

Frida Kahlo, escrituras plurales

FRIDA KAHLO, PLURAL WRITINGS

RICARDO ECHÁVARRI*

Resumen: Se analizó la obra escrita de la artista Frida Kahlo, a fin de establecer las características y manifestaciones de su poética. La lectura de sus prosas, poemas, cartas, corridos y sobre todo su *Diario* permitió esbozar los elementos de un lenguaje personal, construido con base en préstamos cultos y populares, mezcla de anglicismos y expresiones castellanas, sinestesia, invención de vocablos, uso de litotes, diminutivos, anáforas, paralelismos, superposiciones, asociaciones, cruces entre la realidad y lo imaginario, lo antiguo y lo moderno, así como entre lo indígena y lo occidental. Finalmente, se estableció la escritura de la pintora como conciencia del cuerpo, a la vez que experiencia limítrofe entre el color y la palabra.

Palabras clave: escritura automática; surrealismo; lenguaje; retórica; naturalismo; símbolos; artes visuales

Abstract: This paper analyzes the written work by Frida Kahlo, in order to deduce her poetry's features and manifestations. By reading her prose, poems, letters, corridos, and mainly her *Diario*, allowed us to outline the elements of a personal language, build on cultured as well as on popular loanwords, with mixed anglicisms and Spanish words, synesthesia, invented words, understatements, diminutives, prayers, parallelisms, superpositions, associations, crossroads between reality and fiction, the ancient and the new, as well as between the indigenous and the western. Finally, as a result of the analysis the painter's written was defined as an awareness of the body, and bordering between the word and the color at the same time.

Key words: automatic writing; surrealist; language; rhetoric; naturalism; symbols; visual arts

*Universidad Autónoma Metropolitana,
México

Correo-e:
ricardechavarri@gmail.com

Recibido: 14 de mayo de 2015
Aprobado: 14 de agosto de 2015

Frida Kahlo es la pintora moderna más emblemática y famosa del siglo XX (Grimberg, 1993: 45). Esposa del muralista Diego Rivera, su obra tomó distancia del arte monumental de la época, el muralismo, y refugiada en el arte menudo, de caballete, fue poniendo en sus cuadros cualidades tales que la convirtieron en excepcional artista. Cuando en la Casa Azul André Breton, el célebre *Pape noir* del surrealismo, admiró los cuadros de Frida, asombrado por su convulsivo colorido y belleza dijo: “la pintura de Frida Kahlo de Rivera es un listón de seda alrededor de una bomba” (1946: 120).

Es aún un misterio la fórmula del original estilo de la artista. Hay quien advierte en su pintura la huella de las fotografías de su padre, un retratista de rostros y paisajes de la época porfirista. Otros la relacionan con la pintura *naïf* de los pintores populares de exvotos, ‘milagros’ gráficos que los fieles colocan en los altares de los santos como agradecimiento por los favores recibidos. En esa línea de influencia primitiva no puedo dejar de extender ese listón a dos geniales pintores *naïf* previos: Nahui Olin, de pasmoso colorido, y Henri Rousseau, cuyas selvas hicieron creer al gran poeta Guillaume Apollinaire que el Aduanero había venido a México en tiempos de la Intervención francesa. En sus cartas vemos alusiones tempranas al estridentismo y su admiración por pintores como el Greco y Gauguin.

Hacia 1939, en Nueva York, Frida expone 25 cuadros en la galería Julien Levy y comienza a convertirse en el gran ícono de la pintura moderna. Ese mismo año, en un París amenazado por la invasión nazi, sus cuadros forman parte de la exposición *Mexique*, montada en la galería Renou et Colle (*El marco*, uno de sus cuadros, fue adquirido por el museo del Louvre) y los artistas europeos la saludan con entusiasmo. Picasso escribe a Diego: “Ni tú, ni Derain, ni yo podemos pintar un rostro como el de Frida Kahlo de Rivera” (Misemer, 2009: 82).¹

FRIDA KAHLO, ¿ESCRITORA?

Es su inmensa fama como pintora, lo que no ha permitido ver otras facetas de la artista, sobre todo sus dotes escriturales (sólo advertidas hasta ahora por Antonio Alatorre, quien en tono admirativo afirmó: “es una señora escritora, *dientona* de veras (o *chingona*, como bien podría decir ella)” (2007: 24). Sólo recientemente y gracias a la labor de rescate de algunos investigadores se han podido hacer análisis desde esta perspectiva. Luis Mario Schneider inició los descubrimientos de sus textos cuando en las páginas de *El Universal Ilustrado* del 30 de noviembre de 1922 rescató la primera prosa poética de Frida, “Recuerdos”, escrita cuando la artista apenas tenía 15 años. En uno de sus versos leemos: “La claridad fue en mí, y en lo hondo de mi silencio” (Kahlo, 1922: s/n). B. Wolfe y Lina Boytler conservan en sus colecciones algunos corridos compuestos por Frida. Juan Coronel Rivera publicó en la revista *El Faro* un poema de Kahlo escrito en 1953. Es sobre todo gracias a la devoción de Raquel Tibol, quien en *Escrituras* reúne cartas que la pintora le había enviado a sus amigos (entre ellos Alejandro Gómez Arias y el doctor Leo Eloesser) y casi la totalidad de sus escritos, que se comienza a reconocer la singularidad expresiva de Frida, la cual no sólo abarca la pintura, sino que se extiende a sus textos (cartas, breves poemas, corridos y fragmentos de varia invención poética).

Al igual que se ha hecho con su pintura y sus múltiples influencias, cabría preguntarse en qué atañor se formó la escritura de Frida, una escritura tan fluida y natural que por momentos nos hace pensar que fue adquirida de manera espontánea, dando la sensación de que desde muy temprano y de manera casi natural ella había adquirido una sabiduría revelada, como si fuera portadora de una casi mágica tradición verbal que venía del fondo de los tiempos: “¿Para qué estudias tanto. Qué secretos buscas? La vida te lo revelará todo. Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir”² (81), le dice en una carta a su juvenil amado Alejandro Gómez. Su lectura temprana de López Velarde o de los estridentistas, a quienes menciona

1 Traducción del autor.

2 Todas las citas pertenecientes a los textos de la artista corresponden a *Escrituras*, Kahlo, 2007, por lo cual sólo se anota el número de página.



2 Autorretrato 7 (2013). Óleo: Laura Contreras.

casi desde el momento en que aparecen, nos dice poco de ese lenguaje especial, casi secreto, con el que comienza a registrar su 'vividura', su derrota en el mar doloroso de la vida y sus aguas, para resurgir transfigurada en todas las Fridas que conocemos.

Kahlo escribe con un lenguaje personal, en un español que fue tomando préstamos de aquí y allá, del registro culto pocos, muchos más del popular, hasta hacerse de un idioma casi secreto con el que se comunicaba no sólo de hablante a oyente, sino de un modo pasional y entrañable, como de un corazón a otro. La lengua natural de Frida es el español, pero mediante giros y variantes, vocablos y expresiones populares, e incluso préstamos anglosajones, altera y modifica la norma del idioma para crear un código personal, casi único. Hayden Herrera recoge el testimonio de Antonio García Bustos, uno de los Fridos (quienes viajaban en tranvía hasta Coyoacán para tomar sus clases en la Casa Azul): "Frida había inventado su propio lenguaje, su propio uso del castellano, vital y plagado de gestos, mímica, risas y bromas" (1991: 36-37).

En la creación de su idiolecto, Frida Kahlo usa palabras casi inventadas por ella: "he estado *buten* de triste" (57), confiesa; para "una chamba" que le ofrecían tenía que "saber algo de máquina y de garabato" (58). "Se acabó la luz y ya no seguí pintando moninches" (178), expresa de sus pinturas. En una carta a Alejandro Gómez Arias, cuando éste le cuenta de sus viajes por Europa, le menciona que siente celos por las "peladas comunistas" de Rusia (111). Desde Nueva York —a donde acompaña a Diego, contratado para pintar el célebre mural del Rockefeller Center—, escribe a su mamá que "lo único que tengo es Coyoacanitis" (138). Cuando se embaraza, pide consejo al doctor Eloesser sobre si debe tener a su hijo o abortar por su estado de salud, porque no quiere que "por una tarugada me pueda 'llevar la pelona'" (149). A Ella Wolfe le escribe que en París, con los surrealistas, "me fue de la puritita chi... fosca" (253). Tal vez el más hermoso nuevo vocablo que Frida inventó fue el que hizo para el poeta Carlos Pellicer. Le dice: "¿Se pueden inventar verbos? Quiero decirte uno: Yo te *cielo*, así mis alas se extienden enormes para amarte sin medida" (361).

Su escritura abunda en litotes y diminutivos: "no valgo ni un centavo" (73), "panzoncito amado"

(206), "Dieguito mío" (430). También usa el abrupto truncado, que al evitar la palabra soez la deja en el aire, sugerida: "todavía sigo bastante jo... ven" (298). Otro recurso es el sinónimo vernáculo: el dinero es nombrado como "macanas" (272), "dos mil locodos" (277), "la mosca" (315), "685 del águila" (405). Su mismo nombre toma diversas formas: Frida, Friducha, Friduchín, Frieda, la Ocultadora, la de las 'naguas largas, Doña Frida, la malhora, Fisita, Fridu, Sadja... Otro elemento colorido de la palabra de la artista es el uso de anglicismos combinados con el castellano, lo que le da un singular tono de mezcla de lenguas, típico de los chicanos de la década de los cuarenta: "This is my obra maistra and solamente you sabrá apreciar con your alma niña, your hermana agua" (99), o "ya pasó *the big* trago operatorio" (362).

En Frida Kahlo hay un consciente alejamiento de la palabra letrada, del solemne ritual que condiciona la palabra escrita y un efectivo acercamiento a la oralidad propia del lenguaje popular. En una carta a Leo Eloesser se queja de las ínfulas de los "comisarios del arte". Dice: "me simpatizan más los carpinteros, zapateros, etc., que toda esa manada de estúpidos dizque civilizados, habladores, llamados 'gente culta'" (225). Ese apego por lo popular la hace escribir corridos (composiciones en octosílabos que los españoles trajeron en la época de la Conquista y que se volvieron muy populares durante la Revolución mexicana). Frida cuenta que en el tianguis de Coyoacán vendían a un peso unos folletos con corridos, editados por José Guadalupe Posada. Ella y su hermana Cristina los cantaban "encerradas en un gran ropero que olía a nogal" (Kahlo, 2014: 283). A veces Frida escribía sus cartas en forma de esos romances, como el que dedica a Pujol y a Bracho, dos estudiantes de pintura que ayudaban a Diego:

Trabajen mucho muchachos
y hagan hartos cuadrotos
pa' vender a los gringachos
y les den hartos pesotes (123).

La invitación a su única exposición individual en México, que tuvo lugar en la galería de Arte Contemporáneo (1953), también la escribió en verso:

Con amistad y cariño
nacido del corazón
tengo el gusto de invitarte
a mi humilde exposición
[...]
A las ocho de la noche
—pues reloj tienes al cabo—
te espero en la Galería
d'esta Lola Álvarez Bravo (446).

Cuando pinta su famoso cuadro *El venado herido* —donde el animal simboliza a la pintora, es decir, es la representación de su *nahual*, su entidad oculta y protectora—, como un regalo a Lina y Arcady Boytler, les entrega estas rimas que acompañan su pintura:

Ahí les dejo mi retrato,
pa' que me tengan presente,
todos los días y las noches,
que de ustedes yo me ausente.

La tristeza se retrata
en todita mi pintura,
pero así es mi condición,
ya no tengo compostura (357).

ESCRITURA DEL CUERPO

En Frida Kahlo hay una conciencia del cuerpo como lenguaje. Su cuerpo dolido o mutilado se expresa por medio de palabras como una extensión de su lucha por la vida. En ella escribir (o pintar) significa ir más allá de la limitación física: “ahora estoy escribiendo desde la cama, porque sigo ‘fregada’ de la espina. Cada día es peor” (340). Con un corsé de yeso (el cual le colocaban colgándola literalmente de cabeza) siente la opresión de un cuerpo que limita su expresión: “He estado trabajando (los ratos que el espinazo me deja)” (393). El dolor es doble, físico y anímico, pero queda transmutado en líneas y en colores de una profunda belleza estética (Ciabattari, 1984: 21).

Carlos Fuentes reconoce en Frida un símbolo del sufrimiento, una “*Virgen lacrimoriam*” (2014: 8) que no sólo expresa el dolor físico, sino que encarna un arquetipo que funde en una única figura tanto a la Dolorosa, de raigambre hispana, como a la Llorona, de origen prehispánico. Ese diálogo entre lo antiguo y lo moderno, entre lo mexicano y lo occidental es una de las claves de ese lenguaje profundo que encierra su estética (Helland, 1991).

ESCRIBIR: MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE

Frida Kahlo tiene conciencia de los límites de la palabra y sobre todo de la literatura; por ello quizás prefirió expresarse en cartas o en diarios, géneros fronterizos, dialogantes, pero distantes a la vez de los códigos canónicos. A la artista le interesa escribir sus vivencias, pero no hacer literatura, pues ésta, le dice a Ella Wolfe: “es malísima para eso de representar y dar todo su volumen a los ruidos interiores” (239).

Lo que Frida Kahlo quiere expresar tiene como límite el lenguaje humano, pautado, restringido a dos niveles: el de su significado y el de su significante. Por ello, aun la palabra más viva, la de la literatura, capaz de recorrer desde la corteza hasta los más amplios sentidos le resulta, aparte de insuficiente, extraña. Algunos escritores modernos se han dado cuenta de la imposibilidad que tiene el lenguaje para expresar todas las tonalidades de lo vivido, todos los matices del habla interna, del diálogo del yo con el otro o consigo mismo. Arthur Cravan desesperaba de que las palabras no pudieran expresar lo que él sentía por su amada: “Lo que siento por ti no se puede expresar en lenguaje humano” (2007: 32). Es la necesidad de transgredir ese límite lo que lleva a Frida Kahlo a multiplicar y a hacer más profunda su expresión, a escribir, dibujar y pintar como una actividad unificadora.

En otro plano, lo que hace la artista es intuir una de las fronteras —la más extrema— del lenguaje moderno, la existencia de un ‘más allá del lenguaje’, una especie de alquimia verbal; un lenguaje absoluto que, como quería Arthur Rimbaud, fundiera en la palabra color, olor, sabor, sensación, sonido y todos los demás posibles y plurales sentidos.



Detalle de *Y aún te reflejas* (2008). Litografía: Laura Contreras.

EL DIARIO: LA COMPOSICIÓN DE LO SURREALISTA

La obra maestra de la escritura de Frida Kahlo es su famoso *Diario*, donde combina el lenguaje del dibujo, el color y el trazo de la palabra. Un libro para el siglo XXI si consideramos que es un texto híbrido, experimental, que agrupa un plural de signos: caligrafía, autorretratos, dibujos automáticos, manchas, símbolos prehispánicos (Xocólatl, Citlali, Quetzalcóatl, Xólotl, Xibalbá, Mictlán) y orientales (*ying-yang*), alebrijes, números, cartas, etc., como si se quisiera coleccionar en esa especie de libro-álbum, aparte de la voluntad última de la autora, todo lo significativo de una vida.

Debido a su experiencia como pintora, la propia escritura de Frida Kahlo es una experiencia con el color. En el *Diario* su letra manuscrita está escrita en diferentes tintas. La artista otorga a cada color, llamado antiguamente por los aztecas *tlapali*, un

significado simbólico, una correspondencia con un estado de alma. El solferino, el color de la sangre de la tuna, se asocia con el amor y la pasión. El rojo es la tonalidad de la sangre, mientras que el amarillo lo es de la locura. La intensidad del azul, si es cielo, nos dará el color del amor; pero el azul tinta aludirá a la distancia. El negro, en su personalísima paleta, será asociado con la tristeza: “Alemania entera es de este color” (Kahlo, 2014: 15).

Si se pensara en alguna figura poética que ilustrara esta colisión de sentidos en la escritura de Frida sería la sinestesia. El color se hace trazo, mancha, emoción, sabor, olor y todo eso es posible verbalizarlo, convertirlo en esa concentración de sentidos llamada palabra. Esta última tomaría el lugar de sección de oro, el punto que concentra la proporción y la armonía de todo lo expresado.

Más que un surrealismo en sentido clásico, en Frida Kahlo hay un naturalismo simbólico. En el primer surrealismo —el del metafísico Chirico o aun el de los *collages* de nuestro Agustín Lazo— los objetos contrastantes entran en relación a partir del azar y en un contexto inesperado. La fórmula de esa novedosa estética la esbozó no un pintor, sino un poeta, Isidore Ducasse —“montevideano... gran poeta en la inconsciencia profética”, dijo de él Rubén Darío (1985: 188) —. Su imagen asociativa del tipo: “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” (Darío, 1985: 187) sería modélica para la plástica y la poesía surrealista. El ojo de la pintora mexicana está acostumbrado a las superposiciones inesperadas, a la asociación y al cruce entre la realidad y lo imaginario.

Pero Frida Kahlo va más allá de esas libres asociaciones. Descubre que esos elementos disímiles entran en una secreta correspondencia: el microcosmos y el macrocosmos están regidos por una misma ley del color. La Madre Tierra, Diego, Frida son entidades dirigidas por contrarios que se complementan y armonizan, como en el ying y el yang oriental o en el Ometéotl, uno y dual, del antiguo México. Toda su poética de la escritura del color se concentra en las palabras que le dirige a Diego: “Tú te llamas AUXOCROMO, el que capta el color. Yo me llamo CROMOFORO, la que da el color” (Kahlo, 2014: 20).



Detalle de *El sueño* (2013). Óleo: Laura Contreras.

Sarah M. Lowe ve en la escritura de sus primeras páginas del *Diario* “un estilo de escritura automática” (2014: 203), sobre todo en sus palabras-en-fuga, donde reúne voces que comienzan con una misma letra, en un ritmo repetitivo, anafórico o reduplicativo: (‘Adalgisa’-‘augurio’-‘aliento’ / ‘aroma’-‘amor’-‘antena’-‘ave’) y en ciertos juegos de paralelismo fónico (‘materia micrada’ / ‘martirio membrillo’ / ‘metralla micrón’), las cuales hacen pensar en una vuelta al origen, al estado adánico donde las palabra apenas comienzan a formarse. Sólo que la calca de pensamiento en estas líneas ya no es aquel fluir libre en asociaciones originadas en el inconsciente “en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral” (Breton, 1973: 49), sino que pasan por la mediación de la edición, corrección y casi arreglo en la página del diario. A distancia, el automatismo de Frida Kahlo se parece curiosamente más al de Octavio Paz en *¿Águila o Sol?* (escrito casi al mismo tiempo que el *Diario*), que al más espontáneo y fresco que habían ensayado una década antes como tempranos experimentos en español Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Con todo, el *Diario* tiene un diálogo secreto con el surrealismo, con el cual Frida Kahlo tuvo un verdadero romance de amor-odio.

REFERENCIAS

- Alatorre, Antonio (2007), “Prólogo”, en Frida Kahlo, *Escrituras*, México, Lumen, pp. 7-23.
- Breton, André (1946), “Frida Kahlo, una cinta alrededor de una bomba”, *El Hijo Pródigo*, vol. XII, núm. 38, pp. 120-122.
- Breton, André (1973), *Antología (1913-1966)*, Tomás Segovia (trad.), México, Siglo XXI.
- Ciabattari, Jane (1984), “The wages of pain”, *The Threepenny Review*, núm. 16, pp. 20-21.
- Cravan, Arthur (2007), *Cartas a Mina Loy desde México*, María Hernández (trad.), Durango, ICED.
- Darío, Rubén (1985), *Los raros*, México, UAM.
- Fuentes, Carlos (2014), “El cisma del cuerpo”, en Frida Kahlo, *Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, México, La Vaca Independiente, pp. 7-30.
- Grimberg, Salomon (1993), “Thinking of death”, *Woman’s Art Journal*, vol. 14, núm. 2, pp. 44-50.
- Helland, Janice (1991), “Aztec Imagery in Frida Kahlo’s Paintings: Indigeneity and Political Commitment”, *Woman’s Art Journal*, vol. 11, núm. 2, pp. 8-13.
- Herrera, Hayden (1991), *Frida Kahlo: the paintings*, Nueva York, Herper Collins.
- Kahlo, Frida (1922), “Recuerdo”, en *El Universal Ilustrado*, 30 de noviembre, México.
- Kahlo, Frida (2007), *Escrituras*, Raquel Tibol (ed.), México, Lumen.
- Kahlo, Frida (2014), *Diario. Un íntimo autorretrato*, México, La Vaca Independiente.
- Lowe, Sarah M. (2014), “Transcripción del Diario con comentarios”, en Frida Kahlo, *Diario. Un íntimo autorretrato*, México, La Vaca Independiente, pp. 201-287.
- Misemer, Sarah M. (2009), *Secular Saints: Performing Frida Kahlo*, Carlos Gardel, Eva Perón, and Selena, Londres, Boydell and Brewer.
- RICARDO ECHÁVARRI. Poeta y ensayista. Doctor en literatura por El Colegio de México. Ha sido instructor de Lenguas Romances en la Universidad de Harvard y ha enseñado literatura en universidades de Puebla, Torreón, Campeche y Culiacán. Autor de los poemarios *Novísimas instrucciones para los ángeles* (Maldoror, Nueva York, 2005) y *Cuaderno de Durango* (ICED, México, 2007). Sus ensayos se han publicado en revistas como *NRFH*, *Confabulario*, *Dosfilos*, *Corre Conejo*, *Actual*, *Alforja*, *Amauta*. Su Antología: *México en la poesía surrealista* (Pleno Margen, 2015), escrita durante su actual estancia postdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana, México, está próxima a aparecer.