



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

“Frida Kahlo:

La inquietante extrañeza femenina en un arte de ruinas”

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica,
con mención en Literatura.

Alumna: Sofía Reyes Sepúlveda
Profesor guía: David Wallace Cordero

Santiago

2009

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Capítulo Primero: Retratos	
I. Lo femenino.....	7
II. Representación y Feminismo.....	10
Capítulo Segundo: Una mente que se inquieta y un cuerpo que se busca	
I. Una inquietante extrañeza.....	20
II. Cuerpo a Cuerpo.....	24
III. Una Columna Rota.....	30
Capítulo Tercero: Allá, la Lengua y el Collage	
I. La Lengua del otro.....	36
II. Collage: <i>Allá cuelga mi vestido</i>	43
Conclusiones.....	52
Bibliografía.....	54

Agradecimientos

Escribir este informe de grado es apenas el párrafo final de una historia que comenzó hace ya varios años, cuando un día, cepillo de dientes en mano, decidí estudiar Literatura lejos de mi casa. Por eso no puedo dejar de agradecerles a las personas formaron parte del proceso apoyándome, dándome asilo, ayudándome a organizar mis calendarios de pruebas, informes y demases. En fin, estas páginas van dedicadas a ellos:

A mi mamá, por contarme una y mil veces (y hasta bien grandecita) los cuentos que me inspiraron a querer seguir leyendo, por ser mi sostenedora en prácticamente todos los ámbitos imaginables, por tener esa energía única que le permite desdoblarse y ser madre, profesora, agricultora y sicóloga a la vez.

A Iván, por regalarme mis primeras palabras y por propiciar que mi mente no se cegara con los mitos que rondan en todas las sociedades. Por hacerme comprender que los mitos son justamente eso, mitos.

A mis tías Ester y Chechi, quienes siempre se preocuparon, de una forma u otra, incluso a la distancia, de mi salud y bienestar general. A mi tía Pelu por recibirme siempre con una sonrisa y por ser mi patrocinadora de vestuario y entretenición en muchas ocasiones.

A mis hermanos y cuñadas por transmitirme confianza y ser cómplices cuando los he necesitado. En especial debo agradecerle a mi hermana menor Olga-v y su capacidad de resistirse a todos esos impulsos homicidas que sé que le he generado en estos años.

A mis amigos: Ariel, Dani y Marlene, por su amistad incondicional, sin límite de horarios, ni de ninguna cosa, en realidad. A mi prima Feña, compañera de mil batallas. También a Sole, que me ayudó a sobrevivir mis primeros años en Santiago.

Y por supuesto, a Tian García y Dani Garay, quienes estoicamente aguantaron durante mucho tiempo mis berrinches, cambios de humor y teorías apocalípticas, sin dejar de quererme así, tal cual.

Finalmente, debo agradecer la infinita paciencia de mi profesor guía, David Wallace, por no exasperarse ante mi incapacidad crónica de llegar a la hora y usar portada o ponerle nombre a los trabajos. Gracias por su confianza.

Introducción

Antes de comenzar una discusión teórica respecto a Frida Kahlo, resulta ineludible la necesidad de dejar en claro que no pretendo hacer de su pintura un objeto de discurso significativo. Y que, por lo mismo, las siguientes páginas no serán constituyentes un discurso de enseñanzas que plantee certezas o determinados conocimientos falsos o verdaderos. El ánimo que me impulsa pretende que los significados que puedan adquirir las palabras aquí escritas no se asienten de forma tranquilizadora, sino que se presten para desplazamientos permutativos incesantes.

De manera que, si lo que en el presente informe me interesa revisar son ciertos aspectos de parte de la obra pictórica de Frida Kahlo, se dé a partir de una revisión sin ánimo de demostrar ‘algo’ como demostración científica, y más bien sea una exploración de los distintos lugares hacia los que pueden desplazarse, y transformar una vez ahí, sus obras.

Si hubiera que defender la causa de nombrarla ahora y analizar particularidades de sus cuadros, sería necesario explicar que para mostrar el funcionamiento del Canon falogocéntrico imperante en nuestra cultura, una de las mejores maneras es la de revisar las obras que la misma Institución ha hecho que ingresen en ella. La voz de la autoridad le da cabida a ciertas obras conflictivas porque, a veces, la mejor manera de callar un gesto de ruptura es canonizarlo, leccionando y monumentalizándolo, para que se quede quieto y no hable. Y es justamente eso lo que ha sucedido con la obra de Frida Kahlo y la imagen de ella misma: sus cuadros y sus palabras se han llevado al plano de la autobiografía como forma de desahogo y consuelo de una vida difícil en particular. Lo cotidiano en su obra se ha hecho equivalente a experiencia personal; lo íntimo (desde el formato de sus cuadros y su materialidad hasta lo registrado en ellos) se ha vuelto sinónimo de tradición popular y falta de interés profesional.

Es por eso que vale la pena examinar más aspectos de la obra de la mexicana, en cuanto pintora, en cuanto a la (des)construcción que realiza de un (no)sujeto (no)femenino que no posee un lugar de representación, ni una lengua propia desde la que pronunciarse. Para que en el transcurso de este recorrido se vayan evidenciando las evasiones de temas

que la Institución¹ y la misma construcción histórica ha ocultado en un discurso que rescata lo pintoresco y lo escandaloso, encargándose de que el morbo procure ceguera ante lo que está ahí latiendo en cada pincelada.

¹ Entiéndase aquí como Institución la voz de una autoridad que ‘autoriza’, vale decir, que se encarga de administrar lo que se dice de la obra de arte.

Capítulo Primero:

Retratos.

I. Lo Femenino

Hablar de “lo femenino” en el arte y la escritura resulta mucho más problemático que establecer ciertas categorías para un grupo humano determinado, pues para ello primero tendría que haber una noción relativamente clara en cuanto a su identidad, cosa que, de hecho, no existe. Además, discutir “lo femenino” casi como si fuera una entidad de características delimitadas, más allá del simple hecho biológico de ‘ser mujer’, sería estar esencializando ese mismo ‘femenino’. Por eso, y hasta cierto punto, resulta útil darle un primer rodeo al término con el concepto de *género-sexual*, ya que permite diferenciar entre lo que es pura construcción cultural de aquello que es pura implicancia biológica. Hablar de género es estar haciendo referencia a esas construcciones culturales, a las imágenes y simbolizaciones que le son otorgadas a las diferencias sexuales por cada cultura. Por ello, la concepción de género es menos esencializante, a la vez que mucho más funcional para tratar temas femenino/masculino, en tanto sus construcciones y sus diferencias.

El género establece estructuras mentales tanto a nivel colectivo como individual: se constituye como una simbolización de la diferencia sexual. Heterosexualidad, homosexualidad, y las distintas posibilidades de identidades sexo-genéricas, se producen a raíz del encuentro entre el género y la misma diferencia sexual. La diferencia sexual debe ser entendida como una realidad objetiva y subjetiva a la vez, que posee tanto una dimensión biológica como otra síquica y cultural. De esa forma es que se produce la simbolización (*construcción arbitraria*) del género, y al mismo tiempo la estructura síquica.

La problemática del género surge como necesidad de enfrentar las relaciones asimétricas que históricamente se han construido e instalado en las nociones femenino/masculino. Estas nociones han seguido culturalmente el patrón de dominado/dominador, irracional/racional, singular/universal, etc. Quizá sea esta última relación binaria la más difícil de extirpar, al menos del lenguaje mismo: la estructura lingüística establece lo masculino como lo universal y lo femenino como aquello sin especificidad, sin ser considerado en su singular diferencia. Recordemos que “hombre” es

sinónimo de persona, mientras que “mujer” queda, o recluso en el campo meramente biológico, o establecido como eso “otro”, sin especificidad alguna. Patrizia Violi resulta especialmente lúcida en este aspecto al constatar que: “La mujer, para acceder a lo universal del lenguaje y de la historia, tiene que haber suprimido antes la forma de la propia singularidad”².

De esta forma, es posible establecer que “una polaridad de opuestos basada en la analogía sexual organiza nuestra lengua y a través de ella, se dirige nuestra manera de percibir el mundo”³. Es por eso que surge la pregunta por el lugar de la mujer en la literatura y el arte en general, pues a nivel de conceptualización resulta difícil acceder al sitio dónde se sitúa la mujer.

Históricamente, la mujer es descrita desde el falo, desde la carencia. La escritura femenina no puede ser sino una escritura de la carencia: carencia de su propia diferencia, que descrita desde el punto de vista patriarcal es pura ausencia, la falta de algo, un lugar como no lugar, porque la subjetividad femenina no posee un lugar en el lenguaje. De hecho, como nota Sara Castro-Klarén⁴, la mujer ni siquiera puede establecerse en la oposición objeto/sujeto, pues más que objetivada ha sido negada. En ese sentido, no sería objeto, sino silencio.

No resulta raro, entonces, que para escritoras conscientes de esta problemática, como Alejandra Pizarnik, por ejemplo, sean las palabras las que hacen la ausencia, el silencio. Silencio que nace de esa ausencia, de lo que no puede ser dicho. Sin un lugar propio desde el cual poder nombrar, sin tener que pedir prestada la voz, resulta imposible lograr algo que no sea ininteligibilidad pura (locura) o simplemente silencio. Si la voluntad poética se liga a un deseo de crear nombrando (como hace el Padre en el primer día de la creación), es ese deseo el que fracasa miserablemente. Y es en el espacio entre la voluntad y el fracaso en donde se instalan el silencio y la locura. La palabra de la mujer

² Violi, Patrizia: “El infinito singular”, en *El infinito singular*, Cátedra, Madrid, 1991. Pág. 151.

³ Castro-Klarén, Sara: *La crítica literaria feminista y la Escritora en América Latina*, En: *La sartén por el mango*, Edición de González, Patricia y Ortega, Eliana. Ediciones Huracán, Colombia, 1997. Pág. 29.

⁴ Idem.

latinoamericana es una palabra que nace de la oscuridad, y es ahí donde habita: en un nivel oscuro y difuso.

La producción de la palabra desde el punto de vista de la problemática del “silenciado”, pasa por cuestionamientos que solo deambulan por la cabeza de los “dominados”: el hombre europeo no se cuestiona el lugar desde el que escribe, no debe buscar un “cuarto propio desde el cual escribir”, ni necesita reafirmar la validez de su escritura, pensamiento y cultura, como sí tendría que hacerlo un escritor indigenista, por ejemplo. La mujer latinoamericana pasa por una serie de cuestionamientos y problemas que van desde su posición en el lenguaje como (no)sujeto femenino (o feminizado, si se considera que la mujer es “femenina” solo en cuanto a una construcción cultural), hasta su condición de sujeto colonizado, inserto en un mestizaje que le llena de heterogeneidad, un ser mestizo en tanto “indígena colonizado”. Toda una serie de cuestionamientos que no hacen sino agudizar el problema de escribir sin una voz propia.

En el mejor de los casos, la voz femenina queda relegada a una entre muchas. En un grupo que tienden a llamar “marginal”. El grupo de los marginados. Una especie de masa homogénea donde tienen cabida diferentes grupos étnicos, movimientos estudiantiles, el feminismo, etc. La mujer queda instalada en alguna parte de esos grupos marginados. La mujer pasa a ser una parte de un todo. Porque ella jamás puede ser considerada como más que eso, ya que es ‘incompleta’ *per se*.

La escritura femenina latinoamericana pasa, entonces, por un doble problema de representación, porque lo que está en juego, en definitiva, es el plano de la representación. Lo que no tiene identidad no tiene tampoco lugar de representación. Pero así y todo, existe. La voz femenina existe: Habla en una lengua que no es la suya pero, como diría Derrida, es su única lengua (que no es la suya).

Es por eso que la solución “hablar, en vez de ser hablado”, que rescata Marta Traba de Pierre Bordieu⁵, resulta incluso más difícil y contradictoria. La voz femenina tiene, entonces, la tarea de encontrar un lugar desde el que pronunciarse, desde el que representarse, y además, dilucidar el problema que le resulta de hablar desde una lengua

⁵ Traba, Marta: *Hipótesis sobre una cultura diferente*. En *La sartén por el mango*, Edición de González, Patricia y Ortega, Eliana. Ediciones Huracán, Colombia, 1997.

que es la suya sin serlo. Por ahora, he de dejar de lado esta segunda parte del problema, para abocarme de lleno a la primera.

II. Representación y Feminismo

Varias autoras⁶ insisten en señalar tres caminos que históricamente han seguido no solo las mujeres sino todos los sujetos marginales (o más bien *marginados*), en el campo del lenguaje: a) Se puede escribir a forma andrógina, siguiendo los patrones de la cultura occidental aceptados como “universales”, vale decir: escribir como los hombres del canon literario, creyendo que se tiene libertad y espacio propio, yendo al choque frontal con los imperativos masculinos, pero sin escapar de ellos por el simple hecho de estar usando la misma voz que se pretende increpar. b) Otra forma de escribir es desde la ininteligibilidad: la locura o el silencio, quizá una de las salidas más coherentes pero poco fructíferas a la hora de enfrentar este problema “lingüístico-cultural”. c) La tercera vía sería aquella que dice relación con el travestismo en tanto que se constituya no como una palabra de mimesis, sino como una palabra capaz de ingresar al canon, pidiendo “prestada” la voz oficial, y corroer desde adentro: “la apropiación del único discurso existente, el discurso de los hombres, y la superación del discurso de los hombres en ese mismo discurso”⁷.

Sin embargo, desde la perspectiva de Josefina Ludmer, existe otra alternativa para la construcción del discurso femenino que tiene que ver con aprovechar los mismos márgenes a los cuales ha sido recluida la mujer, sobretodo la latinoamericana. Porque la voz femenina en Latinoamérica fue desde un comienzo una ausencia. Esto lo entendemos si consideramos un breve recuento de la etapa colonial de la literatura hispanoamericana: el primer representante “oficial” de esta primera etapa, que iniciaría la occidentalización de América, es Cortés. Desde entonces, comienza la progresiva invasión de los valores, instituciones, modos de vida, generados y sustentados en la Europa Occidental. La gestación de las artes literarias estaría en plena relación con la conquista misma, siendo características las

⁶ Como Adriana Valdés o Patrizia Violi, entre otras.

⁷ Valdés, Adriana: *Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile*. En: *Encuentros sobre cultura*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1995, p. 195.

relaciones y la crónica, géneros más bien historiográficos que otra cosa, pero que fueron derivando en novelas o protonovelas. Luego, en América se desarrollan las formas poéticas conocidas por Europa alrededor del SXVI y XVII, pues en esos años estaban más o menos constituidas las ciudades coloniales y existía ya una filtración cultural importante que se permitía gracias a los puertos. Los lugares donde más exponentes del género lírico encontramos son México y Perú, por ser centros de operaciones establecidos desde la conquista. Por citar algunos nombres se pueden contar a: Francisco de Terrazas, Miguel de Guevara, Hernando Domínguez Camargo, Mateo Rosas de Oquendo, Bernardo Balbuena, etc., quienes se dedicaron a cultivar distintas formas poéticas como el soneto, típicamente italiano, el romance, la poesía épica, etc.

Resalta a la vista la nula presencia de mujeres en la lista, de hecho no será hasta la segunda parte del siglo XVII que aparezca un nombre capaz de abrirse espacio en la literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz, quien vía escritos y reflexiones de carácter político-religioso, tiene la posibilidad de expresar sus ideas, conocimientos y consideraciones sobre la realidad Universal y también Colonial, por lo que da cabida, mediante los temas y el carácter multilingüe de sus composiciones⁸, a la incorporación de los seres marginados, vale decir, criollos, indios y las mujeres en general.

A partir de ella se puede comprobar el lío que significa ser escritora en Latinoamérica: se tiene conciencia de la doble marginalidad que significa ser mujer y a la vez haber nacido en la Hispanoamérica. Hay en Juana Inés un conocimiento interno de esta marginación socio-política y cultural, dada la dificultad que le significó ser mujer, monja y criolla.

Por eso, para permitirse incluir sus conocimientos y concepciones en sus escritos, debió hacerlo de tal manera que no chocaran frontalmente con el modelo europeo. Las estrategias utilizadas por ella para *darse voz* son las que destaca Josefina Ludmer⁹ como opción para el discurso femenino. Lo principal es que el sujeto marginado debe

⁸ De hecho, a veces en un solo Villancico podemos encontrar diálogos que intercalan y mezclan el latín (los latinajos), el náhuatl, el español, portugués, etc.

⁹ Ludmer, Josefina: *Las tretas del débil*, En: *La sartén por el mango*, Edición de González, Patricia y Ortega, Eliana. Ediciones Huracán, Colombia, 1997.

concientizarse de su subalternidad, aceptándola, pero al mismo tiempo enfrentando la Ley del otro, que es el *decir*¹⁰, con su propio saber. Es decir, aceptar el lugar asignado cambiando el sentido mismo de ese lugar y sus implicancias. Por ello, es posible transformar un espacio de marginación en un punto de partida de prácticas y discursos transgresores. Eso fue lo que hizo Juana Inés de la Cruz: Dio pie, en definitiva, a un *discurso de ruptura*, sin ser directamente rupturista. Fue *discurso de descentramiento* de las preocupaciones habituales, dando cuenta de la injusta marginalidad criolla, de la mujer, de los indígenas, etc. Dicho de otro modo: “[el texto] no como transgresión y propuesta rupturista, sino como un “descentramiento, una desconstrucción de la cultura [latinoamericana] tal como ella ha sido representada” hasta ahora”¹¹, usando como punto de partida el mismo espacio marginado.

Es, básicamente, ese mismo truco el que funciona en las obras de Frida Kahlo. Porque se da en ellas una *práctica de traslado que transforma lo que se está representando*.

Como ya había mencionado, lo que entra en juego es la representación. Nada nuevo si tenemos en cuenta que la crisis de la representación (como era entendida en la modernidad) es una de las principales características de la posmodernidad. De hecho, como indica Craig Owens¹², el posmodernismo tiende a ser tratado como crisis de la “autoridad cultural”, la autoridad de las instituciones europeas, en cualquier caso. Dicha autoridad entra en crisis cuando el monopolio cultural se cae ante la inevitable aparición de otras culturas. Es entonces cuando cabe la posibilidad de que existan ‘otros’ e, inclusive, que el mismo hombre occidental sea un ‘otro’. Dicho pluralismo lleva al hombre posmoderno a ser:

¹⁰ Porque es la autoridad de otro la que da y quita la palabra.

¹¹ Trevizán, Liliana: *Intersecciones: Postmodernismo/ Feminismo/ Latinoamérica*, en Revista Chilena de Literatura N°42, 1993.Pág. 183.

¹² Owens, Craig: *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*, En: Hal Foster(ed.): *Posmodernidad*. Editorial Kairós, México, 1985.

“...otro entre otros. No es un reconocimiento, sino una reducción a la indiferencia, la equivalencia y la intercambiabilidad absolutas[...] Lo que está en juego es nuestro sentido de pertenencia a una cultura”¹³.

Así, el significante unívoco de su representación se tambalea. La autoridad de ese monopolio universal de cánones y premisas estéticas en la que se asentaba la obra de arte en la modernidad, se ve minada por la obra posmodernista, que se despliega en una realidad cultural atravesada por su propia pluralidad. Pero, de alguna forma persiste una visión en la representación, al menos en su enunciación, y es la del sujeto esencial masculino. Porque los sistemas occidentales no han podido dejar de tener como tema de representación al ‘sujeto unitario (completo) y centrado (estable y estabilizador)’, que no sería otro que el sujeto masculino. Y si bien, ha habido intentos de parte de obras posmodernistas, como las de vanguardia, por desplazar lo centrado y desestabilizar la tranquilizadora estabilidad del dominio occidental, no han sido capaces de dejar de excluir a la mujer en sus representaciones, pues la han dejado relegada al plano de lo irrepresentable, es decir, a la naturaleza, al inconsciente, etc.

Es ahí, entre lo representable y lo irrepresentable, que se instala el germen de la sospecha posmodernista, que en su afán deconstructivo hará aparecer lo que estaba velado: esas representaciones prohibidas por un sistema autoritario de poder que deslegitima ciertas representaciones que le resultan incómodas o sencillamente peligrosas. Owens hace hincapié en que las mujeres están, innegablemente, dentro de esas representaciones prohibidas, desligadas de toda legitimidad. Sería una prohibición en cuanto a sujeto, más que como objeto de representación, pues, imágenes de mujeres no faltan, aunque sean solo como figuras (la naturaleza, lo sublime, etc.) o sólo producto de la proyección del deseo masculino.

Pero, a pesar de que se hace indudable que existe un entrecruzamiento de la crítica feminista del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación, existe, según Owens, una *mancha ciega* en los comentarios del posmodernismo en general: “el hecho de

¹³ Idem., Pág. 94.

que no planteemos el problema de la diferencia sexual, no solo en los objetos que comentamos sino también en nuestra propia enunciación”¹⁴.

Atractiva, por lo menos, resulta esta crítica a la crítica posmoderna, pues si bien los autores posmodernos tratan variados temas en relación a la misma crítica hacia el logocentrismo, al binarismo, así como también a las relaciones entre dominadores y dominados, etc., se saltan, omiten o rodean de manera casi atlética, cualquier mención a la diferencia sexual y con ello a todo un sistema de representaciones imposibles en un contexto donde prima la exclusión y la omisión. Este es un hecho que, a lo menos, podemos destacar como *curioso* y que permite que nos preguntemos si es que el posmodernismo (o los posmodernistas) no es (son) sino otra forma de silenciar una voz que ha sido callada por siglos, una voz que le resulta incómoda e inquietante al hombre de todas las épocas, una voz que no entiende bien y que hace tambalear su precario sistema de estabilidad.

Quizá por esto mismo es que no causa sorpresa la insistencia de insertar la obra de una pintora como Frida Kahlo en la Tradición. Porque con la misma facilidad con que se la ha pretendido llevar hacia el surrealismo también se la ha catalogado como una especie de versión casera e intimista de la pintura revolucionaria de Diego Rivera. De hecho ese nombre suena mucho, parece casi imposible desligar la pintura de Frida Kahlo de la figura del esposo de la biografía de Frida Kahlo. Pero no es de extrañar, son intentos de llevar esas obras que no se adaptan a la Tradición a un espacio seguro por medio de algún vínculo masculino.

¹⁴ Ib idem Pág. 99.

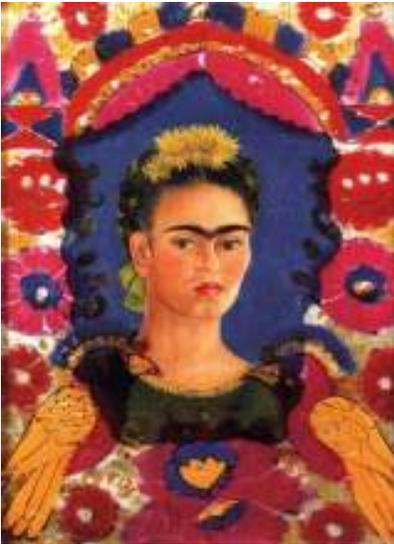


Figura 1: *The Frame*, 1938¹⁵

Así ocurre con el cuadro *The Frame* (Figura 1), del que siempre se dice, con el pecho inflado de orgullo (un orgullo masculino, por lo general), que fue el primer cuadro mexicano del siglo XX en ingresar al Louvre. Frente a ese panorama, es impensado no cuestionarse ¿por qué? ¿Por qué esa obra, de esa pintora? Las respuestas pueden ir desde la más ingenua credulidad (que es la que tiende a llenar de orgullo), y que versa sobre la valoración estética de una obra de una artista latinoamericana, hasta el escepticismo al límite de la paranoia, que es donde no puede evitar instalarse quien escribe este informe, no consiguiendo entrever sino un gesto de silenciamiento: se secuestra el cuadro, un solo cuadro, y se lo lleva hasta alguna pared del Louvre para aquietarlo, para poder inscribirlo (a la fuerza) en la Tradición. Y, en un principio, tiene que ser sólo uno, para que no pueda dialogar con una obra vecina que le entienda y sirva para establecer una conexión que genere algún significado. Eso es lo que se hace con una obra peligrosa¹⁶.

El sesgo patriarcal se da prácticamente en cualquier ideología, corriente, moda o plan político. Por eso es necesario mantenerse alerta de las declaraciones posmodernistas. Es inevitable, pues las teorizaciones tienden a la totalización por medio de una distancia

¹⁵ Autorretrato "The Frame" (El Marco). Óleo sobre aluminio y vidrio (29 x 22 cms).

¹⁶ Dicha "peligrosidad" se ha venido esbozando y se explicará más detalladamente en las páginas próximas.

establecida entre el *ojo*¹⁷ que teoriza y su objeto. Una distancia que le permite dominar lo que se objetifica.

Las mismas bases argumentativas del modernismo no son otra cosa sino la defensa de un impulso de transformación del mundo a imagen y semejanza del hombre. Un mundo que se transforma, entonces, en una representación, dejando al hombre como tema. El modernismo fue el proyecto de la dominación de un todo. El hecho de considerar la crisis de la representación moderna como partida del posmodernismo, lleva inevitablemente a cuestionar cuáles son sus pretensiones de dominación.

Dentro de las críticas que de Derrida al falocentrismo, encontramos una que hace referencia a la *visión* como el sentido superior, como el sentido que más nos acerca a la “verdad”. La *visión* sería cuestionada por los artistas posmodernistas, en cuanto a los intereses particulares a los que serviría. Pues, como dice Luce Irigaray, el ojo objetiva y domina, dejando a un lado los demás sentidos, empobreciendo las relaciones corporales, para finalmente, despojar al cuerpo de su materialidad. Y, entonces, sólo nos quedamos con la imagen.

Para la crítica feminista, el privilegiar la visión tiene que ver con la diferencia sexual, pues lo visible estaría siempre ligado a lo masculino¹⁸, mientras que lo invisible lo estaría con lo femenino. Por ello es necesario tener en cuenta lo que las representaciones tanto artísticas como las propias de los medios masivos hacen de las mujeres, dado que cuando las hacen “visibles”, dentro de un contexto de expectativas masculinas, tiende a ser la visibilidad de una imagen de la femineidad como espectáculo contenido, como una mera representación del deseo masculino. El deseo de crear una identidad estable(-manejable) de la mujer.

Dicha proyección del deseo masculino es lo que ponen en jaque los retratos de mujeres realizados por Frida Kahlo: no son representaciones de mujeres deseables sexualmente ni tampoco son fáciles de comprender. Son imágenes que escapan al imaginario occidental europeo.

¹⁷ Digo “ojo” de manera completamente deliberada, más adelante ahondaré en sus implicancias.

¹⁸ Pues el falo sería el significante más visible de la diferencia sexual.

Es más, el hecho de que la mayoría sean Autorretratos tiene una implicancia sin precedentes: Es la mujer re-presentándose. Es la mujer que se trae a presencia, o más bien, que se vuelve a presentar¹⁹. Si había sido excluida, ahora se vuelve a instalar en un espacio que ha tenido que acondicionar para su propia llegada, el espacio de lo íntimo²⁰ al cual el hombre no puede ingresar sino es por medio de ella²¹.

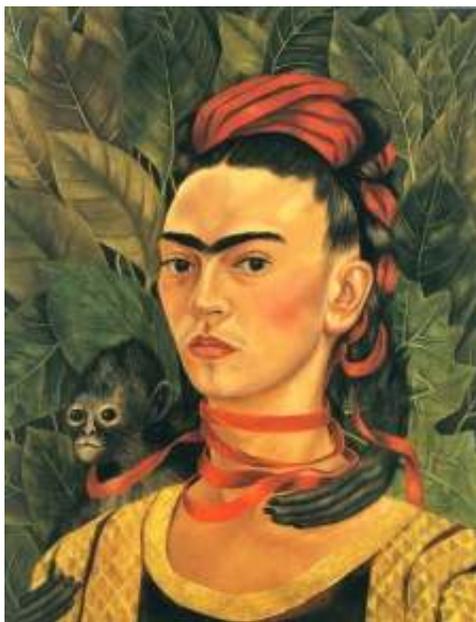


Figura 2: *Autorretrato con mono*, 1940²²

La mirada altiva y desafiante en este autorretrato (Figura 2) nos lleva mucho más allá de la pretendida traslación de la persona-Frida a la materialidad de la pintura. Ya no es Frida, o mejor dicho: es *cualquier* Frida, cualquier mujer que está tomando su lugar en la imagen, que al fin se desliga parcialmente de los deseos masculinos para erguirse por sí misma, a pesar de los ya mentados intentos por retraerla a los cánones de la Tradición. Parcialmente porque la cinta que ata, que controla el cabello de la mujer termina enroscándose en su cuello. Conocida es ya la temática del cabello en la mujer, como signo

¹⁹ Aunque en realidad sea una simulación de que se presenta, pues la representación, de cualquier índole, no es más que un simulacro de presencia.

²⁰ Íntimo por el formato pequeño de lo pintado, entre otras razones.

²¹ Al decir esto pienso en cuadros como *Diego en mi pensamiento* o *pensando en Diego* (Figura 3).

²² *Autorretrato con mono*. Óleo sobre conglomerado (55.2 x 43.5 cms).

de libertad o represión según se encuentre suelto o recogido. Aquí, el cabello está trenzado y atado por un lazo rojo que gira varias veces sobre su propio cuello y el del animal que la acompaña. Pero la mirada impetuosa que nos da la mujer y la serenidad de la del mono, no hacen sino relegar a segundo plano dicho lazo. Es decir, que sin importar ya que el cabello vaya suelto o no, sin importar que exista un elemento estrangulador, la mujer sigue siendo capaz de representarse.

En *Autorretrato con Tehuana* o *Diego en mi pensamiento* o *Pensando en Diego* (Figura 3), la crítica ha visto (o ha querido ver) una exposición de amor obsesivo. Frida no puede más que pensar en Diego. Pero creo que, si dejamos a un lado lo que sabemos de su biografía, podríamos decir algo que se acerca más al título del cuadro: Frida piensa a Diego. Esa inversión es clave, porque la mujer ya no está siendo pensada y dicha por otro, sino que subvierte su subalternidad. El sentido de su lugar como mujer se transforma en un lugar desde el que ya no es pensada, sino que, al contrario, piensa *a*. Ese Diego (cualquier Diego) existe en esa representación sólo porque está siendo pensado.

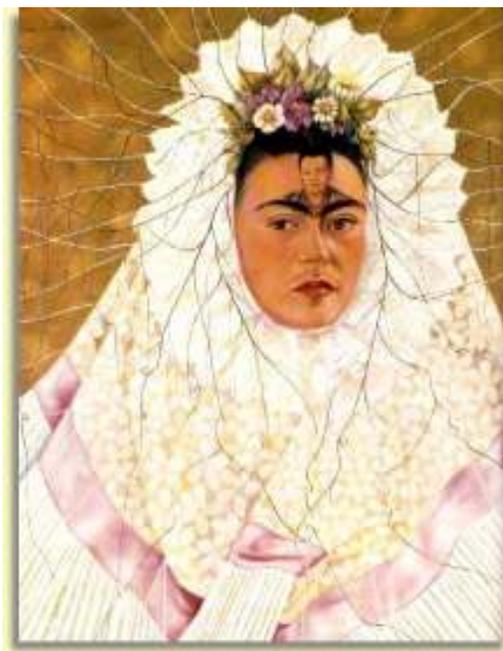


Figura 3: *Autorretrato con Tehuana* o *Diego en mi pensamiento* o *Pensando en Diego*, 1943²³.

²³ *Autorretrato a lo tehuana*. Óleo sobre conglomerado (76 x 61 cm.).

No es menor tampoco el hecho de que esté en traje de Tehuana: dicho traje viene de una región de México en donde existen todavía tradiciones matriarcales. Es el traje de la mujer-madre que desea. La imagen ya no responde a los patrones del deseo masculino. Pero, como indica Luce Irigaray, la madre debe permanecer prohibida, siendo el padre quien prohíbe el cuerpo a cuerpo con ella. De forma que cuando buscamos información sobre este cuadro, poco se nos cuenta sobre las implicancias del traje, de un traje que en definitiva lleva consigo la marca del patriarcado; más se nos dice sobre Diego y Frida. Ese Diego y Esa Frida.

Capítulo Segundo:

Una mente que se inquieta y un cuerpo que se busca

I. Una inquietante extrañeza

Los cuadros de Frida tienen la particularidad de generar casi de inmediato un efecto de fascinación o rechazo. Incluso para el más desinformado de los espectadores resultaría difícil decir “bonito” después de enfrentarse a una obra de Kahlo. Lo más probable es que mientras la observe haga alguna mueca, frunza el ceño o, sencillamente, le quite la vista de manera rápida. Y es que tanto la fascinación como el rechazo son parte de una misma sensación de extrañeza. Una extrañeza que nace desde nosotros mismos y nuestras concepciones de lo que nos es familiar, conocido.



Figura 4: *Lo que vi en el agua o lo que el agua me dio*, 1938²⁴.

²⁴ *Lo que vi en el agua*. Óleo sobre lienzo (91 x 70.5 cm.).

En *Lo que vi en el agua o lo que el agua me dio (figura 4)*, los elementos que nos presenta la artista son generalmente imágenes de cosas absolutamente cotidianas: un vestido, un matrimonio, insectos, pies, un edificio, un volcán... Pero, por la disposición de estos, por las intrínsecas interacciones de unos con otros, pareciera que les han quitado un velo, mostrándonos un aspecto que nos parece haber estado oculto. Un aspecto que nos inquieta.

Según Freud, la inquietante extrañeza “es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo”²⁵, pero que ha estado oculto. Julia Kristeva revisa y reflexiona al respecto entendiendo lo extrañamente inquietante como “lo que ha sido familiar y que en ciertas condiciones se manifiesta”²⁶.

En alemán *heimlich* significa “familiar”, por lo que su antónimo *unheimlich* sería lo no familiar. Sin embargo, Freud, en su estudio semántico de *heimlich*, prueba etimológicamente que en la misma palabra *heimlich* se alcanza el sentido de inquietante extrañeza que contiene su antónimo *unheimlich*, puesto que *heimlich* significaría también secreto, oculto, tenebroso, disimulado. De forma que, para Freud, existiría una inmanencia de lo extraño en lo familiar²⁷.

El *yo* que todavía no se delimita del exterior proyecta aquello que considera peligroso en sí mismo fuera de él. Lo proyecta en un extraño, en un reflejo distorsionado e inquietante. Por eso en este cuadro las imágenes están en el agua, lo que inquieta se representa en un medio inconsistente como es el agua, un elemento que deforma, que permite que la realidad del *yo* (expresada en la punta de los pies que sobresalen) se enfrente con la proyección de imágenes otras que conoce y a la vez desconoce, y que amenazan al propio reflejo de ese *yo*.

²⁵ Freud, Sigmund: *Obras completas*, vol. XVII, “Lo ominoso”, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976, p.220.

²⁶ Kristeva, Julia: Freud: ‘heimlich/unheimlich’, la inquietante extrañeza, en *Étrangers à nous-mêmes*. Fragmento traducido en: *Debate Feminista*, Año 7, Vol. 13, Abril 1996. Pág. 360.

²⁷ Como se da también en el caso español de la palabra *huésped*: Puede ser, paradójicamente, el *hospedado* o el *hospedador*. El *parásito* o el *anfitrión*.

El receptor siente también una inquietante extrañeza frente al cuadro. Las representaciones de lo que le es normal y cotidiano se escapan de sus fronteras lógicas y seguras. Le devuelven la mirada amenazante. Pero la amenaza jamás ha estado en dichos objetos, ni en sus representaciones en sí. El peligro que sentimos de forma latente no late en ellos, sino en nosotros mismos. Las pinturas de Frida Kahlo pueden ser consideradas peligrosas porque hace salir a la luz aquello que estaba destinado a permanecer oculto.

Julia Kristeva apunta que en la inquietante extrañeza hay una vía hacia la despersonalización, ya que el *yo* se enfrenta a lo *otro* que no es sino “mi (“propio”) inconsciente”²⁸, dándose la inquietante extrañeza cuando se borran los límites entre la imaginación y la realidad. Las defensas que había creado el consciente caen cuando el *yo* se ve frente al extraño, al *otro*, con el que no puede dejar de tener un vínculo, un vínculo que declara identificación en él y, por identificarse, temer.

Si Frida habla siempre de dos Fridas es precisamente porque el *yo* no sabe como colocarse en relación a su *otro*, a su *otro sí mismo* que ha estado siempre ahí pero reprimido. La identificación y la proyección han terminado por difuminar sus límites. Lo que queda por hacer ante la inquietante extrañeza es neutralizar a ese doble, dotarlo de una representación que permita aprehenderlo por momentos, apaciguándolo, o, por el contrario rechazarlo y ‘evacuarlo’.

²⁸ Kristeva, Julia, Op. Cit. p. 360.

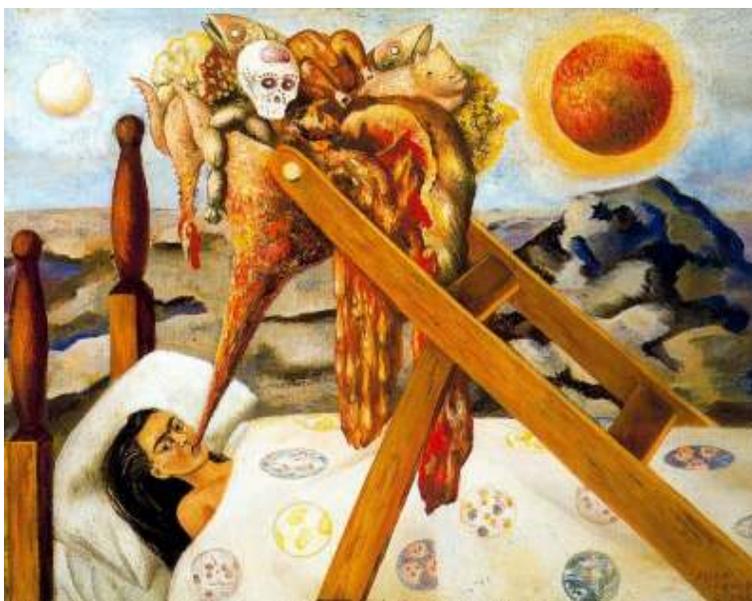


Figura 5: *Sin esperanza*, 1945²⁹.

“No, esto no me trastorna: me río, actúo, me voy, cierro los ojos...”³⁰ O, en el caso de *Sin esperanza* (Figura 5), “vomito”. Es una expulsión que se pretende total, pero que no hace más que destruir lo psíquico. Abre la puerta al acto sin ejercicio mental, al acto de la paranoia, del crimen inclusive. Quizá a ello se deba que la mujer esté en una cama, presumiblemente enferma: A pesar de su intento por desechar todo aquello que le amenaza, que le inquieta desde sus propias entrañas, no puede sanarse. El Sol y la Luna son testigos y parte de ese intento: son luz y sombra, consciente e inconsciente. Lo que se expulsa no es más que una representación de lo que le aterroriza, es una representación de lo que está reprimido. Eso que angustia es lo reprimido que retorna.

²⁹ *Sin esperanza*. Óleo sobre lienzo, montado sobre conglomerado (28 x 36 cm.).

³⁰ Ib Idem, pág. 366.



Figura 6: *Las dos Fridas*, 1939³¹.

Aunque, como se ha dicho, podemos también volver a lo que extraña, a elucidarlo. Así en la *figura 6*, son *dos* Fridas, pero no pueden dejar de estar unidas/separadas. Se identifican y se repelen. Sus manos las juntan. Sus corazones se mantienen unidos por arterias que se les enroscan en los brazos. La de la Frida de la derecha, finaliza en una imagen, un pequeño retrato. Por su parte, la otra Frida tiene una arteria que termina cortada por una tijera. Podemos decir que esa es efectivamente la *otra Frida* a causa de esa tijera que corta, pues atrae metonímicamente al presente nuestro primer olvido, nuestra primera experiencia de lo *unheimlich*, aquella que ha quedado en lo más profundo de nuestro inconsciente: la de nuestro primer corte. El del cordón umbilical.

II. Cuerpo a Cuerpo

El corte del cordón umbilical y su posterior olvido es necesario para organizar el mundo del Padre, se debe romper el vínculo con la primera matriz, instaurando la matriz de la lengua del Padre: Inmediatamente después del nombre viene el apellido, para tapar la

³¹ *Las dos Fridas*. Óleo sobre lienzo (173.5 x 173 cm.).

huella que es el ombligo. Si el ombligo es la marca de una identidad que le es propia al cuerpo, entonces, el nombre y el apellido le son externos.

Es posible hablar de matricidio, de un arcaico primer matricidio, cuando la madre y su deseo son rechazados, al tiempo que el falo se erige en el lugar que antes ocupaba el cordón umbilical. De forma que lo que nos recuerda a nuestro cuerpo a cuerpo con la madre permanece prohibido. Todo aquello que tenga que ver con el deseo de la madre es sistemáticamente suprimido. La Frida que lleva la tijera es la *otra*, pues es la portadora de ese recuerdo que tenía que quedarse escondido, es la que lleva la sangre que nos inquieta.

Para Luce Irigaray³², cada sexo tiene una cierta relación con la locura. Pero dicha relación se estructuró como un distanciamiento para uno y de ocupación para otro, dado que “un deseo se ha tomado a sí mismo como sabiduría [...] dejando al otro sexo el peso de una locura que el mismo no quería ver ni llevar”. Dado que la locura debe quedarse en algún lugar, todo su peso ha terminado por caer en la mujer.

Resulta imposible no ver en ese traspaso arcaico de la locura un gesto de proyección hacia la mujer de ese algo inquietante. Incluso se puede considerar, dentro de las fuentes de extrañeza que analiza Freud y que actualiza Kristeva, la inquietud del hombre neurótico que declara que los genitales femeninos le resultan ominosos. Y ese ominoso, ese siniestro no es otra cosa que la entrada al lugar en el que cada uno ha habitado inicialmente. El lugar que la Ley del Padre ordena olvidar mediante el olvido del cordón umbilical y la posterior prohibición del cuerpo a cuerpo con la madre.

Y si el matricidio se constituye como base del orden social, ¿por qué debiera impactarnos el llamado femicidio? Más allá del debido estupor que tiende a presentar la sociedad ante un acto como ese, podemos sentir la reminiscencia de algo mucho más complejo que el hecho concreto de un hombre matando a su mujer.

En *Unos cuantos piquetitos* (figura 7) nos hallamos ante al siguiente panorama: un hombre sosteniendo un puñal frente a una cama en la que yace una (*su*) mujer desnuda y muerta, cuya sangre hace de decorado de prácticamente todos los espacios del cuadro, incluido su marco. El título, cargado de sarcasmo bien logrado con el lienzo, típico de los exvotos, llevado por ese par de aves, es el que se encarga de generar el efecto de rechazo

³² Irigaray, Luce: *Cuerpo a cuerpo con la madre*, en *Debate feminista*, Año 5, vol. 10, Sept. 1994, Pp. 32-44.

porque alude a lo que de inmediato asumimos sería la defensa del femicida: “Fueron unos cuantos piquetitos”³³.

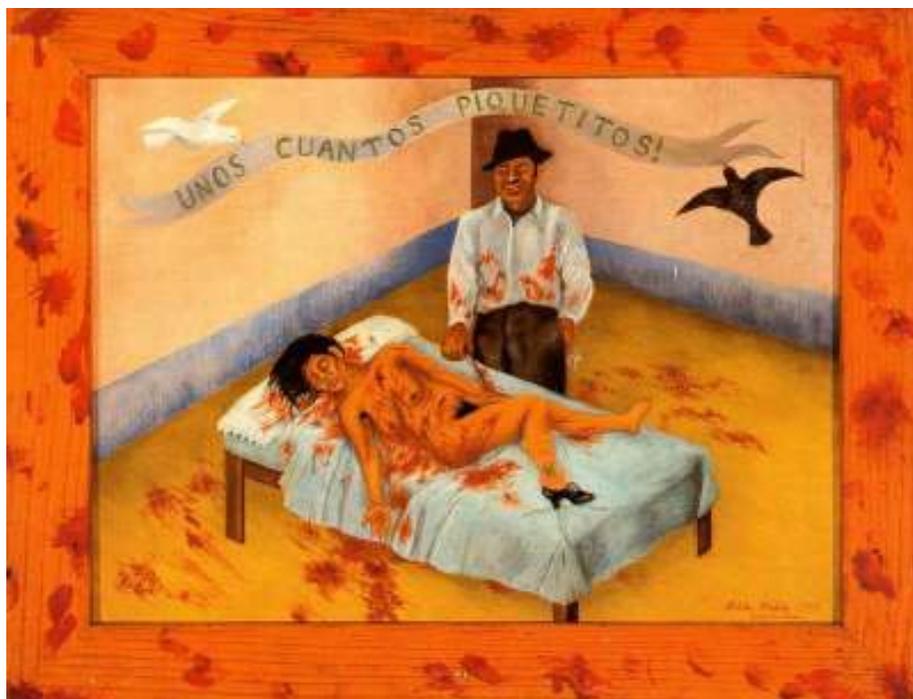


Figura 7: *Unos cuantos piquetitos*, 1935³⁴

La escena en sí es completamente descarnada, fría inclusive: el hombre no posee locura en sus rasgos, de hecho, si lo sacáramos de ese contexto y le borráramos la sangre de la ropa, bien podría pasar por un tipo que está fumando mientras espera un autobús. Como si su acto no fuera una locura y en cambio fueran, efectivamente, sólo unos cuantos piquetitos. Pero Frida se encarga de contrastar su neutralidad, su rostro de aparente *naturalidad*: La sangre no sólo cubre a la mujer y lo que la rodea, la sangre se sale del lienzo y llega hasta el marco, que ahora pasa a formar una parte constitutiva de la obra, extrañándonos y amenazándonos con empezar a salirse del cuadro y alcanzarnos.

Sobre esta pintura Hayden Herrera, considerada la principal biógrafa de la artista, reconoce el efecto inquietante que genera en el espectador:

³³ Hay que recordar que este cuadro fue realizado a partir de un hecho que sucedió en México en la década de los '30 y que el culpable, efectivamente, se defendió con esa argumentación ante el juez.

³⁴ *Unos cuantos piquetitos*. Óleo sobre metal (38 x 48.5 cm.)

“[...]El efecto que la obra produce en el espectador es inmediato, casi físico. Sentimos que alguien dentro del espacio real, quizá nosotros mismos, ha cometido ese crimen. La transición de la ficción a la realidad radica en una huella de sangre”.³⁵

Es necesaria la distinción entre asesino, homicida y femicida. Porque en este último caso subyace el vago recuerdo del primer matricidio. Tal vez por eso impactan los femicidios, los que en la época del cuadro no eran llamados así, pero que afortunadamente reciben ese nombre en la actualidad³⁶. La sola distinción del nombre es un avance al reconocimiento de aquello que la Ley del Padre nos ha hecho olvidar. El femicidio produce una inquietante extrañeza porque desoculta ese algo familiar que se había mantenido en la oscuridad y se nos presenta ahora como terrorífico.

De modo imposible, a la mujer se la ha llenado de locura y miedo a lo no identificable, un miedo a un asesinato original. El hombre ha instalado su propio otro, su extranjero amenazante y peligroso, *en* la mujer, en la presunta locura de la mujer. La que no puede engendrar ni acercarse al mundo corporal, aplastada por un universo de Lengua. Una lengua materna que, como decía anteriormente, no es suya. Ni tan materna, tampoco.

Antes de continuar con lo referente al problema de la Lengua, es necesario seguir buscando un lugar para la representación de la mujer que no coarte sus naturales relaciones corporales.

La relación productor/reproductora instala al hombre en un origen ficticio. La del productor primero, mientras que la mujer/madre queda rezagada a la función de volver-a-producir. Se le impide a la mujer/madre ser creadora. A ello responde Luce Irigaray argumentando que ser madre no depende de tener o no hijos. Ser madre, por dar a luz, es crear. No hay que volver a matar a esa madre, hay que devolverle la vida.

³⁵ Herrera, Hayden: *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Ed. Diana, México, 1984. Pág. 13.

³⁶ El concepto femicidio como tal, aparece mencionado por primera vez en la literatura en *Femicide: the politics of woman killing*, publicado en 1994 por Diana Russell y Jull Radfor: “Asesinatos de mujeres por razones asociadas a su género”.

Urge, entonces, la necesidad de un lenguaje que no sustituya al cuerpo a cuerpo, con palabras o expresiones que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen y se expresen *en corporal*³⁷.

Un ejemplo en la escritura de ese lenguaje corporal es *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello³⁸. La imagen materna se configura ligándola a lo que no ha sido corrompido por el hombre. Por lo mismo el *yo* que cuenta la biografía materna se configura sin necesidad de recurrir al matricidio³⁹. No hay en *Las manos de mamá* necesidad de violentar la imagen maternal para constituirse como sujeto. De hecho, el sujeto que se configura es diametralmente distinto al que se viene construyendo desde el romanticismo: ya no es huérfano. Es decir, la identidad no se construye desde la orfandad (o sensación de la misma). Lo natural es estar con la madre y que el mismo ciclo de la vida se cargue de que los hijos la sucedan. Por eso, cuando el hijo pequeño muere, la madre, que a tantas cosas se había enfrentado ya (pérdida del padre, del esposo, amigos, etc.), no puede reponerse: la naturaleza se vio interrumpida, pues murió el hijo antes que la madre.

Es importante destacar que esta relación con la madre no puede ser aprehendida a través de un lenguaje que haga referencia a una realidad únicamente visual, pues el imperio de la vista, como ya se señaló, reduce al cuerpo a su mera imagen. Como la relación con la madre se mantiene dentro de un ámbito espontáneo, no será solo la vista quien describa a la

³⁷ La búsqueda de hablar *en corporal* es rebelarse completamente al planteamiento que ofrece Platón:

“Por medio del cuerpo tenemos nosotros comunidad con el devenir a través de la sensación; en cambio, a través del razonamiento, por medio del alma, tenemos comunidad con la existencia real...”(*El sofista*).

Ese razonamiento segrega al cuerpo a un lugar otro, con la falsa ilusión de ser el acceso inequívoco a *lo real*, por medio de la palabra hablada, del *decir*, alejándose del plano de la imaginación, que sería justamente lo propio de la existencia no-real a la que nos acercaría el cuerpo:

“...la corriente que emana del alma y sale en forma de emisión vocal, ha recibido el nombre de discurso o razonamiento [...] Cuando, por el contrario, esta se presenta no ya espontáneamente, sino por medio de la sensación, una afección de esta clase ¿puede llamarse correctamente con otro nombre que el de imaginación?”.

³⁸ Campobello, Nellie: *Las manos de mamá*. en: *La novela la de Revolución Mexicana. Tomo I*. Aguilar, México, 1991 Pp. 971 – 989.

³⁹ Oyarzún, Kemy: *Identidad femenina, Genealogía Mítica, historia: Las manos de Mamá*, en *Sin imágenes, sin falsos espejos...*, México D.F. El colegio de México, 1995, pp. 51-75.

madre: serán el tacto, los oídos, el olfato, e incluso la voz que va cantando lo que la madre canta y que “calla cuando Ella calla”.

Esta manera de contar responde a la necesidad de encontrar un lugar distinto desde el cual arrancar la escritura, Nelly Campobello lo sabía. Aquí la hija, a pesar de tener a la madre ya muerta, no narra desde la orfandad: *tiene madre porque la tuvo*, porque le quedó en la piel, en el oído, en el canto, en el olfato y también en la retina. Esto es algo que puede ser comprendido de una forma perceptiva más que racional. La presencia de la madre se convirtió en un silencio presente aunque ausente, y la única forma de que el silencio hablara era que la escritura se diera a través de los sentidos, de todos los sentidos: lo que la razón no pudiese entender ni capturar, sería comprendido y aprehendido por el cuerpo. Así, la relación con la madre se vuelve una relación corpórea que no cae en el fetiche edípico.

Al igual que en Campobello, en *Dos desnudos en un bosque o La tierra misma o Mi nana y yo* (Figura 8) hace eco la misma vocación por encontrar una representación que se exprese *en corporal* y un lugar desde el que representar.



Figura 8: *Dos desnudos en un bosque o La tierra misma o Mi nana y yo*, 1939⁴⁰

⁴⁰ *Dos desnudos en un bosque*. Óleo sobre metal (25 x 30,5 cm).

El primer amor que tienen mujeres y hombres es un amor maternal, es un cuerpo de mujer, separarlos del cuerpo de la mujer es reprimir ese primer amor. Por eso las mujeres mismas no deben dejar de tener un contacto a nivel de piel. Frida expresa esta necesidad del cuerpo a cuerpo femenino con total maestría. Como pocas veces, las expresiones de los rostros y los cuerpos se condicen mostrando paz al tiempo que se rodean de una atmósfera que armoniza con ellos, mientras un mudo espectador es testigo. Su mudez es solo parcial, dado que puede entenderse como una implícita presencia del Eros femenino, porque el mono es en el mito mexicano un representante de la danza y la lujuria. De modo que, en el lenguaje del cuadro, la mujer no abandona su relación sexual con su propio cuerpo, ni con el cuerpo de la otra mujer. Lo natural es ese lenguaje de piel, un lenguaje que las conecta con las raíces mismas de la tierra, y que está protegido por una barrera, natural también, de ramas y hojas fuertes que se alzan y las envuelven.

III. Una Columna Rota...

Aproximados a este punto, a esta obra en particular, retornamos a lo que se decía en la introducción: Llega a ser desvergonzada la manera en que críticos supuestamente serios escriben páginas y páginas sobre la relación de este cuadro y el dolor físico de la pintora. Es innegable que la experiencia personal resulta completamente necesaria para la creación artística, pero también para la científica, la matemática, etc.

Es decir, si Charles Goodyear no hubiese tenido una neurótica por esposa jamás habría dado con la vulcanización del caucho. O si Marie y Pierre Curie no hubiesen sido un par de distraídos no habrían descubierto un nuevo elemento químico (el radio). Y si Aristóteles no hubiera sido discípulo de Platón... En fin, la lista podría ser infinita. Sus vidas inevitablemente influyeron en sus legados. Y sin embargo, no es en eso en lo que nos fijamos normalmente. Lo que tal vez provoca dificultad a la hora de enfrentarse a un cuadro de Frida Kahlo, para un espectador con una mínima dosis de información de la artista, podría ser la autorreferencialidad de la obra. Pero, para un crítico, un teórico, un licenciado en artes o humanidades, que se presume serio y avezado en el tema, resulta francamente inaceptable, de plano sospechoso, este impulso biógrafo. No porque en sí esté mal, sino

porque tiende al cierre de otras posibilidades de lectura, actuando como un agente anestésico y despolitizador.

Por eso, es esperanzador hallar artículos como el de Roxana Pinto, que promueve una relectura de lo que ya ha sido tan institucionalizado, argumentando que una obra como *La columna rota* (Figura 9) es:

“...portadora de imágenes y discursos heterogéneos en donde se proyectan ideologías y conflictos que afectan al sujeto en su diferencia mestiza y de género”⁴¹

Efectivamente, a *La columna rota* como discurso heterogéneo⁴² es a lo que se referirán las siguientes líneas.

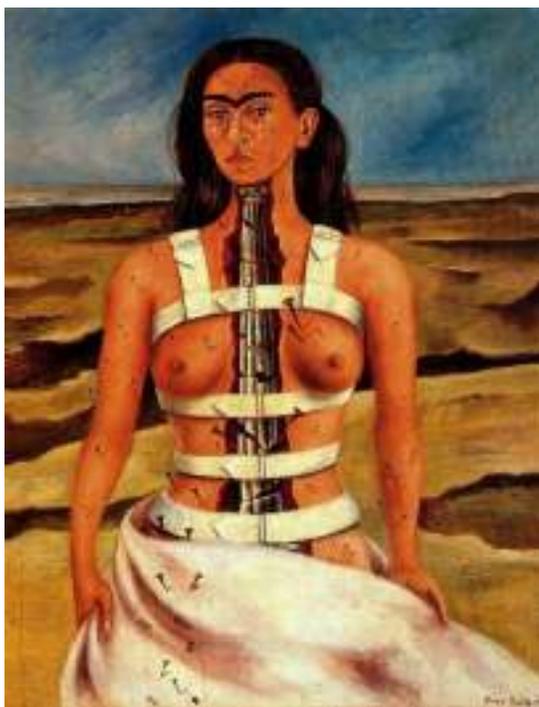


Figura 9: *La columna rota*, 1944⁴³

⁴¹Pinto, Roxana: *Polifonía de La columna rota*, en:

<http://www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/VIII%20Congreso%20-%20Carmen%20Naranjo/ponencias/otrostemas/pdf%27s/rpinto.pdf>

⁴²Con un tratamiento ciertamente diferente al dado por la escritora recién mencionada, que lleva al cuadro a un plano de comparaciones simbólico-religiosas, que aquí no serán de ningún provecho.

⁴³ *La columna rota*. Óleo sobre lienzo, montado sobre conglomerado (40 x 30.7 cm).

Comenzando por la pintura en sí misma, dejando para después el título, nos enfrentamos a la imagen de una mujer de torso desnudo rodeado por las cintas de un corsé blanco que parecen estar evitando que su cuerpo acabe de desplegarse por completo a causa de la grieta que posee desde su cuello y que se va abriendo camino hacia su vientre. En el interior que nos permite apreciar esa rasgadura aparece, en el lugar que naturalmente le corresponde a la columna vertebral, una columna greco-romana completamente fisurada. Entre más de cerca la miremos, más podremos notar que su base es la que peor apariencia tiene, ya que sus rasgaduras son mucho más hondas que las de el extremo superior. Por fuera, notamos que en la cara de la mujer hay lágrimas y clavos incrustados que van bajando por el cuerpo y la tela que cubre la parte inferior, como si la sola imagen del cuerpo abierto y atravesado desde su centro por un pilar no fuera suficientemente impactante, para decir, además, que agentes externos están deteriorando y destruyéndolo.

Bien, el elemento más llamativo es esa columna de reminiscencias grecolatinas que parece a punto de desplomarse, mas no ha caído, no se ha derrumbado por completo, sólo está rota. El hecho de que sea una columna arquitectónica y no una de huesos nos da la pista de que podemos encontrar bastante material en donde excavar. Primero, es un pilar de origen europeo incrustado en el cuerpo de una mujer de claros rasgos mestizos (olvidemos un momento que sabemos quién es la modelo-artista), lo que nos permite sospechar si no será un asentamiento de un colonizador europeo que estructuraba, vertebraba, el mismo aparato motor del colonizado. En otras palabras, la representación de una profunda violación que comienza a resquebrajarse al interior del cuerpo de una mestiza. De una mujer mestiza.

De ahí que la columna pueda evocar otra violación, anterior a la primera: la del pilar-falo de la Ley del Padre⁴⁴, que le prohíbe a la mujer una relación natural con su propio cuerpo. La rasgadura del torso parece una caverna que guarda la columna, trayendo a la memoria los pilares cretenses que se colocaban en cavernas como cultos de fecundidad fálica.

⁴⁴Al respecto, Roxana Pinto comenta en el mismo artículo: “Las leyes, los mandamientos creados por el hombre, ¿no fueron y continúan siendo escritos en un estilo columnar?”

Quizá por eso la columna perturba tanto, porque produce extrañamiento. Es recuerdo fantasmagórico de una ley que quebró con las relaciones corporales naturales del cuerpo de la mujer. Por eso lo demás que rodea a esa mujer es puro desierto. Es la infertilidad misma, pues es una mujer que no puede ser madre ya que su deseo y su cuerpo han sido violentados al punto de empezar a quebrarse visiblemente. ¿Y los clavos? Quién sabe, puede no estén ahí simbolizando “dolor”, sino que quizá están clavados para que esa cáscara no se caiga a pedazos. Al igual que el corsé, tal vez estén para sostener a ese cuerpo.

Lo cierto es que la columna también se está yendo abajo. A lo mejor, si nos quedamos mirando mucho tiempo sabremos cuál cederá primero. Pero por ahora sólo sabemos que esa columna es una ruina. Y, precisamente eso lo que está en juego. Más que ver esa columna como el símbolo de algo⁴⁵, sería mucho más productivo remarcar la alegoría, o la alegorización, que implica. Es la alegoría de algo arruinado. Una simple ruina de algo que, suponemos, no podemos más que suponer, alguna vez no estuvo roto. Alegoría porque se nos ‘presenta’ sólo de forma fantasmagórica, como fantasma, *huella de algo de lo que no llegamos a conocer más que su propia huella*. Su propia ruina.

Una práctica del un movimiento alegórico en este contexto bien puede darse con una exploración a nivel literal de los significados disponibles en la cadena de palabras *La columna rota*. De forma que nos detendremos un momento en el carácter híbrido del título de esta obra:

Entre otras definiciones, el diccionario de la RAE describe así el verbo ‘rotar’:

“Rotar: (del latín Rotare) Intr. dar vueltas un cuerpo alrededor de su eje”⁴⁶

Vale decir que *La columna rota* puede ser, por una parte:

⁴⁵En especial si consideramos que para Gregory Ulmer: “El lenguaje no funciona de acuerdo con parejas a juego (significantes/significados) sino de emparejadores o acopladores” (*El objeto de la poscrítica*, 133).

⁴⁶ Diccionario de la lengua española, *h/z*. XII Edición, Real Academia Española, Madrid, 2001.

-La columna (está) rota(-quebrada- fracturada- fragmentada- desarticulada- destruida...)

O bien:

-La columna rota(-gira-rueda...)

-La columna (está) rota(-ndo)

Si nos quedamos unos instantes con la definición del verbo rotar, nos adentramos entonces a un terreno conocido: Es una estructura que gira sobre un eje. Un eje es siempre un motor inmóvil, concepto fundamental en la metafísica aristotélica: el motor inmóvil como inmovilidad fundadora que todo lo pone en marcha sin marchar ella misma. Sería esto lo que Derrida⁴⁷ entendiera como estructura centrada:

“El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego fundado, constituido a partir de una *inmovilidad fundadora* y de una certeza tranquilizadora, que por su parte *se sustrae al juego*. A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego...”⁴⁸

Entendida así la implicancia de este pilar (cilíndrico) que rota (que gira, como pueden hacerlo los cilindros), si pensamos en *La columna rota*, nos encontraremos que la estructura que gira sobre un eje no puede ya sustraerse al propio juego que se ha echado a andar⁴⁹, porque así como el título nos habla de una estructura que rueda, el lienzo mismo está aplazando esta realización al reproducir el otro sentido de su formulación original: la columna rota(-quebrada-fracturada). Es más, en la pintura el eje mismo de la columna pareciera estar resquebrajado, así que lo más probable es que la columna no rote.

⁴⁷ Derrida, Jacques: *Conferencia pronunciada en el College international de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore), el 21 de octubre de 1966*

(En: http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/estructura_signo_juego.htm)

⁴⁸ El destacado es mío.

⁴⁹ De manera arbitraria, por la misma artista.

Puede que se me culpe aquí de estar haciendo un simple juego de palabras⁵⁰, pero resulta de vital importancia para lo que hasta aquí se ha dicho sobre el plano de la representación. Pues, que la columna además de estar quebrada pueda estar rotando, es una posibilidad que se maneja sólo desde fuera de la pintura, cuando nuestro interés se mueve hacia el título. Y podemos constatar que la columna está fracturada sólo cuando quitamos la atención del título y la llevamos a la pintura. Desde esta perspectiva, ¿Es posible afirmar que el título es un elemento accesorio que sólo sirve para denominar? ¿O es que, con o sin querer de la artista, el título no es ya un papelito colgado a un lado de la obra, sino que forma parte de la misma? De ser así, ¿el parásito sería el título *La columna rota* o la pintura de la mujer con la columna (que) rota? De la misma forma, cuando, en *Unos cuantos piquetitos*, Hayden Herrera admite que “la transición de la ficción a la realidad radica en una huella de sangre”, ¿está diciendo que el marco es en realidad el anfitrión mientras que el resto del cuadro es el parásito que se ha apoderado de la situación?

Puede que no consiga dar con las respuestas en términos binarios de este es tal y este otro es aquel, pero sí es posible realizar un acercamiento a este problema fundamental si reconocemos que estamos frente a un *collage* y que: “la introducción de una columna griega o grecolatina a manera de *collage* en el cuerpo de la protagonista produce extrañamiento”⁵¹. Dado que en el *collage* no es posible reconocer quién hace de anfitrión y quién de parásito. Provocando que la cita (un elemento aparentemente ajeno) y el texto principal (la pintura) intercambien roles incesantemente. El cuerpo enfermo del cuadro bien podría convertirse en la amenaza para esa columna invasora. Podría ser que en verdad ese cuerpo la ha atrapado para presionarla hasta pulverizarla. Y ser esa, y no otra, la razón de ese familiar extrañamiento.

⁵⁰ ¿Existe algún *juego* de palabras que pueda ser simple?

⁵¹ Pinto, Roxana, Op. Cit. p. 1

Capítulo tercero

Allá, la Lengua y el Collage

I. La Lengua del otro

Con anterioridad mencionaba como segundo problema de representación para el artista latinoamericano⁵², el crear en una lengua que no es la suya, pero que, sin embargo, resulta ser la única que posee. Porque la lengua del latinoamericano (y la de todos los del continente, en realidad) es la lengua del extranjero, la del colonizador. Podríamos decir, hasta cierto punto y muy provisoriamente: es una lengua extranjera. Pero al instante hay que agregar: es nuestra lengua materna. En palabras de Derrida, esto sería así:

“Ahora bien, nunca esta lengua, la única que estoy condenado así a hablar, en tanto me sea posible hablar, en la vida, en la muerte, esta única lengua, ves, nunca será la mía. Nunca lo fue, en verdad”⁵³.

Y si, además, agregamos que: “Nunca se habla más que una sola lengua. Nunca se habla una sola lengua”⁵⁴. No es difícil notar la contradicción lógica en esa afirmación. Afirmación que desde su enunciación se refuta a sí misma, en el plano de su performatividad:

“...el gesto performativo de la enunciación vendría a probar, en acto, lo contrario de lo que pretende declarar el testimonio, a saber, una cierta verdad”⁵⁵.

⁵² Déjese suspendido el hecho de estar hablando del “artista latinoamericano” como si fuera una sola y gran entidad con su correspondiente identidad, que es de hecho, lo que aquí estamos buscando entender y problematizar.

⁵³ Derrida, Jacques: *El monolingüismo del otro*. Trad. Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 1997. [Versión electrónica de: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/>>]

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Ib Idem.

Entonces, ¿cómo se podría considerar nuestra lengua materna, natural, propia, la única que poseemos, una que no es nuestra? Claramente la ‘contradicción performativa’ no es una barrera suficiente para alejarnos de esta problemática, ni para dejar de enunciarla.

Resumiendo, la problemática reside en una lengua materna que no es nuestra porque es la de otro, dominador y poderoso colonizador, pero que es nuestra porque es la que conocemos y a la que ‘pertenecemos’ desde que nacemos en una determinada circunstancia cultural y/o geográfica. Entendiendo esto, no queda más que aceptar que lo que está en juego (como si fueran distintos números de una misma ruleta) son “las relaciones entre el nacimiento, la lengua, la cultura, la nacionalidad y la ciudadanía”⁵⁶.

Pronto vienen los bicentenarios. Conmemoraciones arbitrarias de cuando varias naciones hispanoamericanas se declararon independientes y soberanas. Cuando la ciudadanía española se separó de la chilena, mexicana, argentina, etc. Casi como si fuera posible asegurar que aquellos que a partir de ese momento nacieran en tierras chilenas, mexicanas, argentinas, etc., estarían libres del dominio extranjero. Nuestras independencias nos aseguraron naciones propias, ciudadanía propias. Dicho de otro modo, vanos artificios históricos para justificar relaciones de fuerzas y violencias que se impusieron sobre otras para dominar. Lo que vamos a celebrar es que nos dijeron un día: “Ahora eres un ciudadano chileno⁵⁷, bajo un Estado chileno, en tierra chilena”.

Pero nunca se pudo ocultar que la lengua no era chilena, ni mexicana... A lo sumo poseemos fronteras dialectales, que no son más que separaciones violentas según criterios completamente externos a la estructura misma de la lengua. Pero ese no es el tema aquí. Lo importante es notar cómo se pierde de vista que una ciudadanía, una nacionalidad, “no crece así como así. No es natural”. Ni tampoco una lengua.

Cuando Frida Kahlo empieza a pintar lo hace dentro de un contexto histórico específico que tiene lugar luego de la Revolución mexicana de principios del siglo XX.

⁵⁶ Ibid cita 44.

⁵⁷ O mexicano, argentino, etc.

Este hecho no podría ser más útil para lo que aquí estamos analizando, a saber, las relaciones de Lengua, Nacionalidad, Ciudadanía y Autoridad.

La posrevolución fue un proceso que desembocó en la homogenización (forzada y bastante violenta)⁵⁸ de las diferencias étnicas, culturales e ideológicas entre los distintos grupos que habían apoyado la revolución. Todas estas diferencias se diluyeron en un conjunto de vagas atribuciones⁵⁹ tales como: “la fuerza, la integridad, la perseverancia, la virilidad y, sobre todo, la ‘mexicanidad’”⁶⁰. No es de extrañar que haya ocurrido así, teniendo en cuenta que una de las consignas de la Revolución era “México para los auténticos mexicanos”, como si fuera posible establecer características que hicieran de unos más mexicanos que otros. De hecho este punto es central, dado que todos los programas educativos y culturales del gobierno de posrevolución estaban enfocados en delimitar un estereotipo de mexicano. Podríamos decir, estaban buscando crear su imagen del “ciudadano mexicano ejemplar”, como forma de desligarse de su pasado de colonia española, que para la elite política e intelectual mexicana seguía pesando.

Por ello, el proyecto educativo de la posrevolución hacía hincapié en el rescate e incorporación del pasado prehispánico, incluyendo el auge en el desarrollo de la arqueología que hasta entonces no había tenido mayor relevancia. Paradójicamente, este mismo proyecto de recuperación del pasado autóctono no incluía, es más, se resistía absolutamente a la enseñanza de (y en) lenguas indígenas, como también a programas especiales para regiones y comunidades indígenas. Ese es el primer paso para la construcción de cualquier Nación: Todo establecimiento de una identidad no es otra cosa sino un proceso de selección: Cada nación “elige” lo “mejor” y va excluyendo lo demás para poder delimitar una noción lo más homogénea posible de su identidad. Las individualidades heterogeneizantes son sistemáticamente dejadas fuera, así como también los elementos considerados derechamente nocivos, a saber: los enfermos, los ancianos (la vejez sería otra forma de enfermedad nada más) y por supuesto todo tipo de

⁵⁸ Para comprobarlo alcanzaría con leer, por ejemplo, bajo qué circunstancias murieron Villa o Zapata, antiguos líderes de la revolución, molestos obstáculos para el gobierno posrevolución (el de Obregón).

⁵⁹ La vaguedad en los discursos hegemónicos siempre es útil para resguardar un hiato que le dé cabida a la violencia, tanto física como simplemente política.

⁶⁰ Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo contra el mito*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008.

reivindicaciones indígenas o de cualquier tipo que traigan a la memoria momentos de la historia que ‘son mejor dejar en el pasado’⁶¹. No es otra cosa sino la interdicción del recuerdo de aquello es capaz de alterar o incomodar el orden establecido.

Esta forma de construir la imagen de Nación homogénea no es cosa sólo de los países americanos. Revisando el caso de Argelia descrito por Derrida, encontramos que ahí el Estado francés no prohibió la enseñanza del árabe, pero sí la segregó de una manera ‘sutil’: la hizo ‘electiva’. Es decir, que mientras el francés era obligatorio en todas las escuelas, el árabe se remitía a ser parte de los cursos electivos. Cursos electivos por el que prácticamente ningún niño optaba. Al parecer los Estados hegemónicos no pueden tolerar la presencia de otras formas de cultura bajo sus narices.

De la misma forma, una vez terminada la revolución mexicana, se le entregó al indio una ciudadanía que no pidió, quitándole su cultura anterior. Todo, sin decirle una sola palabra. Y por supuesto, la mujer quedó también fuera de ese proyecto posrevolucionario. Es importante señalar que Derrida, en su narración del caso argelino, nada dice de lo que ocurre con la mujer en Argelia. Nuevamente se ha omitido una parte de la historia, a pesar de que Derrida nombra cada una o dos oraciones la palabra ‘madre’, Lengua madre, se está refiriendo a una madre que de ser mujer tiene poco, ya que es una Lengua madre ligada a una Madre Patria. Es decir, una Madre-Padre.

Sobre esa lengua madre y su enseñanza en las escuelas Derrida dice que: “era una lengua supuestamente materna pero cuya fuente, normas, reglas y ley se situaban en otra parte”⁶².

Esas palabras no pueden dejar de sonar perturbadoramente conocidas para nosotros los no-hispanos hispanohablantes. Como un Deja vu macabro que nos recuerda que nuestra lengua materna viene del otro. Siempre del otro. Baste constatar, a modo de rústico ejemplo, que nuestras palabras dialectales no aparecen validadas en los diccionarios (esas santas inquisiciones de la *interdicción*) hasta que una institución llamada RAE nos da la venia.

⁶¹ Ese pareciera ser el discurso que impera en las sociedades latinoamericanas que buscan desesperadamente olvidar los abusos de sus pasados.

⁶² Derrida, *El monolingüismo del otro*, Op. Cit. Pág. 23.

Por esa lengua, supuestamente dominada por otro, fue por la que abogó el programa educativo de la posrevolución en México, lo que significó hundimiento definitivo para las lenguas aborígenes, fue su sentencia a desaparecer⁶³. Porque el poder de dominación del Estado necesita el poder de *nombrar* para legitimar su autoridad. Derrida apunta que la palabra como acontecimiento ya no es acontecimiento, se desdobra en doble fondo de no-presencia en el momento en que parece presentarse: “comienza por repetirse”⁶⁴. Hay una imposibilidad de escoger un sitio de la ruptura, ruptura como corte: el comienzo es sólo ficticio, impuesto por ausencia, para crear el inicio hay que cortar de manera arbitraria. De hecho, el surgimiento mismo de la justicia y el derecho, que estructuran las sociedades, el momento instituyente, fundador y justificador implica una fuerza realizativa, vale decir, que implica siempre una fuerza interpretativa y una llamada a la creencia. La justicia del derecho, la justicia como derecho, no es justicia. Las leyes no son justas en tanto que leyes. No se obedecen porque sean justas sino porque tienen autoridad, y su momento de fundación “nunca es por otra parte un momento inscrito en el tejido homogéneo de una historia, puesto que lo que hace es rasgarlo con una decisión”⁶⁵. La imposición de su Ley depende siempre de una imposición de una determinada lengua... Nada nuevo.

Ahora bien, cuando ya está completamente oficializada la que será *lengua materna* para todos los mexicanos, ¿qué podemos decir al respecto, en nuestra calidad de hispanohablantes y considerando que su fuente, normas y leyes están en otra parte? Podríamos decir que es lengua de otro.

Pero que sea lengua del otro, no es equivalente a que le ‘pertenezca’, sino más bien que ‘le viene’. Es lengua que *viene del otro*. Porque aunque el dominador, ese otro que llama a su lengua *Su Lengua*, y la crea una posesión propia, en realidad no posee nada. Nada que sea suyo de manera natural, la lengua no tiene con él ninguna relación de identidad natural. La lengua de ese otro no es más que una apropiación producto de un proceso de construcciones histórico-políticas, de carácter fantasmagórico. Sin embargo,

⁶³ Incluso aunque algunas existan como lenguas “vivas”, no son más que el recuerdo arruinado de algo que existió hace mucho tiempo. Algo que no hay que recordar, porque recordarlo es traer a la memoria la violencia con que fue cercenado.

⁶⁴ Derrida, Jacques: *La diseminación*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1975, Pág. 434.

⁶⁵ Derrida, Jacques: *Fuerza de ley*. Tecnos, Madrid, 1997.

este otro dominador, nuestro colonizador, nos hace creer que esa lengua es suya. E ahí el primer error al que es inducido el colonizado: cree que una lengua puede ser una propiedad natural y se ve lanzado a buscarla.

Y en caso de fallar en esta búsqueda, que es en todos los casos, cree poder *reapropiarse* de la lengua del otro a través de la revolución y la emancipación. Ese es el segundo error del colonizado. Dado que, por más rotunda que sea una revolución, la reapropiación de la lengua nunca es absoluta, simplemente porque no existe una propiedad natural de la lengua. De forma que, la lengua:

“...no da lugar más que a la furia apropiadora, a los celos sin apropiación. La lengua habla estos celos, la lengua no es más que los celos desatados. Se toma su revancha en el corazón de la ley. De la ley que, por otra parte, es ella misma -la lengua-, y loca. Loca por sí misma. Loca de atar”⁶⁶

Por eso, ni para el latinoamericano es posible apropiarse de la lengua española, ni tampoco es posible para la mujer esa reapropiación de la lengua falocéntrica, de la que tantas autoras hablan. La búsqueda de la reapropiación de la lengua del otro, del amo, de quien sea que se haya impuesto culturalmente como dominador, será siempre un error en tanto que no se comprenda que en realidad nunca *ha sido*⁶⁷ **su** lengua. Cuando colonizador o colonizado creen poseer una lengua, no están más que dando cuenta de un “arrebato celoso de una *colonialidad* esencial”⁶⁸

Loca de atar, citaba anteriormente. Esa locura explica (produce y es producto) esta colonialidad esencial que resulta del hecho de que la lengua materna nunca es completamente natural. Y más aun, quizá la causa de esta necesidad de pertenencia, de que la lengua pertenezca a alguien y alguien pertenezca a ella, sea porque la lengua materna

⁶⁶ Derrida, Jacques: *El monolingüismo del otro*, Op. Cit. P. 14.

⁶⁷ Usar el verbo compuesto *haber-sido* no es una simple coincidencia. Todo lo contrario, decir que su lengua no *ha sido* es suspenderla en una acción verbal indeterminada, es negarle una pertenencia natural pasada, presente y futura.

⁶⁸ *Ibid*, Pág. 14.

nunca es habitable. Si no es habitable no se puede pertenecer a ella. Y como nunca es naturalmente propia, no puede pertenecer a nadie.

Sin embargo, comprender esta imposibilidad de habitar y poseer es justamente lo que lo que permite desentrañar aquellos movimientos políticos de apropiación en función de ideologías hegemónicas y monoculturalistas. La apropiación o imposición de una lengua es clave en el acto fundador de una Ley. Una Ley como Lengua de un dominador que la impone como propia: ya sea por falso derecho natural, como sería el caso del colonizador español; ya sea por una imposible reapropiación, en el caso de las naciones que se liberan y que intentan ‘compactarse’, homogeneizarse y validarse en función del ego mismo de su pretendida soberanía: ‘porque debo hablar esta ley y adueñarme de ella para entenderla *como si* me la diera a mí mismo’. Como el México que luego de sus luchas internas buscó desesperadamente una identidad cultural, forjarse una identidad. Ahuyentando a los fantasmas de su propia heterogeneidad.

Una heterogeneidad que, por mucho que se oprima, extirpe y oculte, siempre deja huellas, como en el arte. Incluso en un arte que se ha querido encasillar como reflejo de una biografía, como salida al dolor físico y psicológico de una persona determinada. Aunque quizá sea justamente eso: reflejo de dolor físico y psicológico, pero no de la una biografía de una sola persona, sino el de todo lo que quedó fuera. Fuera y alejado de una totalidad artificial, impuesta a través de mecanismos de represión.

Por eso es interesante mirar de cerca la obra de Frida Kahlo, perdernos en sus detalles, en la irrupción de elementos inesperados, inconexos, exagerados, etc., representaciones auxiliares de lo que no se puede representar. No nos dicen verdades ni mentiras. Sólo suspensiones que nos dejan otear brevemente el exilio mismo al que se ve enfrentada la artista latinoamericana (cualquier artista) en la locura de una Ley del otro, de la Ley como Lengua del otro, de la Lengua madre del otro, que es, inevitablemente su propia lengua.

Ante este panorama en el que, sin dejar de inquietarnos, decimos: Nuestra lengua nunca nos habita completamente, ni nosotros habitamos en ella del todo, ¿No podríamos entrever que estamos moviéndonos en la problemática del parásito y del anfitrión? Sobre todo si estamos mirando de reojo, en todo momento, obras de Frida Kahlo. En donde no se

consigue distinguir dónde empieza uno ni dónde termina el otro. En palabras de J. Hillis Miller, citadas y luego suplementadas por Gregory Ulmer:

“«¿Es la cita un parásito extraño dentro del cuerpo de su anfitrión, el texto principal, o bien ocurre al revés, el texto interpretativo es el parásito que rodea y estrangula a la cita que es su anfitrión? » La cuestión se complica en el caso de la poscrítica, que lleva la cita a su límite, el collage”⁶⁹

II. Collage

Allá cuelga mi vestido

Para hablar del *collage* y entenderlo en relación a la representación, la alegoría, la lengua, lo *heimlich/unheimlich* y lo parasitario, sería útil atraer, primero, las palabras de Ulmer:

“Casi todo el mundo está de acuerdo en que el collage es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo”⁷⁰

Y luego las palabras del Grupo Mu, quienes entienden la creación del *collage* como:

“Tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases”⁷¹.

Desde estas perspectivas podemos entrever la importancia y lo excepcional que implica el *collage*, pues se constituye a partir de elementos preexistentes alejándose sin renunciar del todo a la referencia, complicándola en función de sus límites, haciendo que lo

⁶⁹ Ulmer, Gregory: *El objeto de la poscrítica*, En: Hal Foster(ed.): *Posmodernidad*. Editorial Kairós, México, 1985.

⁷⁰ Idem, p. 126.

⁷¹ Ib Idem, Pág.127.

que se considera 'real' tenga que ser repensado. Porque lo que cita el collage no es una referencia determinada, sino solo una cierta idea de esa referencia, que demuestra su vaciamiento en el momento mismo en que se la pretende delimitar y representar.

No existe ningún tipo de significación estable en el *collage*. Siempre está postergando la referencia original, la significación última. Es como si siempre estuviera trasladando el sentido de lo representado. En esa capacidad de movimiento es que cada elemento citado, cada cita: "rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto, una totalidad diferente... El arte del collage demuestra ser una de las estrategias más eficaces para cuestionar todas las ilusiones de la representación. (*Collages*, 34-5)"⁷²

El collage sirve incluso para cuestionar a Platón cuando dice:

"-Y el arte que produce, en lugar de una copia fiel, un fantasma, ¿no deberá llamársele, con toda propiedad, fantasmagoría?"

*[...] He aquí las dos especies del arte de hacer imágenes de que yo hablaba: el arte de copiar y la fantasmagoría"*⁷³.

Para Deleuze esta sería parte importante del proceso mediante el cual Platón busca legitimar la noción de idea original: entregando mecanismos para seleccionar aquello que sería auténtico⁷⁴ de lo inauténtico (el simulacro), en función de una realidad primera, una realidad validada y fundada en el mito. Constituyéndose el mito en un modelo inmanente o fundamento-prueba que sienta las categorías a través de las cuales serán juzgadas las imágenes: como copias o como simulacros, cumpliendo una función jerarquizante.

⁷² Ibid, 132

⁷³ Platón: *El Sofista*, en Obras Completas. Ediciones Aguilar, Madrid. 1949.

⁷⁴ Mimesis, concepto que Derrida llamaría mimetologismo, refiriéndose a la representación hecha por la metafísica del logocentrismo, en la que cualquier forma de inscripción tiene un significado o referente siempre anterior al signo material.

Deleuze evidencia cómo en Platón se organizan procesos en los que el original, para simular su vacío, debe armarse de un ícono que, en cuanto copia semejante, introduce la ilusión de estar representando intrínsecamente a un modelo original. Porque, según lo que Deleuze nota en el platonismo, la copia más que parecerse a la cosa que copia debe parecerse a la idea misma de la cosa.

Resulta interesante dar cuenta, también, de la concepción aristotélica del arte, que estaría relacionada a la idea de imitación como *la aplicación de una forma a una materia que no le corresponde*. Aristóteles ejemplifica en su Poética, con una escultura que puede ser considerada obra de arte en la medida que la forma humana no está aplicada a huesos y carne, sino a la piedra, es decir lo importante es que no sea un humano, pero sí que haga referencia a la forma humana. Es posible constatar, nuevamente, que se está jugando aquí con la idea metafísica del referente original, pero ya no con ánimo de dividir entre autenticidad e inautenticidad, sino más bien notamos una tendencia hacia la institucionalización (y por ende delimitación) de la representación y sus posibilidades. Posibilidades que tienen relación con ideas de lo Alto y Bajo. Podría decirse que es una concepción no tan distinta a la de Platón, si se considera que para Aristóteles lo importante no es representar fidedignamente una realidad sino la idea verosímil de una realidad. En ambos filósofos está operando la copia en tanto semejanza con una idea original.

A la par de la validación de la copia, los simulacros son repudiados y expulsados por Platón porque, a diferencia de la copia, no pasan por la Idea. Por eso cuando resume lo que es y lo que le corresponde al sofista dice:

“-Así pues, este arte de contradicción que, a través de la parte irónica de un arte que se funda exclusivamente en la opinión, forma parte de la mimética, y que, a través del género que produce simulacros, se vincula con el arte de crear imágenes; esta parte, en modo alguna divina, sino humana, del arte de la producción, que teniendo como campo propio de acción los discursos y razonamientos fabrica en ellos sus prodigios, es aquella

*de la que se puede decir “es la raza y la sangre” del verdadero sofista, no diciendo, al parecer, con ello más que la verdad completa”*⁷⁵.

El simulacro y el sofista son repudiados porque, en definitiva, dejan en evidencia a la realidad como experiencia simulada. Platón restituye el original vaciado por medio de la copia, a través del mito que crea ilusiones de orígenes y luego ilusiones de que hay representaciones que son más originales que otras. Como dice Deleuze: “El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción. De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia”⁷⁶. Simplemente, todo simulacro difiere del supuesto original. Entendido esto, sería posible aventurarse a decir que, vaciada ya la noción de original y de copia, el Logos⁷⁷ quedaría sin asidero posible, su lugar quedaría fisurado: la construcción y el mantenimiento del Logos en la cultura occidental no sería más que un simulacro, ese sería su lugar (un lugar simulado, por lo demás).

Por eso el *collage* puede abrir paso a la noción de simulacro. Porque el collage comienza por repetirse, podríamos decir. En una mecánica en que la cita y el referente mantienen una relación siempre diferida y siempre parasitaria.

Ante el cuadro, el *collage*, *Allá cuelga mi vestido. Nueva York* (figura 10) es válido preguntarse ¿Quién o qué es el huésped? ¿Quién o qué es el parásito? ¿El vestido es el parásito invasor? ¿O, a pesar de estar ‘*allá*’, es como el anfitrión siendo ahogado por un cúmulo de parásitos estranguladores?

⁷⁵ Platón, Op. Cit. P. 1061.

⁷⁶ Deleuze, Gilles: *lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1994.

⁷⁷ Si consideramos que en el espacio entre la copia y el original es un lugar desde donde se instala y opera el Logos.



Figura 10: *Allá cuelga mi vestido o Nueva York, 1933*⁷⁸

Si para Derrida: “collage es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el montaje es la diseminación de estos préstamos en el nuevo emplazamiento (Collages, 72)”⁷⁹. Estamos frente a un montaje que juega con las representaciones descontextualizadas y las disemina fuera de los límites de la tela, hacia las palabras.

El título podría ser un punto de partida: “*Allá cuelga mi vestido o Nueva York*”. De él podemos decir muchas cosas, primero: Es *su* vestido, el vestido *de* alguien. Es el vestido de alguien, pero está sin ese alguien. Está allá. Está remitido. Y no sólo eso, está colgado, suspendido. Está allá suspendido. O Nueva York. Entonces el título podría ser algo así:

Allá, en cualquier parte, (está)⁸⁰ suspendido el vestido, de alguien, sin alguien O Nueva York (allá, allá)⁸¹.

⁷⁸ *Allá cuelga mi vestido o Nueva York*. Óleo y collage sobre conglomerado (46 x 50 cm).

⁷⁹ Ulmer, Gregory, Op. Cit. P. 127.

⁸⁰ El verbo ser no está, paradójicamente, en ninguna parte del título.

⁸¹ Nueva York es, claramente, un doble *allá* para cualquier país latinoamericano. Es un allá mucho más que geográfico, es el sueño capitalista que nutre la imaginación consumista de Latinoamérica. Es un allá porque

Evidentemente, las partes del título son intercambiables e inestables. Así que el llamado título no sería aquí más que una extensión textual de la obra que está, supuestamente, presentando. O al revés, la obra es la extensión de ese título. Como sea, el hecho es que los límites del *collage* no se reducen ni al lienzo ni a la palabra escrita. Ni siquiera a la cara visible del cuadro, dado que en su parte posterior tiene escrito:

“Pinté esto en nueva York mientras Diego estaba pintando el mural en el Rockefeller Center”.

¿Cuál es el sentido de esa especificación? Por qué la necesidad de mencionar nada menos que el Rockefeller Center, el complejo comercial más significativo de occidente, diseñado a modo de ciudad dentro de otra ciudad. El Rockefeller siendo intervenido con un mural, por Diego, precisamente.

Frida, mientras tanto, pintaba “esto”, un *collage* de 46 x 50 cms. No hay que ser muy suspicaz para notar la diferencia cuantitativa que aquí corre. Y no sólo eso, pues un mural es quizá la forma pictórica que carga con mayor potencia el peso de la *palabra pública*. Es el mayor acercamiento hacia un cierto *decir*. *Decir* que en este caso concreto se vio truncado por una fuerza superior, el poder de la autoridad capitalista que prohibió ese mural, destruyéndolo físicamente, quitándole la palabra.

Aun con eso, no podemos dejar pasar ese comentario “inocente” al reverso del cuadro. Pues, evoca lo que Josefina Ludmer llamaba anteriormente “treta del débil”. Hay un reconocimiento por parte de la autora de que su lugar es pequeño, apartado de la magnificencia del mural y del Rockefeller Center. Ni siquiera dice “Pinté este cuadro...”. Es sólo un “pinté esto”. Como si no fuera más que el producto de un momento de ocio producido por la espera que genera ese hombre que está pintando un mural. Igual que las esposas ociosas que gastaban su tiempo en leer mientras el marido trabajaba o mientras se cocinaba la comida. La artista acepta su lugar asignado, ajena al Rockefeller y al Mural,

parece que lo vemos, que lo podemos alcanzar con un viaje, pero siempre se nos va a estar remitiendo a un lugar inaccesible.

pero cambia el sentido mismo de ese lugar y sus implicancias, puesto que en su *collage* produce esa práctica de traslado de la que hablaba en el primer capítulo.

Funciona transformando lo que está representando: Ese vestido es suyo y sin embargo cuelga sin dueño. Cuelga solo, por sí mismo. No creo que sea, como mucho se ha insistido, un símbolo de Frida Kahlo que pudiese ser cambiado en cualquier momento por una imagen de ella. No parece un símbolo de alguien. Todo lo contrario, inscribe un fantasma. Un fantasma de un objeto perdido que no puede ser representado. Que se aleja en el momento mismo en que nos ponemos a buscarlo. Por eso es “Mi vestido” pero “cuelga allá”.

El mundo que rodea al vestido, o el mundo del que el vestido parasita, es un mundo de ruinas, de figuras humanas, no de humanos, es un mundo en que los desechos conviven con los triunfos, como si se desmintiera la separación entre aquello que es abandonado y desechado con lo que ha prevalecido como monumento vencedor (nada más monumental que el templo y la estatua que están justo sobre el vestido). Cada pieza de ese rompecabezas puede ser considerada como una alegoría de algo que no está en ninguna parte. De algo que sólo nos dejó esas huellas que la artista imprimió, unas sobre las otras.

Decíamos anteriormente que la toma de conciencia de lo nacional-identitario se da por medio de una nación⁸² que forja su identidad a través del olvido de sí misma. Claro está que resulta paradójal notar que el establecimiento de una conciencia nacional se de en términos de olvido. Lo que la autoridad recoge como símbolos no es más que una fracción de lo que quedó luego de haber hecho pasar su memoria histórica por un proceso de filtración.

Y es justamente en ese espacio residual dejado atrás, arruinado, donde aparece la necesidad, como única posibilidad, de alegorizar porque: “En el reino de los pensamientos, las alegorías son lo que las ruinas en el reino de las cosas (Benjamin, Drama trágico, 178)”⁸³.

⁸² El concepto de Nación siempre estará ligado a los de autoridad, justicia, derecho y fuerza, como violencias inseparables de la constitución de un Estado, cualquier tipo de Estado.

⁸³ Ulmer, Op. cit. P. 146.

Como el vestido, la alegoría no funciona como un modo de decir una cosa representando otra, no, pues en realidad no está actuando de manera simbólica, sino que permite inscribir, fantasmagóricamente la ausencia de eso que está irremediabilmente perdido. A saber, una originalidad primera.

De forma que: “El giro hacia la alegoría equivale a una transmutación epocal, paralela y coextensiva a la posibilidad de representarse el fundamento último: derrota constitutiva de la productividad de lo literario, instalación, en fin, de su objeto de representación en cuanto objeto perdido”⁸⁴.

La apertura hacia la alegorización tiene lugar en lo terrorífico, lo *unheimlich*, pues aparece cuando notamos en lo habitual marcas de algo anterior, que quedó atrás, arruinado: “La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro... Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen”⁸⁵.

¿No sería el vestido algo *unheimlich*? ¿Y no sería la lengua, también, algo *unheimlich*?⁸⁶ En el sentido que en sí misma es una pertenencia que no pertenece. Algo que se desdobra y se nos vuelve extraña, aun sabiendo que nos es familiar. Que así como puede ser nuestra anfitriona, bien puede ser nuestro parásito, nuestro *huésped/heimlich*. Igual que el vestido, que el marco ensangrentado o igual que esa columna que no sabemos si está sosteniendo un cuerpo, si está rotando o si, sencillamente, está siendo destruida por el cuerpo de la mujer con corsé.

El vestido sin cuerpo es pura contradicción, es una identidad que no se identifica, que no tiene un lugar propio, porque está allá. Frida Kahlo pintó un vestido que se está trasladando continuamente. Una identidad que no tiene representación posible más que la

⁸⁴ Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Ed. Cuarto propio, Santiago de Chile, 2000. Pág. 27.

⁸⁵ Avelar, Idelber, Op. Cit. p. 316.

⁸⁶ En lenguaje benjaminiano podríamos decir incluso que la Lengua nos es tan familiar como la imagen de la prostituta, que sin pertenecerle a nadie, le pertenece a todos. Y que puede ser tan deseada como temida y repudiada.

de su simulacro. Ese vestido no dice nada, pero permite un cierto conocimiento que nace de reconocer en él (en el vestido y también en todas las demás piezas) su propia ruina, alegoría de algo que sólo comienza repitiéndose.

Conclusiones

Llegando al final de este recorrido sólo queda esperar que se hayan podido elucidar parte de los movimientos representacionales que crea Frida Kahlo en sus obras, movimientos que trasladan los significados mismos de lo que juegan a representar. Y que se crean desde un lugar que la artista latinoamericana tiene que crear cada vez. Porque el lugar desde el que se instala no es fijo, es apenas un margen que tiene que acondicionar y aprovechar.

Esos espacios, por pequeños que estos sean, tienen que ser el punto de partida de la transgresión de la Ley del otro. A través de prácticas de traslado que no permitan que la voz de la Autoridad (la voz del Padre, la voz de la Institución) tranquilice y coarte las posibilidades de significación y ruptura que puedan implicar las creaciones del subordinado. La premisa es trabajar en prácticas y discursos transgresores desde los materiales que ya están dados, en los lugares asignados (la locura, lo íntimo, lo singular, etc.).

Para que la artista o la crítica pueda explotar ese espacio de margen debe concientizarse y asumir que no puede pretender quitarle la voz a la Autoridad, ni pedírsela prestada, porque, desde el principio, nunca ha sido una voz propia de dicha Autoridad. La Lengua de ese *otro* dominador nunca ha sido *su* Lengua, así que la apropiación que pueda lograr la artista o la escritora será siempre simulada, siempre parte de una cadena de permutaciones inestables.

Lo mismo con su identidad, tanto como mujer, como mestiza: Lo importante es no olvidar que su identidad femenina es una construcción arbitraria al igual que su propia identidad nacional, meras construcciones históricas y artificiales. Por ello, lo más conveniente sería buscarse, continuamente, una forma de reescribirse, incluso desde una posición de dominado, privilegiando la sinestesia, es decir las relaciones intrínsecas de todos los sentidos, a modo de combatir la anestesia histórica de la que ha sido víctima la mujer.

Frida Kahlo da cuenta de que una extranjería ya no pasa sólo por pertenecer a tal o cuál nacionalidad y estar en tal o cuál país. Se puede ser extranjero a una nación, a una lengua e, incluso, al propio cuerpo. De ahí que la mujer que trabaja en el arte, que trabaja

con los límites de sus propias posibilidades en una cierta lengua, en un cierto lugar de enunciación, esté ella misma siempre en el límite. En tierra de nadie. Como si trabajar desde los márgenes significara quedar, para siempre, extranjera. Pero, en palabras de Julia Kristeva:

“...hacer de la lengua un trabajo, laborar en la materialidad de lo que para la sociedad es un *medio de contacto y de comprensión*, ¿no es acaso, hacerse, de golpe, extranjero a la lengua?”⁸⁷

⁸⁷ Kristeva, Julia: *Semiotike*. En: Barthes, Roland: *La extranjera*. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1987. El destacado es mío.

Bibliografía

1. Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Ed. Cuarto propio, Santiago de Chile, 2000.
2. Barthes, Roland: *La extranjera*. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1987.
3. Campobello, Nellie: *Las manos de mamá*. en: *La novela la de Revolución Mexicana. Tomo I*. Aguilar, México, 1991 Pp. 971 – 989.
4. Castro-Klarén, Sara: *La crítica literaria feminista y la Escritora en América Latina*, En: *La sartén por el mango*, Edición de González, Patricia y Ortega, Eliana. Ediciones Huracán, Colombia, 1997.
5. Deleuze, Gilles: *lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1994.
6. Derrida, Jacques: *Conferencia pronunciada en el College internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore), el 21 de octubre de 1966* [En: http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/estructura_signo_juego.htm]
7. Derrida, Jacques: *El monolingüismo del otro*. Trad. Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 1997. [Versión electrónica de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/>]
8. Derrida, Jacques: *Fuerza de ley*. Ed. Tecnos, Madrid, 1997.
9. Derrida, Jacques: *De la gramatología*. Trad. O. del Barco y C. Ceretti, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1971. [Versión electrónica de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/>]
10. Derrida, Jacques: *La diseminación*. Editorial Fundamentos , Madrid, 1975.
11. Diccionario de la lengua española, *h/z*. XII Edición, Real Academia Española, Madrid, 2001.
12. Freud, Sigmund: *Obras completas, vol. XVII, "Lo ominoso"*, Amorroutu Editores, Buenos Aires, 1976.
13. Fridakahlo [en línea] <http://www.fridakahlo.com> [Consulta Octubre 2009]
14. Frida Kahlo Fans [en línea] <http://www.fridakahlofans.com/indexspanish.htmltm> [Consulta Octubre 2009]
15. Herrera, Hayden: *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Ed. Diana, México, 1984.

16. Irigaray, Luce: *Cuerpo a cuerpo con la madre*, en *Debate feminista*, Año 5, vol. 10, Sept. 1994, Pp. 32-44.
17. Kristeva, Julia: Freud : ‘heimlich/unheimlich’, *la inquietante extrañeza*, en *Étrangers à nous-mêmes*. Fragmento traducido en: *Debate Feminista*, Año 7, Vol. 13, Abril 1996.
18. Kettenmann, Andrea: *Frida Kahlo*, Taschen, Alemania, 1999.
19. Ludmer, Josefina: *Las tretas del débil*, en: *La sartén por el mango*, Edición de González, Patricia y Ortega, Eliana. Ediciones Huracán, Colombia, 1997.
20. Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo contra el mito*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008.
21. Owens, Craig: *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*, En: Hal Foster(ed.): *Posmodernidad*. Editorial Kairós, México, 1985.
22. Oyarzún, Kemy: *Identidad femenina, Genealogía Mítica, historia: Las manos de Mamá*, en *Sin imágenes, sin falsos espejos...*, México D.F. El colegio de México, 1995, pp. 51-75.
23. Reyes Palma, Francisco: *Otras modernidades, otros modernismos*, en: Acevedo, Esther (coord.). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*. CONACULTA, Arte e imagen, México, 2002.
24. Pinto, Roxana: *Polifonía de La columna rota*, en:
<http://www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/VIII%20Congreso%20-%20Carmen%20Naranjo/ponencias/otrostemas/pdf%27s/rpinto.pdf> [Consulta diciembre 2009]
25. Platón: *El Sofista*, en *Obras Completas*. Ediciones Aguilar, Madrid. 1949.
26. Traba, Marta: *Hipótesis sobre una cultura diferente*. En: *La sartén por el mango*, Edición de González, Patricia y Ortega, Eliana. Ediciones Huracán, Colombia, 1997.
27. Trevizán, Liliana: *Intersecciones: Postmodernismo/ Feminismo/ Latinoamérica*, en *Revista Chilena de Literatura* N°42, 1993.
28. Valdés, Adriana: *Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile*. En: *Encuentros sobre cultura*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1995.
29. Violi, Patrizia: *El infinito singular*, en *El infinito singular*, Cátedra, Madrid, 1991.