris.  
Camino - silueta - Ternura  
Corrido - gangrena - petrarca  
Mirasol - siniestros azules. agudo  
Romeros - ambajes - basuras - ayer  
regazo. tumbando. arrimo -  
visiones - iluso - dormida - pilar.

no luna, sol, diamante, manos-  
yema, punto, rayo, gasa, mar.  
verde pino, vidrio rosa, ojo,  
mina, goma, lodo, madre, voy.  
= amor amarillo, dedos, útil  
niño flor, deseo, ardid, resina.  
potrero, bismuto, santo, sopera.  
gajo, año, estaño, otro potro.  
puntilla, máquina, arroyo, soy.  
metileno, guasa, cáncer, risa.  
gorjeo - mirada - cuello, niña  
pelo negro seda niña viento =  
padre pena pirata saliva  
sacate mordaza consumo viváz  
onda - rayo - tierra - rojo - soy.  
Abril, día 30..

Niño - cuajo, suyo, rey, radio negro -  
álamo sino busco - manos. hoy.  
Olmo. Olmedo. Violeta. canario  
zumbido. pedrada - blancor del gris.  
Camino - silueta - Ternura  
Corrido - gangrena - petrarca  
Mirasol - siniestros azules. agudo  
Romeros - ambajes - basuras - ayer  
regazo. tumbando. arrimo -  
visiones - iluso - dormida - pilar.

columnas amigas - rumores del vidrio  
 abusos - cercanos - mentira - pasión.  
 Arcanos - millares - dinero - vigor.  
 empalme conciencia - piruja palmar.  
 la fuerza - marina - joroba control -  
 miradas que digo - ajado cubil  
 mikado - martirio - gorjeado senil  
 = cuadrado lucero cojiera,  
 al rojo primor - al verde mentira  
 derrumbe gangoso sin silla placer.  
 primero - diezmado - pomposo  
 agriado precoz - infamias hermosas  
 garganta naranja rotunda  
 qué cosa, panteón.  
 granizo lunera cantado -  
 brillante ademán  
 alerta - candado - romano  
 ardiente. cajita -  
 lo pintó, matón.  
 niño - niñito - niñote  
 mi gris corazón.  
 nevada graciosa - burbuja de avión  
 Yacia - milano - corriendo - jarana  
 sin cuento razón.  
 gran prisa espejosa  
 muñeca cartón.

6

columnas amigas - rumores del vidrio  
 Abusos - cercanos - mentira - pasión.  
 Arcanos - millares - dinero - vigor.  
 empalme conciencia - piruja palmar.  
 la fuerza - marina - joroba control -  
 miradas que digo - ajado cubil  
 mikado - martirio - gorjeado senil.  
 = cuadrado lucero cojiera,  
 al rojo primor - al verde mentira  
 derrumbe gangoso sin silla placer.  
 primero - diezmado - pomposo  
 agriado precoz - infamias hermosas  
 garganta naranja rotunda  
 qué cosa, panteón.  
 granizo lunera cantado -  
 brillante ademán  
 alerta - candado - romano  
 ardiente. cajita -  
 lo pintó, matón.  
 niño - niñito - niñote  
 mi gris corazón.  
 nevada graciosa - burbuja de avión  
 Yacia - milano - corriendo - jarana  
 sin cuento razón.  
 gran prisa espejosa.  
 muñeca cartón.

Retratos agudos con tierna emoción.  
 buscaba - risueña - morena - botón.  
 Gerundio gerona  
 germana gorrión  
 gualdada garganta  
 gozada pasión.  
 Abeja - cariño - perfume - cordón.  
 Migaja marmaja - saltante mirón.  
 Soldado soltura - solsticio girón.  
 Cuadrante morado - abierto ropón.  
 Materia micrada  
 martirio membrillo  
 metralla micrón.

Ramas, mares, amargamente en-  
 traron en los ojos idos. Osas ma-  
 yores. voz.. callada. vida. Flor.

2 Mayo. 4 mayo. 7 mayo.

No ve el color. Tiene el color.  
 Hago la forma. No la mira.  
 No da la vida que tiene.  
 Tiene la vida.  
 Tibia y blanca es su voz.  
 Se quedó sin llegar nunca.  
 Me voy.

7

Retratos agudos con tierna emoción.  
 buscaba - risueña - morena - botón.  
 gerundio gerona  
 germana gorrión  
 gualdada garganta  
 gozada pasión.  
 Abeja - cariño - perfume - cordón.  
 Migaja marmaja - saltante mirón.  
 Soldado soltura - solsticio girón.  
 Cuadrante morado - abierto ropón.  
 materia micrada  
 martirio membrillo  
 metralla micrón.

Ramas, mares, amargamente en-  
 traron en los ojos idos. Osas ma-  
 yores. voz.. callada. vida. Flor.

2 Mayo. 4 mayo. 7 mayo.

No ve el color. Tiene el color.  
 Hago la forma. No la mira.  
 No da la vida que tiene.  
 Tiene la vida.  
 Tibia y blanca es su voz.  
 Se quedó sin llegar nunca.  
 Me voy.

He aquí la primera de las numerosas cartas incluidas en el *Diario* que van dirigidas a Diego Rivera, epístolas que ilustran el fuerte y duradero vínculo que los unía, a pesar de sus mutuas infidelidades y una breve separación. Probablemente, la artista las mostró a su destinatario. El estilo resulta similar al de su famoso *Retrato de Diego*, texto incluido en un catálogo de la obra del pintor, realizado en 1949.

Los mensajes escritos de la artista son cartas de amor en toda regla, si bien muchos, como éste, delatan una insoportable angustia, una ansiedad inflamada por el deseo, una pena que sólo se aplaca con la presencia del ser amado. Frida Kahlo profesaba por el pintor un amor tanto físico como psíquico: su añoranza y devoción se sitúan en un plano místico y las cartas revelan, al tiempo que encubren, la poderosa unión que existía entre los dos.

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-  
 gía, dentro de tu mismo miedo,  
 y dentro de tu gran angustia, y  
 en el mismo ruido de tu corazón.  
 Toda ésta locura, si te la pidiera,  
 yo sé que sería, para tu silencio,  
 sólo turbación.  
 Te pido violencia, en la sinrazón,  
 y tú, me das gracia, tu luz y  
 calor.  
 Sentarte quisiera, pero no hay co-  
 lores, por haberlos tantos, en mi  
 confusión, la forma concreta  
 de mi gran amor.  
 F.  
 Cada momento, él es mi niño,  
 mi niño nacido, cada ratito,  
 diario, de mi misma.

8

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-  
 gía, dentro de tu mismo miedo,  
 y dentro de tu gran angustia, y  
 en el mismo ruido de tu corazón.  
 Toda ésta locura, si te la pidiera,  
 yo sé que sería, para tu silencio,  
 sólo 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 mi misma.

<i>Pasaba rumbosa</i>	<i>Pasaba rumbosa</i>
<i>Asunto monton</i>	<i>Asunto monton</i>
<i>Tuviera cortina</i>	<i>Tuviera cortina</i>
<i>grabado moreno</i>	<i>grabado moreno</i>
<i>ruidazo zumbon</i>	<i>ruidazo zumbon</i>
<i>motores alada</i>	<i>motores alada</i>
<i>fulgencia sumada</i>	<i>fulgencia sumada</i>
<i>silueta bailon</i>	<i>silueta bailon</i>
<i>sufrido cantando</i>	<i>sufrido cantando</i>
<i>sombreado sembrado</i>	<i>sombreado sembrado</i>
<i>sutil agujon</i>	<i>sutil agujon</i>
<i>velado color del</i>	<i>velado color del</i>
<i>mismo celaje amarillo.</i>	<i>mismo celaje amarillo.</i>
<i>amarrada soltura</i>	<i>amarrada soltura</i>
<i>misión del viento</i>	<i>misión del viento</i>
<i>rotundo.</i>	<i>rotundo.</i>
<i>maraca giron</i>	<i>maraca giron</i>
<i>curiosa mañana</i>	<i>curiosa mañana</i>
<i>pájaro limon.</i>	<i>pájaro limon.</i>
<i>morena mortaja</i>	<i>morena mortaja</i>
<i>rodando basura</i>	<i>rodando basura</i>
<i>cantaba pisadas</i>	<i>cantaba pisadas</i>
<i>al vuelo robado.</i>	<i>al vuelo robado.</i>
<i>devuelto gran trino.</i>	<i>devuelto gran trino.</i>
<i>ropajes antiguos</i>	<i>ropajes antiguos</i>
<i>el grueso celular</i>	<i>el grueso celular</i>
<i>del corazón.</i>	<i>del corazón.</i>

9

*Pasaba rumbosa*  
*Asunto monton.*  
*Tuviera cortina*  
*grabado moreno*  
*ruidazo zumbón*  
*motores alada*  
*fulgencia sumada*  
*silueta bailón*  
*sufrido cantando*  
*sombreado sembrado*  
*sutil agujón*  
*velado color del*  
*mismo celaje amarillo.*  
*amarrada soltura*  
*misión del viento*  
*rotundo.*  
*maraca girón*  
*curiosa mañana*  
*pájaro limón.*  
*morena mortaja*  
*rodando basura*  
*cantaba pisadas*  
*al vuelo robado*  
*devuelto gran trino,*  
*ropajes antiguos*  
*el grueso celular*  
*del corazón.*

*Pasaba rumbosa*  
*Asunto montón*  
*Tuviera cortina*  
*grabado moreno*  
*ruidazo zumbón*  
*motores alada*  
*fulgencia sumada*  
*silueta bailón*  
*sufrido cantando*  
  
*sutil agujón*



10

Este dibujo basado en la unión de puntos presenta la apariencia de un garbato; sin embargo, una segunda ojeada permite encontrar un conjunto de formas sugerentes que en ningún momento resultan del todo legibles: un sistema solar que bien puede ser un molino, las barbas de una figura con rostro de dios azteca de las que surge una mano. Por otra parte, las figuras centrales parecen rascacielos con múltiples ventanas y, más abajo a la izquierda, se observa un ojo con pestañas en el párpado inferior, ¿o acaso se trata de un ojo invertido? El trazo automático de Frida Kahlo imprime a la imagen un carácter surrealista. De hecho, la práctica del dibujo automático —en el que predominan accidentes e imágenes biomorfas— permitió que los surrealistas encontrasen una vía directa al inconsciente, evitando así el tránsito por el área «instruida» de la mente.

Ésta y las dos páginas siguientes encierran una melancólica carta en la que Frida Kahlo describe una triste despedida junto al muelle. En ella, la artista recuerda cómo la persona a la que va dirigido el escrito se va haciendo cada vez más pequeña mientras ella la mira a través de la ventanilla, dando lugar a una efectiva visión surrealista. La misiva está dirigida a la pintora Jacqueline Lamba, miembro del círculo surrealista con el que Frida Kahlo estuvo en contacto en abril de 1938, cuando Lamba y su marido, André Breton, llegaron a México. Ambas entablaron una profunda amistad, en cierta medida por verse excluidas de las discusiones de tipo académico y teórico en las que se enzarzaban Breton, Trotsky y Rivera. Frida Kahlo aceptó la invitación que Jacqueline le hizo para que la visitara en París (Breton había prometido organizar allí una exposición de la obra de la mexicana) y, una vez celebrada su exposición individual en la galería Julien Levy de Nueva York en noviembre de 1938, partió hacia Europa. Frida Kahlo abandonó París a finales de marzo de 1939 y, a continuación, escribió la carta, transcribiéndola posteriormente en su *Diario*<sup>1</sup>. La pintora mexicana mantuvo relaciones con varias mujeres, algunas de las cuales se consumaron en un plano carnal. Esta carta constituye una tierna rememoración del tiempo que las dos pintoras compartieron en París. El lenguaje telegráfico y en cierta medida incoherente transmite la idea de experiencia compartida y de comunicación íntima.

Asimismo, la carta esclarece el origen de uno de sus cuadros, *La novia que se asusta cuando mira la vida abierta*, fechado en 1943, si bien el cuadro se inició en 1939 como naturaleza muerta con frutas y animales. Más adelante, la pintora retrata sobre el mismo lienzo a la «novia» que menciona en la carta y que encontró junto con Jacqueline en el *Marché aux Puces*, el mercado de objetos de segunda mano parisino.

#### Carta:

Desde que me escribiste, en aquel día tan claro y lejano, he querido explicarte, que no puedo irme de los días, ni regresar a tiempo al otro tiempo. No te he olvidado las noches son largas y difíciles. El agua. El barco y el muelle y la vida, que te fué haciendo tan chica, desde mis ojos, cuando estabas en aquella ventana redonda, que tú mirabas, para guardarme en tu corazón. Todo eso está intacto. Después, vinieron los días, nuevos de ti. Hoy, quisiera que mi sol te tocara. Te digo, que tu niña es mi niña, los personajes títeres arreglados en su gran cuarto de vidrio, son de las dos. Yo tengo el huipil con listones solferinos. Mias las plazas viejas de tu París, sobre todas ellas, la maravillosa - Des Vosges.

#### Carta:

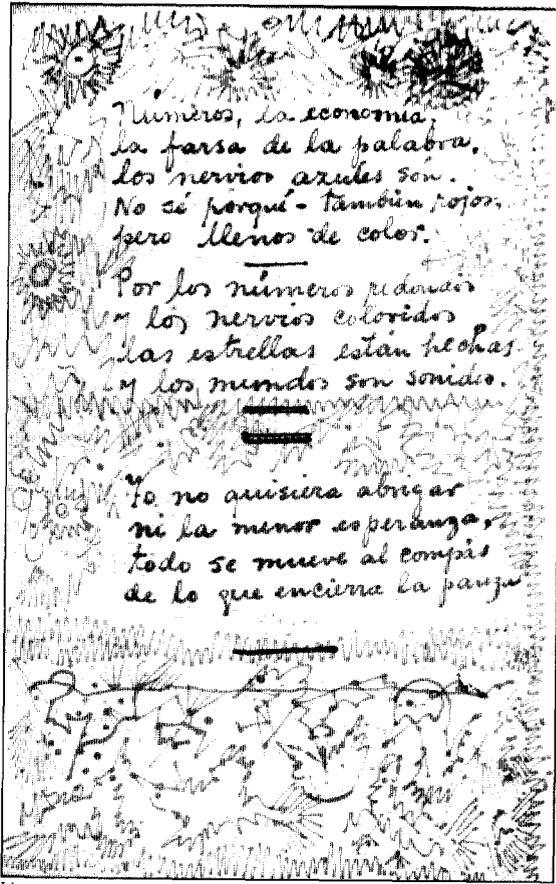
Desde que me escribiste, en aquel día tan claro y lejano, he querido explicarte, que no puedo irme de los días, ni regresar a tiempo al otro tiempo. No te he olvidado - las noches son largas y difíciles. El agua. El barco y el muelle y la vida, que te fué haciendo tan chica, desde mis ojos, encarecelados en aquella ventana redonda, que tú mirabas para guardarme en tu corazón. Todo eso está intacto. Después, vinieron los días, nuevos de ti. Hoy, quisiera que mi sol te tocara. 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 París, 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 boda con Nadie, cuando la encontramos casi dormida en el piso sucio de una calle. Mis faldas con olanes de encaje, y la blusa antigua que siempre llevaba xxxxxxxx hacen el retrato ausente, de una sola persona. Pero el color de tu piel, de tus ojos y tu pelo cambia con el viento de México. La muerte del viejo nos hablamos y estuvimos juntas. Tú también sabes que todo lo que mis ojos ven a que toco conmigo misma, desde todas las distancias, es Diego. La caricia de las telas, el color del color, los

alambres, los nervios, los lápices, las hojas, el polvo, las células, la guerra y el sol, todo lo que se vive en los minutos de los no-relojes y los no-calendarios y de las no-miradas vacías, es él. Tú lo sentiste, por eso dejaste que me trajera el barco desde el Havre, donde tú nunca me dijiste adiós. Te seguiré escribiendo con mis ojos, siempre. Besa a xxxxxxxx la niña...

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 boda con nadie, cuando la encontramos casi dormida en el piso sucio de una calle. Mis faldas con olanes de encaje, y la blusa antigua que siempre llevaba xxxxxxxx hacen el retrato ausente, de una sola persona. Pero el color de tu piel, de tus ojos y tu pelo cambia con el viento de México. La muerte del viejo nos hablamos y estuvimos juntas. Tú también sabes que todo lo que mis ojos ven a que toco conmigo misma, desde todas las distancias, es Diego. La caricia de las telas, el color del color, los

alambres, los nervios, los lápices, las hojas, el polvo, las células, la guerra y el sol, todo lo que se vive en los minutos de los no-relojes y los no-calendarios y de las no-miradas vacías, es él. Tú lo sentiste, por eso dejaste que me trajera el barco desde el Havre, donde tú nunca me dijiste adiós. Te seguiré escribiendo con mis ojos, siempre. Besa a xxxxxxxx la niña...



Números, la economía,  
la farsa de la palabra,  
los nervios azules són.  
No sé porqué - también rojos,  
pero llenos de color.

Por los números redondos  
y los nervios coloridos  
las estrellas están hechas  
y los mundos son sonido.

Yo no quisiera abrigar  
ni la menor esperanza,  
todo se mueve al compás  
de lo que encierra la panza

La inmediatez de las palabras escritas en esta página contrasta rotundamente con los pasajes anteriores, en los que cabe intuir una redacción previa. En este caso, Frida Kahlo se inspiró en la variedad de lápices de colores que tenía a su disposición, considerando el simbolismo que le sugería cada tonalidad.

Aquí, la pintora elige un color tras otro, asociándolo libremente con su significado y, a continuación, lo escribe en la tonalidad correspondiente. Unos cuantos renglones aparecen precedidos de dibujos que representan la imagen asociada (por ejemplo, la electricidad, las hojas, la distancia y la sangre). Algunas de las asociaciones que Frida Kahlo establece tienen un sentido lírico. Otras proceden de su vocabulario de términos específicamente mexicanos: el mole es la pasta picante de color marrón oscuro, hecha en parte con chocolate, que se prepara en México con pollo o carne. El solferino (tonalidad morada rojiza) recuerda a la pintora la «sangre de la tuna», zumo del fruto o la flor del nopal (planta cactácea que crece en suelo mexicano). Las flores están presentes en numerosos cuadros de la artista (por ejemplo, en obras como *Mis abuelos, mis padres y yo* y *Fruita de la tierra*), donde guardan una fuerte semejanza con los órganos genitales femeninos, confirmando la asociación flor-sangre. Otro tema al que la artista recurre permanentemente es la locura, simbolizada por el color amarillo.

Probaré los lápices tajados al  
punto infinito que mira siem-  
pre adelante:

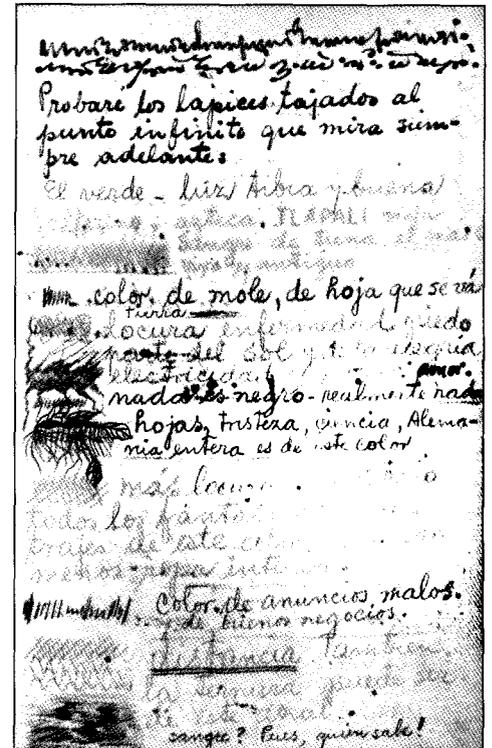
El verde - luz tibia y buena  
Solferino - azteca. TLAPALI vieja  
sangre de tuna, el más  
vivo y antiguo  
color de mole, de hoja que se vá  
tierra

locura enfermedad miedo  
parte del sol y de la alegría  
electricidad y pureza amor.  
nada es negro - realmente nada.

hojas, tristeza, ciencia, Alema-  
nia entera es de este color  
más locura y misterio  
todos los fantasmas usan  
trajes de este color, o cuando  
menos ropa interior.

color de anuncios malos.  
y de buenos negocios.  
distancia. También  
la ternura puede ser  
de este azul.

¿sobre? Pues, ¿quién sabe!



Probaré los lápices tajados al  
punto infinito que mira siem-  
pre adelante:

El verde - luz tibia y buena  
Solferino - azteca. TLAPALI vieja  
sangre de tuna, el más  
vivo y antiguo  
color de mole, de hoja que se vá  
tierra

locura enfermedad miedo  
parte del sol y de la alegría  
electricidad y pureza amor.  
nada es negro - realmente nada.

hojas, tristeza, ciencia, Alema-  
nia entera es de este color  
más locura y misterio  
todos los fantasmas usan  
trajes de este color, o cuando  
menos ropa interior.

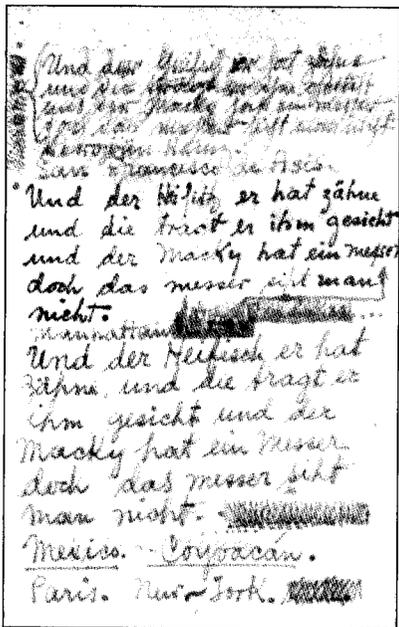
color de anuncios malos.  
y de buenos negocios.  
distancia. También  
la ternura puede ser  
de este azul.

¿sobre? Pues, ¿quién sabe!

Estos versos pertenecen a una siniestra canción, *Mucky Navaja*, fragmento de *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht y Weill, un ejemplo de lo que bien podría constituir un pasaje de la propia vida de la artista. Los nombres de las ciudades que aparecen al final de la página sugieren que Frida Kahlo pudo haber asistido a la representación de la obra en Nueva York o en París durante su viaje al extranjero, que tuvo lugar en los años 1938-1939. Kahlo escribe el fragmento en alemán, idioma original de la pieza, tal vez porque estaba familiarizada con el idioma gracias a su herencia paterna, aunque dudamos que su progenitor se mostrase excesivamente orgulloso de ello ante los numerosos errores del texto.

Literalmente, la canción dice:

«Y el tiburón tiene dientes  
y los lleva en el rostro  
y Macky tiene navaja  
pero la navaja no se ve.»



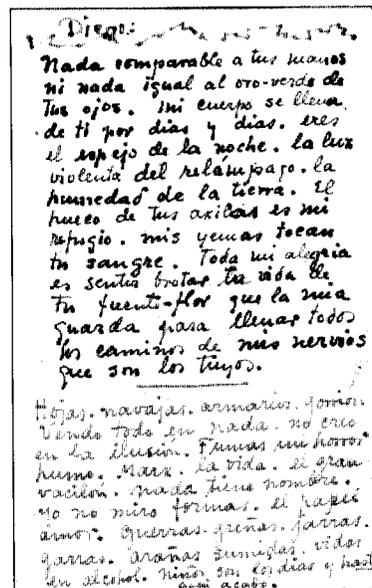
San Francisco de Asís.  
Und der Heifich er hat zähne  
und die tragt er ihm gesicht  
und der Macky hat ein messer  
doch das messer siht man  
nicht.

Manhattan  
Und der Heifisch er hat  
Zähne, und die tragt er  
ihm gesicht und der  
Macky hat ein messer  
doch das messer siht  
man nicht.

Mexico. Coyoacán.  
Paris. New -York.

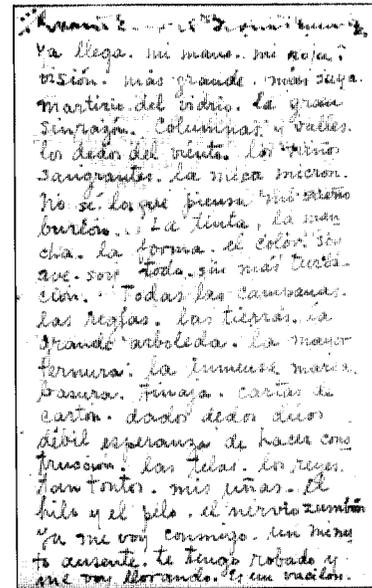
Un texto de ocho páginas comienza con una carta de amor a Diego Rivera. La respuesta de la artista al magnetismo sexual del pintor revela otra faceta de sus sentimientos hacia su marido. Aunque algunas imágenes no resultan nada convencionales, la pasión descarnada aparece ligeramente velada por una prosa rica en metáforas.

Las páginas que siguen a la carta también pueden estar dirigidas al pintor. Los pensamientos de Frida Kahlo saltan de las imágenes más vívidas y sucintas —«los dedos del viento», «los niños sangrantes»— a reflexiones más profundas, aunque vagas, sobre el arte y el color, así como acerca de la importancia de la «sección de oro», un tópico al que regresará más adelante en su *Diario* (véase la lámina 121). Los términos *auxócromo* y  *cromóforo* aparecen en sucesivas ocasiones y la pintora los define en función de su relación con Diego Rivera. El arte y el amor se entremezclan, por lo que no existen barreras entre ella y su marido. En lápiz rojo, con un denso sombreado en tinta, Frida Kahlo inscribe las palabras *auxócromo* y  *cromóforo* (véase las láminas 20 y 21). En la parte inferior de la tableta de chocolate se distingue la fecha del 13 de julio de



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  
violenta del relámpago. la  
humedad de la tierra. El  
huevo de tus axilas es mi  
refugio. mis yemas tocan  
tu sangre. Toda mi alegría  
es sentir brotar la vida de  
tu fuente - flor que la mía  
guarda para llenar todos  
los caminos de mis nervios  
que son los tuyos.

Hojas, navajas, armarios, gorrión  
Vendo todo en nada. no creo  
en la ilusión. Fumas un horror  
humo. Marx. la vida. el gran  
vacilón. nada tiene nombre.  
yo no miro formas. el papel  
amor. Guerras, greñas, jarras,  
garras, arañas sumidas, vidas  
en alcohol. niños son los días y hasta  
aquí acabó.



Ya llega. mi mano. mi roja  
visión. más grande. más suya.  
martirio del vidrio. la gran  
sinrazón. Columnas y valles.  
los dedos del viento. los niños  
sangrantes. la mica micrón.  
No sé lo que piensa mi sueño  
burlón. La tinta, la man-  
cha. la forma. el color. soy  
ave. soy todo. sin más turba-  
ción. Todas las campanas.  
las reglas. las tierras. la  
grande arboleda. la mayor  
ternura. la inmensa marea.  
basura. tinaja. cartas de  
cartón. dados dedos dios  
débil esperanza de hacer cons-  
trucción. las telas. los reyes.  
tan tontos. mis uñas. el  
hilo y el pelo. el nervio zumbón  
Ya me voy conmigo. un minu-  
to ausente. te tengo robado y  
me voy llorando. Es un vacilón.

Auxocrómo - Cromóforo. Diego.  
 Aquella que lleva el color.  
 El que ve el color.  
 Desde el año de 1922.  
 Hasta todos los días. Ahora en  
 1944. Después de todas las  
 horas vividas. Siguen los vecto-  
 res su dirección primera.  
 Nada los detiene. Sin más  
 conocimiento que la viva emo-  
 ción. Sin más deseo que seguir  
 hasta encontrarse. Lentamente.  
 Con enorme inquietud pero con  
 la certeza de que todo lo rige  
 la «sección de oro». Hay un  
 acomodo celular. Hay un  
 movimiento. Hay luz. Todos  
 los centros son los mismos. La  
 locura no existe. Somos los  
 mismos que ya fuimos y sere-  
 mos. Sin contar con el estúpido  
 destino.

Auxocrómo - Cromóforo. Diego.  
 Aquella que lleva el color.  
 El que ve el color.  
 Desde el año de 1922.  
 Hasta todos los días. Ahora en  
 1944. Después de todas las  
 horas vividas. Siguen los vecto-  
 res su dirección primera.  
 Nada los detiene. Sin más  
 conocimiento que la viva emo-  
 ción. Sin más deseo que seguir  
 hasta encontrarse. Lentamente.  
 Con enorme inquietud pero con  
 la certeza de que todo lo rige  
 la «sección de oro». Hay un  
 acomodo celular. Hay un  
 movimiento. Hay luz. Todos  
 los centros son los mismos. La  
 locura no existe. Somos los  
 mismos que ya fuimos y sere-  
 mos. Sin contar con el estúpido  
 destino.

auxocrómo cromóforo  
 Era sed de muchos años reteni-  
 da en nuestro cuerpo. Palabras  
 encadenadas que no pudimos  
 decir sino en los labios del sue-  
 ño. Todo lo rodeaba el milagro  
 vegetal del paisaje de tu cuerpo.  
 Sobre tu forma, a mi tacto  
 respondieron las pestañas de  
 las flores, los rumores de los  
 ríos. Todas las frutas había  
 en el jugo de tus labios, la san-  
 gre de la granada, el tramonto  
 del mamey y la bota acrisola-  
 da. Te oprimi contra mi pecho  
 y el prodigio de tu forma pe-  
 netró en toda mi sangre por  
 la yema de mis dedos. Olor  
 a esencia de roble, a recuer-  
 do de nogal, a verde aliento  
 de fresno. Horizontes y paisa-  
 jes = que recorrí con el beso.  
 Un olvido de palabras forma-  
 rá el idioma exacto para

Era sed de muchos años reteni-  
 da en nuestro cuerpo. Palabras  
 encadenadas que no pudimos  
 decir sino en los labios del sue-  
 ño. Todo lo rodeaba el milagro  
 vegetal del paisaje de tu cuerpo.  
 Sobre tu forma, a mi tacto  
 respondieron las pestañas de  
 las flores, los rumores de los  
 ríos. Todas las frutas había  
 en el jugo de tus labios, la san-  
 gre de la granada, el tramonto  
 del mamey y la bota acrisola-  
 da. Te oprimi contra mi pecho  
 y el prodigio de tu forma pe-  
 netró en toda mi sangre por  
 la yema de mis dedos. Olor  
 a esencia de roble, a recuer-  
 do de nogal, a verde aliento  
 de fresno. Horizontes y paisa-  
 jes = que recorrí con el beso.  
 Un olvido de palabras forma-  
 ra el idioma exacto para

Mi Diego:  
 Espejo de la noche.  
 Tus ojos espadas verdes dentro  
 de mi carne. Ondas entre nues-  
 tras manos.  
 Todo tú en el espacio lleno de  
 sonidos - en la sombra y en la  
 luz. Tu te llamaras AUXO-  
 CROMO el que capta el color. Yo  
 CROMOFORO - la que da el color.  
 Tu eres todas las combinaciones  
 de los números. La vida.  
 Mi deseo es entender la línea  
 la forma la sombra el movi-  
 miento. Tu llenas y yo recibo.  
 Tu palabra recorre todo el  
 espacio y llega a mis células  
 que son mis astros y vá a las  
 tuyas que son mi luz.



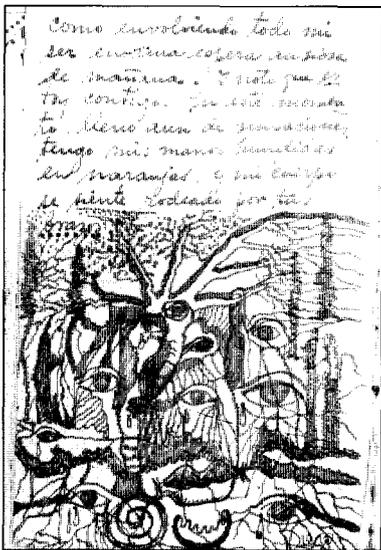
Mi Diego:  
 Espejo de la noche.  
 Tus ojos espadas verdes dentro  
 de mi carne. ondas entre nues-  
 tras manos.  
 Todo tú en el espacio lleno de  
 sonidos - en la sombra y en la  
 luz. Tu te llamaras AUXO-  
 CROMO el que capta el color. Yo  
 CROMOFORO - la que dá el color.  
 Tu eres todas las combinaciones  
 de los números. la vida.  
 Mi deseo es entender la línea  
 la forma la sombra el movi-  
 miento. Tu llenas y yo recibo.  
 Tu palabra recorre todo el  
 espacio y llega a mis células  
 que son mis astros y vá a las  
 tuyas que son mi luz.

entender las miradas de  
 nuestros ojos cerrados.  
 = Estas presente, intangible  
 y eres todo el universo que  
 formo en el espacio de mi  
 cuarto. Tu ausencia brota  
 temblando en el ruido del  
 reloj; en el pulso de la luz;  
 respiras por el espejo. Desde  
 ti hasta mis manos, recorro  
 todo tu cuerpo, y estoy con  
 tigo un minuto y estoy con  
 contigo un momento. Y mi  
 sangre es el milagro que  
 va en las venas del aire  
 de mi corazón al tuyo.  
 LA MUJER. xxxxxxxxxx  
 xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx  
 EL HOMBRE. xxxxxxxx  
 El milagro vegetal del paisaje  
 de mi cuerpo es en ti la na-  
 turaleza entera. Yo la re-

entender las miradas de  
 nuestros ojos cerrados.  
 = Estas presente, intangible  
 y eres todo el universo que  
 formo en el espacio de mi  
 cuarto. Tu ausencia brota  
 temblando en el ruido del  
 reloj; en el pulso de la luz;  
 respiras por el espejo. Desde  
 ti hasta mis manos, recorro  
 todo tu cuerpo, y estoy con  
 tigo un minuto y estoy con  
 contigo un momento. Y mi  
 sangre es el milagro que  
 va en las venas del aire  
 de mi corazón al tuyo.  
 LA MUJER. xxxxxxxxxx  
 xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx  
 EL HOMBRE. xxxxxxxx  
 El milagro vegetal del paisaje  
 de mi cuerpo es en ti la na-  
 turaleza entera. Yo la re-

corro en vuelo por acercarla con  
 mis dedos los redondos cerros,  
 penetran mis manos los im-  
 bios valles en ansias de  
 posesion y me cubre el abrazo  
 de las ramas suaves, verdes  
 y frescas. Yo penetro el sexo de  
 la tierra entera, me abrasa  
 su calor y en mi cuerpo todo  
 roza la frescura de las ho-  
 jas tiernas. Su rocío es el sa-  
 dor de amante siempre nuevo.  
 No es amor, ni ternura, ni  
 cariño, es la vida entera, la  
 mia, que encontré al verla  
 en tus manos, en tu boca y  
 en tus senos. Tengo en mi boca  
 el sabor almendra de tus la-  
 bios. Nuestros mundos no han  
 salido nunca fuera. Solo un  
 monte conoce las entrañas de  
 otro monte.  
 Por momentos flota tu presencia

23



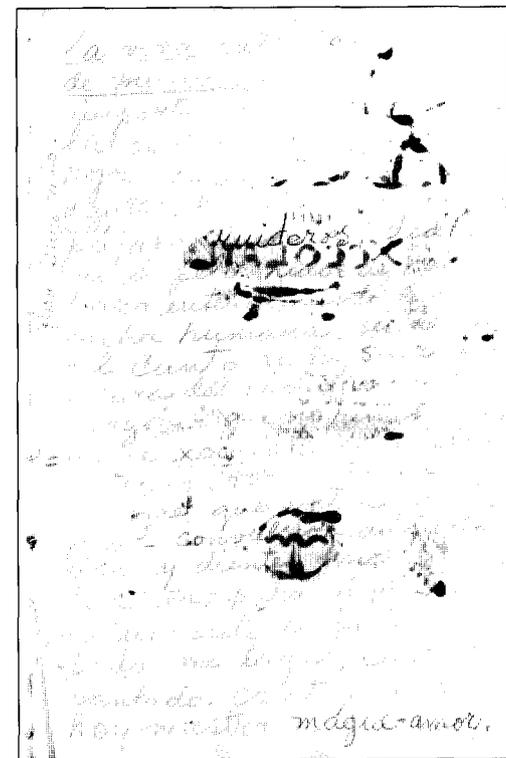
24

Los dibujos garabateados acompañan este extenso pasaje. He aquí una ilustración que representa una cenefa con figuras delineadas y siluetas, en un deambular de seres que la artista identifica como «fantasmas». Estos personajes se relacionan con un pasaje de la lámina 20: «Mi deseo es entender la línea la forma la sombra el movimiento.» En una segunda imagen de la lámina 24, ojos flotantes observan desde los intersticios de una maraña de líneas que comienzan siendo ramas y se transforman en raíces o en fibras nerviosas. Unos labios redondos, evocando los de la propia autora, consolidan la imagen. Algunos ojos derraman lágrimas, elemento que Frida Kahlo incorpora a su obra en repetidas ocasiones (así como en el *Diario*, en las láminas 100 y 101). Las lágrimas tienen una connotación tanto literal como simbólica, haciendo referencia a la Madre Dolorosa del Cristianismo, al tiempo que alude a la leyenda mexicana de la Llorona, otra madre vestida de luz.

corro en vuelo que acaricia con  
 mis dedos los redondos cerros,  
 penetran mis manos los im-  
 bios valles en ansias de  
 posesion y me cubre el abrazo  
 de las ramas suaves, verdes  
 y frescas. Yo penetro el sexo de  
 la tierra entera, me abrasa  
 su calor y en mi cuerpo todo  
 roza la frescura de las ho-  
 jas tiernas. Su rocío es el sa-  
 dor de amante siempre nuevo.  
 No es amor, ni ternura, ni  
 cariño, es la vida entera, la  
 mia, que encontré al verla  
 en tus manos, en tu boca y  
 en tus senos. Tengo en mi boca  
 el sabor almendra de tus la-  
 bios. Nuestros mundos no han  
 salido nunca fuera. Solo un  
 monte conoce las entrañas de  
 otro monte.  
 Por momentos flota tu presencia

como envolviendo todo mi  
 ser en una espera ansiosa  
 de mañana. Y noto que es-  
 toy contigo. En este momen-  
 to lleno aun de sensaciones,  
 tengo mis manos hundidas  
 en naranjas, y mi cuerpo  
 se siente rodeado por tus  
 brazos

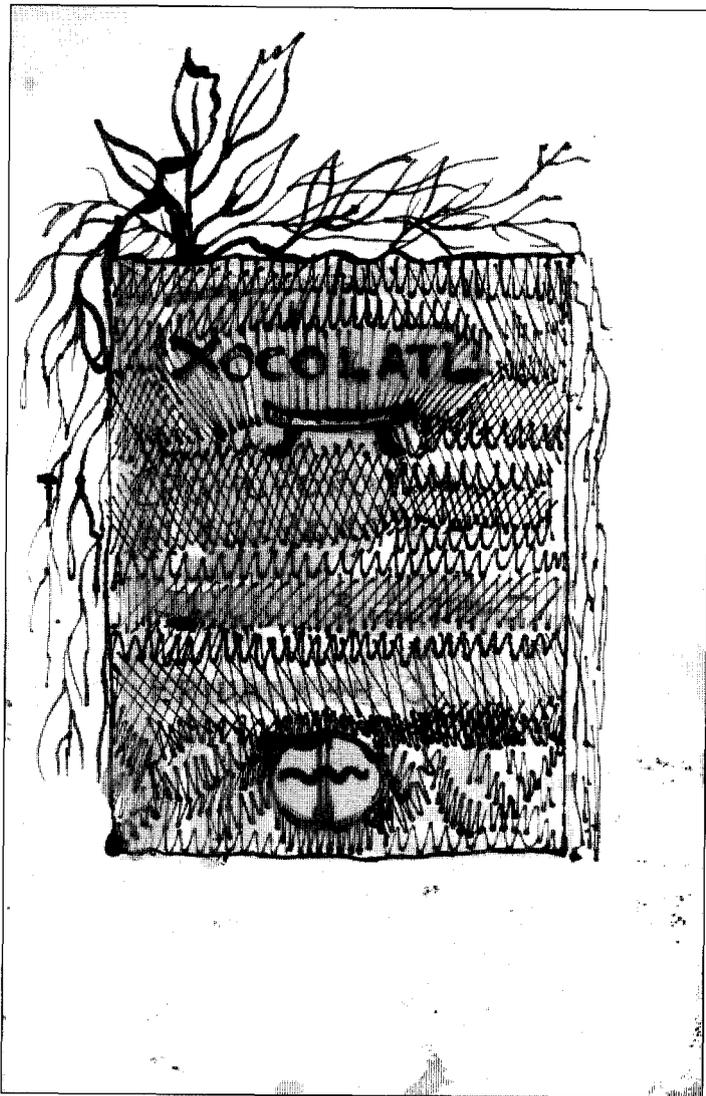
El aura de enfermedad que impregna esta página se debe a la elección del lápiz — el color recuerda la sangre seca (véase la parte inferior de la lámina 15) — así como a un trazo poco firme. Si bien Diego Rivera ocupaba sus pensamientos en el momento de la escritura de este pasaje, su dedicatoria (escrita verticalmente en la parte superior izquierda) constituye un pensamiento posterior, escrito en una tinta distinta, práctica que resulta habitual a lo largo del *Diario* (cabe encontrar otro ejemplo en la lámina 51). El texto refleja un momento de reflexión durante la convalecencia, en el que se mezclan la dicha y el dolor. Se regocija por el hecho de recibir un regalo que ha pedido para su cumpleaños, celebrado el 7 de julio, un día después de su fecha de nacimiento.



25

Para Diego mio  
 la vida callada dadora  
 de mundos, lo que mas  
 importa es la no - ilusión.  
 la mañana nace, los  
 rojos amigos, los grandes  
 azules, hojas en las manos,  
 pájaros ruideros, dedos  
 en el pelo, nidos de paloma  
 raro entendimiento de la  
 lucha humana sencillez  
 del canto de la sinrazón  
 locura del viento en mi  
 corazón = que no rimen niña  
 = dulce xocolatl del México  
 antiguo, tormenta en la  
 sangre que entra por la  
 boca - convulsión, augurio,  
 risa y dientes finos abujas  
 de perla, para algun regalo  
 de un siete de julio, lo  
 pido, me llega, canto,  
 cantado, cantare desde  
 hoy nuestra magia - amor.

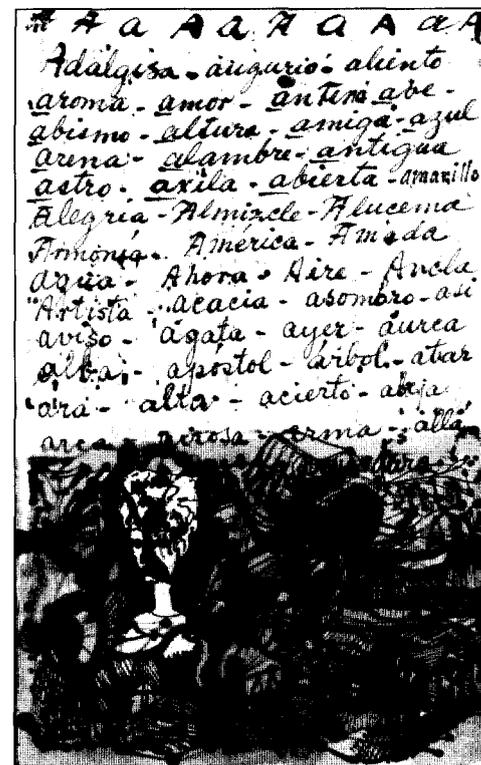
Con tinta marrón, Frida Kahlo dibuja una serie de ramas, parras y hojas que brotan de una enorme tableta de chocolate, *xocolatl* en náhuatl, raíz etimológica de la planta del Nuevo Mundo que le da origen. Bajo la inscripción se alcanza a distinguir un *metate*, piedra ancestral que se utilizaba para moler maíz y, en este caso, chocolate.



26

XOCOLATL  
CROMOFORO  
AUXOCROMO  
JULIO 13 DE 1945  
FRIDA KAHLO

La entonación mesmerizante de esta sucesión de palabras que comienzan con la vocal *a* resulta un tanto inquietante. Uno de los términos que se incluyen en esta retahíla es *amarillo*, que en la lista de significados creada por la artista para los colores, representaba «la locura y el misterio» (véase la lámina 15). La locura está presente tanto en el texto como en la parte inferior: he aquí un enigmático dibujo que resulta poco inteligible debido a que la tinta de la página siguiente traspasa la hoja.

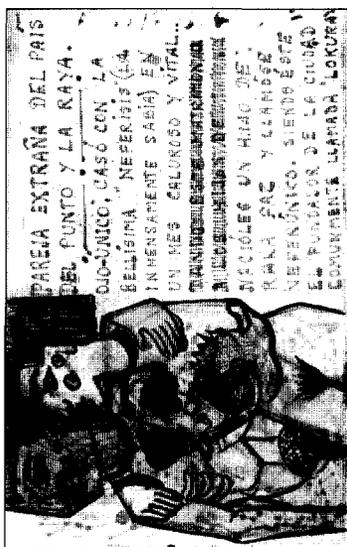


27

A a A a A a A a A  
Adalgisa - augurio - aliento  
aroma - amor - antena - ave -  
abismo - altura - amiga - azul  
arena - alambre - antigua  
astro - axila - abierta - amarillo  
alegria - Almizcle - Alucema  
Armonía - América - Amada  
agua - Abora - Aire - Ancla  
«Artista - acacia - asombro - asi  
aviso - ágata - ayer - áurea  
alba - apóstol - árbol - atar  
ara - alta - acierto - abeja  
arca - airosa - arma - allí

Este retrato doble de extrañas características de la ficticia Neferisis nos recuerda, por el nombre y por la representación visual de los personajes, a Nefertiti y a su consorte, Akenatón. Frida Kahlo incluyó a la diosa egipcia en *Moisés*, obra de múltiples figuras, realizada aproximadamente en la misma época, escribiendo: «Supongo que además de haber sido extraordinariamente bella, [Nefertiti] tuvo que haber sido una “mujer liberada” y una inteligente colaboradora de su marido»<sup>2</sup>. Teniendo en cuenta el texto que acompaña la ilustración, resulta evidente que la pintora se identificaba con Neferisis/Nefertiti. El tipo de metáfora que emplea hace referencia a su relación con Diego Rivera: «Pareja extraña del país del punto y la raya.»

La concepción que la artista tiene de este dibujo estilizado concuerda con su costumbre, presente en muchos cuadros, de mostrar partes internas del organismo, por lo que éstas adquieren una importancia que de otra manera resultaría difícil de transmitir.



28

**PAREJA EXTRAÑA DEL PAÍS DEL PUNTO Y LA RAYA.**

«OJO-ÚNICO», CASÓ CON LA BELLISIMA «NEFERISIS» (LA INMENSAMENTE SABIA) EN UN MES CALUROSO Y VITAL.. DANDO ESTE MATRIMONIO A LOS HIJOS DE NACIÓLES UN HIJO DE RARA FAZ Y LLAMÓSE NEFERÚNICO, SIENDO ÉSTE EL FUNDADOR DE LA CIUDAD COMUNMENTE LLAMADA «LOKURA».

Sobre un fondo morado y enmarcado por una figura geométrica, este *Retrato de Neferúnico* guarda un parecido más fuerte con la propia pintora que con su supuesta madre, Neferisis, ilustrada en la página anterior. En su *Auto-retrato* con barba, el personaje porta tres collares de huesos y contempla al observador con una mirada penetrante, bajo su característica ceja única. El tercer ojo que la artista dibuja sobre la frente del retrato indica la fuerza intuitiva propia del fundador de Lokura.



29

*Retrato de Neferúnico.  
Fundador de Lokura.*

La fijación de Frida Kahlo con la familia de Neferisis continúa aquí con un retrato de Neferdós, en el que la pintora reúne tres culturas antiguas. El personaje parece estar tallado en piedra, cual escultura egipcia; el tercer ojo constituye un símbolo hindú, y, finalmente, en el cuello lleva un corazón humano, un elemento característico de los sacrificios aztecas. En esta imagen cabe encontrar un símbolo de poder, más aterrador que reconfortante.



30

**SU HERMANO  
NEFERDÓS**



31

**AVE  
RIA**

En estas inquietantes y sombrías páginas prevalecen grandes manchas de tinta oscura que Frida Kahlo transformó en un negro cálido. Las ubres del animal recuerdan la leyenda de Rómulo y Remo, al tiempo que se relacionan con los voluminosos pechos de la siniestra figura femenina, en cuyo abdomen aparece un tercer ojo. Por toda la página se observan cuerpos y órganos esparcidos: la representación de los órganos sexuales tiene cierto componente lascivo.

En la página opuesta, un rostro asiático de grandes dimensiones destaca entre las imágenes restantes, rodeado de «animales raros» y de una indescifrable mancha negra que la pintora denomina «soldado caído». A pesar del horizonte que se ilustra en la parte superior, la indiferencia de la artista hacia la integridad espacial resulta notoria en ambas páginas, mientras que la relación entre las distintas figuras tiene, en el mejor de los casos, un carácter provisional, confiriendo al cuadro un significado más bien desconcertante.



32



33

*animal raro*  
**SOLDADO  
CAIDO**

Frida Kahlo recoge algunos de los temas visuales de la página anterior, pero en este caso utiliza colores más brillantes. Las figuras que se ilustran están definidas con mayor claridad, si bien su significado resulta en cierta medida ambiguo. Las manchas de tinta son las mismas de la página anterior, esta vez transformadas en un ángel y una diosa budista, el personaje central del dibujo. Detrás de estas imágenes se encuentran reunidas múltiples imágenes que se repiten en todo el *Diario*: aves y pies. Resulta inusual en la artista la figura en posición de evacuación situada a la izquierda, cuya lectura puede tener relación con el título de esta página: *Mundo real*.



34

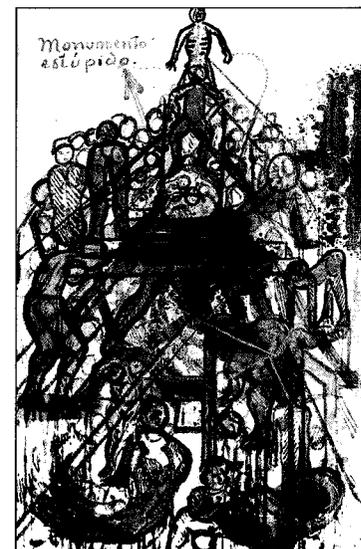
*mundo real*



35

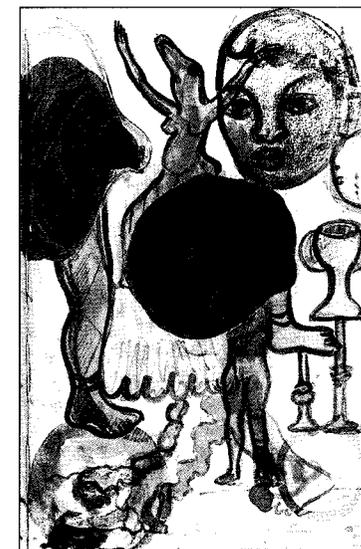
*danza al sol.*

La *Danza al sol* resulta más alegre que las imágenes anteriores, y en ella danzan numerosos animales reales e imaginarios en lo que parece ser una fiesta. El espíritu jubiloso se reafirma mediante el uso de colores brillantes y la ausencia de perspectiva. Personajes conocidos —dos perros aztecas y una estatua del Lejano Oriente— confraternizan con figuras menos reconocibles. Sobre una superficie arenosa, todas las criaturas se regocijan y rinden culto a la deidad bajo los cálidos y fulgurantes rayos del sol.

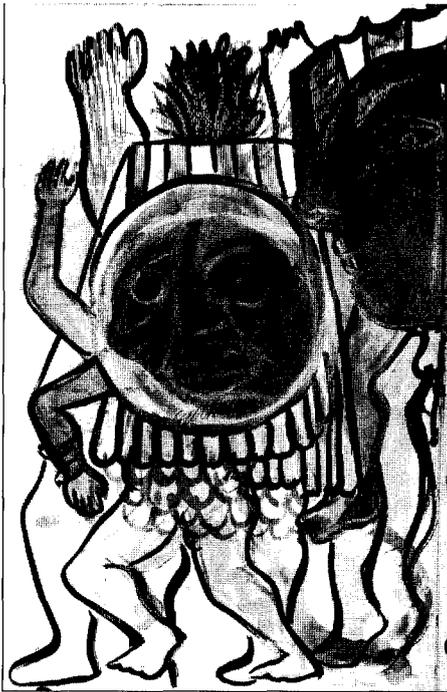


36

*Monumento  
estúpido.*

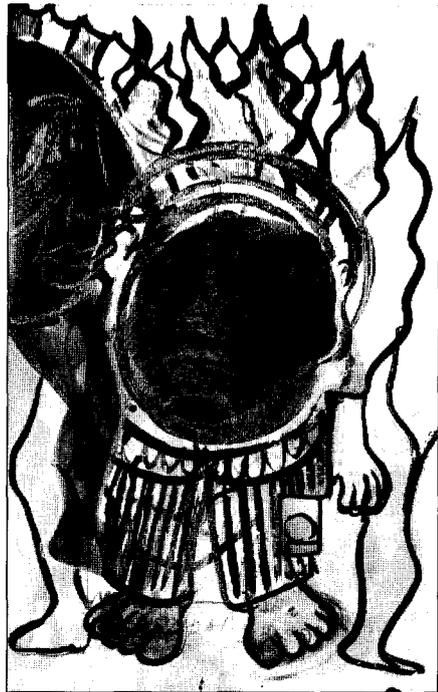


37



38

MÁSCARAS  
EN  
PLENA  
DANZA



39

LOS DANZANTES

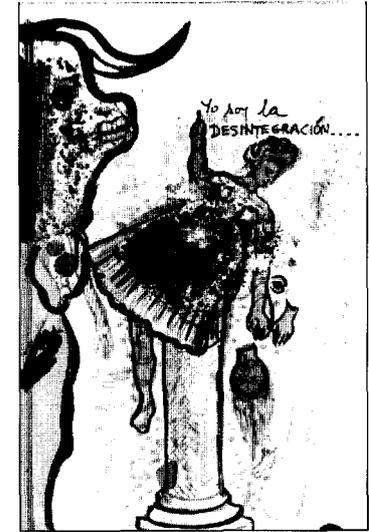
La figura central de esta imagen en dos páginas tiene el aspecto de una cabeza de toro con reminiscencias del dios Jano, aludiendo tanto al dios romano como a la mitología griega clásica interpretada por Picasso (a quien Frida Kahlo conoció en París en 1939). La imagen del Minotauro era un emblema surrealista, utilizado por Picasso cuando estaba influido por este grupo. Mitad hombre y mitad toro, este monstruo grotesco representaba literalmente la brutalidad desatada o, en términos freudianos, la personificación del *ello*.

Frida Kahlo disfrutaba con la idea de lo híbrido (especialmente lo hermafrodita, plasmado en dos cuadros de 1944, en los que ella y Diego Rivera aparecen fundidos en un solo rostro). Si bien acepta la imagen del Minotauro de Picasso, lo convierte en una imagen propia, dibujándolo con cuerpo de mujer.

La referencia al dios Jano no es casual. Dios de todos los principios, se lo suele representar con dos rostros mirando en direcciones opuestas. Lo que él (o ella) contempla en el pasado, ilustrado en la página de la izquierda, es el perfil imponente y altivo de una mujer: la propia pintora representada en un busto al estilo de los que se estampaban en las monedas romanas. Pero a la derecha, cuando Jano (y, al tiempo, Frida Kahlo) mira hacia el futuro, prevé el desastre: la figura de ella misma, con el aspecto de una marioneta con los miembros desarticulados, tambaleándose sobre una columna clásica. Partes del cuerpo de la artista caen en pedazos, incluyendo un ojo y una mano, indispensables en la creación artística. Sobre la figura en precario equilibrio, Frida Kahlo escribe: «Yo soy la desintegración.»



40



41

Yo soy  
la DESINTEGRACIÓN. . .

Frida Kahlo titula este dibujo surrealista y, en cierta medida, grotesco, *El fenómeno imprevisto*, ya que, ciertamente, se trata de una imagen extraña y, al mismo tiempo, perturbadora. La «figura» es un monstruoso híbrido, de múltiples miembros y varias cabezas, con órganos sensoriales adicionales —una oreja y unos ojos—, así como órganos sexuales repartidos por doquier. Lo que la pintora inició como garabato o un dibujo automático se convierte en una manifestación de su inconsciente. En ésta, como en otras imágenes, tanto en lo que respecta a los cuadros como al *Diario*, las mujeres desnudas que la pintora ilustra casi nunca aparecen como objetos de deseo.



42

El fenómeno,  
imprevisto.



43



44



45

La figura principal de esta imagen es un autorretrato doble estilizado —un rostro frontal y otro de perfil en una misma cara—, trazado con gruesas líneas en tinta y con ojos penetrantes enmarcados por una sola ceja casi recta, confiriendo al personaje una mirada pétrea. La idea de que el rostro oculta el dolor se confirma en la curiosa figura que aparece sobre su frente. Esta pequeña cara, en la que convergen media docena de líneas delgadas que parecen punteros sin cabecera o alfileres que laceran al personaje, ocupa el lugar de un tercer ojo y pareciera estar prendido de la gran ceja de la artista.

Alrededor de la enorme faz se agolpan símbolos y animales que, por su proximidad con aquélla, hacen que parezca estar en trance. Algunas figuritas resultan reconocibles: el signo chino del yin y el yang, bajo el cual camina un pájaro egipcio; a la derecha, un grifo mitológico; y en la parte superior derecha se ilustra el contorno de huellas que suelen encontrarse en los códices mexicanos, indicando la dirección de los acontecimientos. Estos elementos son talismanes cuyos poderes mágicos apartan al sujeto de cualquier sufrimiento en el futuro.

46

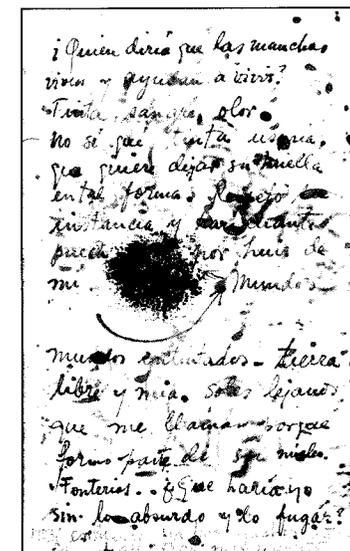


Esta es una de las afirmaciones de Frida Kahlo que mejor ilustran su propia creatividad. En la exégesis de las manchas de tinta presentes en todo el *Diario*, la artista establece una conexión explícita entre la tinta y la sangre, una relación que se asocia especialmente con la «productividad» femenina<sup>1</sup>.

Por otra parte, he aquí una cuestión retórica y concluyente que se plantea constantemente en la vida y obra de la artista: «¿Qué haría yo sin lo absurdo y lo fugaz?»

*¿Quién diría que las manchas  
viven y ayudan a vivir?  
Tinta, sangre, olor.  
no sé que tinta usaría  
que quiere dejar su huella  
en tal forma. Respeto su  
instancia y haré cuanto  
pueda por huir de  
mi mundo*

*mundos entintados - tierra  
libre y mía. soles lejanos  
que me llaman porque  
formo parte de su núcleo.  
Tonterías. ¿Que haría yo  
sin lo absurdo y lo fugaz?  
1953 entiendo ya hace muchos años  
la dialéctica materialista.*



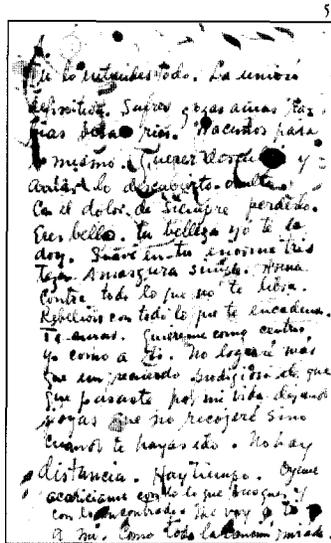
47

48



<sup>1</sup> Susan Gubar, «The Blank Page» and Female Creativity», en *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel, 61-70. University of Chicago Press, 1981, pp. 64-65.

He aquí una de las imágenes más sobrecogedoras de Frida Kahlo, un retrato doble (o triple) que recuerda el cuadro a gran escala *Las dos Fridas* (1939). El rostro flotante superpuesto a la figura siguiente parece una emanación del pensamiento de esta última, cuyo aspecto guarda cierta semejanza con el de la pintora. Existe un misterio palpable en este dibujo, puesto que las cabezas flotantes con ojos melancólicos se desvanecen y resurgen alternativamente. Desde el punto de vista del estilo, el dibujo transmite una dosis de nostalgia al evocar la antigua gloria de los dibujos renacentistas. Muchas de las palabras no resultan legibles. La acuarela azul grisácea, así como los trazos en tinta roja y verde, producen un efecto extraño. Las etapas de la vida de una mujer —de hija a madre y de madre a abuela— se ilustran claramente en este boceto.



*dos. no sirve es malo.  
Luna . . . pésimo  
y sol es vanal . . . ¿verdad?  
superficial ¿de*

*acuerdo?*

*Sí*

*claro.*

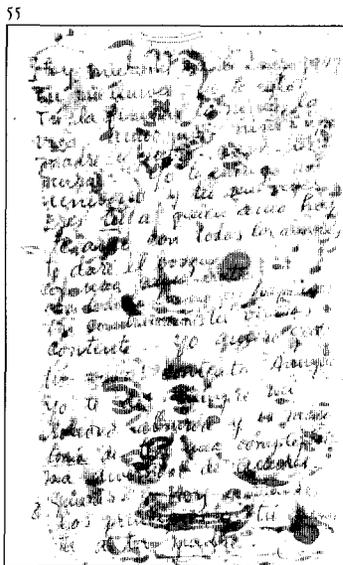
*rómpelo*

*Tu lo entiendes todo. La unión  
definitiva. Sufres gozas amas ra-  
bias besas ries. Nacemos para  
lo mismo. Querer descubrir y  
amar lo descubierto. oculto.  
Con el dolor de siempre perderlo.  
Eres bello. tu belleza yo te la  
doy. Suave en tu enorme tris-  
teza. Amargura simple. Arma  
contra todo lo que no te libra.  
Rebelión con todo lo que te encadena.  
Te amas. Quiereme como centro.  
yo como a ti. No lograré más  
que un recuerdo prodigioso de que  
que pasaste por mi vida dejando  
joyas que no recogeré sino  
cuando te hayas ido. No hay  
distancia. Hay tiempo. Oyeme  
acariciame con lo que busques y  
con lo encontrado. Me voy a ti y  
a mi. Como toda la canción mirada.*

Frida Kahlo estructura este dibujo con uno de sus elementos favoritos: trazos en tinta que forman una maraña de líneas ondulatorias. La parte superior de la página registra un friso con perfiles andróginos que sugieren la presencia de un coro griego derramando lágrimas. Todos ellos contemplan una de las viñetas de índole amorosa más explícitas de la artista, que puede tratarse de una fantasía erótica imaginada por la figura tendida en el lecho con la cabeza inclinada hacia la derecha. Resultan enormemente inquietantes las piernas en rojo, mutiladas, entre las cuales cabe adivinar unos labios, una de las firmas de la pintora. El área inferior del dibujo reúne una serie de ramificaciones que crecen desde el centro de la página. Las líneas rojas pueden representar vasos sanguíneos, portadores de la sangre, mientras que los otros parecen nervios, transmisores de sensaciones, tanto de placer como de dolor.



Esta es una de las pocas páginas del *Diario* en las que aparece la fecha: el pasaje fue escrito el 22 de enero de 1947. La única fecha anterior a ésta que cabe establecer con certeza es la de la lámina 26, que se remonta al 13 de julio de 1945. Durante los dieciocho meses que transcurrieron entre una fecha y la otra, la artista se sometió a numerosas operaciones y creó dos de sus cuadros más llamativos, que tratan abiertamente acerca de sus enfermedades, cirugías y etapas de convalecencia: *Sin esperanza* y *Árbol de la esperanza mantente firme*, ambos de 1945. Al año siguiente pintó *El venadito* y prácticamente nada más.



Hoy miércoles 22 de enero 1947  
Tú me llueves - yo te cielo  
Tú la finura, la niñez, la  
vida - amor mio - niño - viejo  
madre y centro - azul - ter-  
nura - Yo te entrego mi  
universo y tu me vives  
Eres tú a quien amo hoy.  
= te amo con todos los amores  
te daré el bosque  
con una casita dentro  
con todo lo bueno que haya en  
mi construcción, tu vivirás  
contento - yo quiero que  
tú vivas contento. Aunque  
yo te dé siempre mi  
soledad absurda y la mono-  
tonía de toda una complejisi-  
ma diversidad de amores -  
¿quieres? Hoy amando  
los principios y tú amas

La inscripción de la parte superior de esta imagen representa un juego de palabras, comentario irónico de la naturaleza de la vida y de la muerte. Cabe entender que las imágenes ilustran objetos en estado de quietud absoluta, correspondiente a la de la muerte física.

La densidad del dibujo se debe a la superposición de distintas capas de color y trazos más finos. Debajo de la superficie que sobresale resulta posible distinguir unos cuantos perfiles que aparecen en los extremos laterales de un ramillete de flores dibujadas de forma esquemática, con trazo casi infantil, acompañadas de una serie de líneas que forman una maraña. La imagen resultante es un tanto sobrecogedora: uno de los dos jarrones contiene un rostro humano, tal vez el reflejo de un ánima, mientras que detrás del ramillete de flores secas se asoma una figura femenina. Más abajo aparece una mano que presenta el aspecto de un manojo de heno atado por la parte superior, suspendido en el aire, que parece haber sido arrancado. Se trata de una impactante metáfora sobre la creciente debilidad y su relación cada vez más difícil con el trabajo en sí.

Esta imagen es anterior a la etapa que transcurre a comienzos de los cincuenta, en la que Frida Kahlo realiza trece cuadros en menos de cuatro años. A medida que su salud empeoraba, dejó de pintar autorretratos —que requerían horas frente al espejo— para concentrarse en la representación de frutas y hortalizas. En su cuadro *Naturaleza viva*, de 1952, se percibe que, progresivamente, la artista iba sintiéndose como si fuera un vegetal, dados los interminables días que tenía que pasar en cama.



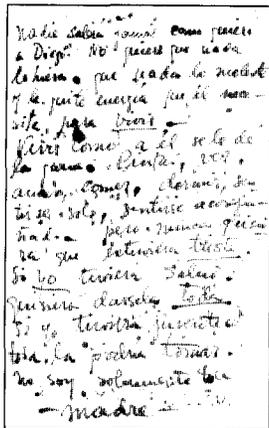
«naturaleza bien muerta!»

La naturaleza muerta que se ilustra en la página anterior revela la preocupación que Frida Kahlo sentía por la muerte. Su frágil condición se confirma en la angustia de sus palabras, en ésta y en las cuatro páginas siguientes. La caligrafía también delata el mal estado de salud de la artista, así como las manchas de tinta accidentales y los pasajes tachados posteriormente.

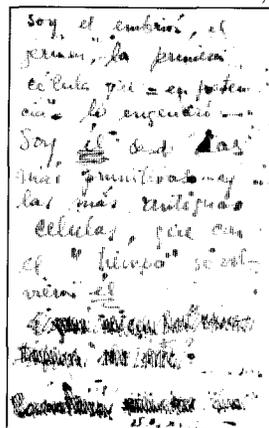
El texto manifiesta la frustración de Frida Kahlo por no ser la compañera ideal o el perfecto complemento de Diego Rivera. Este impedimento la atormenta y la conduce a ensañaciones cuyos deseos la liberan de un mundo limitado por la realidad. Los mensajes resuenan en un plano psicológico y no admiten explicación lógica, revelando así la obsesión de la artista por el pintor, la necesidad de pertenecerle y de estar con él para siempre.

El conocido pasaje de la lámina 60 es una confesión íntima cargada de sentimiento y resulta tan fantástica como real. Diego Rivera lo es prácticamente todo para Frida Kahlo. Inmediatamente después, como si un baño de agua fría la hubiera hecho volver a la realidad, admite que él se pertenece a sí mismo, no a ella.

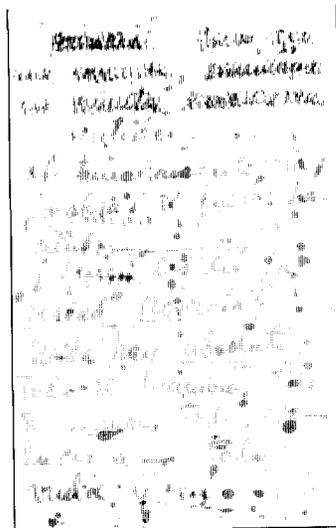
Una serie de brochazos en tinta representan extraños animales que jueguetean en la parte inferior de la página.



Nadie sabrá jamás como quiero a Diego. No quiero que nada lo hiera, que nada lo moleste y le quite energía que él necesita para vivir. Vivir como a él se le dé la gana. Pintar, ver, amar, comer, dormir, sentirse solo, sentirse acompañado, pero nunca quisiera que estuviera triste. si yo tuviera salud quisiera darsela toda si yo tuviera juventud toda la podría tomar. No soy solamente tu madre.

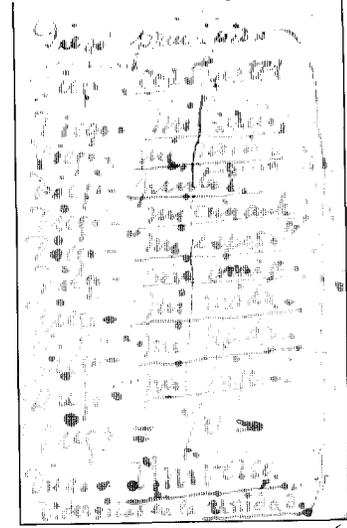


soy el embrión, el germen, la primera célula que = en potencia = lo engendró. Soy él desde las más primitivas . . . y las más antiguas células, que con el «tiempo» se volvieron él. ¿qué dicen los científicos de esto?

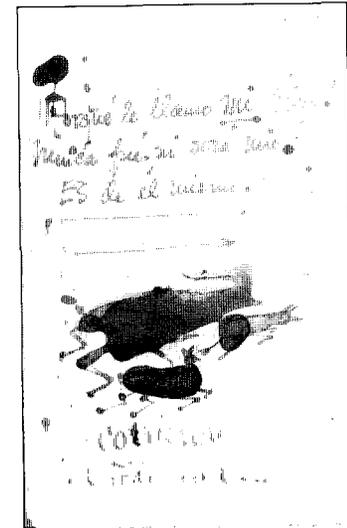


= sentido = afortunadamente, las palabras se fueron haciendo -----, ¿Quién les dió la «verdad» absoluta? Nada hay absoluto. Todo se cambia, todo se mueve, todo revoluciona - todo vuela y va.

Porqué le llamo mi Diego? Nunca fué ni será mio. Es de él mismo. ——— corriendo a todo dar . . .



- 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



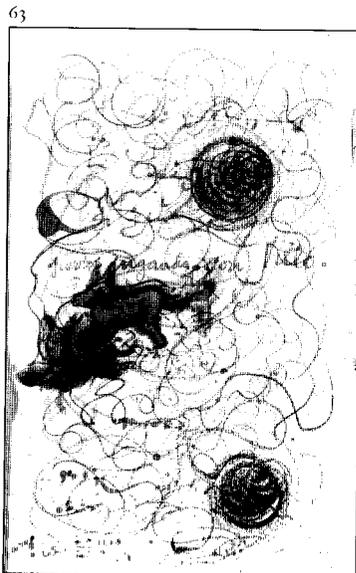
Las manchas de tinta procedentes de la página anterior traspasan la hoja y se transforman en un pie y en un ave del Ártico. Dos soles se ciernen sobre el horizonte del paisaje polar de Frida, sin alterar el gélido entorno. El frío se percibe en las finas líneas que representan las grietas del terreno congelado. En el *Diario* se encuentran referencias visuales a los pies, especialmente al pie derecho de la artista: éste era el que más problemas le ocasionaba. La escena sugiere el dolor, simbolizado por la frialdad, así como la indiferencia con que ella contemplaba su pie enfermo.



*Paisaje polar.*

62

En un tono más jocoso, las florituras en crayón sobre toda la superficie de la página animan la escena. Atrás quedó el manto de tristeza causada por la enfermedad, al tiempo que se percibe el simple placer que la artista experimentaba a la hora de observar a sus perros jugando mientras los dibujaba.



*perros jugando con hilo.*

63

Los garabatos de Frida generan una extraña bestia verde envuelta en una cinta roja del cuello a la cola, esta última con forma de garfio. Su nariz es similar al cuerno de un unicornio y sobre la cabeza se observa algo similar a la gorra de un bufón. Unas extremidades regordetas y extrañas soportan su peso, al tiempo que sobre la cara aparece un enorme ojo negro. La artista ha decidido llamarle *Ojosauro*, el cual, según nos cuenta, vivió en tiempos remotos. Su aspecto y su nombre compuesto evocan las numerosas criaturas que protagonizaban las leyendas precolombinas, entre las que destaca a Quetzalcóatl, serpiente emplumada venerada por los aztecas.

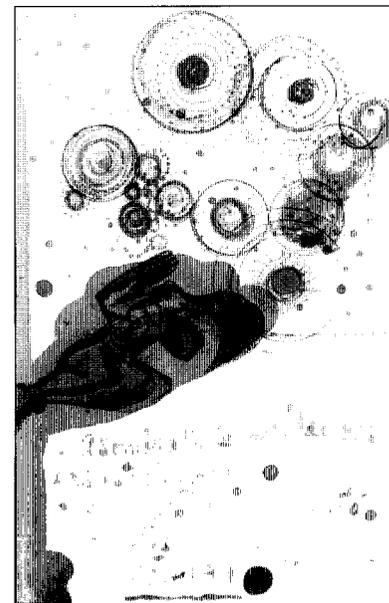
*El horrendo  
«Ojosauro»  
primitivo*

*animal  
antiguo, que  
se quedó muerto  
para - encadenar  
las ciencias.  
Mira hacia arriba . .  
y no tiene nombre.  
- Le pondremos uno:  
EL horrendo OJOSAURO!*



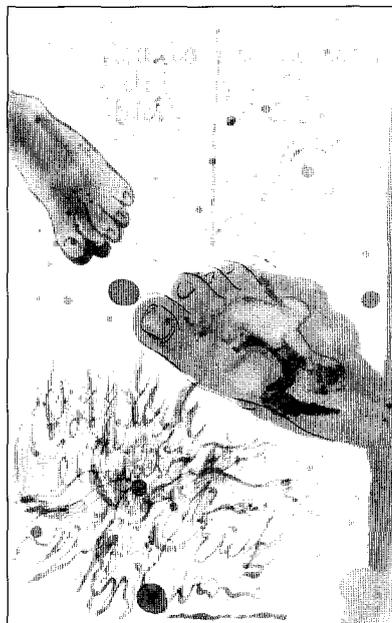
64

*Asombrada se quedó de ver  
las estrellas-soles  
y el mundo vivo-muerto  
y estar en la  
sombra*



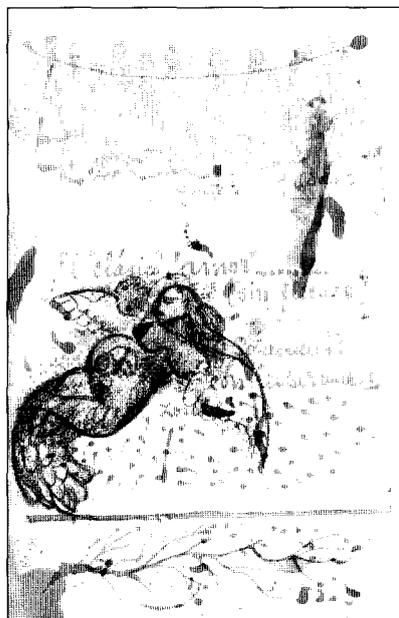
65

Frida Kahlo dibuja su pie derecho, el que tantos problemas le causara, cubierto de llagas al menos desde 1932. La presencia de los trazos delicados que conforman el contorno del pie se diluye frente a las manchas de color que la artista añade, haciendo que el miembro parezca abultado e hinchado, hasta deformarse. La pintora incluye el mismo pie en su cuadro más surrealista, *Lo que el agua me dio* (1938). En esta obra, el dedo gordo presenta una herida sangrante, mientras que en este *Diario*, la llama que abrasa el pie simboliza el dolor. El primer escenario, correspondiente al cuadro, lo constituye la bañera de la artista. En este caso concreto, el pie flota en el espacio, junto a las manchas de tinta que representan cuerpos celestes. Una de estas manchas es el sistema solar. El contexto celestial sitúa la imagen en el campo de lo mítico, de manera que no resulta sorprendente encontrar un pie en llamas, cual ave fénix, poniendo de manifiesto la tenacidad de la inquebrantable mexicana.



66

huella y huella  
de de  
piés sol



67

gente? faldas?

El «clásico» «amor» . . . . .  
(sin flechas)  
solamente  
con espermato-  
zoides

A decir por el ángel que vuela sin rumbo en el centro de la página, cabría pensar que Frida Kahlo continúa con la temática celestial de la página anterior. No obstante, la artista, con su típica malicia, sustituye las estrellas por espermatozoides. En la parte superior aparece un comentario sobre el carácter mutable de una serie de batas delicadas tendidas en una cuerda, que la pintora decide transformar en etéreas damas. Si consideramos lo que se ilustra en el resto de la página, bien podría tratarse de serafines.



68

Centro y uno.  
flor y frutos.

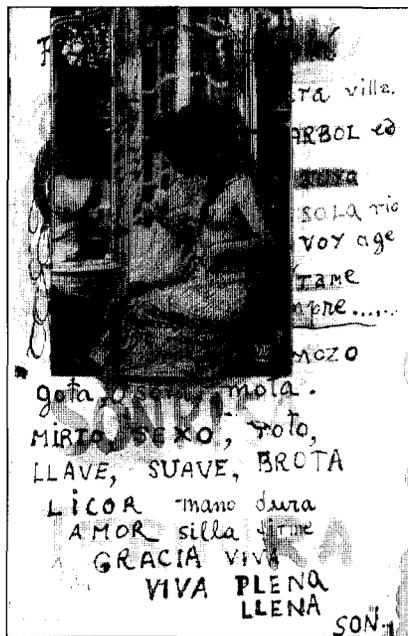
Nada vale más que la risa  
y el desprecio- Es fuerza reír.  
y abandonarse. ser cruel y  
ligero.

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. ———

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. ———

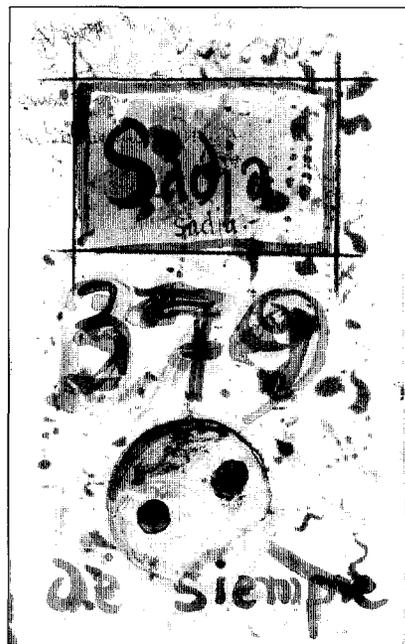
69

Esta página del diario de Frida Kahlo resulta comprometedora, tanto por lo que revela como por lo que oculta. El efecto de múltiples capas se produce por la introducción del *collage*. Al dibujar encima de lo que parece ser una fotografía erótica del siglo XIX, la artista proporciona densidad a la imagen. La pintora logra alterar la instantánea deformando literalmente el rostro de la mujer mediante unos *rayujos*.



70

SONRISA  
TERNURA  
gota, sota, mota.  
MIRTO, SEXO, roto,  
LLAVE, SUAVE, BROTA  
LICOR mano dura  
AMOR silla firme  
GRACIA VIVA  
VIVA PLENA  
LLENA  
SON...



71

Sadja  
Sadja  
379  
de siempre

La palabra *Sadja* aparece en diversas ocasiones a lo largo del *Diario*, y en dos de ellas, Frida Kahlo la utiliza como firma (véase las láminas 102 y 127). *Sadja* es una variante de la palabra *Sadba*, procedente del sánscrito, que significa cielo y tierra, mientras que *Sadya* se corresponde con lo genuino y lo sincero. En este caso, la pintora asocia el término con los números 3, 7 y 9 (cifras que poseían para ella un valor místico, si bien indeterminado), el símbolo del yin y el yang y las palabras «de siempre».

Si se coloca el *Diario* de manera que se observe la página horizontalmente, se advierte que la pintora realizó este dibujo con el propósito de proporcionar a los danzantes mayor espacio. Las figuras se agolpan en un plano cercano al observador, y no hay lugar en los extremos para pintar la línea del horizonte que transmita la idea de profundidad. Kahlo enfatiza la esencia de los movimientos utilizando gruesos trazos diagonales y marcadas líneas paralelas en negro, produciendo la sensación de gesto repetitivo. La utilización de los tonos rojo y verde crea una disonancia visual que añade movimiento a la imagen. La idea de que distintos tipos de trazos permiten expresar emociones o modificar el sentido de una imagen no es nueva. En la década de los veinte, Kandinsky la estudió, transmitiendo su visión a sus alumnos de la Bauhaus. Cabría imaginar que la pintora tenía conocimiento del tratamiento del diseño prehispánico de Adolfo Best Maugard, por el que dicho diseño se transformaba en una serie de líneas, concepto muy divulgado en las escuelas de arte de México.



72

Movimiento al danzar.



73

1947  
Agosto  
El cielo  
la tierra  
yo y  
Diego

Frida Kahlo data este dibujo monocromático en agosto de 1947, tratándose de una de las pocas imágenes del *Diario* que la artista transforma posteriormente en un óleo acabado. La estructura general de *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xolotl* (1949) resulta similar a la del dibujo etéreo del *Diario*. No obstante, si bien la obra posterior resulta fascinante por la inclusión de numerosos detalles, carece de la asombrosa simplicidad de esta imagen.

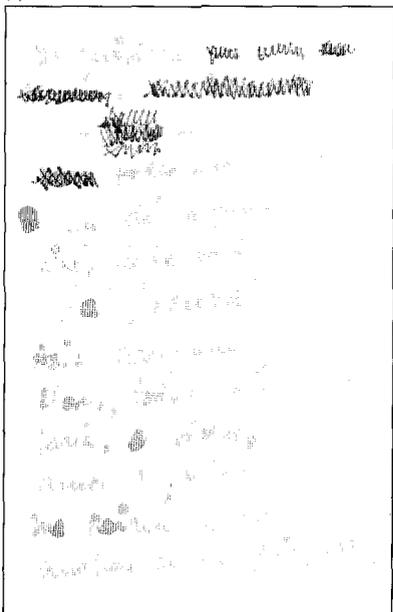
La artista está sentada en el regazo de México, personificado por una mujer, al tiempo que sobre sus propias piernas yace el bebé Diego. Los tres personajes aparecen abrazados por un ser benefactor y con aspecto de Buda, que representa al Universo. El sol y la luna —el yin y el yang de los aztecas— se equilibran mutuamente en el cosmos de la pintora mexicana.

El dibujo evoca los pasajes escritos en las páginas del *Diario* correspondientes a las láminas 57 a 60. La artista ve al pintor como un hijo y, al mismo tiempo, como su universo, pero en realidad es ella quien domina en la escena: sus palabras y sus visiones muestran una imagen de su propia persona firmemente asentada en el eje de un universo creado por ella misma.

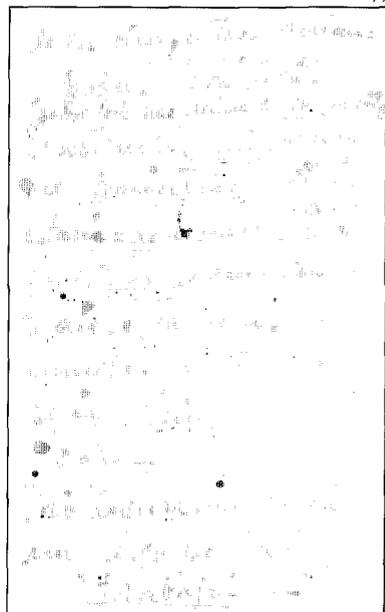
Frida Kahlo escribió este pasaje entre agosto y noviembre de 1947, durante los meses posteriores a su cuadragésimo cumpleaños. La escritura presenta un aspecto relajado y, en cierta medida, descuidado, tal vez como resultado de fuertes dosis de analgésicos que la enferma debió tomar por las dolorosas secuelas de una operación particularmente delicada a la que se sometió en 1946.

Cierta pena desconocida impulsó a la artista a volcar su malestar en el *Diario*. Más adelante, la pintora releyó el pasaje, tachando varios fragmentos, si bien cabe encontrar referencias a ciertos temas a los que recurre de forma intermitente a lo largo del *Diario*. Por ejemplo, su relación con la locura (véase las láminas 15 y 29), su interés por los arreglos florales, así como sus reflexiones sobre la revolución contemplada como realidad material y metáfora ideal al mismo tiempo (láminas 103-105). En las dos últimas páginas de esta sección, la pintora articula de forma concisa sus ideas sobre el proceso revolucionario. La revolución, tal como ella la entiende, comienza desplazando un sistema religioso de creencias. Sus palabras revelan una creciente confianza en este proceso, mediante el cual explica su propio aislamiento existencial.

74



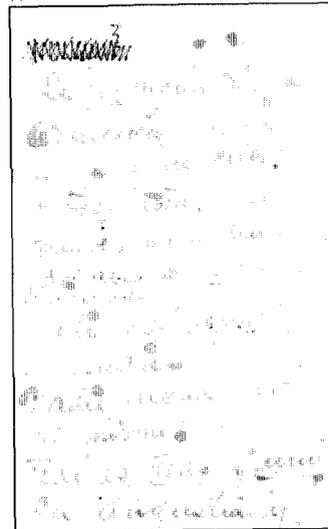
75



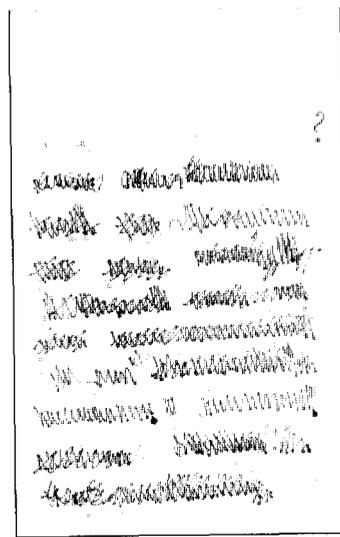
Yo quisiera xxxxx xxxxx xxxx  
 xxxxxx = xxxxxx  
 - xxxxx -  
 xxxxxx poder hacer lo que  
 me dé la gana -  
 detrás de la cortina de  
 «la locura»  
 Así: arreglaría las  
 flores, todo el día, pin-  
 taría, el dolor, el  
 amor y la ternura,  
 me reiría a mis  
 anchas de la estupidez

de los otros, y todos dirían:  
 pobre! está loca.  
 (sobre todo me reiría de mi estupidez  
 construiría mi mundo  
 que mientras viviera,  
 estaría = de acuerdo = con  
 todos los mundos  
 El día, o la hora, o el  
 minuto, que viviera  
 sería mio y de  
 todos -  
 Mi locura, no sería  
 un escape al  
 «trabajo»

77



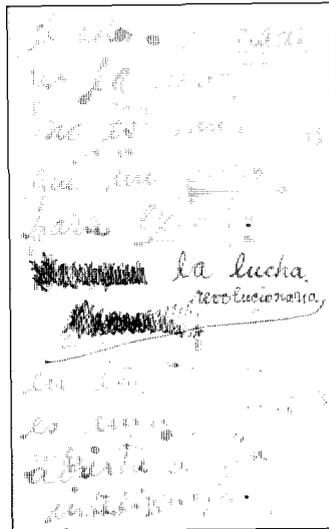
xxxxxxx  
 La revolución es la  
 armonía de la  
 forma y del color  
 y todo está, y se  
 mueve, bajo una  
 sola ley = la vida =  
 Nadie está aparte  
 de nadie -  
 Nadie lucha por  
 si mismo.  
 Todo es todo y uno  
 La angustia y



para que me  
 mantuvieron los  
 otros, con su labor?

76

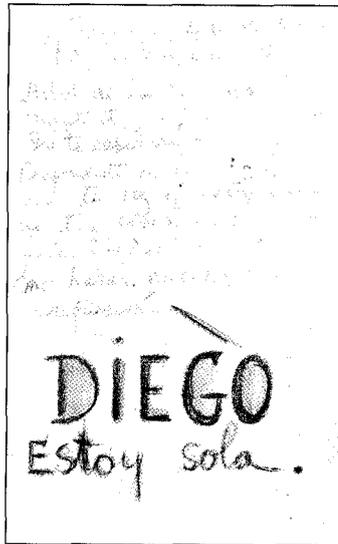
78



el dolor. el Placer  
 y la muerte  
 no son más  
 que un proceso  
 para existir  
 xxxxx la lucha  
 revolucionaria  
 xxxxxxx  
 en este proceso  
 es una puerta  
 abierta a la  
 inteligencia.

La fecha introductoria del texto de esta página resulta muy útil para orientar al lector. Señala el trigésimo aniversario de la Revolución bolchevique y guarda otro significado para la artista: exactamente diez años atrás, había dedicado un exquisito autorretrato a León Trotsky, el 7 de noviembre de 1939.

Frida Kahlo escribe la frase «Árbol de la esperanza, mantente firme», inscrita en una bandera incluida en el cuadro que lleva el mismo título, realizado en 1946. Se trataba de la letra de una canción que ella conocía muy bien, cuyo estribillo se convirtió en su lema<sup>4</sup>, apareciendo con frecuencia en otras páginas del *Diario* (véase las láminas 55 y 130).



79

*Aniversario de la Revolución  
7 de noviembre de 1947  
Arbol 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.*



80



81

*Quien es este idiota?*

El texto correspondiente a estas cuatro páginas es uno de los más íntimos y reveladores pasajes del *Diario* de Frida Kahlo. Este entrañable recuerdo de infancia procuró gran alivio a la artista cuando lo escribió en 1950. La doble escritura —en primer lugar, las palabras escritas con prisa en tinta azul, y encima de éstas, el mismo texto escrito con determinación en letras más grandes y claras en tinta marrón— subraya la importancia de esta evocación.

Frida Kahlo narra con detalle su «descenso» a un mundo fantástico en el que se encuentra con su amiga imaginaria (la historia presenta una similitud con las aventuras de la Alicia de Lewis Carroll). Durante su viaje «a través» de la ventana, Frida Kahlo encuentra una inefable libertad y una enorme seguridad, sentimientos que nacen de una necesidad de presencia materna. Una de las dos Fridas encarna a la criatura que goza del apoyo y el cuidado de una madre, mientras que la otra, consciente de su soledad, sabe que su mal no tiene consuelo. De hecho, el dibujo de la última página confirma esta idea: el cristal es opaco y no cabe mirar a través de él. La pequeña Frida sigue su camino, al tiempo que mantiene contacto con su otro yo.

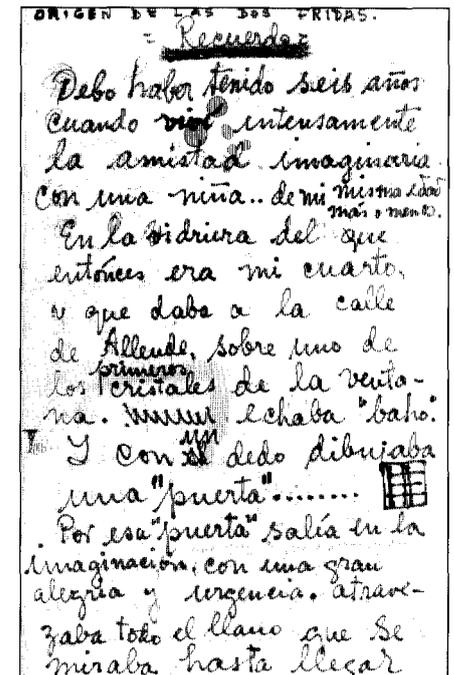
La artista identifica las dos figuras en su enorme cuadro *Las dos Fridas*, realizado en 1939, año en que se divorcia de Diego Rivera: una es ella misma, amada por el pintor, mientras que la otra es su *alter ego*, despreciada por éste. La personalidad de la artista dividida en dos, imagen procedente de la infancia, reaparece por momentos cuando ella es consciente de la carga que supone su autonomía.

#### ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS.

= Recuerdo =  
Debo haber tenido seis años  
cuando viví intensamente  
la amistad imaginaria  
con una niña.. de mi misma edad  
más o menos.

En la vidriera del que  
entonces era mi cuarto,  
y que daba a la calle  
de Allende, sobre uno de  
los primeros cristales de la 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-  
zaba todo el llano que se  
miraba hasta llegar



82

<sup>4</sup> Herrera, *Frida: A Biography*, p. 355; y Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings*, p. 193.

a una lechería que se llamaba PINZÓN... Por la O de PINZÓN entraba, y bajaba <sup>intempestivamente</sup> al interior de la tierra, donde "mi amiga imaginaria" me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero sí sé que era alegre - se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil, y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo. Pero ella

83

Sabía por mi voz todas mis cosas... Cuando ya regresaba a la ventana, dibujaba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuándo? ¿Por cuánto tiempo había estado con ella? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz. Desdibujaba la "puerta" con la mano y "desaparecía". Corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa, y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía. Asombrada de estar

84

a una lechería que se llamaba PINZÓN... Por la O de PINZÓN entraba y bajaba INTEMPESTIVAMENTE al interior de la tierra, donde «mi amiga imaginaria» me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero sí sé que era alegre - se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil, y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo. Pero ella

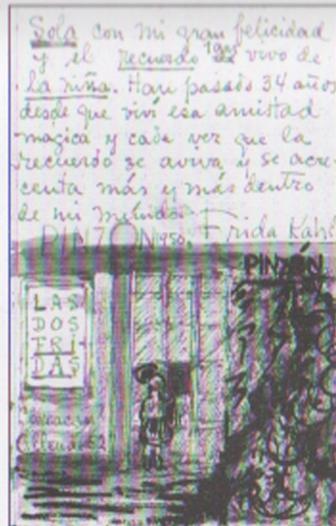
sabía por mi voz todas mis cosas... Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuándo? ¿Por cuánto tiempo había estado con «ella»? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz. Desdibujaba la «puerta» con la mano y «desaparecía». Corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa, y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía. Asombrada de estar

Sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo, se aviva y se acrecienta más y más dentro de mi mundo.

PINZÓN 1950. Frida Kahlo  
PINZÓN

LAS  
DOS  
FRI-  
DAS

Coyoacán  
Allende 52



85

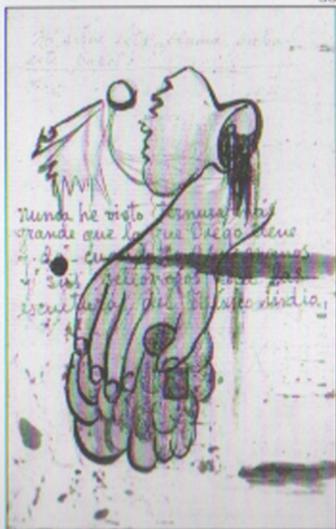
Esta página contiene una extraña progresión de imágenes y palabras. En la parte superior, Frida Kahlo admite que la pluma no sirve para escribir sobre el papel. Después de encontrar otra más adecuada, cabe adivinar que la artista ha volcado un pequeño frasco de tinta, que es lo que dibuja a continuación. En la ilustración, éste aparece roto y derramando tinta. Más adelante se lee un pasaje breve pero apasionado sobre Rivera y su «ternura» hacia la escultura mexicana. Sobre el texto aparece dibujada una mano incorpórea, probablemente perteneciente al pintor, acariciando una masa indescifrable.

Durante este período, la artista mexicana se dedicó a ayudar a su esposo en la creación de un museo que albergara los casi sesenta mil objetos precolombinos que había coleccionado durante años. Rivera empezó a contemplar el proyecto a mediados de la década de los cuarenta, y Anahuacalli («casa de los ídolos» en náhuatl) se construyó a semejanza de las antiguas pirámides del sur de la Ciudad de México. Hoy se conserva como monumento a la labor de conservación de piezas arqueológicas llevada a cabo por la pareja de artistas.

86

No sirve ésta pluma para este papel.

Nunca he visto ternura más grande que la que Diego tiene y da cuando con sus manos y sus bellos ojos toca las esculturas del México indio.





nosotros mismos -  
 variedad del uno  
 incapacidad de escapar  
 par al dos - al tres  
 al etc de siempre -  
 para regresar al uno -  
 Pero no a la suma  
 (llamada a veces dios -  
 a veces libertad a veces  
 amor - no - somos  
 odio - amor - madre -  
 hijo - planta - tierra -  
 luz - rayo - etc - de  
 siempre - mundo dador  
 de mundos - universos  
 y celulas universos  
 Ya!

nosotros mismos -  
 variedad del uno  
 incapacidad de esca-  
 par al dos - al tres  
 al etc de siempre -  
 para regresar al uno.  
 Pero no a la suma  
 (llamada a veces dios-  
 a veces libertad a veces  
 amor - no - somos  
 odio - amor - madre -  
 hijo - planta - tierra -  
 luz - rayo - etc - de  
 siempre - mundo dador  
 de mundos - universos  
 y celulas universos  
 Ya!

91



Sueño Sueño  
 Sueño Sueño  
 Sueño Sueño  
 Sueño Sueño  
 Ya me muero de  
 sueño

92

Consideradas como fuente biográfica (si bien los datos no son del todo exactos), estas páginas revelan la idea que Frida Kahlo tenía de sí misma, además de ilustrar importantes sucesos de su vida. Resulta de particular interés la manera en que explica las razones de su devoción «revolucionaria»: la artista equipara la participación en el movimiento con el hecho de estar viva. La convicción le infunde ánimo cuando siente que la energía la abandona. En este párrafo, la pintora hace un recuento de las operaciones a las que se ha sometido y expresa su gratitud hacia el doctor Juan Farill, a quien dedica un cuadro en 1951. Las fechas que incluye en la cabecera (extraña alusión al período que abarca su vida hasta ese momento), así como el hecho de que la página esté recortada, permiten concluir que el escrito es posterior. La letra descuidada y la crónica de las intervenciones quirúrgicas implican una concesión a la mortalidad.

93

1950-51.  
 He estado operada...  
 Leer a Lenin - Stalin -  
 Aprender que yo no soy  
 sino una «pinche» parte  
 de un movimiento revo-  
 lucionario.  
 Siempre revolucionario  
 nunca muerto, nunca inútil

1a. Convicción de que no estoy de acuerdo  
 con la contrarrevolución - imperialis-  
 mo - fascismo - religiones - estu-  
 pidez - capitalismo - y toda la  
 gama de trucos de la burgue-  
 sia - Deseo de cooperar en la  
 Revolución para la transforma-  
 ción del mundo en uno sin  
 clases para llegar a un ritmo  
 mejor para las clases oprimidas  
 2a. momento oportuno para  
 clarificar a los aliados de la  
 Revolución  
 Leer a Lenin - Stalin -  
 Aprender que yo no soy  
 sino una «pinche» parte  
 de un movimiento revo-  
 lucionario.  
 siempre revolucionario  
 nunca muerto, nunca inútil

94

1910-1953  
 En toda mi vida  
 he tenido 22 operacio-  
 nes quirúrgicas -  
 El Dr Juanito Farill  
 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 (poliomielitis  
 1926 - accidente en camion  
 con ALEX

1910-1953  
 En toda mi vida  
 he tenido 22 operacio-  
 nes quirúrgicas -  
 El Dr Juanito Farill  
 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 (poliomielitis  
 1926 - accidente en camion  
 con ALEX

Estas páginas, de 1950-1951, comienzan con un grave acontecimiento: siete operaciones de espalda en el transcurso de un año. Este suceso explica el abandono del *Diario* durante este lapso. Pero la enferma parece sentir que se encuentra en fase de recuperación y acopia fuerzas para combatir el sufrimiento. Es evidente que numerosas páginas han sido arrancadas en esta parte del *Diario*.

1950-51.  
He estado enferma un año. Siete operaciones de la columna vertebral. El Doctor Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía 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 pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la... tiznada, y como es natural... muchas veces desespe-

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. Todavía 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 pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la... tiznada, y como es natural... muchas veces desespe-*

96  
ración. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar. El cuadrito que voy a regalarle al Dr Farill y que estoy haciendo con todo mi cariño para él. Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comu-

ración. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar. El cuadrito que voy a regalarle al Dr Farill y que estoy haciendo con todo mi cariño para él. Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comu-

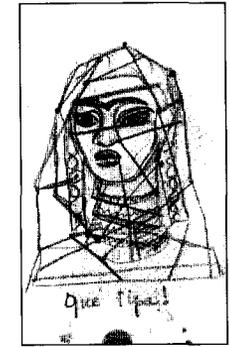
97  
to revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución. La única razón que me hace vivir.

nista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución. La única

rente a la extraña imagen de un hombre barbado con un perro amarrado delante (¿acaso comenzó siendo un autorretrato?) se encuentra otro retrato (¿la propia Frida Kahlo?), con líneas trazadas alrededor de la figura como si se tratase de un velo de hierro, los andamios que rodean un bloque de piedra que encierra una estatua, o bien una estructura similar a la de un féretro. El cuello está rodeado de trazos en zigzag, a modo de collar, transmitiendo la misma sensación que el cuadro *La columna rota*, de 1944. La mirada desconsolada explica por qué la artista escribió al pie: «¡Qué tipa!» En otras palabras, a la bella, inteligente y apasionada Frida Kahlo le ha sido vedado aquello que toda mujer joven desea. La pintora explicaba los temas de sus cuadros diciendo: «Nada resulta tan natural como pintar lo que no hemos conseguido»<sup>3</sup>.



PERRO

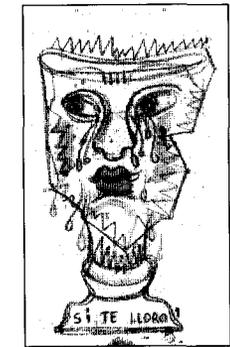


Qué tipa!

Estos dos retratos que guardan relación entre sí repiten una de las imágenes que Frida Kahlo utilizó anteriormente (véase la lámina 56): un jarrón antropomorfo, que en este caso aparece roto. Cabe señalar que las vasijas representan una alusión directa a las urnas clásicas utilizadas como señal inequívoca de las tumbas. Los comentarios sugieren un monólogo interior o, en el caso de la artista, un diálogo. He aquí otro autorretrato de las dos Fridas: los labios rojos evocan una juventud perdida y una femineidad desaprovechada. Las lágrimas son una representación literal, al tiempo que simbólica, del dolor físico inmediato, subrayando la identificación de la artista en este caso con la Doloresa y con la Llorona, personaje mexicano de leyenda (véase la lámina 24).



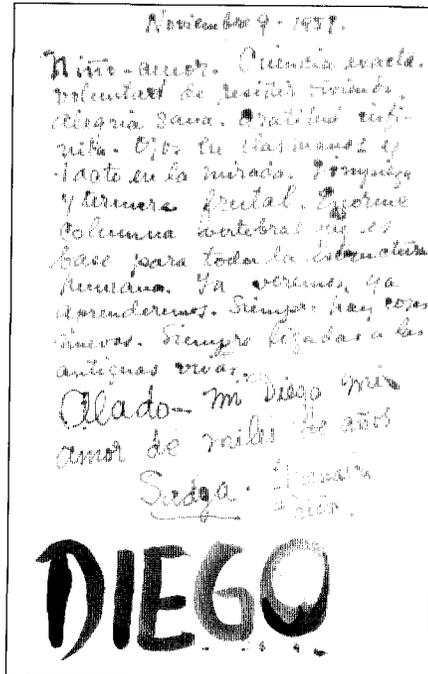
NO ME LLORES!



SI, TE LLORO

Ésta y la siguiente son unas de las pocas páginas fechadas del diario de Frida Kahlo. Esto permite establecer que, durante los primeros diez meses de 1952, la artista no introdujo nada en él. No obstante, se tiene constancia de que en el mismo período pintó cuatro cuadros. La página aparece firmada con la palabra *Sadga*, variante de la firma que emplea nuevamente en la lámina 127, así como una variante de *Sadja* (véase la lámina 71).

*Yrenáica* significa «del lugar de Irene». Irene fue asistente y amante de Diego Rivera durante el breve divorcio de los artistas. Después del asesinato de Trotsky, Irene ayudó a Diego a escapar de la policía.

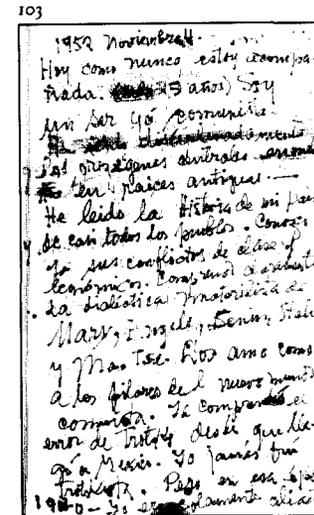


102

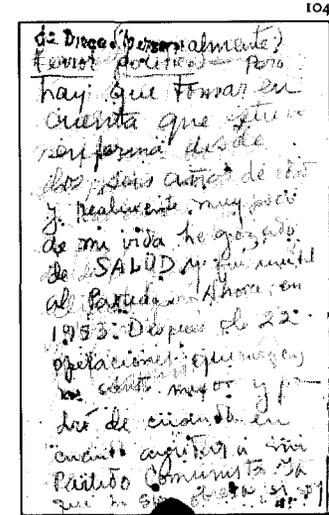
Noviembre 9 - 1951.  
Niño - amor. Ciencia exacta.  
voluntad de resistir viviendo  
alegría sana. gratitud infi-  
nita. Ojos en las manos y  
tacto en la mirada. Limpieza  
y ternura frutal. Enorme  
columna vertebral que es  
base para toda la estructura  
humana. Ya veremos, ya  
aprenderemos. Siempre hay cosas  
nuevas. Siempre ligadas a las  
antiguas vivas.  
Alado - Mi Diego mi  
amor de miles de años  
Sadga. Yrenáica  
Frida.  
DIEGO

La primera de las cinco páginas siguientes tiene escrita la fecha del 4 de noviembre de 1952; sin embargo, los diferentes lápices de colores utilizados en el texto, la escritura distinta de los pasajes, así como las partes repasadas con un segundo color indican que la artista redactó estas líneas en un período más o menos prolongado.

Resultan de gran interés los comentarios que la pintora hace sobre el contenido político de su propio trabajo, que asocia con el «realismo revolucionario». Hasta ese momento, los pensamientos de Frida relacionados con la pintura tendían a ser en su mayor parte reflexiones poéticas referidas a su cosmos personal. Ahora parece querer encontrar una explicación científica de su obra y le preocupa hallar una interpretación marxista de su propio mundo, fijación que prevalecerá en el resto del *Diario*.



1952 Noviembre 4  
Hoy como nunca estoy acompa-  
ñada. Desde hace 25 años Soy  
un ser yo comunista. Sé  
~~He leído disciplinadamente~~  
los orígenes centrales ~~en~~  
~~tos~~ Se unen en raíces antiguas.  
He leído la Historia de mi país  
y de casi todos los pueblos. Conozco  
ya sus conflictos de clase y  
económicos. Comprendo claramente  
la dialéctica materialista de  
Marx, Engels, Lenin, Stalin  
y Mao Tsé. Los amo como  
a los pilares del nuevo mundo  
comunista. Ya comprendí el  
error de Trotsky desde que lle-  
gó a México. Yo jamás fui  
trotskista. Pero en esa época  
1940 - yo era solamente aliada



de Diego. (personalmente)  
(error político)- Pero  
hay que tomar en  
cuenta que estuve  
enferma desde  
los seis años de edad  
y realmente muy poco  
de mi vida he gozado  
de SALUD y fui inútil  
al Partido. Ahora, en  
1953. Después de 22  
operaciones quirúrgicas  
me siento mejor y po-  
dré de cuando en  
cuando ayudar a mi  
Partido Comunista. Ya  
que no soy obrera, si soy

artesana - y aliada incondicional del movimiento revolucionario comunista.  
 Por primera vez en mi vida la pintura trata de ayudar a la línea trazada por el partido. REALISMO REVOLUCIONARIO.  
 Soy solamente una célula del mecanismo revolucionario de los pueblos por la paz y de los pueblos nuevos, soviéticos.

artesana - Y aliada incondicional del movimiento revolucionario comunista.

Por primera vez, en mi vida la pintura trata de ayudar a la línea trazada por el partido. Realismo Revolucionario

Antes solamente fui mi mas antigua experiencia Soy solamente una célula del complejo mecanismo revolucionario de los pueblos por la paz y de los pueblos nuevos, soviéticos

Chinos - checoslovacos - polacos - ligados en la sangre a mi propia persona - y al indigena de México.  
 Entre esas grandes multitudes de gente asiática siempre habrá rostros míos - mexicanos - de piel oscura y bella forma de elegancia sin límite. También estarán ya liberados los negros, tan hermosos y tan valientes. (Mexicanos y negros están por el momento sojuzgados

cos - chinos - checoslovacos, polacos - ligados en la sangre a mi propia persona. y al indigena de México.

Entre esas grandes multitudes de gente asiáticas siempre habrá rostros míos - mexicanos - de piel oscura y bella forma de elegancia sin límite, también estarían ya liberados los negros, tan hermosos y tan valientes. (Mexicanos y negros están por el momento sojuzgados

por países capitalistas sobre todo Norte América - (E.U. e Inglaterra). xxxxxxxxxxxx

Entran en mi vida tres camaradas maravillosas - Elena Vazquez Gomez Teresa Proenza y Judy (la última en realidad fué mi enfermera) las otras dos son realmente asombrosas de inteligencia y de sensibilidad dentro del terreno revolucionario además que las tres han colaborado a que mi salud mejore. Son muy amigas de Diego y magnificas amigas mias

Entran en mi vida tres camaradas maravillosas - Elena Vazquez Gomez Teresa Proenza y Judy (la última en realidad fué mi enfermera) las otras dos son realmente asombrosas de inteligencia y de sensibilidad dentro del terreno revolucionario además que las tres han colaborado a que mi salud mejore. Son muy amigas de Diego y magnificas amigas mias

Viernes 30 de enero de 1953. a pesar de mi larga enfermedad, tengo alegría inmensa de

VIVIR

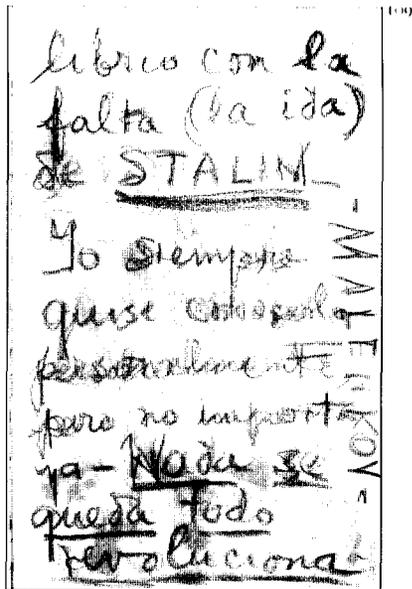
MORIR

Coyoacán

4 de Marzo de 1953

EL MUNDO MÉXICO TODO EL UNIVERSO perdió el equi-

a pesar de mi larga enfermedad, tengo alegría inmensa de  
 VIVIR  
 MORIR  
 Coyoacán  
 4 de Marzo de 1953  
 EL MUNDO MÉXICO  
 TODO EL UNIVERSO  
 perdió el equi-



libro con la  
falta (la ida)  
de STALIN-  
Yo siempre  
quise conocerlo  
personalmente  
pero no importa  
ya - Nada se  
queda todo  
revolucionario  
- MALENKOV -

El repulsivo fondo verde aumenta la sensación de opresión que transmite este inquietante retrato. La figura icónica tiene una mirada penetrante y los grandes ojos dan la impresión de que se trata de un personaje joven. Dos mitades de rostros distintos forman uno solo: a la izquierda se observa una mujer vestida, con el cabello rizado, y a la derecha, un hombre desnudo con el pelo recortado y envuelto en llamas, las que forman una aureola en torno a esta mitad de la figura.

En 1944, Kahlo pintó dos retratos en los que aparecían ella y Diego Rivera en una misma cabeza; pero en este caso los rasgos parecen tan estilizados que es difícil establecer una correspondencia total con dichos retratos. Las rayas en tinta negra, en diagonal, dificultan aún más la identificación de los personajes. Y la enigmática nota al pie, «madera 379», no ofrece ninguna pista, si bien se trata de un número que la pintora ha utilizado anteriormente en el *Diario* (véase la lámina 71).



F  
madera  
379

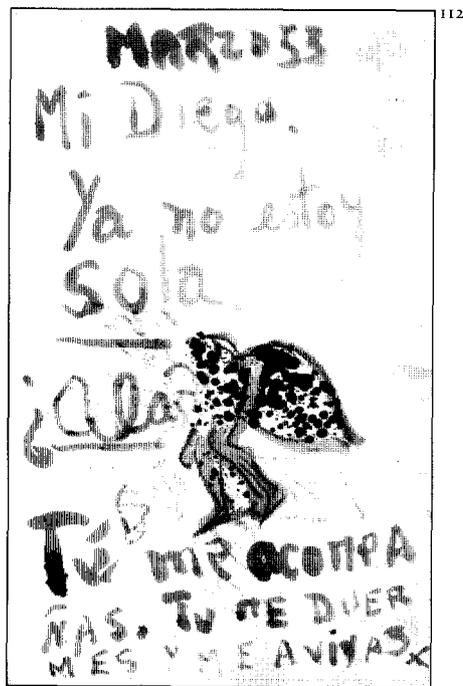
En medio de una serie de descripciones de sí misma y consignas partidarias escritas en tinta sobre un montón de rayas desordenadas en lápiz verde y rojo, cabe distinguir tres imágenes. El pie es la figura más llamativa: las manchas y las heridas de flecha hacen directa alusión a la enfermedad de la pintora. Pero como se trata del pie izquierdo y no del afectado, la figura adquiere connotaciones simbólicas, semejando el tablero de códigos de una pitonisa, o bien la imagen característica que en los códices aztecas se utiliza para indicar la dirección de los acontecimientos. Más abajo se observa un círculo con un punto en el centro, símbolo azteca que designa la unidad, generalmente utilizado en los calendarios para señalar los números de los días. El signo del yin y el yang que está a la derecha, empleado libremente por la artista en otras páginas del *Diario*, completa el equilibrio visual de los tres objetos.



Caminante  
bailarina  
sana PAZ  
Revolucionaria  
inteligente

VIVA STALIN  
VIVA DIEGO

H e aquí dos páginas en las que se pone de manifiesto la devoción de la artista por Diego Rivera: el ala visible del ángel deformado tiene la misma forma que la hoja que se ilustra en la página opuesta. La fuerza vital que se percibe en la planta de la derecha aparece complementada por la presencia del ser alado de la izquierda, señalando un presagio.



112

MARZO 53

*Mi Diego.*

*Ya no estoy*

*sola.*

*¿Alas?*

*Tú me ACOMPAÑAS. TU ME DUERMES Y ME AVIVAS*



113

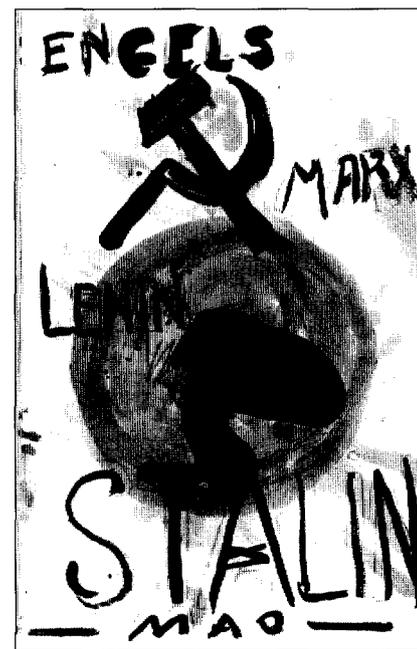
*—amo a Diego amor*

Frida Kahlo emparenta un sistema político moderno y poderoso, el comunista, con un régimen de la antigüedad que duró varios siglos, el Imperio azteca. Los tradicionales símbolos de la hoz y el martillo en un diseño de cartel se corresponden perfectamente con el mensaje. La pintora inserta por doquier los nombres de sus héroes políticos —Engels, Marx, Lenin, Stalin y Mao— sobre quienes escribiera dos años antes (véase la lámina 103): «Los amo como a los pilares del nuevo mundo comunista.» Los dibujos de la página opuesta parecen pictogramas de los códices aztecas y, al igual que estos últimos, contienen símbolos que proporcionan información textual. Las tonalidades oscuras contribuyen a acentuar el aspecto estéril de la tierra.

Las palabras LUNA y SOL guardan relación con las dos pirámides del centro cultural azteca de Teotihuacán, situado aproximadamente a cincuenta kilómetros al norte de la Ciudad de México. Dichos astros fueron símbolos y objetos de culto del pueblo azteca, al tiempo que se los utilizaba para representar los cambios cíclicos de las estaciones.

En el centro del paisaje aparece una curiosa figura que da la impresión de estar mutilada, ya que uno de sus brazos termina en una explosión de tinta. La mujer viste un traje típico mexicano similar a los que solía lucir la pintora. ¿Acaso se trata de ella misma? A decir por el mensaje escrito en la parte inferior de la página (¿YO?), Frida Kahlo tampoco está muy segura al respecto.

Aproximadamente durante la misma época, la artista mexicana pintó *El marxismo dará salud a los enfermos*, una clara manifestación de la necesidad de confiar en un ideal político, en vista de la ineficacia de la medicina moderna.



114

ENGELS  
MARX  
LENIN  
STALIN  
— MAO —

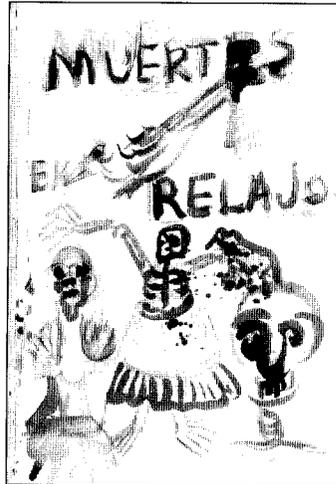


115

LUNA SOL  
YO?

Frida Kahlo salta abruptamente de la civilización antigua a la cultura popular, representando a la muerte mediante las conocidas figuras denominadas *calaveras* o *muertes*. El 2 de noviembre, Día de los Muertos, los mexicanos suelen fabricar juguetes, dulces y figuras comestibles en forma de calavera. Se trata de un día de fiesta nacional que se celebra llevando a los cementerios ofrendas de comida, flores e incienso. El mito de la calavera, de profundo arraigo en México, indica una actitud hacia la muerte que cabría denominar *fatalismo nacional*. Se teme a la muerte; sin embargo, se hace burla de ella mediante la representación absurda de su imagen. No obstante, existe un componente siniestro en el hecho de que la pintora situara la calavera femenina central en el mismo lugar —en posición invertida— en que se encuentra la figura de la página anterior. Ambas imágenes presentan la misma característica del brazo astillado.

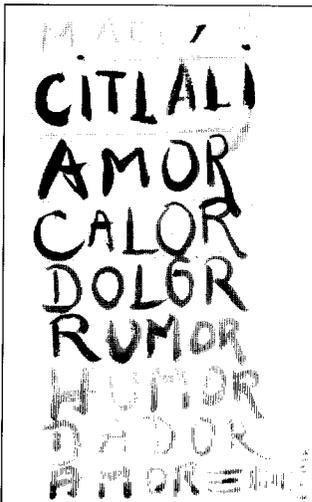
116



MUERTES  
EN  
RELAJO

*Citlali* es palabra náhuatl que significa «estrella».

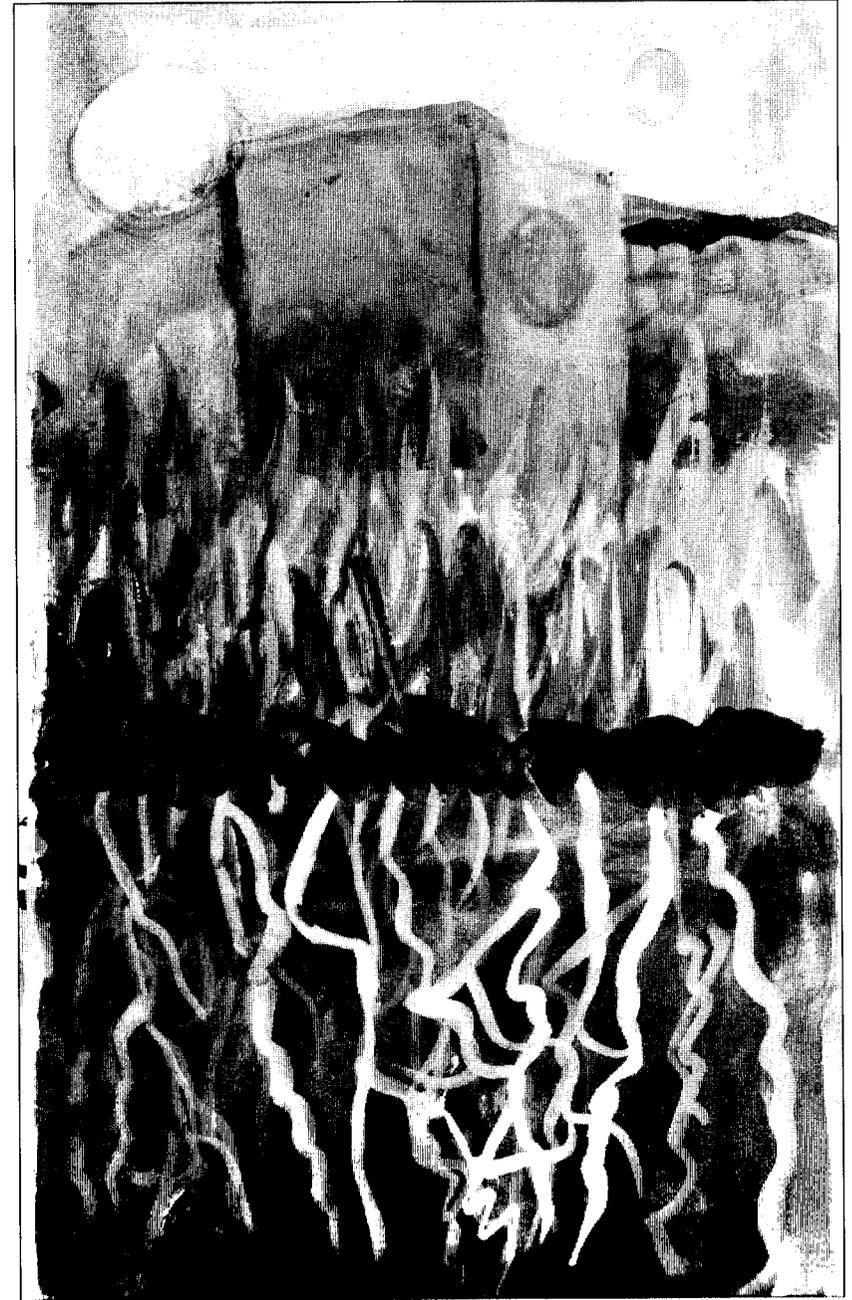
117



MADERA  
CITLALI  
AMOR  
CALOR  
DOLOR  
RUMOR  
HUMOR  
DADOR  
AMOR

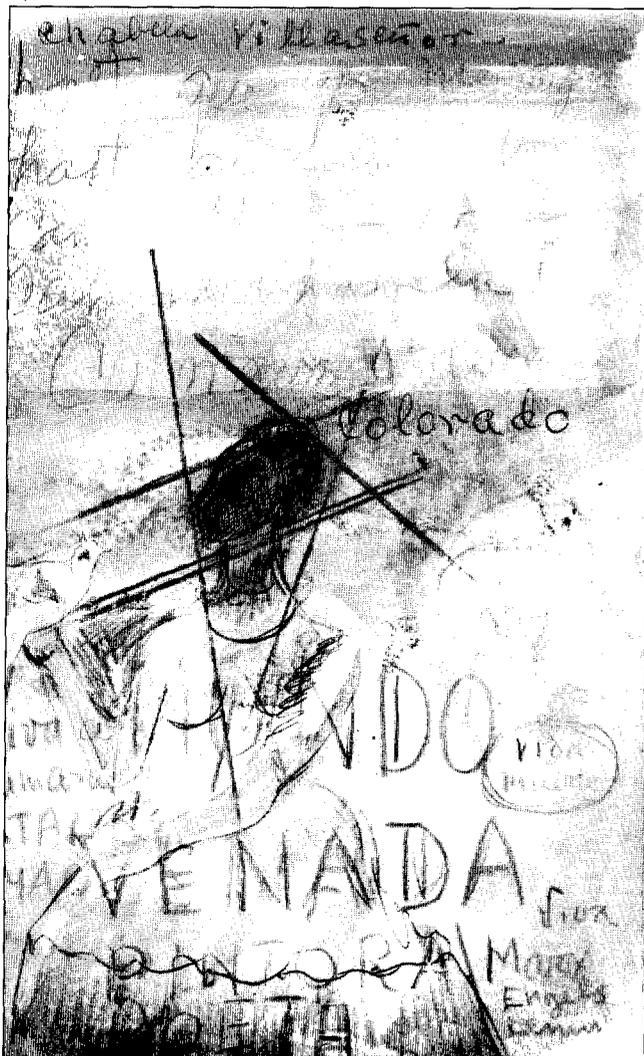
Frida Kahlo pintó este asfixiante paisaje desde la perspectiva de una lombriz, o, lo que es lo mismo, de una persona enterrada. En este caso, se invierte el papel que desempeñan las raíces, que a lo largo del *Diario* suelen transmitir la idea de sustento: esta vez, los relámpagos que hay bajo tierra ya no alimentan plantas exuberantes. Éstas son sustituidas por llamas que danzan alrededor de lo que parece ser una urna. A lo lejos se asoman el sol y la luna; sin embargo, esta última, símbolo que se asocia con la muerte, predomina en la escena. No hay lugar para el humor negro: la despreocupación de la calavera es suplantada por la cruda realidad.

118



Este macabro dibujo hace referencia a la prematura muerte de Isabel (Chabela) Villaseñor, amiga de Frida Kahlo a quien van dedicadas las dos páginas siguientes. Chabela Villaseñor, siete años más joven que ella, fue una poeta precoz, artista gráfica y muralista. Las dos se conocían desde 1928, cuando Chabela estaba relacionada con el movimiento artístico de vanguardia ¡30-30! (en alusión a la carabina que se utilizó durante la Revolución). El que posteriormente fuera su marido, el pintor, grabador y escenógrafo Gabriel Fernández Ledesma, también fue miembro de este grupo. En 1931, Sergei Eisenstein eligió a la joven para que protagonizara uno de los cuatro capítulos de su película épica *¡Que viva México!* Esto hace que las alabanzas de Frida Kahlo a su amiga (lámina 121) no resulten en absoluto exageradas. La última mención resulta conmovedora («tu Olínka»), puesto que hace referencia a la hija de Chabela Villaseñor.

El homenaje poético a la fallecida Chabela Villaseñor (en la página siguiente) se complementa con este simple pero impactante cuadro protagonizado por un venado, animal que guarda un significado especial para Frida Kahlo. El venado era un tema recurrente en la mitología precolombina y, casualmente, estaba relacionado con el pie derecho, la extremidad lesionada de la artista. De hecho, en 1946, pintó un autorretrato con el cuerpo de un venado herido, titulado *El venadito*. En la página anterior, encima del dibujo que representa a la amiga muerta, se lee en letras rojas la palabra VENADA. La reiteración de la palabra «colorado» encuentra su complemento visual en esta página saturada de colores intensos. El cervatillo (copiado de la mascota que la artista tenía en casa y al que había bautizado con el nombre de Granizo) evoca la obra del expresionista alemán Franz Marc, cuyos cuadros de caballos, venados y zorros ponían de manifiesto su amor por los animales. e ilustraban su concepción de un mundo utópico. Asimismo, la pintora alude a un ser superior: en el centro de la parte superior luce un círculo rojo en cuyo centro se distingue la palabra budista TAO, orden cósmico y principio del universo.



*Chabela Villaseñor—  
colorado*

*Viva a  
Camaradas  
STALIN  
MAO*

*Vida  
Muerte*

*MUNDO  
VENADA  
PINTORA  
POETA*

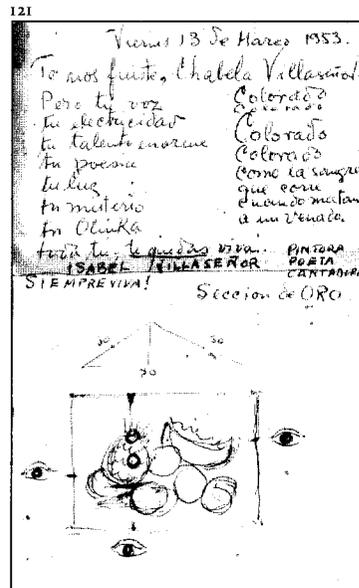
*Viva  
Marx  
Engels  
Lenin*



*TAO*

Inmediatamente después de los conmovedores versos elegíacos dedicados a su amiga, Frida Kahlo da una explicación «científica» de lo que significa la sección áurea (o *medio dorado*), relación matemática que se considera intrínsecamente armoniosa, en un diagrama que ilustra los principios de dicha sección. Cabría interpretar la ecuación de la siguiente manera: una línea se divide de modo que la sección más pequeña tenga la misma relación con la sección más grande que esta última con la totalidad. En los lados del diagrama del círculo están escritas las iniciales S.O., que significan «Sección de Oro», término con el que la pintora designa la naturaleza muerta de la lámina 135.

Los tres ojos dibujados a los lados y debajo del pequeño boceto de naturaleza muerta hacen referencia al hecho de que, desde hace siglos, los artistas han aplicado a su obra las leyes de la sección áurea para crear una composición estéticamente más agradable.



Viernes 13 de Marzo 1953.

Te nos fuiste, Chabela 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 Olínka a un venado.  
 toda tú te quedas viva. PINTORA  
 ISABEL VILLASEÑOR POETA  
 SIEMPRE VIVA! CANTADORA  
 Sección de ORO

El interés de Frida Kahlo por los detalles del oficio continúan en esta página. En ella, la pintora transcribe una elaborada receta mediante la cual se obtiene un material para pintar basado en la goma de damar, resina extraída de cierto árbol del Pacífico. Una vez terminado el proceso, habría de añadirse el pigmento deseado. En el encabezamiento —«Para la antigua ocultadora Fisita»—, la artista hace referencia a sí misma, utilizando el apodo con que Rivera solía llamarla. Probablemente, la pintora copió esta receta en un momento anterior, ya que resulta difícil creer que en este período tardío tuviese energía suficiente para ello y la intención de seguir instrucciones tan complejas.

#### PARA LA ANTIGUA OCULTADORA

FISITA. Temple 4 volúmenes iguales

de llema de huevo aceite de linaza crudo

llema de huevo = aceite crudo de linaza = mezcla de goma damar en aguarrás = agua

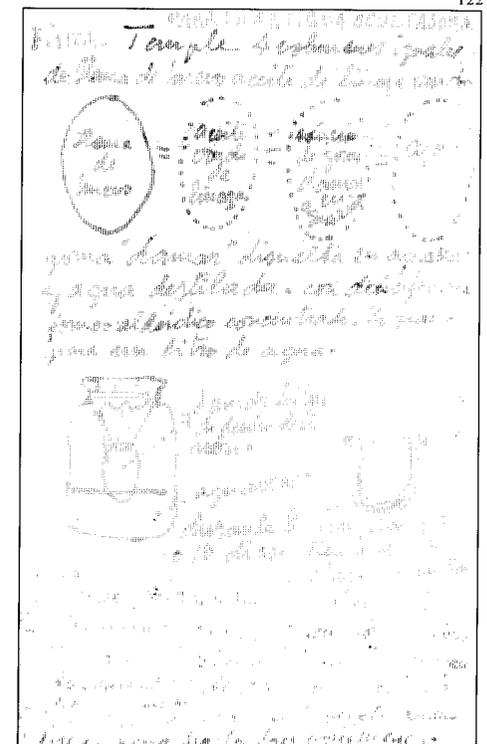
goma «damar» disuelta en aguarrás  
 y agua destilada. con desinfectante  
 tomo = aldeidico concentrado. 1/2 gramo.  
 para un litro de agua.

damar tritura  
 do dentro de li  
 món.

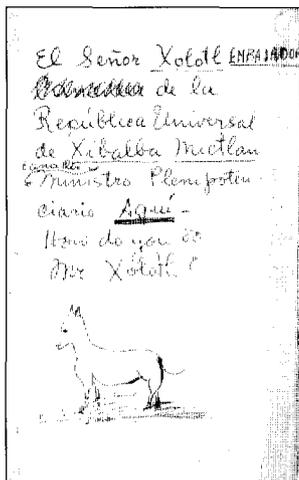
aguarras.  
 durante 8  
 o 10 dias.

limpiar la  
 llema de la  
 clara. muy bien

- 1 Emulsiónense los elementos
- 2 Muelanse con la emulsión los colores
- 3 Si se desea textura brillante, aumentar la cantidad de damar, basta dos volúmenes.
- 4 Si se desea enteramente mate aumen tar el agua hasta tres volúmenes.



El señor Xolotl es el nombre del perro *itz'umtl*, cuya imagen aparece al final de la página. Dicho nombre resulta muy adecuado, puesto que se trata de un dios azteca que representa la variante con cabeza de perro de Quetzalcóatl. Por si fuera poco, uno de los pueblos nómadas prehistóricos que habitaron en el valle de México se denominaba *chichimec de xolotl*, o «gente perro». Frida Kahlo tenía numerosos ejemplares de esta raza, cuyos ancestros se remontan a los aztecas; de ahí el cariño que la pintora sentía por estas mascotas. Así, realizó múltiples autorretratos con el señor Xolotl, tanto como en compañía de sus monos y loros, criaturas que encarnaban al *nabual* azteca, personaje que, de acuerdo con la antigua creencia, constituía el *alter ego* animal de las personas. En la antigüedad, los indígenas creían que los dioses tenían la facultad de convertirse en animales. En esta página, Frida Kahlo nombra a su perro favorito Embajador de la República.

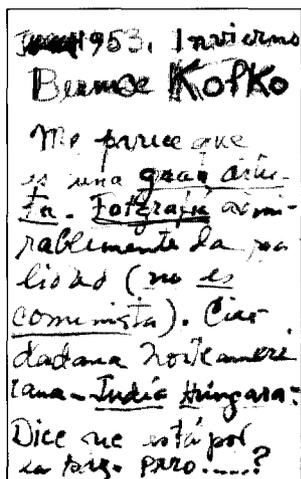


123

**El Señor Xolotl ENBAJADOR**

*Cancellero de la  
 República Universal  
 de Xibalba Mictlan  
 Cancellor Ministro Plenipotenciario Aquí -  
 How do you do  
 Mr Xolotl?*

1º Enero 1953  
 xxxx 1953, Invierno  
 Bernice Kolko  
 Me parece que  
 es una gran artista.  
 Fotografía admirablemente la realidad (no es comunista). Ciudadana norteamericana - Judía Húngara.  
 Dice que está por la paz. pero . . . . .?



123a

El contenido de esta página, cubierta por la anterior, fue revelado cuando la primera pudo ser despegada. He aquí otro ejemplo de escritura doble: la primera es muy tenue y resulta prácticamente imposible de leer, mientras que la segunda aparece resaltada en negro y constituye el único mensaje legible. Bernice Kolko era una fotógrafa nacida en Polonia en 1905. Emigró a EE UU en 1920 y visitó México por primera vez en el invierno de 1951. Sus fotografías fueron calurosamente acogidas en este país, en el que se le invitó a permanecer de forma indefinida. Realizó extensos viajes por todo el territorio, documentando las condiciones de vida de la gente, especialmente la de las mujeres.

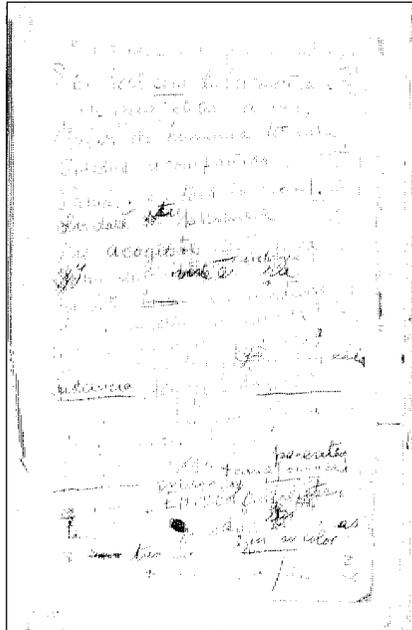
El dibujo, tan enigmático como las palabras que lo enmarcan, revela la inmensa vulnerabilidad de la artista. La cabeza pequeña y las alas rotas, desnuda y ligeramente cubierta por un conjunto de ramas de hoja perenne en llamas, la pintora se pregunta si su hora ha llegado. ¿Te vas? No, contesta, alas rotas.



*Te vas? No.  
 ALAS ROTAS*

124

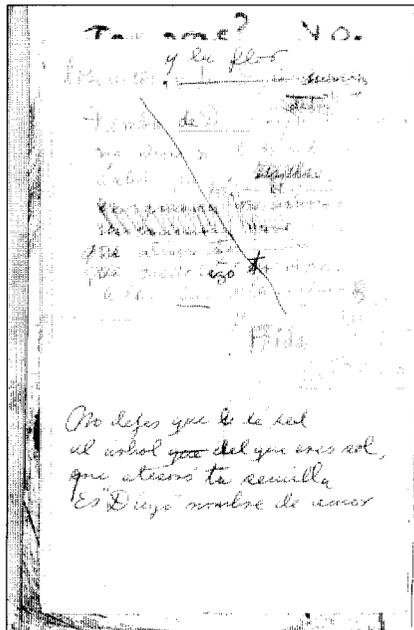
Este pasaje, fechado el 8 de diciembre de 1938, fue pegado en el *Diario*. Frida Kahlo lo escribió durante su viaje a Nueva York, donde asistió a la exposición de su obra en la galería Julien Levy. Durante este periodo, la artista mantuvo relaciones amorosas con Nickolas Muray. En esta parte del *Diario*, numerosas páginas han sido arrancadas.



125

*Niño mío - de la gran Ocultadora*  
 PARIS - Coyoacan D.F. 8 de Dic. de 1938 N.Y.  
 Son las seis de la mañana  
 y los guajolotes cantan,  
 Calor de humana ternura  
 Soledad acompañada -  
 Jamás, en toda la vida  
 olvidaré tu presencia  
 Me acogiste destrozada  
 y me devolviste entera íntegra  
 En ésta pequeña tierra  
 dónde pondré la mirada?  
 ¡Tan inmensa tan profunda!  
 Ya no hay tiempo, ya no hay nada  
 distancia. Hay ya solo realidad  
 Lo que fué, fué para siempre!  
 Lo que es, son las raíces\*  
 que se asoman transparentes  
 transformadas  
 En árbol frutal eterno  
 Tus frutos ya dan sus aromas  
 tus flores dan su color  
 creciendo con la alegría de

126



*los vientos y la flor*  
 Nombre de Diego. Nombre de amor.  
 No dejes que le dé sed al  
 árbol que tanto te ama.  
 que atesoró tu semilla  
 que cristalizó tu vida  
 a las seis de la mañana  
 tu Frida  
 8 de  
 Dic.  
 1938  
 edad 28 años  
 No dejes que le dé sed  
 al árbol del que eres sol,  
 que atesoró tu semilla  
 Es «Diego» nombre de amor.

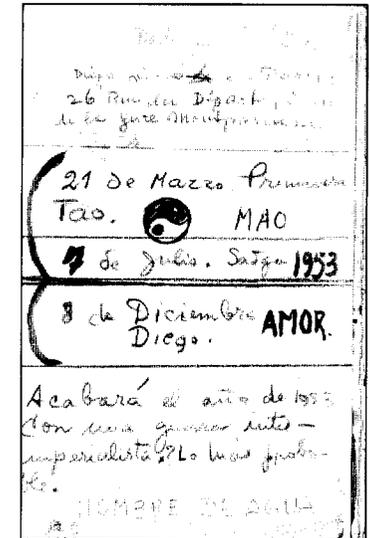
El 21 de marzo es probablemente la fecha en que Frida Kahlo escribió esta página; el 7 de julio es el día en que ella solía celebrar su cumpleaños, y el 8 de diciembre era el cumpleaños de Diego Rivera. En este caso, firma con su seudónimo *Sadga*, como se observa en las láminas 71 y 102, pero si se tiene en cuenta la fecha que aparece al lado, esta vez significa «aquí y ahora».

*Dato que me dió Diego*  
 Diego vivió en París:  
 26 Rue du Départ, à coté  
 de la gare Montparnasse

21 de Marzo. Primavera  
 Tao. MAO  
 7 de Julio. Sadga 1953

8 de Diciembre AMOR.  
 Diego.

*Acabará el año de 1953*  
 con una guerra inter-  
 imperialista? Lo más proba-  
 ble.  
 NOMBRE DE AGUA



127

Frida Kahlo debía estar especialmente de mal humor cuando pintó esta página. «Todo al revés», se lamenta. Un sol amenazador que realmente ostenta el «color del veneno» se alza sobre el cuerpo reclinado de la artista, que posa como las figuras esculpidas en los sarcófagos etruscos. Las extremidades inferiores no aparecen delineadas; sin embargo, hacen juego con el color del astro tóxico, ya que parecen diluirse en el suelo, manchado de sangre. Abajo, las raíces presentan un aspecto putrefacto.

128



*Color de veneno*  
 Todo al revés.  
 YO?  
 Sol  
 y  
 luna  
 pies  
 y  
 Frida



129

Tal vez «la niña Mariana» sea una alusión a Mariana Morillo Safa, retratada por la pintora con blusa de tehuana en 1944. Teniendo en cuenta que Frida Kahlo escribió este poema después de la celebración de su exposición en la Ciudad de México en 1953, es probable que Mariana, cuyos padres coleccionaban obras suyas, hubiera estado presente en la inauguración.

~~La vida callada.~~  
 La vida callada.  
 dentro de mundos.  
 Venados heridos  
 Ropas de ~~tehuana~~  
 Rayos, penas, soles  
 ritmos escondidos  
 «La niña Mariana»  
 frutos ya muy vivos.  
 la muerte se aleja -  
 líneas, formas, nidos.  
 las manos construyen  
 los ojos abiertos  
 los Diegos sentados  
 lágrimas enteras  
 todas son muy claras  
 cósmicas verdades  
 que viven sin ruidos.  
 Arbol de la Esperanza  
 mantente firme.

Mi exposición en México 1953.

130

La vida callada . .  
 dadóra de mundos . .  
 Venados beridos  
 Ropas de tehuana  
 Rayos, penas, soles  
 ritmos escondidos  
 «La niña Mariana»  
 frutos ya muy vivos.  
 la muerte se aleja -  
 líneas, formas, nidos.  
 las manos construyen  
 los ojos abiertos  
 los Diegos sentados  
 lágrimas enteras  
 todas son muy claras  
 cósmicas verdades  
 que viven sin ruidos.

Arbol de la Esperanza  
 mantente firme.

Mi exposición en México. 1953.

Mes después

Para H.

Calladamente, la pena  
 ruidosamente el dolor.  
 el veneno acumulado —  
 me fué dejando el amor.  
 Mundo extraño ya era el mio  
 de silencios criminales  
 de alertas ojos ajenos  
 equivocando los males.  
 obscuridad en el dia  
 las NOCHES no las vivía.  
 Te estás matando!!  
 TE ESTAS MATANDO!!  
 Con el cubillo morbosos  
 de las que están vigi-  
 lando! La culpa la

Mes después  
 Para H.  
 Calladamente, la pena  
 ruidosamente el dolor.  
 el veneno acumulado —  
 me fué dejando el amor.  
 Mundo extraño ya era el mio  
 de silencios criminales  
 de alertas ojos ajenos  
 equivocando los males.  
 obscuridad en el dia  
 las NOCHES no las vivía.  
 Te estás matando!!  
 TE ESTAS MATANDO!!  
 Con el cubillo morbosos  
 de las que están vigi-  
 lando! La culpa la

131

tuve yo?  
 Admito  
 tan grande como el dolor  
 era una salida enorme  
 por donde pasó mi amor.  
 Salida muy silenciosa  
 que me llevaba a la muerte  
 estaba tan olvidada!  
 que ésta era mi mejor suerte  
 Te estás matando!  
 TE ESTAS MATANDO  
 Hay quienes ya no  
 Te olvidan!  
 Acepté su mano fuerte  
 Aquí estoy, para que vivan.  
 Frida

132

tuve yo?  
 Admito mi culpa grande  
 tan grande como el dolor  
 era una salida enorme  
 por donde pasó mi amor.  
 Salida muy silenciosa  
 que me llevaba a la muerte  
 estaba tan olvidada!  
 que ésta era mi mejor suerte.  
 Te estás matando!  
 TE ESTAS MATÁNDO  
 Hay quienes ya no  
 Te olvidan!  
 Acepté su mano fuerte  
 Aquí estoy, para que vivan.  
 Frida.

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!

133

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!

A pesar de que el gangrenoso defecto en el pie derecho de Frida Kahlo no había avanzado durante los últimos años, en agosto de 1953 la extensión de la lesión hizo inevitable la amputación de la extremidad. Así, la pierna fue cortada hasta la rodilla.

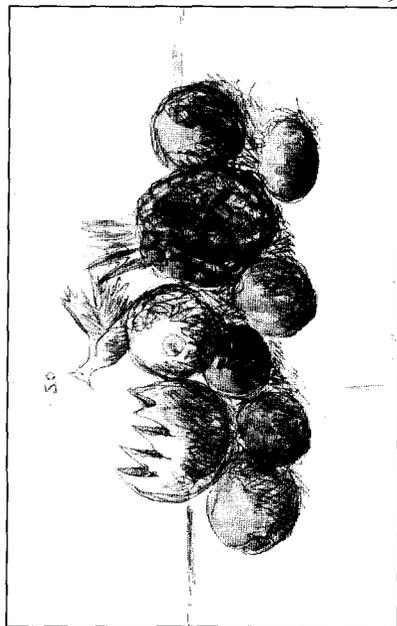
Este dibujo es uno de los más impactantes y, a diferencia de muchos otros del *Diario*, aparece como imagen preconcebida y acabada, no como el resultado de una serie de garabatos dibujados al azar. El dibujo tiene componentes premonitorios y liberadores, como si mediante la visualización de su mayor temor, la pintora pudiera ahuyentar el pánico que sentía ante la perspectiva de la amputación. Cabe distinguir dos pies separados del cuerpo y colocados sobre un pedestal. Aunque semejan los de una estatua, el tono amarillento les confiere una apariencia anémica, muy distinta de la que presenta la superficie marmórea de las esculturas. De la pierna no nacen venas portadoras de vida, sino zarzas espinosas y sin hojas. La sangre que debiera animar los miembros da color al fondo de la ilustración.

A lo largo del *Diario*, la referencia a las alas tiene, en parte, connotaciones serias, si bien cabe considerarlas dudosas súplicas a los ángeles o a cualquier otro tipo de ser divino. Los pies que se ilustran en esta imagen parecen amuletos o exvotos; los mexicanos los denominan *milagros*. Pequeñas réplicas de plata (en tiempos de Frida Kahlo lo eran, ahora son de latón) de las partes del cuerpo afectadas eran colocadas frente a la imagen del santo, o bien, colgadas en una cadena que se llevaba al cuello para garantizar la recuperación.



134

Pies para qué los quiero  
Si tengo alas pa' volar.  
1953.



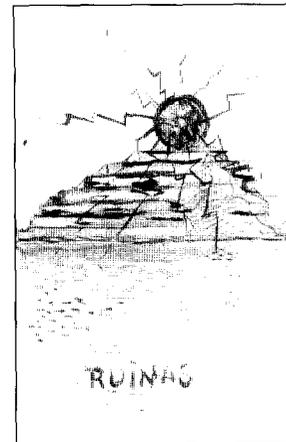
*Si tan solo tuviera cerca  
de mi su carita  
Como a la tierra el aire se la da  
la realidad  
de su persona, me haría  
más alegre, me alejaría  
del sentido que me llena  
de gris. Nada ya sería  
en mi tan hondo, tan  
final. Pero cómo le explico  
mi necesidad enorme de  
ternura! Mi soledad de  
años. Mi estructura incon-  
forme por inarmónica,  
por inadaptada. Yo creo  
que es mejor irme, irme y  
no escaparme. Que todo  
pase en un instante. Ojalá.*

146

*Si tan solo tuviera cerca  
de mi su carita  
Como a la tierra el aire se la da  
la realidad  
de su persona, me haría  
más alegre, me alejaría  
del sentido que me llena  
de gris. Nada ya sería  
en mi tan hondo, tan  
final. Pero cómo le explico  
mi necesidad enorme de  
ternura! Mi soledad de  
años. Mi estructura incon-  
forme por inarmónica,  
por inadaptada. Yo creo  
que es mejor irme, irme y  
no escaparme. Que todo  
pase en un instante. Ojalá.*

Frida Kahlo pintó el sol y las pirámides precolombinas decenas de veces, como emblemas de majestuosidad y cíclica transformación. Para los aztecas era muy importante saber que el sol saldría todos los días, por lo que el astro rey constituía un símbolo del continuo renacer. En esta imagen se ilustra la muerte de la estrella, conjuntamente con la destrucción del templo que fuera construido en su honor. De esta manera, cabría establecer una cruda metáfora de la propia condición de la artista. Sólo ruinas dejará la colisión del sol contra su propio templo; sólo ruinas quedarán de la pintora si sus pilares se desmotonan.

137



RUINAS

138



«TOCADO» NÓ LOCO.

Solo apoyo  
Puntos de apoyo

En mi figura completa  
solo hay uno, y quiero  
dos.  
Para tener yo los dos  
me tienen que cortar uno  
Es el uno que no tengo, el  
que tengo que tener  
Para poder caminar  
el otro será ya muerto!  
A mi, las alas me  
sobran.  
Que las corten  
y a volar!!

139

Se ha dicho en ocasiones que Hieronymus Bosch (El Boscò) ejerció gran influencia en Frida Kahlo y, de hecho, en estas líneas se confirma el excelente concepto que la artista tenía de las extrañas imágenes del pintor. Lo cierto es que las obras de ambos comparten ciertas características, como, por ejemplo, la ilustración de las metamorfosis o la evocación de lo fantástico. Por otro lado, los cuadros de uno y otro provocan repulsión y fascinación al mismo tiempo. Bruegel, el otro pintor europeo que la artista menciona en este pasaje, era conocido, al igual que Bosch, por sus alegorías de carácter moral.

140

HIERONYMUS Bosch  
Murió en HERTOGEN BOSCH  
AÑO 1516.  
HIERONYMUS Agua  
alias BOSCH.  
pintor maravilloso  
quizá nació en Aachen

Me inquieta mucho que  
no se sepa casi nada de  
este hombre fantástico  
de genio. Casi un siglo  
después, (menos) vivió el  
magnífico BREUGEL, EL  
VIEJO, mi amado.

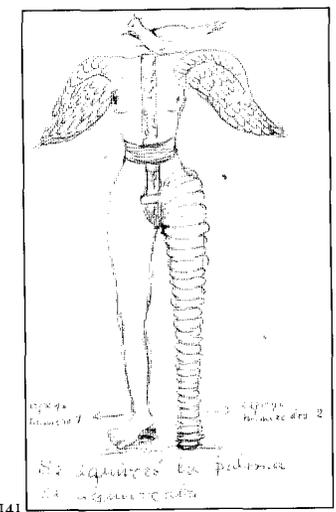
Julio, 1953  
Cuernavaca.

Puntos de apoyo.  
En mi figura completa  
solo hay uno, y quiero  
dos.  
Para tener yo los dos  
me tienen que cortar uno  
Es el uno que no tengo el  
que tengo que tener  
Para poder caminar  
el otro será ya muerto!  
A mi, las alas me  
sobran.  
Que las corten  
y a volar!!

HIERONYMUS Bosch  
Murió en HERTOGENBOSCH  
Año 1516.  
HIERONYMUS A quien  
alias BOSCH.  
pintor maravilloso.  
quizá nació en Aachen.

Me inquieta mucho que  
no se sepa casi nada de  
este hombre fantástico  
de genio. Casi un siglo  
después, (menos) vivió el  
magnífico BREUGEL, EL  
VIEJO, mi amado.

Este dibujo resulta aterrador por la atención que la artista presta al detalle. Impresiona que las alas emplumadas de la figura nazcan de las axilas curvas, o que la columna vertebral rota de la mujer desahucada — reconocible por llevar un ancho cinturón que mantiene unidas sus mitades — se corte a la altura de los hombros, y que sobre el lugar en el que debiera estar la cabeza descansen una paloma. El fino trazo en espiral que rodea la pierna izquierda evoca el grabado titulado *Frida y el aborto*, de 1932, en el que el cordón umbilical de un feto se enreda en la pierna de Frida, en un autorretrato devastador. Desconcertantes son también los versos de Rafael Alberti («Se equivocó la paloma, se equivocaba, se equivocaba»), que continúan en la página siguiente.

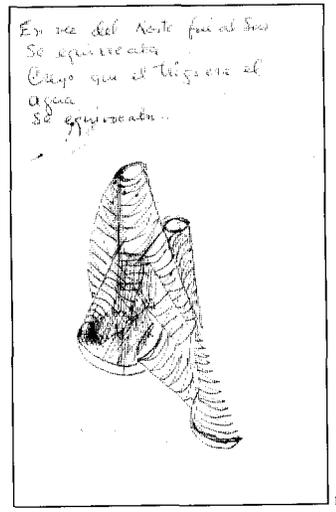


141

apoyo  
numero 1.  
apoyo  
numero dos. 2  
Se equivocó la paloma.  
Se equivocaba . . . . .

Agosto de 1953.  
Seguridad de que me van  
a amputar la pierna  
derecha. Detalles sé pocos  
pero las opiniones son muy  
serias. Dr Luis Méndez  
y el Dr Juan Farill.

Estoy preocupada, mucho,  
pero a la vez siento que  
será una liberación.  
Ojalá y pueda ya  
caminando dar todo  
el esfuerzo que me queda  
para Diego.  
todo para Diego.



142

En vez del Norte fué al Sur  
Se equivocaba . . . . .  
Creyó que el trigo era el  
agua.  
Se equivocaba . . . . .

Agosto de 1953  
Seguridad de que me van  
a amputar la pierna  
derecha. Detalles sé pocos  
pero las opiniones son muy  
serias. Dr Luis Méndez  
y el Dr Juan Farill.

Estoy preocupada, mucho,  
pero a la vez siento que  
será una liberación.  
Ojalá y pueda ya  
caminando dar todo  
el esfuerzo que me queda  
para Diego.  
todo para Diego.

143

11 de Febrero de 1954  
 Me amputaron la pierna  
 hace 6 meses  
 Se me han hecho  
 siglos de tortura y  
 en momentos casi perdí  
 la razón. Sigo sintiendo  
 ganas de suicidarme  
 Diego es el que me detiene  
 por mi vanidad de  
 creer que le puedo hacer  
 falta. El me lo ha  
 dicho y yo le creo. Pero  
 nunca en la vida he su-  
 frido más. Esperaré un tiempo.

144

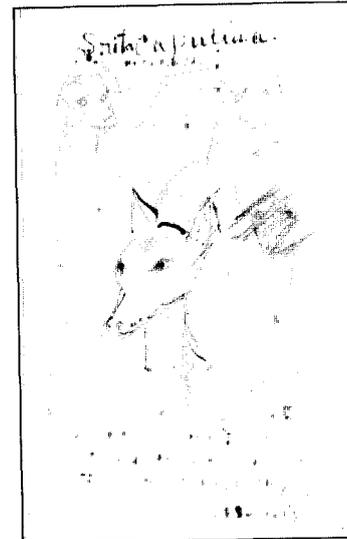
Numerosas páginas fueron arrancadas entre las láminas 144 y 145 y no existe razón alguna que explique su desaparición. Se afirma que Frida regalaba a sus amigos los dibujos que realizaba en su *Diario*. Esto puede ser cierto en el caso de las páginas que faltan después de la 35, o, tal vez, podría tratarse de otros cuadernos de la artista. Aunque es más probable que las que faltan hayan estado colmadas de sufrimiento y angustia. Esta idea suscita otra lectura: es posible que alguien haya leído estas páginas y considerara que su divulgación podía atentar contra la dignidad de la pintora, o bien dicha persona pudo sentirse aludida y, en el deseo de proteger su intimidad, decidió ponerlas a salvo de terceros.

Frida Kahlo expresa su agradecimiento a numerosos médicos que le habían ayudado hasta el momento: David Glusker era el marido de Anita Brenner, la escritora norteamericana de ascendencia mexicana que promovía la cultura mexicana a través de sus libros, uno de los cuales se titula *Ídolos tras los altares*.

Estamos ya en Marzo  
 Primavera 21.  
 HE logrado mucho.  
 Seguridad al caminar  
 Seguridad al pintar.  
 Amo a Diego más  
 que a mi misma.  
 Mi voluntad es grande.  
 Mi voluntad permanece.  
 Gracias al amor mag-  
 nífico de Diego.  
 Al trabajo honrado  
 e inteligente del  
 Dr Farill. Al intento  
 tan honesto y cariñoso  
 del Dr Ramón Parrés  
 y al cariñoso Dr de  
 toda mi vida David  
 Glusker y al Dr  
 Flores

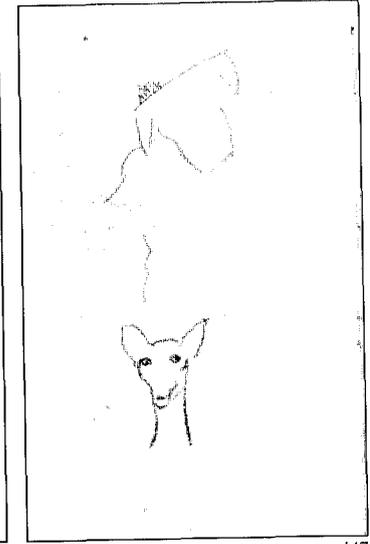
Estados Unidos  
 Primavera 21.  
 HE logrado mucho.  
 Seguridad al caminar  
 Seguridad al pintar.  
 Amo a Diego más  
 que a mi misma.  
 Mi voluntad es grande.  
 Mi voluntad permanece.  
 Gracias al amor mag-  
 nífico de Diego.  
 Al trabajo honrado  
 e inteligente del  
 Dr Farill. Al intento  
 tan honesto y cariñoso  
 del Dr Ramón Parrés  
 y al cariñoso Dr de  
 toda mi vida David  
 Glusker y al Dr  
 Flores

La señorita Capulina (ceteza mexicana) era uno de los perros de Frida Kahlo. La artista retrató a su mascota en simpáticas posturas.



146

Srita Capulina



147

Entre los últimos tres pasajes hay una diferencia de tiempo de un mes, señalando un período extremadamente doloroso para la enferma. Gracias al apoyo de Diego Rivera, sus médicos y un círculo de amigos, la artista pudo gozar de ciertos ratos de alegría y compañía, como lo expresa en el *Diario*. Entre sus amigas más íntimas estaban Teresa Proenza (Tere), activista política, así como Judith Ferreto, una de las enfermeras que cuidaban de ella.

Abril 27 - 1954  
 Salí sana - Hice la  
 promesa y la cumpliré  
 de jamás volver atrás.  
 Gracias a Diego, gra-  
 cias a mi Tere, gracias  
 a Graciélita y a la niña,  
 gracias a Judith, gracias  
 a Isaura Mino, gracias  
 a Lupita Zúñiga, gra-  
 cias al Dr. Ramón Parrés  
 gracias al Dr. Glusker,  
 gracias al Dr. Farill, al  
 Dr. Polo, al Dr. Armando  
 Navarro, al Dr. Vargas.  
 Gracias a mí misma y

148  
 Abril 27-1954  
 Salí sana - Hice la  
 promesa y la cumpliré  
 de jamás volver atrás.  
 Gracias a Diego, gra-  
 cias a mi Tere, gracias  
 a Graciélita y a la niña,  
 gracias a Judith, gracias  
 a Isaura Mino, gracias  
 a Lupita Zúñiga, gra-  
 cias al Dr. Ramón Parrés  
 gracias al Dr. Glusker,  
 gracias al Dr. Farill, al  
 Dr. Polo, al Dr. Armando  
 Navarro, al Dr. Vargas.  
 Gracias a mí misma y

a mi voluntad enorme  
 de vivir entre todos los  
 que me quieren y para  
 todos los que yo quiero.  
 Que viva la alegría,  
 la vida, Diego, Tere,  
 mi Judith y todas las enfer-  
 meras que he tenido en mi  
 vida que me han tratado  
 tan maravillosamente bien.  
 Gracias a mi ser  
 comunista y lo he sido  
 toda mi vida.  
 Gracias al pueblo so-  
 viético, al pueblo chino  
 checoslovaco y polaco y al  
 pueblo de México, sobre todo

149

de Coyoacán y  
 donde nació mi pri-  
 mera célula, que se  
 incubó en Oaxaca,  
 en el vientre de mi  
 madre, que había na-  
 cido ahí, casada con  
 mi padre Guillermo  
 Kablo - mi madre Ma-  
 tilde Calderón, morena  
 campanita de Oaxaca.  
 Tarde maravillosa  
 que pasamos aquí en  
 Coyoacán; cuarto de Frida  
 Diego, Tere y yo.  
 Srta. Capulina  
 Sr. Xolotl  
 Sra. Kostic

150

a mi voluntad enorme  
 de vivir entre todos los  
 que me quieren y para  
 todos los que yo quiero.  
 Que viva la alegría,  
 la vida, Diego, Tere,  
 mi Judith y todas las enfer-  
 meras que he tenido en mi  
 vida que me han tratado  
 tan maravillosamente bien.  
 Gracias porque soy  
 comunista y lo he sido  
 toda mi vida.  
 Gracias al pueblo so-  
 viético, al pueblo chino  
 checoslovaco y polaco y al  
 pueblo de México, sobre todo

de Coyoacán  
 donde nació mi pri-  
 mera célula, que se  
 incubó en Oaxaca,  
 en el vientre de mi  
 madre, que había na-  
 cido ahí, casada con  
 mi padre, Guillermo  
 Kablo - mi madre Ma-  
 tilde Calderón, morena  
 campanita de Oaxaca.  
 Tarde maravillosa  
 que pasamos aquí en  
 Coyoacán; cuarto de Frida  
 Diego, Tere y yo.  
 Srta. Capulina  
 Sr. Xolotl  
 Sra. Kostic

**F**rida Kahlo inicia esta sección autobiográfica de seis páginas, de la cual los biógrafos han extraído información sobre los primeros años de su vida. La caligrafía es incierta, si bien se manifiesta la determinación de la artista para contar su propia historia, que por cierto resulta enormemente vivida y revela una especial lucidez por parte de la autora. El relato finaliza con un boceto poco claro, pero suficientemente gráfico como para transmitir un recuerdo de infancia en el que destacan los sangrientos enfrentamientos entre los zapatas y los carrancistas, si bien el dibujo no se corresponde con el estilo de la pintora.

Esquema de mi vida.  
 1910. - Nací en el cuarto  
 de la esquina entre Londres  
 y Allende Coyoacán.  
 A la una de la maña-  
 na. Mis abuelos paternos  
 húngaros - nacidos en Arat  
 Hungría - ya casados  
 fueron a vivir a Alemania  
 donde nacieron varios de  
 sus hijos entre ellos mi  
 padre, en Baden Baden  
 Alemania - Guillermo Ka-  
 blo. María - Enriqueta  
 Paula y otros. El emigró  
 a México en el siglo 19.  
 Radicó aquí siempre toda  
 su vida. Se casó con una  
 muchacha mexicana, ma-  
 dre de mis hermanitas.

151

Esquema de mi vida.  
 1910. - Nací en el cuarto  
 de la esquina entre Londres  
 y Allende Coyoacán.  
 A la una de la maña-  
 na. Mis abuelos paternos  
 húngaros - nacidos en Arat  
 Hungría - ya casados  
 fueron a vivir a Alemania  
 donde nacieron varios de  
 sus hijos entre ellos mi  
 padre, en Baden Baden  
 Alemania - Guillermo Ka-  
 blo. María - Enriqueta  
 Paula y otros. El emigró  
 a México en el siglo 19.  
 Radicó aquí siempre toda  
 su vida. Se casó con una  
 muchacha mexicana, ma-  
 dre de mis hermanitas

Luisita y Margarita.  
 Al morir muy joven su seño-  
 ra se casó con mi madre  
 Matilde Calderón y González.  
 hija entre doce de mi  
 abuelo Antonio Calderón  
 de Morelia de raza  
 indígena mexicana michoa-  
 cana y de mi abuelita  
 Isabel González y González  
 hija de un general español  
 quien al morir puso a ella  
 y a su hermanita  
 Cristina en el convento de  
 las viscaínas de donde  
 salió a casarse con mi  
 abuelo - de profesión  
 fotógrafo, todavía hacia  
 daguerrotipos. De lo  
 que Frida conserva uno.

152

Luisita y Margarita.  
 Al morir muy joven su seño-  
 ra se casó con mi madre  
 Matilde Calderón y González,  
 hija entre doce de mi  
 abuelo Antonio Calderón  
 de Morelia de raza  
 indígena mexicana michoa-  
 cana y de mi abuelita  
 Isabel González y González  
 hija de un general español  
 quien al morir puso a ella  
 y a su hermanita  
 Cristina en el convento de  
 las viscaínas de donde  
 salió a casarse con mi  
 abuelo - de profesión  
 fotógrafo, todavía hacia  
 daguerrotipos de los  
 cuales todavía conservo uno.

Mi niñez fue maravillosa  
 porque aunque mi padre era  
 un enfermo (tenía vértigos cada  
 mes y medio) fue un inmenso  
 ejemplo para mí de ternura de  
 trabajo (Fotógrafo también y pintor)  
 y sobre todo de comprensión para  
 todos mis problemas que desde  
 los cuatro años fueron ya de  
 índole social.  
 Recuerdo que yo tenía 4 años  
 cuando la decena trágica -  
 Yo presencié con mis ojos  
 la lucha campesina de  
 Zapata contra los carran-  
 cistas. Mi situación fue  
 muy clara. Mi madre por  
 la calle de Allende - abriendo  
 los balcones - les daba  
 acceso a los zapatistas

153

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

Recuerdo que yo tenía 4 años  
 cuando la decena trágica -  
 Yo presencié con mis ojos  
 la lucha campesina de  
 Zapata contra los carran-  
 cistas. Mi situación fue  
 muy clara. Mi madre por  
 la calle de Allende - abriendo  
 los balcones - les daba  
 acceso a los zapatistas

Me acuerdo que los heridos  
 y hambrientos saltaban por  
 los balcones de mi casa hacia  
 la «sala». Ella les curaba  
 y les daba gorditas de maíz  
 único alimento que en ese  
 entonces se podía conseguir en  
 Coyoacán. Eramos cuatro  
 hermanas Matita Adri  
 Yo (Frida) y Cristi, la cha-  
 parrita (las describiré más  
 tarde. La emoción clara  
 y precisa que yo guardo  
 de la «revolución mexi-  
 cana» fue la base para  
 que a los 13 años de  
 edad ingresara en la  
 juventud comunista.

154

haciendo que los heridos  
 y hambrientos saltaran por  
 los balcones de mi casa hacia  
 la «sala». Ella les curaba  
 y les daba gorditas de maíz  
 único alimento que en ese  
 entonces se podía conseguir en  
 Coyoacán. Eramos cuatro  
 hermanas Matita Adri  
 Yo (Frida) y Cristi, la cha-  
 parrita (las describiré más  
 tarde. La emoción clara  
 y precisa que yo guardo  
 de la «revolución mexi-  
 cana» fue la base para  
 que a los 13 años de  
 edad ingresara en la  
 juventud comunista.

No más chirriaban las balas  
 entonces en 1914. Oigo todavía  
 su extraordinario sonido.  
 Se hacía propaganda en el  
 -tianguis- de Coyoacán a  
 favor de Zapata con corridos  
 que Posada editaba. Costa-  
 ban los viernes 1 centavo.  
 y yo y Cristi los cantábamos  
 encerradas en un gran  
 ropero que olía a nogal.  
 Mientras mi madre y mi  
 padre velaban por nosotros  
 para no caer en manos de  
 los guerrilleros. Yo re-  
 cuerdo a un herido  
 carrancista corriendo hacia  
 su fuerte el río de Coyoacán

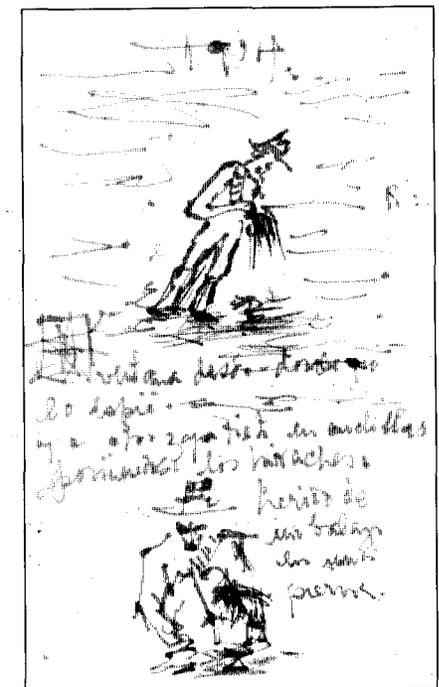
1914

Rio.

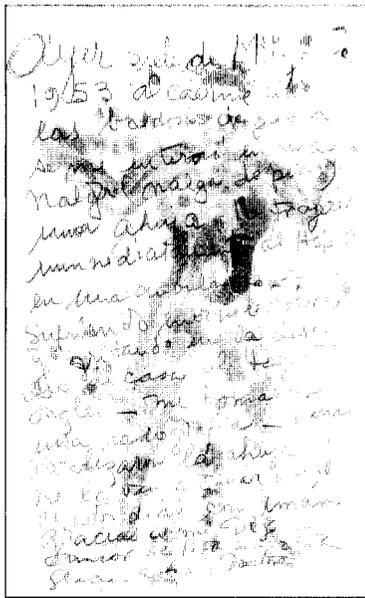
ventana desde donde yo  
 lo espí.  
 y a otro zapatista en cuclillas  
 poniéndose los buaraches.  
 herido de  
 un balazo  
 en una  
 pierna.

No más chirriaban las balas  
 entonces en 1914. Oigo todavía  
 su extraordinario sonido.  
 Se hacía propaganda en el  
 -tianguis- de Coyoacán a  
 favor de Zapata con corridos  
 que Posada editaba. Costa-  
 ban los viernes 1 centavo.  
 y yo y Cristi los cantábamos  
 encerradas en un gran  
 ropero que olía a nogal.  
 Mientras mi madre y mi  
 padre velaban por nosotros  
 para no caer en manos de  
 los guerrilleros. Yo re-  
 cuerdo a un herido  
 carrancista corriendo hacia  
 su fuerte el río de Coyoacán

155



156



*Ayer siete de Mayo de 1953 al verme en las baldosas de piedra se me enterró en una nalga (nalga de perro) una abuja. Me trajeron inmediatamente al Hospital en una ambulancia. Sufriendo enormes dolores y gritando en la distancia de casa al Hospital Ingles - me tomaron una radiografía - varias localizaron la abuja y me la van a sacar uno de estos dias con imán. Gracias a mi Diego amor de toda mi vida gracias a los Doctores*

157

Esta impactante ilustración en tinta resulta aún más demoledora por el hecho de estar precedida por bocetos de soldados malheridos y moribundos. Frida Kahlo sustituye su pluma por un crayón de cera y un pincel para realizar un autorretrato que resulta tan vivaz como abrumador. A pesar del aspecto desproporcionado del cuerpo, la artista aparece completa, con una línea que señala el lugar en el que ha perdido la pierna. La postura erguida y los enormes y redondos pechos la convierten en un ser superdotado, típico de cómic; sin embargo, la posición ambigua de los brazos constituye un gesto que refleja ambigüedad: ¿señal acaso de alegría, o de resignación? El colorido del dibujo contribuye a confundir al observador en lo que respecta al mensaje: los tonos complementarios azul y naranja no se perciben simultáneamente con facilidad, al tiempo que los trazos en acuarela violeta y malva sugieren la presencia de hematomas y de sangre coagulada.

158



*con mi amor a mi niño Diego Diego*

159



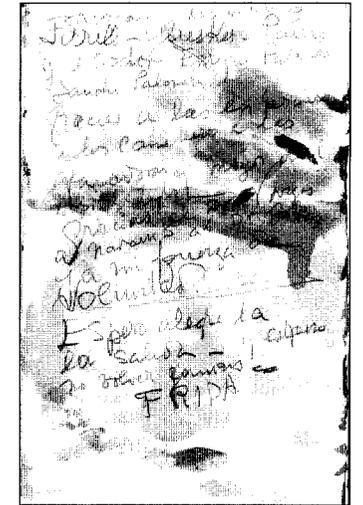
161



162



*Farill - Glusker - Párres y el Doctor Enrique Palomera. Sanche Palomera. Gracias a las enfermeras a los camilleros a las afanadoras y mozos del Hospital Ingles - Gracias al Dr. Vargas a Navarro al Dr Polo y a mi fuerza de voluntad. Espero alegre la salida - y espero no volver jamas - FRIDA.*



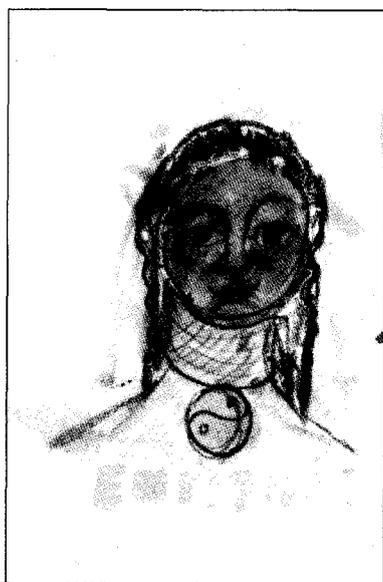
160

El autorretrato al desnudo de cuerpo entero guarda relación con las imágenes de las láminas 124, 141 y 158. Si se observan dichas imágenes una tras otra, se percibe un deterioro paulatino, hasta que sólo aparece la parte en la que se concentra el dolor. Las flechas apuntan a las zonas más vulnerables del cuerpo desnudo de la artista, que en algún momento fueron sometidas a la intervención quirúrgica. En lugar de caer en la autoconmiseración, la enferma acepta el empeoramiento de su salud y presenta sus dolencias de forma «objetiva». La lágrima que cae por el rostro de la figura, cuya apariencia es la de una inexpressiva máscara, no es más que un símbolo. Por su parte, el dibujo en sí se impone como un emblema del sufrimiento.



163

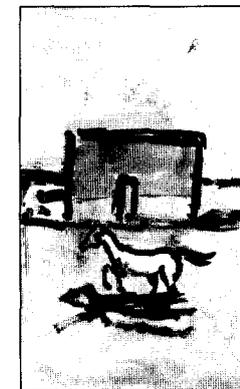
Este estilizado retrato evoca el rostro dividido de la lámina 110, jugando en ambos el color un papel fundamental. El verde del fondo de la página siguiente tiñe la faz de la mujer, al tiempo que la nota situada debajo del dibujo (ENVIDIOSA) hace referencia a la expresión «estar verde de envidia». El aire enfermizo que el tono amarillo del fondo infunde al cuadro hace que recordemos la definición que la pintora dio de dicho color en la lámina 15: locura y misterio. ¿Qué causa la envidia del personaje? Quizá la paz y la ecuanimidad de aquellos que gozan plenamente del equilibrio representado por el signo del yin y el yang.



164

ENVIDIOSA

Este curioso dibujo no se parece a ninguno de los que aparecen en el resto del *Diario*. Con pincelada ancha en tinta negra, la artista divide la página en dos y pinta en formas simples un paisaje que incluye un edificio y un caballo en movimiento. El cielo, de un azul intenso, no presenta matices, así como ocurre con las áreas verde y rosa de la estructura. La imagen es plana, salvo por la sombra que el caballo proyecta, produciendo un efecto de profundidad. Con unos cuantos trazos, la artista ha creado una escena muy opresiva: casi resulta posible escuchar el galope del caballo, sentir cómo se desplaza el sol, percibir el aislamiento que se respira en este confín del mundo, al final de los tiempos.



165

*Páginas del Diario*  
166 a 169: en blanco.

He aquí la última imagen del diario de Frida Kahlo y, probablemente, el último cuadro pintado por la artista. Es una imagen que ilustra el caos apocalíptico, el balance final, la transfiguración y la transmigración. Los cielos se abren, el firmamento se tiñe de una luz rosácea; llueve al tiempo que luce el sol. ¿Quién es la criatura de alas verdes que vuela rumbo al exterior? La corona sugiere que se trata de un ilustre embajador celestial; sin embargo, las piernas envueltas en un material negro, con rastros de sangre, aluden a la imagen subjetiva que la artista tenía de sí misma. La muerte de la que tanto se reía pero a la que temía, el final que tanto ansiaba pero al que se resistía con tanta valentía, se cierne ahora sobre ella. Pocos son los artistas que han tenido la audacia de ilustrar su partida, pero aún menos los que tuvieron que enfrentar a la muerte durante un período tan prolongado. Nunca resultó tan oportuna la frase de Frida: «Yo nunca he pintado mis sueños. Sólo he pintado mi propia realidad.»<sup>6</sup>



170



171

<sup>6</sup> *Time*, 27 de abril de 1953, p. 90.

# CRONOLOGÍA



1907

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nació el 6 de julio en Coyoacán, un pueblo de la periferia de la Ciudad de México. Fue hija de Matilde Calderón y González, una mestiza católica, y de Guillermo Kahlo, fotógrafo, judío de ascendencia germano-austrohúngara. Más adelante, decidió celebrar su cumpleaños el 7 de julio.

1910

Estalla la Revolución mexicana y Frida Kahlo reivindica este año como el de su propio nacimiento.

1914

Frida Kahlo contrae la polio.

1922

Se inicia el movimiento mexicano de muralistas. El gobierno promueve la creación de murales en iglesias, escuelas, bibliotecas y edificios públicos.

Frida Kahlo se traslada a la Ciudad de México con el fin de asistir a la Escuela Preparatoria Nacional, entidad pública secundaria cuyo programa de estudios estaba diseñado para preparar a los alumnos en el ingreso en la Facultad de Medicina.

Frida Kahlo conoce a Diego Rivera cuando éste realiza un mural para su escuela.

1925

Frida Kahlo toma clases con el ilustrador publicitario Fernando Fernández, amigo de su padre.

Regresando de la escuela en autobús, el 17 de septiembre, Frida Kahlo sufre un accidente de tráfico: experimenta fracturas en la pelvis y en la columna vertebral, así como otras lesiones de gravedad. Comienza a pintar durante el período de convalecencia.

1926

Pinta el *Auto-retrato con traje de terciopelo*, el primero de sus numerosos autorretratos.

1927

Se afilia a las juventudes del Partido Comunista.

1928

Rivera pinta a Frida Kahlo en su fresco *Distribución de las armas*, en la Secretaría [Ministerio] de Educación.

1929

Seis semanas después de su vigésimo segundo cumpleaños, Frida contrae matrimonio con Diego.

Rivera es expulsado del Partido Comunista después de aceptar un encargo del gobierno mexicano.

En enero, Frida Kahlo y Diego Rivera se trasladan a Cuernavaca, donde Rivera deberá pintar una serie de murales en el Palacio de Cortés por encargo del embajador norteamericano Dwight W. Morrow.

En noviembre, la pareja abandona el país para permanecer en Estados Unidos durante tres años. En primer lugar, visitan San Francisco, donde Frida Kahlo conoce a los fotógrafos Imogen Cunningham y Edward Weston, al promotor artístico Albert Bender y al doctor Leo Eloesser, quien se convertirá en su consejero médico y en un gran amigo de toda la vida.

1931

En junio, la pareja viaja a México para permanecer allí durante cinco meses. En noviembre se dirigen a Nueva York. El cuadro de la pintora titulado *Frida Kahlo y Diego Rivera* se expone en la Sexta Exposición Anual de la Sociedad de Mujeres Artistas de San Francisco, la primera exhibición al público de la obra de la artista.

El 22 de diciembre, la exposición retrospectiva de la obra de Rivera se inaugura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Allí, Frida Kahlo conoce a Georgia O'Keeffe.

1932

En abril, el matrimonio viaja a Detroit, donde el pintor tiene el encargo de pintar, para la empresa Ford Motor Company, un mural en el Instituto de Arte de Detroit.

A principios de julio, Frida Kahlo tiene un aborto y convalece trece días en el hospital Henry Ford. En septiembre, Frida Kahlo viaja a México en compañía de Lucienne Bloch, en vista de la grave enfermedad que padece su madre. Finalmente, Matilde Calderón y González muere el 14 de septiembre. Frida Kahlo y su amiga regresan a Detroit en octubre.

1933

En marzo, la pareja de artistas llega a Nueva York, en vista de que el pintor ha aceptado pintar un mural para el Rockefeller Center.

El 9 de mayo, el Rockefeller Center rescinde el contrato por la inclusión del retrato de Lenin en el mural. Cuatro días más tarde, la General Motors cancela su encargo para la Feria Mundial de Chicago. En junio, Rivera acepta el encargo de pintar otro mural, esta vez para la New Worker's School.

En diciembre, la pareja regresa a México y se instala en una casa doble de San Ángel, diseñada por Juan O'Gorman.

1934

A Frida Kahlo se le practica una apendicectomía, otro aborto y una operación en el pie derecho.

Durante el verano, la pareja se separa después de que Frida Kahlo descubre que su marido ha tenido una aventura con su hermana Cristina.

1935

Frida Kahlo se traslada a un apartamento en la avenida Insurgentes, situada en el centro de la Ciudad de México. En julio, viaja a Nueva York con Anita Brenner y, a finales de año, regresa a la casa de San Ángel.

Frida Kahlo conoce al escultor Isamu Noguchi en México, en un encuentro de artistas

organizado por la Fundación Guggenheim. Él realiza un mural de estilo concreto en relieve en el Mercado Rodríguez, recientemente restaurado. Frida Kahlo y Noguchi viven una aventura amorosa.

1936

En julio estalla la guerra civil española. Frida Kahlo y Rivera trabajan en favor de los republicanos y reúnen fondos para enviar refuerzos desde México para combatir a las fuerzas de Franco.

En septiembre, Rivera se afilia a la sección mexicana de la Liga Comunista Internacional Trotskista.

Durante dos años, Rivera padece problemas oculares y renales, por lo que necesita ser hospitalizado y permanece una larga temporada en reposo.

1937

En enero, León Trotsky llega a México, donde se le ha concedido asilo político, en gran medida gracias a la intervención de Rivera. Él y su mujer, Natalia, viven durante un tiempo en la Casa Azul de Frida Kahlo, en Coyoacán. Trotsky y la pintora mantienen estrechas relaciones durante unos meses.

Cuatro cuadros de Frida Kahlo se incluyen en una exposición colectiva que se celebra en la Galería de Arte de la Universidad Autónoma de México.

1938

En abril, el poeta André Breton y su mujer, la pintora Jacqueline Lamba, visitan México. Rivera, Breton y Trotsky publican «La búsqueda del arte revolucionario independiente» en la *Partisan Review*.

El actor de cine Edward G. Robinson compra cuatro cuadros de Frida Kahlo, tratándose de la primera venta importante de la artista.

Frida Kahlo conoce al húngaro Nickolas Muray, famoso fotógrafo que había viajado a México desde Nueva York. Frida Kahlo viaja a Nueva York en octubre para asistir a su propia exposición, en la galería Julien Levy. Allí inicia una aventura con Muray.

Del 1 al 15 de noviembre: veinticinco cuadros de Frida Kahlo son expuestos en la galería Julien Levy de Nueva York. André Breton escribe el prefacio del catálogo.

1939

A principios de año, Rivera se retira de la IV Internacional tras manifestar sus diferencias con Trotsky. Este último y su mujer abandonan la Casa Azul.

En enero, Frida Kahlo emprende una travesía en barco rumbo a Francia y permanece en casa de los Breton en París, donde sus amigos le han prometido organizar una exposición suya. Después de ser hospitalizada debido a una inflamación renal, se traslada al apartamento de Mary Reynolds, una íntima amiga de Marcel Duchamp. Allí conoce a Kandinsky y a Picasso, así como a otros miembros del círculo surrealista de Breton, incluyendo a Max Ernst, Paul Eluard, Joan Miró, Yves Tanguy y Wolfgang Paalen.

Marcel Duchamp participa en la organización de la exposición titulada Mexique. La muestra se inaugura el 10 de marzo en la galería Renou & Colle e incluye la obra del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y la colección privada de Breton de arte popular mexicano.

El 25 de marzo, Frida Kahlo zarpa hacia Nueva York, rompe relaciones con Muray y regresa a México en abril.

Durante el verano, Frida Kahlo y Diego Rivera se separan y ella se instala en la Casa Azul.

En el otoño, la pintora padece una infección en las manos causada por los hongos y experimenta agudos dolores de columna. El doctor Juan Farill le recomienda guardar reposo en cama y la utilización de una silla de ruedas. El trastorno emocional y físico le induce a beber grandes cantidades de coñac.

En diciembre finaliza el proceso de divorcio de la pareja de pintores.

1940

Aumenta el prestigio artístico de Frida Kahlo, por lo que en enero sus dos lienzos más gran-

des, *Las dos Fridas* y el actualmente extraviado *La mesa herida*, se incluyen en la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por Breton y Paalen en la Galería de Arte Mexicano. Asimismo, exhibe parte de su obra en el Museo de Arte Contemporáneo y Artes Gráficas de México, en el Palacio de Bellas Artes de San Francisco y en la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, inaugurada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Frida Kahlo solicita una beca a la Fundación Guggenheim. Entre otros, la avalan Meyer, Schapiro, Duchamp, Breton, Walter Pach y Rivera; le es denegada la subvención.

En mayo, Trotsky sobrevive a un atentado en el que participa, entre otros, el muralista David Alfaro Siqueiros. Rivera es buscado por la policía para ser sometido a interrogatorio, pero logra escapar y viaja a San Francisco.

El 20 de agosto, Trotsky es asesinado. El vínculo anterior con Frida Kahlo y la ruptura pública con Rivera inducen a la policía a arrestar a la pintora para interrogarla durante dos días.

Frida Kahlo viaja a San Francisco en septiembre para visitar al doctor Eloesser, quien se opone a las recomendaciones de los médicos mexicanos que sugieren intervenirla quirúrgicamente. Los análisis revelan una seria infección renal y síntomas de anemia. Allí conoce a Heinz Berggruen e inicia una breve relación amorosa. Parte con él hacia Nueva York, donde intenta concertar una segunda exposición en la galería Levy, que nunca se realizó.

De regreso a San Francisco, se reconcilia con Rivera, y el 8 de diciembre vuelven a casarse para el quincuagésimo cuarto cumpleaños del artista. Antes de fin de año, Frida regresa a México.

1941

En febrero, una vez que ha dejado de despertar sospechas en la policía mexicana, Rivera regresa a México en compañía de su asistente de California, Emmy Lou Packard. Reside en la casa de Coyoacán con Frida Kahlo y utiliza la casa de San Ángel como estudio.

Tres meses antes de que la artista cumpla treinta y cuatro años, su padre fallece. Por esta razón, sufre una depresión que agudiza su mal estado físico.

Frida Kahlo, conjuntamente con otros veinticuatro artistas e intelectuales, es elegida por la Secretaría [Ministerio] de Educación para participar como fundadora del Seminario de Cultura Mexicana.

La artista es incluida en la muestra Modern Mexican Painters (Pintores Mexicanos Modernos), presentada en el Instituto de Arte Moderno de Boston.

1942

Se inicia la construcción de Anahuacalli, un museo que habría de albergar la colección de Rivera de objetos precolombinos. Frida reúne fondos para el proyecto, vendiendo su apartamento. Asimismo, envía cartas a las instituciones gubernamentales con el propósito de conseguir ayuda.

La obra de Frida Kahlo se incluye en dos exposiciones celebradas en Nueva York: 20th-Century Portraits (Retratos del Siglo XX), en el Museo de Arte Moderno (MOMA), y First Papers of Surrealism (Primeros Documentos del Surrealismo), patrocinadas por el Consejo Coordinador de Sociedades Francesas de Beneficencia.

1943

En enero, Frida Kahlo es invitada a la muestra Exhibition by 31 Women (Exposición de 31 Mujeres), en el centro Art of This Century Gallery de Peggy Guggenheim, de Nueva York.

Frida Kahlo imparte clases en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación de México, conocida como La Esmeralda. Durante una década participa como instructora afiliada al centro; sin embargo, su precaria salud le impide viajar a México con frecuencia, por lo que imparte clases en su propia casa, en Coyoacán. Son sólo cuatro los alumnos que asisten regularmente a sus clases: Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada. Dicho grupo fue conocido como Los Fridos.

1944

El empeoramiento físico de Frida Kahlo se agudiza durante los años restantes de su vida. De esta manera, recibe baños en la espalda, debe utilizar diversos corsés y se somete a numerosas y

## BIBLIOGRAFÍA

complicadas operaciones en la columna y en la pierna durante la década siguiente.

Frida Kahlo inicia la escritura de su *Diario*, que continuará hasta el día de su muerte.

Reduce su horario de enseñanza, pero mantiene un estrecho seguimiento de los pasos de sus alumnos. Durante los años siguientes, consigue encargos, cursos y exposiciones para Los Fridos.

1945

Después de leer *Moisés y el monoteísmo*, de Freud, Frida Kahlo pinta sus ideas al respecto. Desde el año anterior, Lola Álvarez Bravo saca una serie de fotografías de la artista.

1946

El Ministerio de Educación otorga a Frida Kahlo el Premio Nacional de Artes y Ciencias.

La pintora inicia una relación amorosa con un refugiado español, que perdura hasta 1952.

En junio, se le practica un injerto óseo en Nueva York. Regresa a México en octubre, donde se le suministran grandes dosis de morfina para mitigar el dolor.

1947

En marzo, Rivera es hospitalizado a causa de una neumonía bronquial.

El 6 de julio, Frida Kahlo cumple cuarenta años (aunque ella celebra su trigésimo séptimo cumpleaños).

1948

A petición de Rivera, Frida Kahlo solicita nuevamente su ingreso en el Partido Comunista, que se le concede en seguida. Rivera no es aceptado sino en 1954.

Rivera mantiene públicamente relaciones con la actriz María Félix.

1949

El *Retrato de Diego* de Frida Kahlo es publicado como introducción a la exposición retrospectiva de los cincuenta años de trabajo del pintor, celebrada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. La gangrena se apodera del pie derecho de la artista.

1950

Durante el transcurso del año, Frida Kahlo se somete a seis operaciones de columna. Tuvo que ser hospitalizada en parte por una grave infección causada por los injertos óseos. Permanece la mayor parte del año en el hospital, mientras Rivera pernocta casi todo el tiempo en una habitación contigua. Cuando se siente un poco mejor, pinta algunos cuadros.

1951

Frida Kahlo es confinada a una silla de ruedas. Contrata varias enfermeras, que la atienden las veinticuatro horas y le suministran inyecciones de analgésicos.

1952

Inicia una serie de naturalezas muertas. Pinta trece cuadros durante los dos años siguientes.

1953

La primera exposición personal de Frida Kahlo se inaugura en abril, en la Galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo, en la Ciudad de México.

1954

El 2 de julio, Frida Kahlo y Diego Rivera asisten a una manifestación en protesta por la intervención de la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos (CIA) en Guatemala.

Frida Kahlo muere el 13 de julio. Oficialmente se determina que la causa de su muerte fue una «embolia pulmonar»; sin embargo, se sospecha la posibilidad de un suicidio.

1955

A Rivera se le diagnostica cáncer. Contrae matrimonio con su promotora de arte Emma Hurtado. A voluntad del pintor, Anahuacalli y la casa de Frida Kahlo de Coyoacán son cedidos al Estado como museos de arte públicos.

1957

Diego Rivera fallece a causa de una deficiencia cardíaca.

Ades, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1920-1980*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989.

*The Art of Frida Kahlo*. Catálogo de exposición. Ensayos de Teresa del Conde y Charles Merewether. Adelaida: Art Gallery of South Australia, 1990.

Ashton, Dore. «Surrealism and Latin America», en *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Nueva York: Museo de Arte Moderno y Harry N. Abrams, Inc, 1993, pp. 106-115.

Borsa, Joan. «Frida Kahlo: Marginalization and the Critical Female Subject», *Third Text* 12 (otoño de 1990), pp. 21-40.

Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Company, A New York Graphic Society Book, 1985.

*Frida Kahlo and Tina Modotti*. Laura Mulvey y Peter Wollen. Catálogo de exposición. Londres: Whitechapel Art Gallery, 1982.

*Frida Kahlo: Exposición Homenaje*. Catálogo de exposición. Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes, 1977.

García, Rupert. *Frida Kahlo: A Bibliography and Biographic Introduction*. Berkeley: Universidad de California, Unidad de Publicaciones de la Biblioteca de Estudios Chicanos, 1983.

Herrera, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Nueva York: Harper & Row, 1983.

— *Frida Kahlo: The Paintings*. Nueva York: Harper Collins, 1991.

Kahlo, Frida. «Retrato de Diego», *Calyx* 5/2-3 (octubre de 1980), pp. 93-107.

Lowe, Sarah M. *Frida Kahlo*. Nueva York: Universe, 1991.

Prignitz-Poda, Helga, Salomón Grimberg y Andrea Kettenmann, eds. *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, FG, 1988.

Raoul, Valerie. «Women and Diaries: Gender and Genre», *Mosaic* 22/3 (verano de 1989), pp. 57-65.

Smith, Terry. «From the Margins: Modernity and the Case of Frida Kahlo», *Bloque* 8 (1983), pp. 11-23.

— «Further Thoughts on Frida Kahlo», *Bloque* 9 (1983), pp. 34-37.

Sullivan, Edward. *Women in Mexico/La mujer en México*. Catálogo de exposición. Nueva York: The National Academy of Design, 1990.

Tibol, Raquel. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. Ciudad de México: Editorial de Cultura Popular, 1977.

— *Frida Kahlo: Una vida abierta*. Ciudad de México: Editorial Oasis, 1983.

Zamora, Martha. *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*. San Francisco: Chronicle Books, 1990.

Para acceder a una bibliografía más completa, consúltese García, Lowe y Prignitz-Poda.

# ÍNDICE

- Álvarez Bravo, Lola, 202, 292.  
 Anahuacalli (museo), 247, 291, 292.  
*Árbol de la esperanza*, 13, 232, 244.  
*Autorretrato con traje de terciopelo*, 289.
- Bosch, Hieronymus, 14, 15, 276.  
 Brenner Anita, 278, 289.  
 Breton, André, 17, 208, 290, 291.  
 Bruegel, Pieter, el Viejo, 11, 14, 15, 276.
- Carranza, Venustiano, fuerzas de, 282-283.  
 Comunismo y el Partido Comunista, 18-21, 251, 255, 256, 261, 280, 282, 289, 290, 292.  
 Cultura azteca, 7, 8, 13, 20, 207, 237, 259, 261, 268.  
 Cultura mexicana, 9, 10, 11, 13, 16-17, 19, 22, 274, 288, 291. *Véase también* Cultura azteca; Mitología precolombina.
- Día de los Muertos, 262.  
*Diario*, 10, 24;  
 autobiografía, 281-283;  
 colores, 211, 214-215, 286;  
 estilo, 203, 230, 231, 241;  
 lenguaje, 21, 203, 240, 254, 271;  
 símbolos, 216, 226, 240, 253, 259, 261, 265, 275, 285; *véase también* Kahlo, Frida; Surrealismo;  
 y la cultura mexicana, 261, 262, 268;  
 y la política, 242-244, 251, 252, 255-257, 261, 280, 289.
- Deidades egipcias, 220-221.
- Duchamp, Marcel, 290, 291.
- Eisenstein, Sergei, 264.  
*El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xolotl*, 241.  
*El marxismo dará salud a los enfermos*, 261.  
*El venadito*, 232, 265.  
 Eloesser, Dr. Leo, 278, 289, 291.
- Farill, Dr. Juan, 251, 252, 277, 278, 279, 285.
- Fernández Ledesma, Gabriel, 264.  
 Fernández Ledesma, Olinka, 264.  
*Frida Kahlo y Diego Rivera*, 289.  
*Frida y el aborto*, 277.  
*Fruta de la tierra*, 211.
- Glusker, Dr. David, 278, 285.  
 Gómez Arias, Alejandro, 18, 21, 251.
- Herrera, Hayden, 16, 208 (nota), 220 (nota), 244 (nota), 253 (nota).  
 Hurtado, Emma, 292.
- Judith (Judy, enfermera), 257, 280.
- Kahlo, Cristina (hermana), 282, 289.  
 Kahlo, Frida:  
 abortos, 289;  
 accidentes, 12, 288;  
 alumnos, 291;  
 autorretratos, 14, 16, 289;  
 aventuras amorosas, 18, 20, 289, 290, 291, 292;  
 divorcio, 290;  
 educación, 10, 11, 288;  
 estilo, 21, 22, 24, 290, 292, 295;  
*véase también* *Diario*; Surrealismo;  
 exposiciones, 208, 289, 290, 291, 292;  
 familia, 13, 280, 285, 288, 289, 291;  
 fotografías de, 1, 6, 32, 202, 288;  
 influencias en, 11-15;  
 mascotas, 268, 279, 280;  
 médicos, 251, 278, 279, 285, 289, 290;  
 muerte, 23, 287, 292;  
 nacimiento, 228, 281, 288;  
 personalidad, 10, 11, 21-22;  
 ropajes, 7-8, 22-23;  
 venta de cuadros, 290;  
 y Diego Rivera, 9-10, 19-20, 205, 212-216, 234-235, 241, 288-292;  
 y la política, 11, 18-19, 21, 289, 290, 292.
- Kahlo, Guillermo (padre), 13, 280, 281.
- Kahlo, Matilde Calderón y González de (madre), 280, 281, 289.
- Kandinsky, Vasili, 241, 290.
- Kolko, Bernice, 268.
- La columna rota*, 13, 253.  
 La Llorona, 216, 253.  
*Las dos Fridas*, 230, 245, 291.  
*La mesa herida*, 291.  
*La novia que se asusta cuando mira la vida abierta*, 208.  
*La ópera de cuatro cuartos*, 212.  
 Lamba, Jacqueline, 208-209, 290.
- Las Cachuchas, 11.
- Levy, Julien, Galería, 270, 290, 291.  
*Lo que el agua me dio*, 238.
- Los Fridos, 291.
- Mao Tse-tung (Mao Zedong), 255, 261, 264.
- Marx, Karl, y el marxismo, 18-19, 255, 261, 264.
- Mi nacimiento*, 228.
- Mis abuelos, mis padres y yo*, 211.
- Mitología precolombina, 247, 265.
- Misés*, 220.
- Muray, Nickolas, 270, 290.
- Naturaleza viva*, 233.
- Neferlós, 221.
- Neferisis/Neferiti, 220, 221.
- Neferúnico, 220, 221.
- Noguchi, Isamu, 289.
- Olmedo, Dolores, 203.
- Orozco, José Clemente, 7, 17, 19.
- Packard, Emmy Lou, 291.
- Parrés, Dr. Ramón, 278, 279.
- Posada, José Guadalupe, 14, 15, 283.
- Proenza, Teresa (Tere), 257, 279, 280.
- Revolución mexicana, 9, 11, 18, 282-283, 288.
- Retrato de Diego*, 205, 292.
- Rivera, Diego:  
 aventuras amorosas, 20, 289, 292;  
 en EE UU, 289; *véase también* Kahlo, Frida y Diego Rivera;  
 estilo, 19;  
 exposiciones, 289, 292;  
 matrimonios, 289, 291, 292;  
 murales, 7, 8, 19, 20;  
 y el arte precolombino, 247, 291, 292;  
 y Frida Kahlo, 19-20, 288-292;  
 y León Trotsky, 290;
- Sadjá (*Sadha, Sadya, Sadga*), 240, 254, 271.
- «Sección de oro», 212, 214, 266.
- Sin esperanza*, 232.
- Siqueiros, David Alfaro, 7, 17, 19, 291.
- Stalin, José, 21, 229, 251, 255, 258, 259, 261, 264.
- Surrealismo, 14-15, 17-18, 207, 208, 224, 238.
- Trotsky, León, 18-19, 20, 244, 254, 255, 290, 291.
- Villaseñor, Isabel (Chabela), 264-266.
- Zapata, Emiliano, fuerzas de, 281, 282.