

Monsiváis, Carlos, "Frida Kahlo: de las etapas de su reconocimiento". Año 19, vol. 37 (abril 2008), pp. 3-15 (cuerpos sufrientes).

Frida Kahlo: de las etapas de su reconocimiento

Carlos Monsiváis

En la explanada del Palacio de Bellas Artes, ni se dispersa ni se inmuta el gentío, el aviso del diluvio demográfico, lo que podría llamarse la Gran Hilera de los Tiempos Culturales. Quieren ver la gran exposición de Frida Kahlo, casi se puede decir —y la exageración apenas se nota— que acuden a encontrarse personalmente con Frida Kahlo (la obra es la vida, la vida es la memoria imborrable), y eso los hace soportar la frecuencia de la lluvia, tres o cuatro horas de cola, las decepciones al no conseguir la entrada, la otra lluvia del diluvio de los comentarios circulares ("A mí Frida siempre me dice algo"), el "vuelva mañana" esta vez no dirigido a desempleados sino a postergados ("Vivo en Matehuala, y no me quiero ir sin ver a Frida").

La explanada del Palacio de Bellas Artes desborda alegrías, fastidios de la espera, tristezas, entusiasmos, fulgores del espíritu que descubre su dimensión artística, cansancios, recuperaciones del ánimo al enfrentar a *Las dos Fridas*. Y otro tanto, proporcionalmente, sucede en la Casa Azul de Coyoacán, el lugar donde nació y murió Frida Kahlo, con los objetos expuestos por vez primera: dibujos de Frida y Diego Rivera, fotografías, cartas, dedicatorias de libros...

De todas las Fridas posibles

Ante una foto o un autorretrato de Frida Kahlo, ante las reproducciones de sus cuadros famosos, los espectadores medianamente informados —y esto ya sucede en varios países— saben a qué atenerse: aquí está la artista regida por el dolor físico y el genio artístico, la pareja del gran pintor Diego Rivera, la autora y la modelo de estos cuadros que conmueven extrañamente. Y en la Ciudad de México de 2007 la presencia y el conocimiento de Frida se vigorizan con programas de televisión, anuncios espectaculares y conferencias donde la artista se vuelve una obligación de la cultura y de la emoción artística. Así como se oye, así como se escribe, así como se suceden las variantes de su fama, de su valoración y revaloración.

Primera etapa: décadas de 1930 y 1940

En la Ciudad de México, todavía relativamente pequeña, en los años de radicalismo y lucha de facciones, se asignan papeles a las figuras importantes y a diversos escritores, artistas y pensadores se les confiere la calidad de arquetipos del fenómeno donde la revolución (las realidades y las interpretaciones de los acontecimientos de la lucha armada y el enfrentamiento de facciones) se vuelve la Revolución (la metamorfosis de instituciones y mitologías). A los muralistas se les entrega casi de inmediato la función de arquetipos; a Frida, por lo pronto, se la ve como presencia secundaria, la compañera de un actor centralísimo. Pocos la conocen, y de estos casi todos la estiman.

En esta primera etapa, a Frida que será Frida (el apellido suele estar de más) la determina su condición de paisaje entrañable de su amante y esposo Diego Rivera, no un ser protagónico, término muy actual que requiere de la complicidad de los medios electrónicos, sino un protagonista de primera línea convencido de que ocupa por derecho propio el centro de la escena, y que es su deber intervenir en las polémicas, rivalizar, pontificar. Haga lo que haga, él llama de inmediato la atención, y además, con repercusiones internacionales. Diego es noticia por su cúmulo de actividades y por lo imposible que le resultan la discreción y el ocultamiento; y sin la extrema notoriedad de Diego, Frida es presencia notoria del arte, los círculos culturales y la conducta libre en la ciudad relativamente pequeña del país descaradamente novedoso. Así no se perciban con rapidez, sus características son únicas: pintora (oficio entonces casi exclusivamente masculino); nacionalista fervorosa desde la apariencia (el traje típico que no afirma sino renueva las tradiciones); parcialmente inválida. Una gran novedad: es autorretratista sin vanidad, o sin que se le achaque egocentrismo alguno. Aún no es comunista, el dogma que sólo de modo secundario toma en cuenta a las mujeres.

El Renacimiento Mexicano: el escenario de las apariciones

Entre 1922 y 1940 el periodismo especializado y las minorías ilustradas divulgan un término: "El Renacimiento Mexicano", que describe un territorio de admiraciones, creencias y conocimientos. Se celebran la aparición del pueblo (literal), las imágenes fulgurantes impulsadas por la Revolución y fijadas más que por los escritores por los artistas plásticos. Extranjeros y nacionales (los segundos orientados por el elogio incontenible de los primeros) estudian el país (más específicamente sus mitologías), sus movimientos armados y sus logros estéticos en acto o en potencia, y localizan en el conjunto un impre-

sionante salto histórico. La Revolución conduce a la superficie técnicas, artes populares y costumbres despreciadas o todavía no aclaradas, y entre otros descubrimientos, los artistas quieren captar lo popular, el fenómeno más visible y más definitorio de México, oculto de tan cercano que se halla, y por lo "primitivo" de sus grados de refinamiento de acuerdo con los europeos. Esta es la sorpresa múltiple: al acercarse al pueblo y lo popular, los artistas extraen las obras maestras y las verdades que el colonialismo mental oculta. Ejemplos: los grabados de José Guadalupe Posada, los retratos de los pueblerinos de Hermenegildo Bustos, la arquitectura popular, la vestimenta tradicional de las mujeres.

En la capital, los protagonistas del "Renacimiento Mexicano" y sus espectadores inmediatos (escritores, periodistas, cineastas, pintores, bohemios burgueses y radicales de Europa, Estados Unidos y la Unión Soviética) escudriñan a la nación que surge provisionalmente, años alumbrada por la caída de la dictadura de Porfirio Díaz y el surgimiento de caudillos y ejércitos campesinos. Es la hora de captar y capturar los "edenes subvertidos" (la expresión de Ramón López Velarde) de la naturaleza y del comportamiento, y de hallar lo significativo, lo trascendente si se quiere, en lo antes sólo calificado por una perspectiva utilitaria o tradicional pero siempre despreciativa: los mercados, los retablos, los dulces, los judas de carrizo, el color de las pulquerías, la variedad de formas celebratorias del Día de Muertos, las versiones populares del charro y la china poblana, los exvotos, las armonizaciones del color en los pueblos, las flores de papel y de cera, las piñatas, la conversión de las muchísimas tradiciones en estética de la sobrevivencia, las máscaras, los trajes indígenas, las matracas, los juguetes de feria...

Segunda etapa: "Lo mexicano" se siente y se contempla

La pintura se opone a la marginalidad, entonces considerada el destino inexorable de las sociedades latinoamericanas. Escritores y artistas desafían en grados distintos al medio burgués y moralista, y urden un nacionalismo insólito, equidistante de la historia y de la vida cotidiana, de los orgullos ya conocidos y los orgullos recién estrenados. En el sitio de honor de esta mitología, una idea móvil, en sus mejores expresiones más estética que ideológica, la Mexicanidad, que en el periodo de consolidación de instituciones (1920-1950, aproximadamente) es algo muy distinto al sentimentalismo de esa época y al producto oficial y comercial de hoy. La Revolución distribuye esa alegría mínima y máxima que es la conciencia de posibilidades, y los artistas

plásticos, vanguardia inevitable, promueven un "nacionalismo cultural" que es, sobre todo, asimilación y reformulación de lo internacional. Debido a ese impulso que confunde o identifica gozosamente apariencia y esencia, y no por un criterio "folclórico", Frida se deja persuadir por Diego, afirma Raquel Tibol, y abandona sus vestuarios, el convencional y el masculino, y adopta el traje de tehuana, el rebozo y las trenzas interminables. Se quiere ilustrar con brío los objetos bellos invisibilizados por el criollismo de utilería, y el traje típico, ya infrecuente, aún no se sitúa en el filo de la navaja entre el respeto a las tradiciones que se desvanecen y el disfraz de ropa de exhibición de la burguesía.

En el imaginario colectivo de una etapa, Frida es su aspecto, aretes que son templos o laberintos o jardines colgantes en miniatura, rebozos que son prodigios del arte textil, anillos de inspiración prehispánica que anticipan museos de la orfebrería. En especial, a Frida la seduce el traje de tehuana, por razones muy entendibles: durante una larga época, como lo ratifican los numerosos testimonios de viajeros, y *Que viva México*, el film de Eisenstein, el Istmo de Tehuantepec es la expresión diáfana del Paraíso Perdido, el ámbito de la inocencia, la mezcla de frugalidad y exuberancia, de jóvenes que se bañan desnudas en el río y de matriarcas de collares con monedas de oro. La tehuana en la leyenda: la mujer fuerte de la Biblia, la carente de hipocresías, la sexualidad sincera en las comunidades del Génesis indígena, la matriarca falsa y verdadera (con las tehuanas, el machismo escenifica su muy teatral cesión del mando).

Desde el atavío, Frida es una proclama, con las "policromías de delfín" de sus enaguas, los huipiles adornados con hilos de oro, las trenzas a modo de homenaje a la arquitectura fantástica, amuebladas con cintas de colores y arracadas. Mediante un trámite sencillo —la emotividad de su indumentaria— y con desplantes muy intencionales, Frida se propone hacer visible la estética que es uno de los santuarios del pueblo amenazado por la modernidad. Ser Frida o vestirse como Frida es añadirle diseños de inspiración tradicionalista a los vestuarios que la americanización ya no admite. El proyecto está allí: reconstruir y darle otro sentido a la tradición al enarbolar los atuendos como desafío, pero no se capta al desvanecerse los paisajes donde esos atuendos eran necesarios.

"La Mexicanidad", según Frida, Diego y su grupo, es el hallazgo de lo singular en lo colectivo y Frida, con celeridad, y esta es una de las primeras expresiones de su fama, emblematiza el sector que cree posible un "estilo de vida mexicano" que, desde el primer golpe de vista, resista la uniformiza-

ción occidental. Esto lo saben pocos aunque Frida ya es un secreto a voces en la ciudad que opta por modernizarse y desiste de su "pintoresquismo mortal" ya anacrónico.

Tercera etapa: la celebridad capitalina y la figura (módicamente) internacional

Un círculo no muy amplio de la Ciudad de México describe de varias maneras el comportamiento de Frida: es una hazaña pecaminosa (la vanguardia subraya *la hazaña* y el tradicionalismo *lo pecaminoso*). ¿A qué se refieren? Al poder de su persona, a la personalidad a la que define el habla singularísima, las limitaciones físicas. Al lado de Diego, Frida visita los Estados Unidos, ve trabajar a Diego en Nueva York, Detroit, San Francisco, se relaciona con artistas y acude a las reuniones burguesas, dialoga con Nelson Rockefeller y con artistas de Hollywood, percibe el halo irresistible de la fama de genialidad de Diego, pinta cuadros notables que le ocasionan disgustos con sus clientes, se deja retratar, es una de las cumbres de la fotogenia...

A Diego lo rodea y, de hecho, lo ciñe el escándalo; a Frida la fama le llega muchísimo antes que el prestigio. Es un artista "heterodoxa", excepcional, fuera del canon de esos años, sin escuela académica ni mensajes políticos directos; es el complemento perfecto de Diego, lo inevitable al marcar el matrimonio de los opuestos; es México (el atuendo) a la disposición de los turistas instantáneos que la tratan.

A Frida, la demasía de Diego del que se divorcia y con el que se reconcilia en San Francisco, la lleva a vivir a fondo lo que será la Historia: va a recibir a Trotsky, asilado en México, y lo instala en Coyoacán; hace campaña por la República española, se reparte en sesiones de canto, entre tragos y amoríos pendientes. Su vida privada podría ser pública pero amigos y conocidos prefieren no advertir, mientras ella va y viene, entre la heterosexualidad y el lesbianismo, entre, digamos, una cantante (Lucha Reyes) y un fotógrafo (Nickolas Muray). Es lo que cada quien elija: surrealista, fantástica, realista, que el observador decida.

No se entenderá esta etapa si no se toma en cuenta a la Ciudad de México, y la aureola "exótica" de los pintores mexicanos. La ciudad: sus espacios de tolerancia, su bohemia burguesa, su defenderse de la Respetabilidad con el gusto por los excéntricos, Diego y Frida surten de anécdotas a un sector considerable, son la pareja que sale del Partido Comunista de México y a él vuelven, los seres verbalmente monógamos y sexualmente polígamos, las primeras celebridades urbanas que atraen a otras celebridades; son, en suma,

el eje de la vida artística en la ciudad que en lo tocante a nuevas creencias y avances es el país entero. Una vez más, la fuerza vital vence al morbo, ese "panal de rica miel" que atrae a los turistas y periodistas a la caza del color local, y orienta a los artistas en busca de compromiso.

Cuarta etapa: las primeras divulgaciones de la obra

Frida en los murales, Frida en su pintura, Frida en las anécdotas. Aquí germinan los elementos de la explosión mitológica, que ocurrirá al conjugarse diversos elementos: la condición de mujer excepcional a disposición de las generaciones por venir, las impresiones de militancia radical, la originalidad de su pintura, la facilidad que muestra para enredarse en símbolos que a fin de cuentas no la atrapan, el sufrimiento que le da el doble carácter de mártir y heroína. En todas las combinaciones, Frida permanece. Es la tragedia que de tanto sobrevivirse a sí misma se torna en lo opuesto: el ánimo de la continuidad del arte y de la vida, el personaje único que contiene una multitud. (Se memoriza a Frida y esto no neutraliza su don para sorprendernos interminablemente.)

El génesis de la intertextualidad. Si Frida se retrata para no aceptar las brumas de la invalidez que a diario disuelven su figura, Diego la retrata como el símbolo excepcional, en el Hotel del Prado, en el mural *Domingo en la Alameda*, y en los murales de Palacio Nacional y la Secretaría de Educación Pública. Al representarla, Diego anticipa la sacralización: esta mujer, en sí misma una epopeya, se integra a la historia de México.

Todo para la imagen en el Álbum de las Importaciones. ¿Quién que es no ansía fotografiarse al lado de Diego y Frida? ¿Quién que es no se interesa por los rumores, los chismes (esa infancia del rumor), las declaraciones (de Diego, a Frida no se la registra, entonces si no son autoviudas las mujeres no declaran)? En la década radical de 1930 y luego, aún con mayor convicción escénica en la ciudad a punto de la internacionalización, Diego y Frida son las figuras mayores del "nacionalismo de lo cotidiano", sólo interrumpido cuando la industria cultural absorbe su repertorio.

El pasaje permanente: la enfermedad

De las leyendas de Frida: el testimonio de la periodista Rosa Castro

Frida hablaba de sus males como quien se refiere a una retorta con un extraño animal adentro que se resiste y resiste al fuego. Aquellos corsés que llevaba ¡ay!, de metal, de cuero, de yeso, que ella se distraía en pintar con violeta de genciana, con mercurio-cromo, que tachonaba con espejitos de danzantes y pegaba con plumas de colores a la altura del

pubis [...]. Aquellos corsés que tanto la torturaban, ¡cómo los recuerdo! Y cómo recuerdo bien la tarde aquella; caía la noche cuando decidió quitárselo. "¡No más!", había dicho, y sin el corsé, sin el sostén de su frágil columna, se fue, se lanzó a la calle a una posada pública [...]. Un griterío en la calle nos llevó a la puerta, al gran portón de la entrada. ¿Cómo describir aquello, aquel cuadro que hacía juego con la alucinante habitación? En primer término venía Frida, el cabello suelto, tambaleándose, excitada, los brazos en alto. Siguiéndola, una muchedumbre que gritaba, cantaba, reía y chiflaba. Entre la polvareda que levantaba y la oscuridad que por instantes se acentuaba, aquello parecía una loca rebelión funambulesca de seres inventados por la propia Frida. Ella llegó con dificultad hasta el portón gritando. "¡Nunca más! ¡Nunca más, pase lo que pase! ¡Nunca más!

Contado a Hayden Herrera en la biografía de Frida.

"Dolor, qué ruidoso vienes"

En la década de 1940 la enfermedad se agudiza. Frida es ya la enferma que no acepta su condición de víctima. A su fama (es decir, a su condición de punto de referencia obligado), Frida se adapta con relativa autonomía. En lo económico, aún es el tiempo difícil de vivir de la venta de cuadros a clientes norteamericanos, de préstamos de amistades y de mínimos adelantos de dueños de galerías. La enfermedad avanza y Frida se mueve, literalmente, entre el suplicio agónico y la necesidad expresiva, y su pintura, dentro de la sencillez original, se torna más compleja o, si se prefiere, el conocimiento de su trayectoria hace que se ponga de relieve su complejidad.

Frida se explica: "Nada resulta tan natural como pintar lo que no hemos conseguido", y entre lo no conseguido se da en su caso el desdoblamiento y la multiplicidad de su persona, es decir, la huída del dolor. En un autorretrato del *Diario*, Frida, que aparece como jarrón quebrado, se increpa: ¡NO ME LLORES!, y en el siguiente dibujo se contesta: SÍ, TE LLORO. El dolor es la militancia suprema, la causa en la que se apoya con el fin de aminorarla, el punto de partida de la exploración de la realidad y el infierno que la muerte ha de abolir.

Sobre todas las impresiones, el recuerdo del accidente de 1925 mientras viaja en el tranvía. "Algunas varillas del herraje le atravesaron las entrañas, a la manera del alfiler que fija el endeble cuerpo de la mariposa de museo", escribe en 1954 su amigo cercanísimo Manuel González Ramírez. Y ya en 1946, en Nueva York, la enfermedad se vigoriza y en la primera operación le injertan un pedazo de su pelvis en una de sus vértebras. Por largos periodos Frida queda colgada, con los pies atados a unas pesas con el objeto de evitar la parálisis y separar sus vértebras, propensas a unirse de modo patológico. Las operaciones la destruyen y la morfina deja de atemperar las dolencias.

Al final la vence la mutilación de la pierna. Y, según cuenta González Ramírez, lo que le preocupa es bajar a la tierra en posición yacente. "Mucho habría sufrido en los hospitales en esa postura, para que todavía se le condenara a pagar en tal forma el ineludible tributo. Había recomendado que la incineraran, y a su debida oportunidad el deseo se cumplió".

Quinta etapa: la búsqueda del adjetivo que explique a Frida

A la leyenda las atribuciones. ¿Qué es Frida: nacionalista, comunista, surrealista, pintora fantástica, fabulista inesperada del yo? El nacionalismo de Frida tiene que ver con la gastronomía, la vestimenta, el sentido del color, el amor a las artesanías populares, el gusto por las canciones. En lo político, el sectarismo, debilidad orgánica de Rivera, y en rigor de casi todos en la época, contagia a Frida que, sin inmutarse, sigue a su compañero, convencida de que Diego ubica mejor que nadie el sitio exacto de la razón histórica. Cuenta Lola Álvarez Bravo: "Frida era muy valiente, con un valor decidido y sereno; recuerdo que una vez se agarró a bolsazos en un mitin en el Sindicato de Panaderos con unos que criticaban a Diego. Otra vez, cuando Diego andaba en la campaña presidencial del general Henríquez, fuimos a Puebla, y se rumoraba que habían puesto una emboscada cerca de la ciudad, pero Frida no se inmutaba y llevaba, escondida debajo de sus enaguotas, una pistola". Sin embargo, muy posiblemente por razones de misoginia, empecinada en no conceder valor político a las mujeres, la sociedad se desentiende del radicalismo de Frida en sus nociones antiimperialistas, su defensa conmovedora de la República española, y su versión hoy explicable e inexplicable a la vez de la religiosidad comunista.

El surrealismo es la etiqueta que le regala André Breton y que, en rigor, así le presta un conjunto de signos muy descifrables; poco tiene que ver con una pintura que no viene del sueño sino, más específicamente, de la vigilia dolorosa.

Sexta etapa: el reconocimiento excepcional (1954)

El 2 de junio de 1954 Frida asiste a la manifestación de protesta contra el golpe de Estado en Guatemala, auspiciado por el Departamento de Estado de John Foster Dulles. El militarote Carlos Castillo Armas, apoyado por la CIA, la burguesía terrateniente y la iglesia católica, organiza la caída del presidente Jacobo Arbenz. El golpe de Estado, un remedo exitoso del de Franco, apenas llama la atención en México, y sin embargo, la marcha es

combativa y jubilosa. "¡Fuera manos de Guatemala! ¡Únete pueblo!". (Diego le dedica al episodio su mural *La gloriosa victoria*.)

Frida y Diego llegan en una camioneta, de donde a ella la bajan dificultosamente. Diego y el pintor y arquitecto Juan O'Gorman se alternan para llevarla en su silla de ruedas. Es la única ocasión en que la contemplo y el impacto me lleva a seguirla a lo largo de la marcha, en pleno examen reverencial del personaje, junto a los que desean relevar a Rivera en la conducción de la silla. La atención profunda que convoca su presencia la vuelve el eje visual de la marcha. Como la vislumbre ahora, Frida, incandescente, parece animar un retablo vivo.

En 1954, ingresa en dos ocasiones al Hospital Inglés. Poco antes de fallecer escribe en su *Diario* la confesión que es proclama: "Espero alegre la salida, y espero no volver jamás. Frida". El 13 de julio muere. De nuevo, nada en mi experiencia de estudiante preparatoriano me ha preparado para el tumulto, la constelación de seres famosos en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, el general Lázaro Cárdenas en persona, David Alfaro Siqueiros en persona, Diego Rivera en persona, y el cúmulo de mujeres de cuyos nombres me entero más tarde, con atavíos de tehuana, aire doliente, perfiles hieráticos, o simplemente indescifrables para mí, que con celo maternal protegen al viudo inconsolable, Dieguito, el Saporrana. Se canta "La Internacional" (creo, no estoy seguro, que tal hazaña fue posible debido al reparto de la letra en mimeógrafo), se guardan silencios estremecedores seguidos del estrépito, se coloca la bandera del Partido Comunista, se desfila ante el féretro y yo siento la tristeza sin asideros, la de no haberla conocido.

El velorio es un acontecimiento. Allí están los nacionalistas revolucionarios, los funcionarios progresistas, los artistas, los escritores, los comunistas, el pueblo. El escándalo (el rumor de alarma y emoción) brota en el instante en que cubre el féretro la bandera comunista. Se entonan canciones mexicanas, se llora y se aplaude en un acto compulsivo de la Mexicanidad, a la vez imposición escénica y verdad infalsificable de los allí presentes. Evoco vívidamente imágenes (o, más bien, recuerdo lo que a lo largo de los años he ido recordando de aquella velada): las compañeras entonan corridos, los periodistas acosan a Diego, se cantan "Por una mujer ladina", "Por un amor", "El Abandonado" y "El Corrido de Cananea", que tanto le gustaba a Frida:

Voy a dar un pormenor de lo que a mí me ha pasado,
que me han agarrado preso siendo un gallo tan jugado.

Y un grupo fervoroso se apropia de la melodía y aporta la letra combativa:

Señores, a orgullo tengo ser antiimperialista
Y militar en las filas del Partido Comunista...

Por doquier anécdotas, llanto, elogios de Fridita. La pequeña multitud ofrece lo que tiene, la constancia de la nacionalidad que es causa y caudal estético, que es vestuario y es memoria histórica, que es arte y revolución. Concha Michel, entonces la muy conocida recopiladora del folclore, cantante, compositora, entona su "Sol redondo y colorado". Las canciones son el santo y seña de la conversión del velorio en un acto distinto, no sólo político, no únicamente amistoso, no nada más gremial y popular.

En esta oportunidad, lo indefinible mezcla la reverencia con el escándalo político. Percibimos mis compañeros y yo que algo sucede cuando el director del INBA Andrés Iduarte habla con Diego. Luego se nos refiere el diálogo: "Hay que quitar la bandera comunista/ Si usted la quita, me llevo el féretro a la calle". De esto nos enteramos más tarde, justo cuando se esparce la noticia del cese de Iduarte.

La ceremonia en Bellas Artes es breve. Lee un texto Iduarte: "Frida ha muerto. Frida ha muerto. La criatura brillante y voluntariosa que en nuestros días iluminaba los salones de la Escuela Nacional Preparatoria, ha muerto". En el Panteón Civil de Dolores se efectúa la ceremonia postrera. Recita tres sonetos Carlos Pellicer... Junto al horno crematorio se canta "La Internacional", y las viejas melodías del rancho mítico, con sus depósitos de esperanza y resentimiento.

El purgatorio

En los años siguientes, Frida es objeto del reconocimiento que suele parecerse al olvido. Sus cuadros se cotizan escasamente, se publica poco sobre su obra, y el juicio más frecuente subraya su ingenuidad pictórica y exalta su personalidad formidable, la señal perdurable de un tiempo de guerras y militancias. Nunca se le olvida, no se le recuerda en demasía. A los que la desdeñan, en plena pose intelectual, los orienta el desdén por el "primitivismo" y la irritación por el sectarismo, actitud justa que al extremarse y negar la calidad artística de los pintores de izquierda se vuelve igualmente sectaria. La modernidad, ya se ha probado, no deja atrás al muralismo, lo incorpora e incluso lo hace objeto de un marketing despiadado, y a Frida la modernidad la sitúa en la vanguardia, de modo excepcional pero con las razones de la creación de una estética diferente.

Séptima etapa: los autorretratos como estética

Al redescubrimiento de Frida le ayuda definitivamente el poderío de sus autorretratos. En cada uno resplandecen el exorcismo contra el dolor, el afán de durabilidad, el examen de sí misma que es absolución y condena. Este podría ser el razonamiento: "Me pinto, luego marco mi sitio en el espacio; me pinto, luego el tiempo me percibirá al cesar mis sufrimientos; me pinto, luego estos cuadros son la prolongación y la metamorfosis de mi figura, y son la figuración de las metamorfosis".

El *Diario* es la sucesión de escritos, dibujos y sketches dirigidos no sólo al meritable Diego Rivera, no únicamente a las amistades cercanas (que no lo leerán), sino a todo aquel que en ese porvenir sin ecos se acerque a esta invocación pictórico-escritural donde el Yo se multiplica, el Yo se escinde, el Yo da a luz, el Yo desciende a las penumbras y las amuebla con trazos y colores. En el *Diario* se hallan —simultáneamente— "una desesperación que ninguna palabra puede describir", los relajos que enamoran a La Calaca, los recuerdos imaginarios (esos que anteceden a los recuerdos verdaderos), la soledad del cuerpo que forcejea con el ánimo gregario del alma, la ansiedad por asirse a lo poético (el espíritu en la plenitud del idioma) y la gana de vivir.

La octava etapa: "A ningún mito lo inventan sin su consentimiento"

De pronto, en la década de 1970 el diluvio admirativo. Todo coincide: los primeros detalles de su relación con Trotsky y con varias mujeres, las exposiciones dentro y fuera de México, la película de Paul Leduc con Ofelia Medina, el río de visitantes en la Casa Azul de Coyoacán. El consenso es rápido: Frida, singularísima, es la artista primordial que a falta de otro tema se pinta obsesivamente a sí misma, Frida es un retrato de época y es la época en donde se insertan los retratos.

El impacto es simultáneo: a Frida (la obra, la figura, la vida, la relación con el amor y el dolor) llegan los chicanos, las feministas, los nacionalistas culturales, los críticos del posmodernismo, los radicales, las estrellas del espectáculo, los escritores, las lesbianas, los pintores, los teatristas. De los símbolos del universo legendario de las décadas del "Renacimiento Mexicano", se elige a Frida y a su paisaje complementario: el inmenso, delirante, fotogénico y antifotogénico Diego Rivera. La pareja indesligable y la mujer aislada, el amor y la soledad en llamas.

Obsérvese a la industria de las transformaciones: tómese a una gran artista, ejemplo de disidencia moral y política, creadora de simbologías

terrestres y fisiológicas, que vierte sueños y padecimientos en visiones de la pareja cósmica, en autorretratos y retablos laicos. Agítese un poco la memoria, y truéguese el conjunto por un alud de biografías, la primera de Hayden Herrera, portadas de libros y revistas, calendarios, muñecas, títeres, obras de teatro, dos películas, varios documentales, camisetas, tarjetas postales, docudramas, cuadros que incluyen citas de sus cuadros, análisis posmodernos, declaraciones adoratrices de Madonna y Salma Hayek, precios avasalladores en las subastas...

La pregunta inevitable: ¿es la fridomanía un culto de origen cristiano, la transmutación de la artista en la virgen doliente y nacional y de género? No escasean las vetas cristianas en la obra y el mito de Frida o, por lo menos, la artista se observa a sí misma con la piedad regocijada de uno de esos retablos que ella tanto observó, coleccionó y recreó. Pero nada en la fridomanía sugiere una translación efectiva de lo terrenal a lo celestial, sino más bien, la inercia de los métodos consagratorios de siglos de cultura cristiana y sus andamiajes de reproducción adoratriz. En lo básico, el mito de Frida es una realidad laica de la estética, y de allí el tránsito de la fridomanía a pasión popular.

Frida en primer término, y Frida y Diego en segundo lugar, son los iconos que complementan y le otorgan pleno sentido al paisaje de Zapatas y Villas.

Novena etapa: la pareja y las obsesiones amorosas

Una religión donde la divinidad, los santos, las ceremonias y los templos se llamen simplemente Diego Rivera, un credo que va del amor a la cosmogonía, de las aflicciones a la meditación:

Nadie sabrá jamás cómo quiero a Diego... si yo tuviera salud quisiera dársela 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... las más antiguas células, que con el tiempo se volvieron el "sentido".

Imposible saber qué sucedía, lo que es un hecho es la manera compulsiva de situar a la gran referencia:

No dejes que le dé sed
al árbol del que eres sol,
que atesoró tu semilla.
Es "Diego" nombre de amor.

El amor es el territorio por excelencia de lo poético, tal y como Frida concibe este desbordamiento. En su idea de la hermosura verbal se justifi-

fican incluso las nuevas palabras poéticas siempre y cuando la substancia primordial (la entrega) permanezca. Frida escribe:

El "clásico" amor...
(sin flechas)
solamente
con espermatozoides.

Diego en la frente del autorretrato de Frida, Diego en las querellas, los perdones, las angustias. En la mitología ya sólo consistente en imágenes, Frida y Diego son el ser único que trasciende el sexo, las riñas, las mutuas y cuantiosas infidelidades, y se vuelve el origen de la nueva especie que, por razones que tal vez se desconozcan, con ellos se extingue.

Décima etapa: la metamorfosis de las masas

Desde la década de 1990 y muy acusadamente en los albores del siglo XXI, Frida Kahlo se convierte en devoción de masas, por motivos evidentes (la fama internacional, la multiplicación de las imágenes, la transformación de una época en un paraíso perdido del tiempo, y por las causas secretas únicamente al alcance de cada persona). La explosión frídica de 2007 es parte de una exigencia cultural, un apremio informativo, un contagio de admiraciones, la urgencia de grandes referentes. Y siempre, muy explicada y sin explicaciones, ella permanece "como un cohete como una granada como un vidrio estrellado como una noticia como un telégrafo como la sangre" (Salvador Novo).

Frida Kahlo carece de estatuas pero a cambio dispone de millones de nichos de la memoria ●