



HAL
open science

El "Diario-paleta" de Frida Kahlo (1944-1954)

Gaëlle Hourdin, Modesta Suarez

► **To cite this version:**

Gaëlle Hourdin, Modesta Suarez. El "Diario-paleta" de Frida Kahlo (1944-1954). 2012. halshs-00955019

HAL Id: halshs-00955019

<https://shs.hal.science/halshs-00955019>

Preprint submitted on 3 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El “*Diario-paleta*” de Frida Kahlo (1944-1954)

Gaëlle Hourdin - Modesta Suárez

Université de Toulouse-Le Mirail, Framespa, UMR 5136

modestasuarez@yahoo.fr / hourding@yahoo.fr

El *Diario* de Frida Kahlo (1907-1954), conocido por los lectores desde 1995¹, cuando lleva fechas que van de 1944 a 1954, representa hoy en día el documento más desconcertante que recorre los últimos diez años de la vida de una pintora cuyas experiencias artísticas, políticas y vitales han dejado huella en el arte del siglo XX. La artista, que se conoce más por los cincuenta y cinco autorretratos que constituyen casi la mitad de su producción pictórica, crea aquí otro tipo de obra autobiográfica, destinada a permanecer en la esfera íntima, en la que da rienda suelta a la espontaneidad y al fulgor de la imagen escrita y pintada. La originalidad del *Diario* estaría pues en que Frida Kahlo es alternativa y simultáneamente la que escribe y la que pinta.

Se tratará aquí de superar una lectura en la que se suele encerrar a Frida, ya sea enfocando aspectos físicos (la columna rota, los abortos, la enfermedad, ...), ya sea enfocando los episodios biográficos como lo fueron el accidente o la relación con Diego Rivera, por ejemplo. Una lectura que la condena a repetir sin cesar su destino trágico y donde el arte se reduciría a una terapia.

Por lo contrario, se trata de reinsertar la creación suya dentro de una larga tradición (del barroco a las vanguardias), señalando cómo el proceso creativo está en el centro del *Diario* y cómo en estas páginas es donde se gesta la obra pictórica. Cabrá igualmente cuestionar el género del diario como objeto que no viene circunscrito ni en un género ni en una forma. Consideraremos pues que la paleta evocada en el título de este artículo da pistas para enfocar los aspectos caleidoscópicos de la obra, haciendo de ella un verdadero *work in progress*, desde el esbozo de cuadros (*El abrazo de amor del universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*, 1949,

¹ Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Introducción de Carlos Fuentes, ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995. Las traducciones al inglés (New York, Harry N. Abrams, Inc.) y al francés (Paris, Éditions du Chêne) fueron publicadas el mismo año. Para los números de páginas –entre paréntesis después de las citas o referencias– retomamos la numeración de Sarah Lowe en su transcripción del *Diario*.

(73)) o los bosquejos (121 y 135) que parecen servir de punto de partida al cuadro *Viva la vida*, de 1954, hasta las sucesivas escrituras de versos que acaban en un cuarteto, en la página 121.

Si “esto no es un diario”, como lo iremos señalando a lo largo de nuestro trabajo, cómo se elabora la relación con el lector-espectador de este, sin duda, objeto del deseo; qué es del retrato, género pictórico que domina la obra de la mexicana; qué claves nos permiten adentrarnos en la exploración de la estética proteica, obsesiva, del laboratorio que nunca dejó de ser el *Diario*.

Despistar al lector-espectador

Para conseguir esta forma abierta que es el *Diario*, es necesario considerar primero lo que vendría a ser una ausencia de pacto de lectura ya que no existe de hecho, y por la mera fragmentación del conjunto, un destinatario externo sino la artista misma que vuelca en el cuaderno (que la crítica llamaría luego diario), sin ordenamiento y sin puntos de referencias, sus ideas, puntos de vista, ensayos, hasta balbuceos. Estamos ante un laboratorio de lo íntimo en el que lo híbrido tiene la voz cantante y en el que, en varias oportunidades, se trastorna la linealidad de la cronología. Así, una fecha en una frase añadida *a posteriori* en la página 47; una inscripción “Ayer, Siete de Mayo de 1953” (157) que llega algunas páginas después de la fecha “11 de Febrero de 1954” (144). Las ciento sesenta y ocho páginas del *Diario* establecen entonces un espacio-tiempo que no coincide con la periodicidad habitual de tal ejercicio, y las elipsis cronológicas incluso llegan a producir el efecto contrario al efecto buscado, al introducir un espacio “fuera de tiempo”.

Como en la lista barroca se va elaborando una «acumulación aún desordenada [...] que permitirá luego el descubrimiento de relaciones inesperadas entre los objetos»²; dichas enumeraciones funcionan porque sugieren o invitan a que se perciban lazos inéditos entre

² Eco, Umberto. *Vertige de la liste*. París: Flammarion, 2009: 237. Ver también Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid, México: Iberoamericana/Vervuert/UNAM/Bonilla Artigas, 2011: 232.

elementos dispares. En este sentido, las listas kahlianas unen la estética del barroco a una de las metas primeras del surrealismo.

Palabras e imágenes tampoco se reparten de manera equitativa en cada página, sino que coexisten, se superponen, luchan entre sí por el espacio, y en un espacio donde se elabora una real parataxis interdiscursiva. Los *collages* (70) o el parecido con la práctica de los títulos en los cuadros (35) nos acercan a variaciones que ha ido elaborando la tradición pictórica hasta la época contemporánea.

A todo ello cabe añadir un arte consumado del garabato donde sobresale la espontaneidad del trabajo, lo lúdico que encierra el juego con las manchas (63, 61 y 62), recordando el universo surrealista y el juego con el azar como motor primero de la construcción artística. Si, como lo formula O. González Estaba en su *Elogio del garabato*: “El garabato es una microfotografía de la procesión que todos llevamos por dentro”³, entonces sobresalen en muchas páginas del *Diario* ciertos palimpsestos (52), voluntarios o no, que mediante sobreimpresiones o tatuajes diversos favorecen la emergencia de distintas capas de sentido, distintos acercamientos progresivos al meollo de una obra laberíntica.

Sin embargo, en esta desorientación casi permanente, parecen quedar territorios conocidos, parecidos con la obra pictórica de los cuadros expuestos al público y entre ellos destacaremos la técnica del retrato (auto-mirada, primeros esbozos como borrones de la pintora, obsesión con la cara Diego o garabato y juego con las líneas).

Nuevos tratos con el retrato

La nueva actitud con respecto al resto de la obra y al género del retrato nos permite enlazar más estrechamente el *Diario* con la tradición pictórica.

Si bien se conoce la obra kahliana por su profusión de retratos y autorretratos, el *Diario* evidencia una violencia contra el cuerpo que hace vislumbrar recuerdos de tradiciones antiguas,

³ González Esteva, Orlando. *Elogio del garabato*. Valencia: Pretextos, 2004: 35.

retazos de mitologías a la vez que la creación de unas nuevas. Entre ellas, Grecia está presente con una figura de minotauro feminizado (40 y 41), y la época moderna exalta lo mecánico como ayuda a lo anatómico (141) en un guiño a la obra de surrealistas como Salvador Dalí y su *Girafe en feu* (1936-1937). Por otra parte, sigue presente una imagen del cuerpo supliciado (161) y tan dolorosamente expuesto como en la época barroca. O de un cuerpo reducido a ser puro fragmento, siguiendo la tradición tan popular del exvoto: así la página “Yo soy la DESINTEGRACION” (41) o los pies representados con esta leyenda: “Pies para qué los quiero / Si tengo alas pa’ volar” (134). Nunca nada se desliga del tema biográfico, sin embargo la inscripción en tradiciones fecundas es una respuesta personal y altamente productiva.

Todos los ejemplos aludidos cuestionan la forma del retrato y se mezclan con otras prácticas como la no elección genérica en la que evolucionan ciertas representaciones: obtenemos, de un lado, retratos donde las representaciones hacen emerger dos identidades idénticas, así lo femenino-femenino del “Origen de las dos Fridas” (82, 85) con un doble que admite: “yo también soy la otra”, y como así lo señalaba ya el cuadro *Las dos Fridas* de 1939; de otro lado, la identidad será lo femenino-masculino y Diego se convierte en una total complementariedad. El anafórico poema “Diego” lo reafirma en la incesante definición de una por otro, de la artista por el artista:

[...] *Diego mi madre /*

Diego mi padre

Diego mi hijo

Diego = YO

Diego Universo

Diversidad en la unidad (60).

Diego acaba siendo un “di-ego”, o sea un “decir” que es a su vez un escribir y un pintar el yo, al mismo tiempo que un “dar”, primera y tercera persona de un mismo sujeto que es “uni-

verso”. Diego es pues una de las claves creadoras que recorre toda la obra y la vida de Frida Kahlo.

Creación en clave

Arte del fragmento, el *Diario* explora también lo poético, género más representado en sus páginas. La escritura retoma abundantes características del género: verticalidad, listas, amor a las palabras, retórica, rima y recurrencias sonoras (aliteraciones) –que llegan a ser el principio motor del texto–, métrica, dimensión lúdica de la escritura.

La inclusión y el estudio del poema de la página 130 del *Diario* nos parece paradigmático de cómo la escritura de Frida Kahlo expresa la creación. Veamos a continuación el texto poético:

La vida callada..
dadora de mundos..
Venados heridos
Ropas de tehuana
Rayos, penas, soles 5
ritmos escondidos
“La niña Mariana”
frutos ya muy vivos.
la muerte se aleja –
lineas (sic), formas, nidos. 10
las manos construyen
los ojos abiertos
los Diegos sentidos
lágrimas enteras
todas son muy claras 15
cósmicas verdades

que viven sin ruidos.

Arbol de la Esperanza

mantente (sic) firme.

La mayor parte de los *leitmotiv* de la obra de Frida Kahlo están aquí reunidos: la muerte y el sufrimiento, el amor y Diego, pero también las líneas y las formas, las manos y los ojos, que dicen la creación pictórica y literaria y su alianza en el libro. La interioridad de la artista se expresa mediante las asociaciones lexicales, la sugestión sonora y la regularidad métrica (los hexasílabos) y unos versos nominales. Consideraremos pues esta página como prototípica de muchas otras, en las que el texto se hace poema, y el poema reflexión sobre escritura y creación.

Analicemos en varias etapas esta puesta en marcha de la interdiscursividad (o relación de un discurso textual con otro pictórico) hasta incluir el título de un cuadro suyo en el mismo texto, invirtiendo el lugar en el aparece dicho título (v. 18-19): *Árbol de la esperanza mantente firme*, de 1946, genera ecos sonoros y visuales al proporcionar al lector que lo recuerde, la imagen de una doble visión, la de la pintora engalanada de mexicana, sentada en una camilla de hospital, dándole la espalda a otra mujer, de espaldas y violentamente herida, dentro de un espacio de naturaleza hostil.

Los diecinueve versos conforman un genuino poema, por su trama rímica y rítmica muy elaborada: notamos una rima consonante en “idos” (*beridos, escondidos, nidos, sentidos, ruidos*), una rima asonante en “i-o” (*ritmos, vivos*) y otra asonante en “a-a” que reúne un grupo coherente de palabras (*callada, tehuana, mariana, lágrimas, claras, esperanza*) que relacionan lo mariano y lo mexicano como modelo; los artículos definidos anafóricos también contribuyen a la creación del ritmo del texto y a su estructuración como poema. En esta misma lógica, es de señalar su circularidad: el inicio (*La vida callada..*) anticipa el final (*que viven sin ruidos.*) cuando el verso central del poema refuerza el sentimiento de vida, definida por su contrario, la muerte (*la muerte se aleja*).

Esta misma estructura circular se duplica por una serie de ecos con el universo (*mundos, cósmicas*). La vitalidad viene definida aquí por lo luminoso (*rayos, soles, ojos abiertos, claras*). Del mismo modo, la vida, en singular, se afianza con el monopolio de los plurales en el poema (todas las palabras y los adjetivos se completan, con la excepción de *vida/muerte* y *niña*). La proliferación está del lado de la vida.

Como contrapunto y a la vez manera de exacerbar dicha vitalidad, se acumulan las palabras que apuntan al sufrimiento (*heridos, penas, lágrimas*), lo cual no impide que haya coetáneamente una sublimación de éste a través de palabras que dicen la creación artística (*via* la sinécdoque (*ritmos / formas*) o la metonimia (*frutos / nidos*)). Porque del mismo modo que la iconografía del yin-yang pasa a ser un elemento más o menos solapado dentro de la obra (o no, ya que aquí sirve casi de puntuación para el final del verso dos), el poema que consideramos establece relaciones muy estrechas entre lo sagrado y lo creativo: los versos acogen la imagen crítica del *venado*, y por lo tanto el recuerdo de un cuadro suyo titulado *El venado herido* (1946), así como la de una *Mariana* que es María y Ana, hija y madre; ambas imágenes vienen completadas por dos plurales que generan formas de transcendencia: los *Diegos* (v. 14), verdadero eje central que tiende a ser divinizado (cf. supra, los versos dedicados a Diego), y el adjetivo *cósmicas* (v. 16). El conjunto aboca a la virtud teologal de la *Esperanza*, palabra que sobresale por el uso de la mayúscula y su posición rímica en el penúltimo verso.

Conclusiones

Sin pretensiones de aportar conclusiones definitivas a este breve recorrido por la obra densa y proteica del *Diario* de Frida Kahlo, cabe subrayar, en este último poema paradigmático de la obra, la reflexión constante llevada a cabo, sobre el acto de creación: por una parte, mediante la superposición de discursos, uno de autorrepresentación, otro sobre el acto creador; por otra parte, mediante el desliz de las imágenes de la procreación -muy afirmadas en la obra pictórica o

en citas del *Diario*⁴ - a imágenes que abordan el tema de la creación. Frida Kahlo acaba ocupando todos los lugares: los de la procreación, siendo, dentro de la obra, madre, hijo y padre; los de la creación, siendo trinidad.

En este *Diario* donde no se trata de contar –en los dos sentidos de la palabra– los días, sino de presentar una imagen de sí (autorretrato) y decir su relación con el otro (la obsesión por Diego), se confía un sentimiento, un sufrimiento físico o moral, a la par que se exteriorizan también imágenes *a priori* desvinculadas de lo biográfico.

Tanto en estas páginas-poemas como en el resto del *Diario*, estamos ante un espacio-paleta de la creadora, laboratorio de lo íntimo, momento de caos y de génesis, gestación antes de la creación.

Bibliografía:

Caws, Mary-Ann. « Du geste baroque au geste surréaliste », in Béhar, Henri (coord.). *Émission-réception, Mélusine I*. París: L'Âge d'Homme, 1980.

Chénétier, Marc. « Kyrielle et liaison : propos profanes sur la liste en littérature », in Rougé, Bertrand (éd.). *Suites et séries*. Pau: PUP, 1994.

De Toro, Alfonso. “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad”. *Comunicación* 5 (2007).

Dessons, Gérard. *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*. París: Éd. Manucius, 2010.

Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid, México: Iberoamericana/Vervuert/UNAM/Bonilla Artigas, 2011.

⁴ Así, en esta página -*Soy el embrión, el germen / la primera célula que = en poten / cia = lo engendró / Soy él desde las más primitivas... y / las más antiguas / células* (sic) (58)- donde el embrión deja de ser imagen para ser palabra y concepto.