

# Octavio Paz y Frida Kahlo: La herencia precolombina

Luis Roberto Vera

EL LEGADO MESOAMERICANO continúa vivo en la cultura mexicana. La conquista española intentó enterrar sus manifestaciones más contestatarias, sin embargo el substrato original pervivió —y hasta hoy es perceptible— sobre todo en las lenguas, en las costumbres y las manifestaciones artísticas de diversa índole. Si el sincretismo, más que conciliación ideológica, es la supervivencia de una cultura (a menudo la original en un país conquistado) bajo los conceptos de la cultura dominante, su equivalente biológico es el mestizaje.

Por fortuna, podemos documentar grados diversos de sincretismo en cada una de las manifestaciones culturales mexicanas desde el primer momento de la Conquista, luego a través de toda la Colonia y, desde luego, ya en la república independiente —incluso durante la influencia del neoclasicismo—, para irrumpir como una marca de identidad gracias a la Revolución Mexicana. Si antes había sido un rasgo de lucidez en las mentes más ilustradas, a partir del movimiento revolucionario constituye el eje principal mediante el cual se aglutinan ideológicamente las manifestaciones culturales del México del siglo XX.

## I. KAHLO Y PAZ: SEÑAS DE IDENTIDAD.

Aunque la trayectoria de Frida Kahlo (1907-1954) y de Octavio Paz (1914-1998) coincidió política e ideológicamente tan sólo por un breve espacio de tiempo, tanto la obra pictórica de Frida Kahlo como la obra literaria de Octavio Paz están marcadas por su inserción en la vanguardia mexicana. Se trata de un movimiento doble: por una parte, ambos son deudores de los precedentes ofrecidos por las vanguardias europeas, quienes junto con criticar los valores académicos

y de clase habían replanteado el valor específico de las artes primitivas; por la otra, ven en la Revolución Mexicana el proceso de instauración de un nuevo orden social, político, económico y cultural. A la vez premisa y corolario obligado, la inserción en el siglo xx significó para México establecer necesariamente la reivindicación global de la existencia del mundo indígena. Este doble movimiento no es opuesto sino complementario: cosmopolitismo y nacionalismo confluyen en una visión intensamente afincada en una reflexión sobre el valor del individuo y su inserción en la realidad mexicana.

Cada estudio de un proceso de sincretismo implica necesariamente una revisión de la historia de las mentalidades. Este trabajo sobre Kahlo y Paz busca responder a preguntas aún no resueltas al enfrentarse a estos puentes que participan a la vez de la poesía y de la reflexión crítica acerca de las construcciones ideológicas mesoamericanas y sus manifestaciones tanto arqueológicas como actuales: ¿de qué manera persisten los arquetipos y los símbolos mesoamericanos en una historia de tradición y ruptura tan larga como la mexicana?, por lo mismo, ¿cómo funcionan las imágenes en la creación —poesía y pintura— cuyo referente es un concepto religioso mesoamericano? y de igual manera, ¿qué revelan estas imágenes acerca de la naturaleza de las artes visuales? Estas son las preguntas que mi proyecto busca dilucidar a través del estudio comparativo de las imágenes de contenido precortesiano en la pintura de Frida Kahlo y en la poesía de Octavio Paz.

En otro lugar he estudiado las relaciones de Octavio Paz respecto al pasado precolombino<sup>1</sup> mostrando cómo éste persiste y se revivifica en su obra. Baste, entonces, decir aquí que mi aproximación a la poesía de Octavio Paz es doble: por

una parte se enfoca en su tratamiento de lo divino dual y, por la otra, busca revelar la manera en que un poeta mexicano percibe el arte y en cómo y por qué esta visión se expresa —y así necesita hacerlo— a través de poemas. La poesía de Octavio Paz cubre prácticamente el siglo xx y en ella las artes visuales han jugado un papel de primera importancia. Pero si el resto de su obra poética y ensayística ha sido profusamente estudiada, el análisis de su poesía dedicada a las artes visuales sólo ha sido estudiada en función de otros campos del conocimiento. “Petrificada petrificante” me servirá como eje para ejemplificar e ilustrar la coincidencia temática entre su poesía y la pintura de Frida Kahlo.

En el caso de Frida Kahlo, junto con la asimilación personal de las diversas corrientes internacionales, la adhesión al nacionalismo mexicano la conduce al redescubrimiento plástico del pasado precolombino. De aquí que hallemos una muy individual proyección de su identidad de género en el arquetipo provisto por la diosa madre mesoamericana, manifestación femenina de lo divino dual —Ometéotl—<sup>2</sup>, es decir, Nuestra Señora de la Dualidad, Omecíhuatl. Coatlicue, la diosa madre azteca, y Chalchiuhtlicue, la diosa de las aguas teotihuacana, son dos manifestaciones de aquel principio originario y común a todas las grandes culturas de la civilización mesoamericana. Ambas surgen y resurgen constantemente en las imágenes que pueblan su pintura. Pero este arquetipo femenino sólo es comprensible como parte integral de un paraíso mítico recobrado, el de la pareja amorosa participante ya sea del período primitivo o el de la etapa comunista futura, según la concepción marxista, a la cual se habían adherido Frida Kahlo y Diego Rivera.

Inadvertidos hasta ahora en la obra de Frida Kahlo, la presencia de ambos arquetipos, el de lo divino dual y el de su expresión específicamente femenina, se concretan, corporizan y singularizan mediante imágenes personalísimas



Coatlicue, la diosa madre azteca, y Chalchiuhtlicue, la diosa de las aguas teotihuacana

en su pintura. Al mismo tiempo, estas imágenes nos revelan la manera con que la artista asimila los múltiples aspectos que confluyen y emanan de estos símbolos de la identidad mexicana.

Es notable que, hasta ahora, de todos los críticos que han estudiado su obra, tan sólo Raquel Tibol, Hayden Herrera y Carlos Fuentes han enfatizado la relación de Frida con el mundo precolombino<sup>3</sup>, aspecto que la propia artista consideraba esencial. Para este punto basta con revisar su diario. En verdad y en estricto sentido sería posible establecer esta relación implícita como un referente que subyace en la mayor parte de su obra.

Los eruditos concuerdan en que todas las diosas madre de la tierra mesoamericanas no son sino particularidades, advocaciones o avatares de Omecíhuatl, la expresión femenina de Ometéotl, la entidad divina original. El papel del dualismo en la *Weltanschauung* náhuatl también ha sido objeto de estudio en la lingüística<sup>4</sup>.

Se hace evidente una perfecta correspondencia entre el concepto teológico náhuatl de una diosa que es la manifestación del principio divino dual y el difrasismo de su lengua. Esta estructura binaria es tanto el sustento de la analogía/ironía de Octavio Paz —quien toma a la mujer como su metáfora fundamental para el tejido metafórico con el que construye su lenguaje, proceso que luego destruye mediante la crítica y la conciencia de la muerte— así como la columna vertebral por medio de la actual Frida Kahlo articula su pintura<sup>5</sup>.

## 2. VIDA Y MUERTE: EL PLIEGUE.

A mi modo de ver, el primer ejemplo de vinculación temática entre la pintura de Frida Kahlo y el pensamiento del mundo precolombino —y ya no sólo las citas que ilustran y reproducen las piezas arqueológicas de sus autorretratos más conocidos— se manifiesta en *Retrato de Luther Burbank* (1931). Pintado en San Francisco, el cuadro está dividido en dos registros: en el superior, el retratado aparece como encarnación de un árbol (un naranjo) que se alza hacia el espacio aéreo; en el inferior, y por debajo de la tierra, hay un esqueleto alrededor del cual las raíces del árbol conforman una suerte de red que lo acoge como en un nido. Octavio Paz trató asimismo el tema de lo divino dual (es decir, Ometéotl), no sólo en el sentido de la coexistencia de la vida y la muerte sino en mostrar a la tierra como una especie de gran útero de donde renace la vida: “Osario, paraíso:/ nuestras raíces anudadas/ en el sexo, en la boca deshecha/ de la Madre enterrada./ Jardín de árboles incestuosos/ sobre la tierra de los muertos”, en “Ustica”<sup>6</sup>. No es



Retrato de Luther Burbank, 1931

menos notable que la pintora, al integrar implícitamente su propia referencia al concepto mesoamericano de la convergencia de los opuestos haya preferido enfatizar la forma fálica del tronco para hacer resurgir de allí a su retratado, al mismo tiempo que mostraba al esqueleto como a un bebé rodeado por la placenta en una tierra grávida como un cuerpo femenino.

Pero bien vale tener en cuenta otras aproximaciones que sitúen los temas y el estilo de este cuadro de Frida. En efecto, ya Raquel Tibol ha identificado, de una parte, la coincidencia entre la biografía del retratado y los intereses científicos de la pintora: “Como una reafirmación de su precoz interés por la biología pintó el retrato alegórico del horticultor californiano, sabio renovador en la hibridación de plantas, Luther Burbank (1849-1926), representado al mismo tiempo por Rivera en el mural del Stock Exchange”<sup>7</sup> y, por la otra, al describir el cuadro del horticultor ya fallecido, anota la vitalidad de su representación: “En ese retrato Frida estableció claves que repetiría después: un cielo con nubes cargadas, escalas arbitrarias en el tamaño de las cosas, hojas gigantescas para denotar la feracidad de la vida”<sup>8</sup>. A mi manera de ver, tanto el cielo abigarrado como la división de lo representado en dos registros podrían ser una cita en clave de su declarado interés en El Greco<sup>9</sup>; por otra parte la utilización de un primer plano con un follaje exuberante recuerda los de su no menos admirado Aduanero Rousseau. Y, al igual que en este último también hallamos un dejo humorístico, entre tierno y sarcástico, en su estilo pictórico. Además del hecho evidente de que en el *Retrato de Luther Burbank* haga coexistir vida y muerte en una obra destinada a ser vista en Estados Unidos, Frida, al aceptar la comisión de retratar a un industrial norteamericano de la agricultura cítrica, aprovecha la ocasión —mediante un procedimiento de referencia al pasado cultural mesoamericano— para abordar también irónicamente una actividad agrícola en un sector de la potencia hegemónica imperialista en donde es absolutamente necesaria la mano de obra mexicana. El horticultor, magnate y científico, Luther Burbank se transforma en un fruto más del campo dispuesto para la cosecha.

Aislada en Detroit, el tema de la coexistencia de las oposiciones en donde coinciden tanto la experiencia auto-

biográfica como una postura política aparece asimismo en otros cuadros de 1932, según Raquel Tibol: “El 9 de julio se dibujó desnuda y dormida, soñando con Diego y con partes orgánicas que echan raíces”<sup>10</sup>. Para la crítica de arte “Ante un fondo de altos edificios el cielo gotea lágrimas. Por el carácter onírico, por la fragmentación anatómica, por la acumulación de incongruencias, este dibujo puede considerarse como la primera creación surrealista de Frida Kahlo, seguida el 10 de julio por el esbozo de *La cama volando*, testimonio desgarradoramente metafórico de su aborto”<sup>11</sup>. Tibol afirma: “Pero la cama no está en el hospital sino en un ambiente indefinido, impreciso, que tiene como telón de fondo la zona fabril de Detroit. Desde su propio drama planteaba la confrontación entre tecnología y naturaleza, entre desarrollo industrial y determinación biológica”<sup>12</sup>. La confrontación se aprecia también en *Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos* y Raquel Tibol observa que “en su conflicto de identidad intervienen con su monumental presencia, las antiguas culturas mesoamericanas. Firmó esta obra como Carmen Rivera”<sup>13</sup>.

Al año siguiente, Frida pinta *Mi nacimiento* (1932), con obvias referencias tanto a sus experiencias hospitalarias y con un contrapunto sobrentendido respecto a sus propios abortos. Desde el punto de vista formal llama la atención la utilización del formato pequeño y el soporte en lámina de metal, así como las referencias al estilo de la iconografía popular de los retablos y la cita de una *Mater Dolorosa* colgada en la pared. Hay que citar, asimismo, la muy pertinente referencia a las representaciones de parto en la escultura mesoamericana y muy en particular la famosa representación de la diosa Tlazoltéotl. Sin embargo lo que gracias al volumen tridimensional de la representación escultórica permite una visión de conjunto, dada la bidimensionalidad de la representación pictórica, Frida privilegió un punto de vista frontal, corriente en los libros de medicina, a los que



La diosa Tlazoltéotl



*Mi nana y yo, 1937*

debió haber tenido fácil acceso, debido a su frecuente trato con médicos y hospitales. Y si bien no hay que descartar una relación con *El origen del mundo*, de Gustave Courbet —anticipación del *beaver shot* porno—, tanto el soporte elegido como la breve dimensión elegida, como decíamos, retoman la técnica popular de los exvotos o retablos que abundan en las capillas anexas a las iglesias mexicanas. Diego Rivera en “Frida Kahlo y el arte mexicano”, publicado en 1943, se refirió a este cuadro: “*mater* dolorosa con los siete puñales del dolor que hace posible el desgarramiento por donde emerge la niña Frida”<sup>14</sup>.

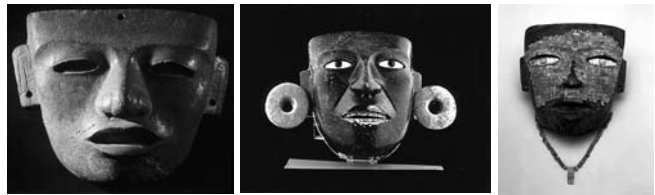
En *Mi nana y yo* (1937), tanto la forma piramidal de la composición como el fondo del cuadro y la máscara de la nodriza aluden a la diosa de las cavernas de Teotihuacán. Ya hemos visto las interpretaciones de Esther Pasztory como de Enrique Florescano a propósito del Tlalocan teotihuacano, pero a la que habría que agregar la que Paul Westheim hi-



Tlalocan teotihuacano

ciera de Chalchiuhtlicue, por lo menos como antecedente formal en la elaboración de la *Coatlicue Mayor*.<sup>15</sup>

Hay una clara correspondencia entre la imagen femenina principal y el mundo en el que habita: el lugar sagrado es la diosa. Cada uno de los atributos físicos de la Nana se duplica en el paisaje interior: su piel como la tierra, la leche que escurre de las paredes de la caverna como de una cascada invisible. En la concepción mítica, la identidad entre la Diosa y su mundo también se presenta como una suerte de nudo de imágenes y reflejos. Por eso este lugar en realidad es un santuario. Los poderes naturales se concentran en la presencia divina, pero ésta, a su vez, se reparte en el espacio físico. Enrique Florescano ha mostrado no hace mucho que el culto de la Gran Diosa Madre de la Tierra sobrevivió en Teotihuacan, en donde tuvo un papel preeminente como Diosa de las Cavernas. En sus representaciones en murales y cerámica aparece en lo alto de una cueva o, más específicamente, de una caverna. Es un elemento iconográfico intrínseco de su representación. Teotihuacan estaba cruzada internamente por grutas laberínticas. Construída sobre esta red subterránea, la ciudad, de ser el lugar sagrado de



Máscaras teotihuacanas

la diosa, pasó a ser la diosa misma. Tanto la Diosa de las Cavernas teotihuacana como la Nana comparten el mismo tipo de paisaje aislado: una caverna provista de cascada. Nueva confirmación de su correspondencia original, ambas están provistas de signos duales: la diosa es la dadora de vida y muerte, en tanto que la Nana lleva la máscara funeraria —tal como los ejemplares que se han encontrado en las tumbas de los dignatarios teotihuacanos— al mismo tiempo que amamanta a la Elegida. De sitio generalmente apartado en donde se celebran las ceremonias del culto, el lugar sagrado pasa insensiblemente a ser el centro del mundo y se transforma entonces en un lugar ideal: edén, paraíso fuera de la realidad física. Como dijera Octavio Paz a propósito de la Muchacha del *Ensamblaje* de Duchamp: “El centro del mundo —el edén— coincide con la diosa; mejor dicho: es la diosa”<sup>16</sup>.

Frida Kahlo alude a este cuadro: “Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos. En uno de mis cuadros estoy yo, con cara de mujer grande y cuerpo de ni-

ñita, en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo”<sup>17</sup>. Raquel Tibol analiza certeramente este cuadro: “La máscara de piedra, relacionada con el culto de los muertos, aparece en este cuadro como dádiva de vida. Las pupilas huecas, los labios entreabiertos, la solemne rigidez parecen garantizar la eternidad del ciclo vital”<sup>18</sup>.

Por su parte, Diego Rivera se refirió asimismo a este cuadro en su texto “Frida Kahlo y el arte mexicano”: “Pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo que en realidad no conoce su rostro; el de la nana nutridora sólo es máscara india de piedra dura, y sus glándulas racimos son que gotean leche como lluvia que fecunda la tierra, y lágrima que fecunda el placer”<sup>19</sup>. Desconocida y presente, se trata de la imagen de la Gran Diosa Madre.

Esta imagen es una constante en toda la cultura mexicana de la época. Por eso es que de pronto nos encontramos leyendo *sotto voce* una sección cercana al cierre de “Piedra de Sol”. Octavio Paz le imprime a su dicción un distintivo tono de plegaria, quizá porque su ritmo tiene las conmovedoras cualidades de las letanías a la Virgen. Estos versos forman una unidad perfectamente discernible en medio de la última estrofa de uno de sus más admirados poemas extensos. Aunque innombrada, esta entidad femenina a la que aquí se dirige Octavio Paz mediante una serie de epítetos divinos no es otra sino Omecíhuatl, Nuestra



Xipe-Totec

Señora de la Dualidad: “[...] vida y muerte/ pactan en ti, señora de la noche,/ torre de claridad, reina del alba,/ virgen lunar, madre del agua madre,/ cuerpo del mundo, casa de la muerte,/ caigo sin fin desde mi nacimiento,/ caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,/ recógeme en tus ojos, junta el polvo/ disperso y reconcilia mis cenizas,/ ata mis huesos divididos, sopla/ sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,/ tu silencio dé paz al pensamiento,/ contra sí mismo airado:/ abre la mano,/ señora de semillas que son días”<sup>20</sup>.

El tema precolombino del culto a los muertos y su inserción en la vida cotidiana resurge en Frida al año siguiente. En efecto, en *Niña con máscara de calavera* (1938) actualiza la coexistencia de la vida y la muerte, pero tal como en la tradición mesoamericana, no se refiere a ella como parte de un ciclo sino como componentes intrínsecos de un mismo plano existencial. Baste mencionar las numerosísimas representaciones de Xipe-Totec, en donde el sacerdote está recubierto por la piel del sacrificado, lo cual es asimismo observable en la representación de la piel femenina que recubre la estatua de la *Coatlicue Mayor*, en donde el cráneo aparece asimismo semidescarnado y ubicado sobre el vientre de la diosa. Esta ambigüedad consubstancial al arte azteca sobresale en las representaciones de los cráneos que conforman el tzompantli, en donde, precisamente, la corrupción no ha alcanzado aún a los cráneos, de manera que el cráneo no está absolutamente descarnado (tal como acostumbra a representarlo otras culturas), ya que aún persisten los ojos, con los cuales se enfatiza asimismo la circularidad la visión: el cráneo que observamos a su vez nos observa, también es el caso para el personaje principal de *Niña con máscara de calavera*. Frida continúa, así, la manera lúdica con que la tradición popular mexicana preserva, mediante la celebración sincrética del Día de Muertos, la visión dual heredada de la civilización mesoamericana (las calacas rimadas se corresponden con las representaciones de esqueletos realizando todas las actividades propias de los vivos; y los cráneos de azúcar, con el nombre del destinatario sobre la frente, reproducen aquéllos elaborados en todos los materiales imaginables, tal como aquel que se preserva en el anexo de Burlington del Museo Británico).



*Niña con máscara de calavera*, 1938

En efecto, aunque exteriormente el Día de Muertos coincide con el Día de los Fieles Difuntos, común al ámbito de todo el mundo católico, en México adquiere características específicas, producto de la fusión de la cultura española y la indígena. Recordemos, ya que así lo indica el tema del cuadro, que aquí Frida hace una alusión específica al Día de los Muertos Chiquitos, la festividad que precede al Día de Muertos, o Día de los Fieles Difuntos, ya que en ese día anterior, Fiesta de Todos los Santos, en México se celebra a los niños fallecidos, de allí la denominación epónima del día.

El acto de ver y el acto de pintar en Frida Kahlo son uno. Una pintura es un artefacto que reúne visión, pensamiento y forma; es decir, el tiempo y el espacio se despliegan enfrente o, mejor aún, dentro del espectador. Y *Niña con máscara de calavera* encarna los términos visuales por medio de los cuales la fusión y la disolución de los opuestos se congregan alrededor de una obra de arte en Frida. *Niña con máscara de calavera* encarna una figura arquetípica mítica al proyectar no sólo su propia vida, sino también aquellas relaciones metafísicas, históricas y políticas que proclama como una parte necesaria e intrínseca de la convivencia en la *polis*. Una vez más encontramos la fusión y la disolución de los conceptos binarios al hallarlos aplicados a la humanidad y la tierra, la cultura y la naturaleza. No es extraño así que Octavio Paz coincida en imágenes que presentan a través de la visión del lenguaje como un doble del universo, metáforas en donde las correspondencias y la crítica encarnan y se disuelven en el poema. De manera semejante a Frida en su *Niña con máscara de calavera*, el poeta dijo en la octava estrofa de “Noche, día, noche”, un poema incluido en *Árbol adentro* (1976-1987): “Duerme bajo tus párpados/ un impalpable pueblo:/ ávidos torbellinos,/ hijos del tacto, encarnan,/ beben sangre, son formas/ cambiantes del deseo/ y son siempre la misma:/ los rostros sucesivos/ de la vida que es muerte,/ de la muerte que es vida”<sup>21</sup>.

### 3. DOLOR Y EROTISMO: EL ESPEJO.

Espejo de sí misma, la pintura de Frida Kahlo es también la de las apariciones, desapariciones y reapariciones de ciertos temas, presencias, obsesiones de la realidad y sus representaciones. Como en una espiral, los mismos temas vuelven a reiterarse, reflejarse y responderse. Hay dos corrientes principales —dolor y erotismo— que se unen, separan y vuelven a reunirse. Las imágenes permiten múltiples lecturas: son un racimo de significados, en Frida Kahlo cada pintura contiene varias pinturas. Entre los procedimientos de que se sirve hay uno tan antiguo como el arte mismo, que consiste en enfrentar la propia imagen desdoblada para, así, producir una tercera imagen. Este es un *leitmotiv* pictórico que valdría la pena desentrañar.

El final de la década de los años treinta resulta particularmente rico en ejemplos para este subtema de la especularidad que ahora surge en la obra de Frida Kahlo: *Lo que el agua me dio* (1938), *Dos desnudos en el bosque* (1939) y *Las dos Fridas* (1939). *Lo que el agua me dio* ha sido considerado como la pintura más cercana al movimiento surrealista. Tal como si fuera una inmensa diosa madre, el cuerpo desnudo flota a medias en la inmensa tina. Con fronteras marcadas y perfectamente delimitadas en el espacio bidimensional del cuadro, esta suerte de mapa parece repetir la concepción mesoamericana de una geografía autóctona cuyos accidentes no fuesen sino el cuerpo mismo de la diosa madre de la tierra. De entre el abigarrado catálogo de imágenes destacan para nuestra temática una figura reclinada, que recuerda la composición del Chac-mool, más la presencia del caracol, con su doble carga simbólica de asociaciones precortesianas y psicoanalíticas, así como dos desnudos femeninos que, tal cual lo retomará al año siguiente en *Las dos Fridas*, aluden a la diversidad étnica de sus orígenes, una de origen caucásico o mediterráneo y la otra indígena.



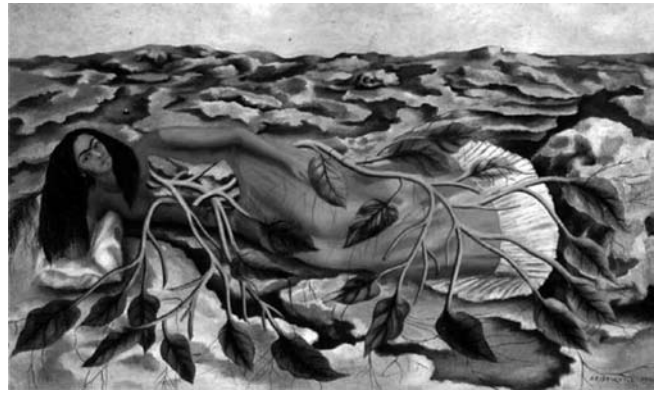
*Lo que el agua me dio*, 1938, *Dos desnudos en el bosque*, 1939, y *Las dos Fridas*, 1939

Aisladas en un acto necesariamente íntimo, aunque las rodee la rica naturaleza del entorno, la cercanía de su contacto evoca el famoso retrato doble de la Escuela de Fontainebleau, en donde aparecen Gabrielle d'Estrées y su hermana tocándose mutuamente los pezones con gran delicadeza. Pero, además de la alusión erótica, este cuadro, por la utilización de colores brillantes, así como por el tratamiento del volumen y composición de las figuras coincide con el estilo de los murales de Rivera. Sin embargo, con todas estas influencias emerge una aproximación particularmente individualizada en el tratamiento del tema. A mi modo de ver, de lo que fuera una expresión aislada en un detalle y por lo tanto distanciada en el primer cuadro, es gracias a *Dos desnudos en el bosque* lo que la permite aislar el tema del encuentro de las dos razas en un cuadro. Se trata, en efecto, de una reflexión de la propia Frida Kahlo acerca del mestizaje y acerca del encuentro de dos razas lo que la llevó a retomar este detalle de *Lo que el agua me dio* para independizarlos en una pintura de tamaño menor y sobre lámina: *Dos desnudos en el bosque*.

Sin embargo, no por menor e intimista deja de tener su relevancia. Este cuadro, *Dos desnudos en el bosque*, es el puente necesario entre *Lo que el agua me dio* y *Las dos Fridas*. De allí a *Las dos Fridas* hay una puesta en abismo. El tema del mestizaje en *Las dos Fridas*—dos imágenes de sí misma, opuestas y complementarias— se asume con un carácter desafiante mediante la especularidad de la representación. La alusión, así sea parcial y sobre todo por ser parcial, a un origen indígena constituye una actitud no menos rebelde y contestataria que el homoerotismo en una sociedad tan conservadora y racista como la del México de entreguerras. Este carácter es aún más ostensible dado el gran formato del lienzo. *Las dos Fridas* se constituyó desde entonces en una de las obras más representativas de la pintora.

Raquel Tibol, además de coincidir con Hayden Herrera en datar en 1938 y no 1939 como fecha de ejecución de *Lo que el agua me dio*, se refiere al cuadro de una manera ligeramente distinta: *Lo que vi en el agua*. La elección de tal título enfatiza la visualidad de la experiencia onírica. Al referirse a los cuadros que integraron la primera exposición de Frida Kahlo, Raquel Tibol ofrece una inusitada aproximación crítica. En pocos lugares Tibol se permite describir, analizar, interpretar y evaluar con tanta minuciosidad un cuadro. Ojalá hubiésemos tenido más ejemplos de esta capacidad crítica.<sup>22</sup>

*Je est un autre*, dice Rimbaud, pero si como en Rembrandt el autorretrato es una vía de indagación tanto psicológica como formal sin concesiones, el tema que subyace en *Lo que el agua me dio*, *Dos desnudos en el bosque* y *Las dos Fridas* no



*Raíces*, 1943

es sino una manera de asumir la otredad: ese otro, que nos constituye como una parte esencial de nosotros mismos, nos muestra fundamentalmente divididos. Cada uno de nosotros está constituido por *alter egos* agónicos. Cada uno de ellos alimenta al contrario; la identidad es la asunción de la diferencia. Lo otro no es reducido a lo mismo, sino que la mismidad es asumida como la diferencia en el interior mismo de la identidad. De esta manera, los temas entrelazados de la herencia precolombina y la asunción del mestizaje como una identidad problemática que surgieran desplegados en *Lo que el agua me dio* y se condensaron luego constituyendo una unidad independiente en *Dos desnudos en el bosque*, alcanzan finalmente una dimensión más compleja en *Las dos Fridas*. Aún si ésta no fuera la secuencia cronológica, nos parece que la temática permite una lectura en este sentido. Sin embargo, la secuencia contraria no descalificaría este análisis sino que plantearía una persistencia temática, aunque la primera lectura nos parece una aproximación más lógica estilísticamente.

Es indudablemente a estos cuadros a los que Diego Rivera alude en su ya citado texto “Frida Kahlo y el arte mexicano”: “El materialismo ocultista está presente en el corazón cortado en dos, la sangre fluyente de las mesas, las tinas de baño, las plantas, las flores y las arterias que cierran las pinzas hemostáticas del autor... Colectivo-individual es el arte de Frida. Realismo tan monumental que, en su espacio todo, posee N dimensiones; en consecuencia, pinta al mismo tiempo el exterior, el interior y el fondo de sí misma y del mundo”<sup>23</sup>.

Si, derivado de los paisajes de El Greco, “el dolor puede descifrarse a través de un cielo tormentoso, en planos cargados de tristes presagios, planos-signo”<sup>24</sup>, tal como en aquel utilizado en *Las dos Fridas*, en *Raíces* (1943) todos los planos pictóricos, el inmediato, o primer plano, el medio, en donde se ubica el autorretrato y el del fondo, son “planos de tristeza inconsolable, desolación y aridez”<sup>25</sup>.



En *Raíces*, efectivamente, Frida se presenta a sí misma como la tierra madre, pero una *Mater Dolorosa* indígena o, mejor, para utilizar la etimología griega: autóctona, es decir, *de-la-misma-tierra*, ya que las ramas de sus venas abiertas —al igual que los dos chorros que fluyen del cuello de la *Coatlicue Mayor* en forma de serpientes— surgen en forma de enredadera desde su vientre para regar y fertilizar así la superficie árida de El Pedregal de San Ángel. Este procedimiento para representar la sangre ya había sido utilizado por Frida en *Retrato de Luther Burbank*, en 1931, y resulta una variante de la convención del arte *tequitqui*, propia de las cruces atriales (sobre todo en los conventos franciscanos del siglo XVI). Realizada gracias a la mano de obra de artesanos indígenas cristianizados, su ejecución se aparta de las convenciones representativas de la sangre en el arte occidental y revela, a pesar de la temática católica, la persistencia de la propia manera de representar la sangre codificada según el arte precortesiano.

A propósito de la ubicación del Anahuacalli, el paisaje de El Pedregal de San Ángel aparece asimismo en la semblanza que Frida hizo de su esposo especialmente para el catálogo de la exposición *Diego Rivera, cincuenta años de labor artística*, presentada en el Palacio de Bellas Artes en 1949: “Crece en el paisaje increíblemente bello del Pedregal como una enorme cactácea que mira al Ajusco [...]; grita, con voces de siglos y de días, desde sus entrañas de piedra volcánica; ¡México está vivo! Como la Coatlicue, contiene la vida y la muerte; como el terreno magnífico en que está erigida, se abraza a la tierra con la firmeza de una planta viva y permanente”.<sup>26</sup>

Octavio Paz se refiere asimismo a este paisaje de la Ciudad de México en “Petrificada petrificante”. Así desde los versos iniciales de la primera estrofa: “Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible”, hasta los vv. 18-19 con que termina esta estrofa: “el viento/ susurro de salitre”. Ellos establecen el tono, la atmósfera y las cualidades visuales del poema, como Frida lo hace para el paisaje que presenta tanto en “Raíces” como en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*. Una lectura más detenida mostraría la mezcla de la cosmología griega y mesoamericana a través de los cuatro elementos metafísicos. Agua, aire, fuego y tierra. La combinación de los elementos implicaba su interacción positiva; disgregados, se han vuelto imágenes de la muerte. El lago sobre el cual estuvo alguna vez construída la Ciudad es la imagen de la reconciliación. Pero, en la actualidad, el lago ha desaparecido.

Agua y tierra no fueron desecadas por la Naturaleza (es decir, por la acción de los otros elementos arquetípicos,

el aire o el fuego), sino que el lago, ahora polvo, fue “ejecutado” por los hombres. La disolución de los elementos se ha transformado en una maldición, el equivalente a la expulsión del Edén. Pero son los hombres, no las mujeres, los culpables por la apertura —el vaciado— de esta caja pandórica. En el pensamiento de Paz, la expulsión del paraíso es atribuída a los hombres. El fuego está petrificado en su “cama fría”, el agua ha desaparecido en la sequía de su tumba, y la tierra se ha vuelto polvo. El polvo oscurece con su sombra una tierra yerma, baldía: “Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible”. En otra época de su vida, Octavio Paz hubiera coincidido aún más con las posiciones políticas de Frida Kahlo. Viene al caso recordar que, fechado en Yucatán, 1937, el poeta escribió “Entre la piedra y la flor”. Allí encontramos estos versos, que pueden aplicarse perfectamente a “Raíces”: “¿Qué tierra es ésta?/ ¿qué extraña violencia alimenta/ en su cáscara pétrea?/ ¿qué fría obstinación,/ años de fuego frío,/ petrificada saliva persistente,/ acumulando lentamente un jugo,/ una fibra, una púa?”<sup>27</sup>. Su contrario, la tierra como lugar nutricional, hace que Frida encarne ella misma la imagen de la Gran Diosa Madre, que, según la mitología azteca, es la Tierra misma, madre del sol, la luna y las estrellas, Coatlicue<sup>28</sup>.

También de pequeñas dimensiones, “Raíces” es un óleo sobre lámina que nos vuelve a remitir a los exvotos propios de los retablos populares. Por otra parte, la posición reclinada que Frida adopta al autorretratarse nos conduce a la de los Cristos yacentes en las urnas de cristal de las iglesias barrocas, aunque no le debe de haber pasado inadvertido el fresco de Diego Rivera, *La tierra fecunda* (1926-1927), en donde Lupe Marín posó desnuda para representar, precisamente, la imagen de la diosa madre de la tierra<sup>29</sup>.

*Moisés o El nacimiento del héroe* (1945) es la única pintura en donde Frida reproduce a Coatlicue, la diosa



*Moisés o El nacimiento del héroe*, 1945



madre azteca. Si bien existen otras representaciones de *La-de-la-falda-de-serpientes*, la más famosa y también la de mayores dimensiones es la *Coatlícue Mayor*. Esta escultura monumental fue encontrada por trabajadores indígenas, cuando realizaban algunas obras dirigidas a remodelar el piso del Zócalo de la Ciudad de México, el 13 de agosto de 1790. Por eso Octavio Paz, en “Petrificada petrificante” alude a Coatlícue, en tanto diosa madre azteca, como “La Virgen/ corona de culebras/ [...] / La Señora/ pechos de vino y vientre de pan/ horno/ donde arden los muertos y se cuecen los vivos”; y al descubrimiento de su efigie, la *Coatlícue Mayor*, como “Hemos desenterrado a la Ira/ [...] / Sobre el pecho de México/ [...] / baila la desenterrada”. En el *Moisés o El nacimiento del héroe* de Frida Kahlo, la *Coatlícue Mayor* aparece representada en el ángulo superior izquierdo del cuadro. Gracias a la recopilación de Raquel Tibol tenemos el propio texto de Frida al respecto: “A la izquierda, el Relámpago, el Rayo y la huella del Relámpago [...], la magnífica Coatlícue, madre de todos los dioses”<sup>30</sup>. En ese texto, la pintora reflexionaba autocríticamente acerca de sus propias limitaciones para lograr una interpretación del libro de Freud por medio de la pintura. Sobresalen allí tres temas: el de las construcciones ideológicas como aparato de dominación elitista, el de la concepción biológica y, tema esencial para nosotros, la conciliación de los opuestos que aquí significativamente convergen una y otra vez: la vida y la muerte. Así, el primer tema está indicado mediante el título completo del cuadro, anotado por la propia pintora: *Moisés o El nacimiento del héroe*. Es por esta razón que el cuadro, al permitirle exponer su particular síntesis interpretativa de marxismo y psicoanálisis, la lleva a dividir el cuadro, tal como lo hiciera con el *Retrato de Luther Burbank*, en dos registros, pero aquí, en esta división entre dos esferas de la realidad — el “mundo celeste de la imaginación” y el “de la poesía del mundo terreno del miedo a la muerte”— su asociación más inmediata es, por supuesto, *El entierro del Conde de Orgaz*, cuyo autor, como hemos visto, era profundamente admirado por Frida, sólo que ubica a cada lado del sol, los dioses de Oriente y Occidente; y claro, como también hemos visto en el párrafo anterior, Coatlícue no podía sino aparecer del lado izquierdo de la realidad. En seguida, mediante el tema de la concepción biológica rescata la simbolización de la cesta en el Nilo como una matriz expuesta y al agua del río como el líquido amniótico en donde habita el feto, otra manera mórbida de referirse a sus numerosos abortos. Y en tercer lugar, el tema de la vida y la muerte se muestra como una constante entrelazada. De aquí que nos parezcan notables algunos fragmentos en donde confluyen los tres temas:

Habiendo pintado a los dioses que me cupieron, en sus respectivos cielos, quise dividir al mundo celeste de la imaginación y de la poesía del mundo terreno del miedo a la muerte, y pinté los esqueletos, humanos y animal, que ustedes ven aquí. La Tierra ahueca sus manos para protegerlos. Entre la muerte y el grupo donde están “los héroes” no hay división ninguna, puesto que éstos también mueren y la tierra los acoge generosamente y sin distinciones<sup>31</sup>.

Más adelante, ya casi al cerrar sus notas, en un texto excepcional, puesto que es el único que presenta ante un público, Frida vuelve al mismo tema de la conciliación de los opuestos:

Del lado izquierdo, en primer término está el Hombre, el constructor, de cuatro colores (las cuatro razas). / Del lado derecho, la Madre, la creadora, con el hijo en brazos. Detrás de ella el Mono. / Los dos árboles que forman un arco Noel del Triunfo, son la vida nueva que retoña siempre del tronco de la vejez. En el centro, abajo, lo más importante para Freud, y para muchos otros... el Amor, que está representado por la concha y el caracol, los otros dos sexos, a los que envuelven raíces siempre nuevas y vivas<sup>32</sup>.

Diego Rivera no fue insensible a estos temas que tratara Frida y a ellos alude en su ya citado texto “Frida Kahlo y el arte mexicano”: “Para Frida lo tangible es la madre, el centro de todo, la matriz; mar, tempestad, nebulosa, mujer”<sup>33</sup>. Para enfatizar en seguida: “Y Frida es el único ejemplo en la historia del arte de alguien que se desgarró el seno y el corazón para decir la verdad biológica de lo que siente en ellos”<sup>34</sup>.

Finalmente, el tema de la maternidad referido al legado mesoamericano, que viéramos desde muy temprano asociado al subtema de la nana —y en su expresión truncada, es decir, en sus continuas referencias al aborto, mediante los subtemas correlativos de la oposición cultural al ubicarse en la frontera, así como la metaforización del paisaje al representarse a sí misma como la diosa madre de la tierra en sus figuras yacentes—, resurge como una triple configuración al encarnarlos en su biografía más personal. Así, en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* (1949), Frida establece una composición organizada por medio de círculos concéntricos, a la vez lingüísticos y formales. Pero su centro es un triángulo que reitera mediante su composición la tríada en que la pintora se representa a sí misma como una Madona/Isis/Coatlícue que sostuviera no al Cristo infante o a un Osiris embalsamado sino a los gemelos Quetzalcóatl (Diego)/Xólotl de la tradición mesoamericana. Es el mismo año en que ella escribe el “Retrato de Diego” ya citado. Frida compara la figura de Diego con la Gran Diosa mesoamericana, pero

al mismo tiempo, tal como en sus notas más personales, se refiere a él como un niño: “La forma de Diego es la de un monstruo entrañable, al cual la abuela, Antigua Ocultadora, la materia necesaria y eterna, la madre de los hombres, y todos los dioses que éstos inventaron en su delirio, originados por el miedo y el hambre, LA MUJER, entre todas ellas —YO— quisiera siempre tenerlo en brazos como a un niño recién nacido”<sup>35</sup>. Magnífica lectora de su multibiografiada amiga, Raquel Tibol lee así este cuadro:

Este múltiple abrazo no se da como algo dichoso, sino como una determinación dolorosa significada por el pequeño animal que, según los mitos antiguos, ha de conducir a los humanos al espacio de la muerte, donde Frida seguirá naciendo espiritualmente de Diego, mientras que del fuego maternal de Frida surgirá otro Diego<sup>36</sup>.

Ya hemos mencionado, a propósito de “Raíces”, las coincidencias entre Octavio Paz y Frida Kahlo en el tratamiento del tema del paisaje característico de la parte sur de la Ciudad de México, en donde el basalto y lava volcánicos aparecen cubiertos por una rica variedad de cactus y otra flora desértica. Este paisaje reaparece en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*. Y, tal como en los primeros versos de “Petrificada petrificada”, establece el correlato visual de esta cosmogonía: “Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible / lodosa cenipolva pedróssea”. En ese mismo poema, sin embargo, aparecen otras características que singularizan la visión cósmica del valle del Anáhuac, asiento de la Ciudad de México, que se pueden aplicar específicamente a *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*: “sobre un país de espinas y de púas// Circo de montes/ teatro de las nubes/ mesa del mediodía/ estera de la luna/ jardín de planetas/ tambor de la lluvia/ balcón de las brisas/ silla del sol/ juego de pelota de las constelaciones”, así como “tablas escritas por el sol/ escalera de los siglos/ terraza espiral del viento”<sup>37</sup>.

Por lo mismo, y tal como Octavio Paz describiera la tierra como lugar nutricio, en “Noche de resurrecciones”, recogido en *Libertad bajo palabra*: “La tierra es infinita, curva como cadera,/ henchida como pecho, como vientre preñado,/ mas como tierra es tierra, reconcentrada, densa.// Sobre esta tierra viva y arada por los años,/ tendido como río, como piedra dormida,/ yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado”<sup>38</sup>, Frida en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* vuelve a presentarse a sí misma como una de las expresiones de la Gran Diosa Madre.



*El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl, 1949*

Sin embargo, tanto en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* como en “Petrificada petrificada”, el mito de Xólotl funciona como una suerte de gozne en el engranaje de esta cosmogonía. En efecto, la naturaleza “lodosa cenipolva pedróssea”, es decir, llena de lodo, ceniza y polvo, alude, por medio de sus resonancias bíblicas, tanto a la creación del hombre como a su muerte. Pero piedra envía asimismo al mito griego, según el cual Deucalión y Pirra crearon a la humanidad lanzando piedras por detrás de sus hombros. Por otra parte, el adjetivo “ósea” recupera el mito de la creación del hombre por los gemelos Quetzalcóatl/Xólotl —el lucero del alba y de la tarde—, es decir, Tlahuizcalpantecuhtli, el planeta Venus.<sup>39</sup>

De allí, los versos de “Mutra”, asimismo parte de *Libertad bajo palabra*: “y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y cae pesadamente en la boca madre”<sup>40</sup>. Así como el verso 36 de “Petrificada petrificada”: “ladridos del can tuerto”: en una nota para este verso, Paz escribe: “Xólotl, el doble de Quetzalcóatl, dios penitente que se arranca un ojo y que desciende al infierno en forma de perro”<sup>41</sup>. En el verso 100 de “Petrificada petrificada” hallamos otra referencia al gemelo de Quetzalcóatl: “en el ojo del perro de los muertos”, es decir, el Xólotl Psicopompo.

De manera que Frida en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* se asume como una suerte de avatar, por su función de madre de los gemelos preciosos (según la etimología alterna para

Quetzalcóatl o Serpiente Emplumada: Mellizo Sagrado), en tanto progenie de Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad<sup>42</sup>. Por otra parte, la diosa madre de la tierra, México según insiste la propia Frida en el título elegido por ella para este cuadro, se expande de manera infinita hasta englobar el universo mismo. Es una visión totalizadora de los poderes del amor, la representación plástica y el pasado precortesiano en el que se afina la creación de la pintora.

En el caso de la composición de *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* llaman la atención la convergencia de las formas piramidales y de círculos concéntricos como una manera de articular la visión dual, opuesta y complementaria de la cosmogonía mesoamericana que reúne al sol y la luna, al día y la noche, al agua y la tierra, a lo masculino y lo femenino como los movimientos de arsis y tesis de un ritmo vital. Sístole y diástole que en la visión de la civilización china se representa como el *yin* y *yang* expresado dentro de un círculo, pero allí como una secuencia sucesiva, en tanto que en la mesoamericana esta presencia de los opuestos es siempre concomitante, como cuando vemos a la luna durante el día. O coexistir con el sol durante un eclipse. Porque este cuadro de Frida tiene algo de la atmósfera irreal que percibimos durante un eclipse. Lo que era visible se oculta y, correlativamente, lo oculto se hace visible. Quizá por eso aquí Frida prefiere utilizar la figura femenina sedente antes que la reclinada con que se representa a sí misma en *Raíces*. Llama poderosamente la atención el hecho que todas las figuras femeninas descritas en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* adopten la posición sedente. Frida, gran conocedora de la pintura quizá haya tenido en cuenta uno de los modelos más memorables en este género de representaciones de la Virgen, el de Nuestra Señora entronizada, es decir, la *Maestá* de Giotto. Si las líneas de sus muslos convergen hacia el centro vivo de su femineidad, de manera que el triángulo de su sexo parece desplegarse desde su ubicación secreta —enmarcada como está dentro del horizonte humano y en el círculo de su capacidad progeneradora—, en un movimiento que simultáneamente logra trascender la función materna de la tierra y a la vez enfatiza las características cosmogónicas y metafísicas de la materia tierra para surgir y alzarse hasta conformar una suerte de gran pirámide, la gran montaña simbolizada que da origen al Universo. La estabilidad del triángulo sostiene la perfección del círculo, que, sin embargo está dividido internamente por las fuerzas opuestas y complementarias que conforman la realidad para alcanzar así el Absoluto.

Al año siguiente de la muerte de Frida Kahlo, Diego Rivera escribió la introducción al catálogo de la primera exposición individual de Arturo Estrada, uno de los alumnos de Frida en La Esmeralda, quien la retrata muerta: “Y entonces nuestra amiga la calaca se disfraza de la más bella de las diosas mujeres, nos toma del brazo, y con su caricia inigualable ayuda a nuestro dolor para que nos consuma lentamente y que Coatlicue, omnipotente, presente e indivisible, envuelva todo y todo lo que crea devore, bajo la gloria de la luz, de la sonrisa y la belleza, rodeada de flores, como en la vida-muerte de Frida Kahlo”<sup>43</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Vid. *The Image under Siege: Coatlicue as Imago Mundi, and the Binary Concept of Analogy/Irony in the Act of Seeing. A Study of Octavio Paz's Writings on Art*. Ph. D. Dissertation (The University of New Mexico, 1994 [Ann Arbor, MI: UMI, 1995]). Esta tesis fue luego traducida al español y difundida en secciones o capítulos en diferentes revistas y suplementos literarios, para luego ser recopilados en dos obras: *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla, Pue., BUAP, 2003 y *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. Puebla, Pue., BUAP, 2006.

<sup>2</sup>Ometéotl, es decir, *lo divino dual*, vid. *infra*, n. 4. Ometéotl, es decir, *lo divino dual*, tiene una evidente raigambre agrícola. Todas las civilizaciones han antropomorfizado las fuerzas de la naturaleza de acuerdo a la función que desempeñan en el ciclo agrícola: el sol y la luna, la lluvia y el estío, la luz y la oscuridad, la siembra y la cosecha. Nada más natural que concebir entonces a la vida y la muerte como ciclos alternos y sucesivos de la realidad. Así para las diferentes culturas de la civilización mediterránea, para la civilización china y para las diferentes culturas de la civilización india. Sin embargo, en las diferentes culturas de la civilización mesoamericana se los concibe como principios opuestos y complementarios, no necesariamente sucesivos sino coexistentes. Y así, tal como respecto a lo masculino y lo femenino o lo húmedo y lo seco, la vida y la muerte son concebidas como fuerzas concurrentes sobre un mismo plano de la realidad. Se trataría, según la concepción mesoamericana, de una verdadera convergencia y conciliación de los opuestos, una *coincidentia oppositorum*.

Ometéotl, *lo divino dual*, encarna el pensamiento binario que rige el universo mesoamericano. Causa, origen y fuente primordial, este ser absoluto se desdobra en los principios divinos, opuestos y complementarios, de lo femenino y lo masculino: Ometecuhtli —“Señor Dos” o “Señor de la Dualidad”— y Omecíhuatl —“Señora Dos” o “Señora de la Dualidad”— son su hipóstasis. Ambos forman la pareja sustentadora del cosmos y son padres de los dioses creadores.

Las culturas teotihuacana, maya y zapoteca coinciden en referirse a Omecíhuatl bajo la advocación de “Siete-Serpiente”, Chicomecóatl. Los mexicas heredan de los toltecas este culto, pero lo asocian al de su propia diosa madre de la tierra, Coatlicue, *La-de-la-falda-de-serpientes*, mediante un proceso de sincretismo. Así, de Chalchiuhtlicue a Tonantzin hasta desembocar en la Virgen de Guadalupe, en México, la figura divina materna (y lo vemos en el culto tan en boga hoy de la Santa Muerte) encarnan cada una en su particularidad local a Omecíhuatl, “Nuestra Señora de la Dualidad”.

<sup>3</sup> Me refiero especialmente a los trabajos fundamentales de Raquel Tibol: *vid.* Bibliografía, *infra*. Por el contrario, aunque no traten el tema que nos ocupa, son imprescindibles los trabajos de Carlos Monsiváis, Tununa Mercado y Hayden Herrera para tener una visión global de su vida y de su pintura, *vid.*, por eso, Bibliografía, *infra*.

<sup>4</sup> Ángel María Garibay acuñó el término ‘difrasismo’ para referirse a la existencia del complejo idiomático por medio del cual una idea se expresa mediante dos palabras. El difrasismo náhuatl es un rasgo lingüístico específico que se caracteriza por la fusión de conceptos complementarios para investir una idea con el máximo de claridad y precisión. En este sentido, no difiere de la construcción de palabras complejas en las lenguas indoeuropeas, en donde, independientemente de prefijos y sufijos, se cohesionan dos o más partículas de raíces simples; en griego, por ejemplo, nunca pasan de ser dos las partículas que se fusionan, basta con revisar la etimología de cualquier palabra griega compuesta para confirmar esta característica binaria original. El difrasismo funciona mediante la contigüidad de sus conceptos. No se trata de un pleonismo, sino de un mecanismo catacrético convenido y que se afina en una asociación de imágenes sin relación previa entre sí. Al igual que la escritura china en sus caracteres más complejos —evolucionados a partir de la conjunción de dos o más pictogramas simples, a los que se les designó una posición y un sentido arbitrarios, por lo que devinieron ideogramas, primero, y luego “fonogramas”—, el náhuatl también utiliza una serie de pictogramas para construir sus glifos, mediante los cuales transcribe conceptos abstractos. De esta manera, tanto en el nivel fónico como en el gráfico, se manifiesta la estructura binaria de la lengua náhuatl. Y así aparecen los glifos en códices y monumentos, ordenados por pares, tal como en *tlilli, tlapalli*, tinta negra y roja, es decir, escritura o sabiduría; o como en *in atl, in tepetl*, una ciudad (que Enrique Florescano interpreta como “unidad territorial”, bajo la contracción *altepetl*); o *in topan, in mictlan*, el allende metafísico, la región de los muertos; o *in xochitl, in cuicatl*, flor y canto, la poesía. *Vid.* recapitulación acerca del *état de la question* en el “Appendix II” ofrecido por Miguel León-Portilla, *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind*, trad. Jack Emory Davis, Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1963, pp. 200-221. Sin embargo, un dualismo ontológico parece haber estado extendido por toda Mesoamérica. En cuanto a la religión azteca, para Selser, Caso, Soustelle, León-Portilla y otros, hay una coexistencia del politeísmo y de un pensamiento abstracto de orden metafísico; este último favorecido especialmente por la clase dirigente, *vid.* León-Portilla, *op. cit.*, pp. 75, 99, 102-103, 113 y 147. En cuanto a *in atl, in tepetl*, *cf.* una composición similar en chino, *shan-shui*, literalmente “cerro-agua”; pero con el significado de “paisaje”. La cita de Enrique Florescano proviene de su ensayo “Persistencia y transformación de la identidad indígena”, en *La Jornada Semanal de La Jornada*, México, núm. 92 (Nueva Época), 8 de diciembre de 1996, pp. 2-4. Acerca del mismo tema, Judith Ann Bernard, en su disertación doctoral, analiza este rasgo estilístico en los poemas de Paz y lo relaciona con la poesía náhuatl. Sin embargo, ella lo define como “parallelism” y “synthetic accumulation”, *cf.* Judith Ann Bernard, *Mexico as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, University of Wisconsin, 1964, pp. 84-123.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Vid.* Paz, “Ustica”, en Octavio Paz, *The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*. Edit. y trad. Eliot Weinberger. Nueva York, New Directions, 1987, p. 132.

<sup>7</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México, Lumen [Random House Mondadori], 2005, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibid.* En una carta del 12 de octubre de 1934, a propósito de la planeación de un mural, Frida confiesa: “¿No sabes que yo nunca he mirado selvas: ¿Cómo es que podré pintar fondo selvático con alimañas en un vacilón drepa?”, *vid.* “Carta a Alejandro Gómez Arias”, en *Frida Kahlo, Escrituras*. Selección y proemio de Raquel Tibol. México, UNAM, 1999, p. 266.

<sup>9</sup> En una carta del 1º de noviembre de 1938 a Alejandro Gómez Arias, el mismo día de la inauguración de su primera exposición, en la Galería Julien Levy de Nueva York, se refiere a una visita a la Frick Collection. Allí encontró dos obras de artistas muy admirados por los cubistas y que debemos asimismo tomar en cuenta al analizar la manera pictórica de Frida: “En una colección privada de pintura vi dos maravillas, una de Piero della Francesca, que me parece lo más dionocísimo del mundo, y un Grequito, el más chiquitito que visto, pero el más suave de todos. Te voy a enviar las reproducciones”, *vid.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, p. 93. Postrada durante largos períodos en cama o retenida en casa debido a sus repetidas convalecencias, tanto la intimidad de los temas como la facilidad de su manejo, la obligaron a reducir el tamaño de las telas que manejaba. Así, la necesidad le fue creando gradualmente una especial estima por este tipo de soporte. De modo que, al visitar la Frick Collection y hallar estos cuadros de artistas fundamentales para la historia del arte occidental manejando dimensiones similares contribuyó a confirmar su aprecio por el pequeño formato de sus pinturas.

<sup>10</sup> *Vid.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Vid.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>13</sup> *Ibid.* La adopción de este heterónimo al uso de las esposas estadounidenses, es otra ironía más de su parte y una burla privada respecto al medio en el que por entonces se desenvolvía. En este autorretrato, Frida está de pie en la frontera entre dos mundos diferentes, el industrializado Estados Unidos en un lado y su amado México en el otro; llevando un traje rosa de estilo mexicano y sosteniendo una bandera mexicana, no hay duda de cual es el lado de la frontera donde ella preferiría estar.

<sup>14</sup> *Vid.* Diego Rivera “Frida Kahlo y el arte mexicano”, en *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México, tomo I, Nº 2 (octubre de 1943), p. 89 y ss., *apud.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>15</sup> *Vid.* Enrique Florescano, “Mitos Mesoamericanos”, en *Vuelta*, México, no. 207 (Febrero 1994), pp. 25-35; así como Enrique Florescano, “Persistencia y transformación de la identidad indígena”, en *La Jornada Semanal de La Jornada*, no. 92 (nueva época), 8-XII-96, pp. 2-4, *cf.* Bibliografía, *infra*.

<sup>16</sup> *Vid.* Paz, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, (4.ª ed. México, Era, 1985), p. 157.

<sup>17</sup> *Vid.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, p. 47. Raquel Tibol registró estos apuntes de memoria en mayo de 1953; también la crítica de arte nos ha recuperado otros dos momentos en los que Frida se refiere, con su fresco sentido del lenguaje, a *Mi nana y yo*. El primero se encuentra en una carta del 15 de diciembre de 1941: “De lo que me dices de los Arensberg quiero que les digas que el cuadro del ‘nacimiento’ lo tiene Kaufman. Yo quisiera que me compraran el ‘Yo mamando’ pues me darían una armada padre. Sobre todo ahora que ando de un ‘bruja’ subido. Si tú tienes oportunidad hazles la lucha, pero como si saliera de ti. Diles que es un cuadro que pinté en el mismo tiempo que ‘el nacimiento’ y que a ti y a Diego les gusta hartito. Ya sabes cuál es ¿verdad? Donde yo estoy con mi nana ¡mamando puritita leche!

[...] Te mando la fotografía para que tú les cuentes hartos primores y me hagas la valona de que los intereses en esa 'obra de arte', ¡eh joven!"; y el segundo, proviene de un telegrama fechado dos días después: "tell Arensberg painting birth belongs Kaufmann stop wish you could convince them to buy instead 'I and my nurse' same size same price", vid. "Carta y telegrama a Emmy Lou Packard", en *Frida Kahlo, Escrituras, op. cit.*, pp. 203-205.

<sup>18</sup>La cita en su contexto dice: "Frida se representa con cara de adulta y cuerpo de bebé en brazos de una nana-diosa, con un seno floral en corte anatómico, que es succionado por la criatura, mientras que del otro pezón escurren gotas de leche. Ambas figuras parecen emerger de la superficie del cuadro y ofrendarse al espectador en gesto ritual. El clima místico o mágico se acentúa debido a la máscara teotihuacana que cubre el rostro de la nodriza, ente simbólico de las esencias aborígenes que en la sangre de Frida se mezclaban debido a su abuelo Antonio Calderón, indígena de Michoacán. La máscara de piedra, relacionada con el culto de los muertos, aparece en este cuadro como dádiva de vida. Las pupilas huecas, los labios entreabiertos, la solemne rigidez parecen garantizar la eternidad del ciclo vital". Vid. Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima, op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>19</sup>Vid. Diego Rivera "Frida Kahlo y el arte mexicano", *op. cit.*, apud. Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima, op. cit.*, p. 156.

<sup>20</sup>Vid. Paz, "Piedra de sol", apud Luis Roberto Vera, *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla, Pue., BUAP, 2003, capítulos I, n. 19 y V, n. 31.

<sup>21</sup>Vid. Paz, "Noche, día, noche", apud Luis Roberto Vera, *Coatlicue en Paz, op. cit.*, capítulo VI, n. 7. *Niña con máscara de calavera*, así, y no por mera coincidencia, es del mismo año que *Cuatro habitantes de la Ciudad de México* (1938), pero su tema principal, la dualidad vida/muerte, extiende el sentido profundo de la pervivencia de las fiestas populares con su raigambre mesoamericana al representarla desde la perspectiva infantil, otorgándole mayor fuerza aún a la vida cotidiana misma y resignificando aquello que caracteriza en profundidad la visión del mundo en México. A diferencia de *Cuatro habitantes de la Ciudad de México*, el espacio representado es el del entorno mismo de la metrópoli, es decir, su enclave en el paisaje del Anáhuac, que aparece aquí como un espacio desnudo extendiéndose sin obstáculo alguno hasta alcanzar un horizonte en donde campean los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

Duele por eso la pérdida de *La mesa herida* (1940). Notable no sólo por sus dimensiones, puesto que junto con *Las dos Fridas*, son los dos cuadros más grandes de la pintora y, junto con el anterior y con *Lo que el agua me dio*, quizá entre los más ambiciosos compositivamente de su producción. A diferencia de *Cuatro habitantes de la Ciudad de México*, el espacio representado no es el del entorno mismo de la metrópoli, sino un interior de habitación. Y ella, al igual que en *Las dos Fridas*, aparece autorretratándose, sólo que aquí de nuevo surgen las muy amadas piezas de cerámica de la cultura de Occidente. Y de una manera privilegiada. La contraparte específica de su autorretrato, como un nahual, conforma su ser más íntimo y creativo: es el substrato indígena de su mestizaje de donde surge el acto mismo que la induce a pintar y capturar el mundo. Planeado para acompañar los anteriores en la Exposición Internacional del Surrealismo, realizada en enero-febrero de 1940 en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, es una de las manifestaciones más contundentes respecto a cómo percibía el componente indígena de su personalidad.

Sin embargo hay otro aspecto que emparenta a *La mesa herida* con *Cuatro habitantes de la Ciudad de México*: sus personajes están ubicados alrededor de la mesa de una manera igualitaria como si se tratara de discutir documentos y de analizar mapas y propuestas. No se trata del orden propio de una mesa de un seminario académico, con el profesor a la cabeza, en una posición de liderazgo intelectual — declinado sólo para la exposición que un alumna haga de un trabajo en ciernes— y que tiene como fin exclusivo el supuesto logro en la transmisión de ideas de una generación a otra; en tanto que, por parte de los alumnos, implica la voluntaria cesión de la contestación del manejo de los temas, al menos durante el período que dura el curso. Declinación si momentánea a veces no menos decisiva, puesto que la verdadera actividad intelectual universitaria surge del libre intercambio de ideas.

Tampoco se trata de una reunión familiar con posiciones que oscilan entre la jerarquía generacional, el afecto o las estrategias del poder y los juegos derivados de una convivencia dentro del núcleo familiar. Ni tampoco es un convivio de amigos, amontonados, como se acostumbra en México, todos sobre unos cuantos sillones, ocupando el mínimo espacio posible (aunque haya suficientes asientos disponibles e incluso algunos completamente vacíos), porque, sentados, apoltronados o más aún, arrellanados sobre el regazo de unos y otros, sin distinción de sexos, como en una camada de cachorros, lo que se busca es el contacto directo y, literalmente, el calor del abrazo humano. Nada más alejado de una reunión europea, ya sea en un salón francés o inglés, o el de un *party* estadounidense, en donde la circulación es estrictamente individual hasta conseguir una suerte de coalescencia a través de la conversación, suspensión de la autonomía del espacio dentro de un perímetro perfectamente delimitado —suerte de islotes autónomos— que sólo puede incluir a dos o cuando mucho tres —y si cuatro ya se efectúa una inmediata bipartición— en un diálogo que pareciera siempre el preludio de un escarceo erótico.

Pero en *La mesa herida* no hay ni escarceo erótico ni conducción jerárquica alguna. El grupo de personajes es de nuevo un colectivo menchevique o, al menos, cercano al trotskismo. En este grupo no surge liderazgo alguno ni fundamento visible para la empresa que les concierne. En lo que pareciera una célula partidaria, la disidencia todavía parece estar admitida, con la salvedad de una adhesión programática básica.

<sup>22</sup>Por eso me permito transcribirla en toda su extensión: "Los cuadros expuestos fueron veinticinco y por lo menos la mitad se vendieron. El esfuerzo previo hecho por Frida fue muy grande pues la mayoría habían sido pintados en el mismo 1938. En el conjunto sobresalía *Lo que vi en el agua*, adquirido por el fotógrafo Nicholas Muray, con quien Frida consolidó entonces una relación muy apasionada. En esa pintura la encantadora suavidad de los colores seleccionados atenúa el sentido perverso de muchos de los símbolos, mientras que la armonía y la gracia de la composición hace menos evidente la buscada discordancia de significados. Nada se ve arbitrario en la conjunción, acertada y extraña, de realismo, surrealismo, erotismo, necrofilia y burla a los desarrollos socio-históricos desiguales./ Como ninguna otra pintura de Frida, ésta se instala en una pesadilla consciente. Si en verdad ocurrió durante el sueño viene a resultar secundario, pues se trata de una pintura trabajada con minucia y primor en cada uno de sus detalles./ En este drama pictórico hay dos protagonistas fundamentales: Frida viva y Frida muerta. La primera, en su cotidiana hidroterapia en la tina casera, imagina a la segunda como víctima de extrañas circunstancias desastrosas. De la viva sólo se ven las piernas sumergidas en el agua. Sólo sobresale la parte delantera de los pies, con las uñas pintadas de rojo y la herida nunca bien

cicatrizada en el derecho, que al fin degeneraría en gangrena y obligaría a la amputación del miembro inferior, hasta la altura de la rodilla, en el mes de agosto de 1953./ En la fantasía acuática el cadáver de Frida emerge de las aguas quietadas ya, tras un diluvio o cataclismo que ha alterado a tal punto el orden de las cosas, que el Empire State Building de Nueva York ha ido a caer al cráter de un volcán mexicano, del que sale humo y sangre. Sangre escurre también del alambre roto que debió sostener la tapa de la tina./ Al pie de la ladera del cráter, en calzoncillos, está un hombre perverso que tira de una sogá, la cual se enreda por el cuello del cadáver de Frida, se tensa en dos picos de rocas y se convierte en una cuerda circense donde una equilibrista hace su acto, mientras diversos insectos desfilan en dirección al cadáver que ya tiene encima una araña./ Con evidente coquetería, Frida pintó el cadáver íntegro, los pechos turgentes, el vientre suavemente abultado, la delgadez de la cintura marcada por una sogá. A su alrededor sobrenada el vestido de tehuana que la turbulencia arrancó del cuerpo, y sobrenadan también plantas y flores tropicales, representadas con connotaciones sexuales. De entre ellas emergen Guillermo Kahlo y Matilde Calderón, los padres de Frida, pintados según la fotografía que le había servido de modelo en 1936 para el cuadro *Mis abuelos, mis padres y yo*./ En la punta de un cerro se ve un cadáver sedente, pleno de vida. Sobre una balsa de esponja reposan idílicamente dos mujeres excitándose, una de piel clara y otra de piel oscura; ambas con una mano cerca del pubis. Los muy comentados hábitos bisexuales de Frida agregan a este trozo del cuadro el sentido de un pasaje lésbico. A la derecha un pájaro muerto descansa entre las ramas de un árbol que reverdece. A la izquierda un caracol ha quedado convertido en fuente decorativa, mientras que a lo lejos un bote con velas henchidas navega como una frágil Arca de Noé que ha de salvar a los sobrevivientes./ La tenuidad del conjunto ayuda a dar la impresión de algo congelado entre un pestañeo y otro. Si los párpados caen, las piernas se mueven o la bañera es destapada, todo desaparecerá; humor negro, obsesiones, autocompasión: una tormenta de la fantasía en el vaso de agua de una sesión de hidroterapia”. *Vid.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, pp. 94-96.

<sup>23</sup>*Vid.* Diego Rivera “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *op. cit.*, *apud.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>24</sup>*Vid.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>25</sup>*Ibid.*

<sup>26</sup>*Vid.* “Retrato de Diego”, en *Frida Kahlo, Escrituras*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>27</sup>*Vid.* Octavio Paz, “Petrificada petrificante”, en *Vuelta*. Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 61 y ss., *cf. infra*, n. 37; y del mismo autor, *vid.* “Entre la piedra y la flor”, en *Libertad bajo palabra*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>28</sup>*Vid.* Octavio Paz, “Noche de resurrecciones”, en *Libertad bajo palabra*, *op. cit.*, p. 29, Nueva e inesperada coincidencia con Octavio Paz, quien en “Noche de resurrecciones” escribió: “La tierra es infinita, curva como cadera,/ henchida como pecho, como vientre preñado,/ mas como tierra es tierra, reconcentrada, densa.// Sobre esta tierra viva y arada por los años,/ tendido como río, como piedra dormida,/ yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado”, *cf. infra*, n. 38.

<sup>29</sup>Con su neta raigambre mesoamericana, esta *Weltanschauung* no se encuentra demasiado alejada del pensamiento nietzscheano. Según Nietzsche, la ciencia no reconoce la unión indisoluble de placer y dolor cuando busca disminuir los padecimientos humanos y aumentar el placer tanto como sea posible; no sabe —dice— que atenuando el dolor atenúa también la capacidad de deleite, y produce un hombre insensible y frío, el hombre estoico. Y no por nada, Nietzsche, al componer su “Himno a la vida” utilizó como letra los versos de “Al dolor” de Lou Andreas

Salomé: “*Jahrtausende zu sein! zu denken! Schliess mich in beide Arme ein! Hast du kein Glück mehr mir zu schenken! Wohlán, noch hast du deine Pein.*” ¡Milenios para ser! ¡Para pensar! Rodéame con ambos brazos:/ si ya no tienes ninguna felicidad que regalarme,/ adelante, aún tienes tu dolor”. Estos versos ilustran eficazmente la visión del mundo y la actitud de Frida Kahlo respecto al dolor. Para Nietzsche la vida no es sino el lugar donde placer y dolor se encuentran y donde, para el ser humano, se alían para conservar la especie. De allí que, a falta de hijos, Frida estuviera constantemente subsanando esta ausencia en su relación con Diego mediante una proyección filial hacia el pintor. Por otra parte, según Nietzsche, el dolor es un aviso que nos precave contra los peligros y nos procura la medida de la dosis de energía necesaria para la vida (CCCXVIII, de *La Gaya ciencia*). Al mismo tiempo, se prueba como una condición —como el precio— del placer. Los estoicos, recuerda Nietzsche, lo entendieron así cuando predicaron la virtud —moderación máxima del placer— como medio para alcanzar la felicidad —moderación máxima del dolor—; su crítica al estoicismo se concentra en los párrafos XII y CCCXXVI, donde advierte en la ciencia una involuntaria forma moderna de la actitud estoica y en la moral y las religiones caminos para “enfermar al modo estoico”.

<sup>30</sup>*Vid.* “Hablando de un cuadro mío de cómo, partiendo de una su-gestión del Ing. José D. Lavín y una lectura de Freud, hice un cuadro de Moisés”, en *Frida Kahlo, Escrituras*, *op. cit.*, p. 221. Esta escultura monumental fue encontrada por trabajadores indígenas, cuando realizaban algunas obras dirigidas a remodelar el piso del Zócalo de la Ciudad de México, precisamente el 13 de agosto de 1790, Fiesta de San Hipólito, mientras los criollos y peninsulares celebraban el Día del Pendón, instituido para conmemorar la caída de México-Tenochtitlan en 1521. Con una amplitud de miras que honra su memoria, el virrey de la Nueva España, conde de Revillagigedo, tomó todas las medidas para preservarla y honrándola como “un monumento de la antigüedad americana”, ordenó que fuese trasladada a la Real y Pontificia Universidad de México. La historia posterior fue accidentada, baste decir aquí que, horrorizados por su presencia, los doctores de la universidad mandaron enterrarla en uno de sus patios, de donde la extrajeron para mostrársela al barón Alexander von Humboldt, luego vuelta a enterrar, hasta que tras la Independencia se la instaló en el Museo Nacional de Antropología y, luego de la construcción del nuevo edificio en el Parque Chapultepec, ocupa un lugar destacado en la sala central del nuevo museo. Existe otra escultura mexicana importante que representa asimismo a la diosa madre azteca. Llamada *Coatlicue de Coxcatlán*, por el lugar de Puebla en donde se encontró, data del postclásico tardío, fue esculpida en riolita y tiene el glifo “8-Malanalli”, o sea, 8-Yerba. Pero sus dimensiones son mucho menores tanto a la *Coatlicue Mayor* como a su gemela, la casi ignorada *Yolotlicue*, del mismo período; la *Coatlicue de Coxcatlán* mide tan sólo 115 x 40 x 35 cms. Sin embargo, su importancia ha hecho que la ubiquen junto a sus contemporáneas y congéneres de mayores dimensiones en la Sala Azteca del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Por otra parte, y tal como en otras esculturas aztecas, en la *Coatlicue de Coxcatlán* el cráneo aparece semidescarnado, de manera que tanto sus mejillas como sus orejas portan ornamentos: incrustaciones en las primeras y orejeras circulares en las últimas. Pero brazos y piernas aún no han sido atacados por la corrupción; lo mismo acontece con sus pechos, flácidos para simbolizar el estado exhausto de la tierra exhausta. Los brazos adoptan la posición de las *cihuateteo* o mujeres muertas en parto, en tanto que los pies, provistos de garras, la emparientan con las *tzitzimime*, es decir,

las deidades relacionadas con la muerte y el inframundo. En suma, la *Coatlícue de Coxcatlán* continúa el paradigma común a las representaciones de las divinidades infernales femeninas que ostentan los símbolos iconográficos del monstruo de la tierra. Sin embargo el hecho de que lleve el faldellín de ofidios, permite su fácil indentificación epónima. Más que nudo de serpientes, éstas aparecen entrecruzadas como en un petate. Y, muy geometrizadas, bien hubieran podido interpretarse como el agua que riza la superficie del agua —tal como la falda en la representación teotihuacana de Chalchiuhtlicue (y que sirviera de modelo para las esculturas de la Coatlícue y de Yolotlicue)—, pero en su borde inferior se alternan singularmente los crócalos y las cabezas de las serpientes. Otras dos culebras que hacen nudo, al frente y por sobre el vientre de la diosa, forman una faja o ceñidor. Según los mitos aztecas, Coatlícue, ya madre de Coyolxauhqui (la luna) y de los 400 *huitznahuas* (las estrellas), queda embarazada partenogénicamente por un “plumón blanco” en el cerro de Coatepec, es decir, *Cerro-de-la-Serpiente*. Así nace *Huitzilopochtli*, dios solar y de la guerra, quien combate para defenderla en contra de sus hermanos. El Templo Mayor de Tenochtitlan, del lado de este dios, simbolizaba el cerro de Coatepec, de ahí la gran sacralidad que tenía como lugar del triunfo del sol en contra de los poderes de la noche.

<sup>31</sup>*Ibid.*

<sup>32</sup>*Vid.* “Hablando de un cuadro mío de cómo, partiendo de una sugestión del Ing. José D. Lavín y una lectura de Freud, hice un cuadro de Moisés”, en *Frida Kahlo, Escrituras, op. cit.*, pp. 222-223.

<sup>33</sup>*Vid.* Diego Rivera “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *op. cit.*, apud. Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima, op. cit.*, p. 156.

<sup>34</sup>*Ibid.*

<sup>35</sup>*Vid.* “Retrato de Diego”, *op. cit.*, p. 259.

<sup>36</sup>La cita completa en su contexto: “La preocupación de Frida por el desarrollo sin fin de la vida ocupará otra vez su fantasía en 1949, cuando pinta *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*, imagen de una cosmogonía ingenua y esencial por medio de la cual Frida celebró alegóricamente su ambigua relación con Rivera, en cuyo transcurso ella devino hija y madre. Frida se autorretrató intentando brindar al pequeño Diego con cara de adulto y tercer ojo de la sabiduría un abrazo maternal, pero es la nodriza cósmica, grande como una montaña, de cuyos pechos erosionados crecen árboles, quien en verdad lo sostiene. El rostro hierático de la nana-tierra no está enmascarado. La máscara de la eternidad la tiene el Universo, con sol obscuro y luna clara que cruzan sus luces sobre los enormes brazos simbólicos del día y la noche. Este múltiple abrazo no se da como algo dichoso, sino como una determinación dolorosa significada por el pequeño animal que, según los mitos antiguos, ha de conducir a los humanos al espacio de la muerte, donde Frida seguirá naciendo espiritualmente de Diego, mientras que del fuego maternal de Frida surgirá otro Diego. *Vid.* Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima, op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>37</sup>*Vid.* Octavio Paz, “Petrificada petrificante”, *op. cit.*, p. 61 y ss.; *cf. supra*, n. 27.

<sup>38</sup>*Vid.* Octavio Paz, “Noche de resurrecciones”, en *Libertad bajo palabra, op. cit.*, p. 29; *cf. supra*, n. 28. Tanto Octavio Paz como Frida Kahlo coinciden en describir a la mujer como Puerta del Ser. Por esto congregan en el cuerpo astral de la mujer, todas las referencias cosmogónicas y retoman en Ella todas las concepciones astrales para incluir el paisaje del Anáhuac como sinécdoque del Universo mismo, lo que incluye tanto la creación del mundo como el origen del hombre. Se trata de una visión a la vez inmanente y metafísica de la mujer. Visión que, tanto para el

caso del propio Paz, quien no teme en verse a sí mismo feminizado al metamorfizarse —nuevo Tiresias—, en el cuerpo de una mujer; como para el caso de la propia Frida, quien se solaza en varios lugares describiendo las características femeninas del cuerpo de Diego.

Ya anteriormente Frida Kahlo había pintado *Diego en mi pensamiento*, también llamado *Autorretrato vestida de tehuana* (1943). Allí su rostro adquiere algo de las imágenes de la Trimurti hindú (la tríada de los grandes dioses indios: Brahma, Vishnu y Shiva, según la expresara Kalidasa en su poema *Kumarasambhava*), pero también de las singulares trinitades barrocas (esculpidas o pintadas) que, a pesar de haber sido prohibidas por la Iglesia, sobreviven en algunas colecciones mexicanas. Pero a diferencia de las hipóstasis de estas Santísimas Trinidades, según lo presenta en este cuadro, lo que hallamos es una reencarnación de Ometéotl, *lo divino dual*. Al surgir Diego sobre su frente, conviven entonces, de manera natural y definitiva, amante y amada: “amada en el amado transformada” para arribar al mundo que San Juan de la Cruz atravesara con anterioridad. Conviven aquí la noche oscura desde su interior más vulnerable y toda la luz del mediodía que irradia gracias a la fuerza inmanente de su amor, cierto como el cántico espiritual de San Juan de la Cruz. En este ascenso de la amante que desea la unión con el amado se transforman el centro más oscuro de la noche del alma y el centro más luminoso del día gracias al poder del amor. Lo abismal de la noche y las espejeantes certidumbres no menos arriesgadas del día pueden ser escollos igualmente peligrosos que la amante evita gracias a esa brújula imantada que guía su pensamiento. Locura y razón, abismo y espejismo, noche y día son dos movimientos que convergen en el cuadro y que, mediante la transformación amorosa y gracias a la realidad de la creación artística, les da vida y los salva al menos por un instante del dolor, del sinsentido y de la muerte.

Por lo mismo, tal como Zeus engendrara a Atenea, Frida pinta a Diego sobre su frente, quien, como una suerte de avatar o encarnación, pareciera renacer desde el pensamiento mismo de la pintora. Palas Atenea, diosa de la sabiduría —pero no menos belicosa—, y Huitzilopochtli son, como sabemos, las figuras antonomásticas de las culturas griega y azteca, respectivamente. Este contrapunto masculino/femenino conlleva otra relación binaria subsecuente: Coatlícue y Zeus.

En esta imagen Diego es el centro o meollo del pensamiento, que aparece como el sol en un sistema planetario conformado por las elipses del tocado tradicional en las fiestas del istmo de Tehuantepec alrededor del rostro de Frida. Las elipses semejan asimismo un gran girasol, provisto de varios círculos concéntricos, por medio de los cuales la pintora conduce la mirada hacia el núcleo central, suerte de vacío implosivo que colapsa en la presencia necesaria pero no tan frecuentemente pintada como en el caso de sus obsesivos autorretratos. En este cuadro la pintora se presenta asimismo —y a sí misma— con un aire de vestal o virgen consagrada según tradiciones extendidas por el mundo entero. Todo parecería conducir a una alegoría plástica de la concepción partenogénica de Huitzilopochtli, el dios del sol y de la guerra, por parte de Coatlícue. Hay un contraste implícito entre la diosa de la tierra mexicana, madre virgen, y el olímpico padre de los dioses griegos. Esta doble comparación, hecha en términos iguales, pero a través de un paralelismo de oposición invertida, acarrea tanto las imágenes de virginidad como de liderazgo representado por ambas divinidades. Atenea y Huitzilopochtli, nacidos “adultos y armados”, éste del vientre de Coatlícue, aquélla de la frente de Zeus, son símbolos del nacimiento repentino de lo que se podría llamar las matrices de dos civilizaciones fundamentales para entender el origen de la cultura mexicana contemporánea.



<sup>39</sup>Alfonso Caso escribe: “Así cuando Quetzalcóatl decide pedirle al dios de los infiernos los huesos de los hombres muertos para crear con ellos a la nueva humanidad, emprenden el viaje los dos hermanos gemelos y llegan al mundo subterráneo para hacer la súplica ante Mictlantecuhtli, a quien solicitan les entregue los huesos; pero conociendo Quetzalcóatl, como dice el cronista, que el dios de los muertos es ‘doblado y caviloso’, en cuanto recibe los huesos arranca a correr. Ofendido el Mictlantecuhtli de que así se vaya huyendo, echa a correr detrás de él persiguiéndolo, y ordena a las codornices que lo ataquen. Resbala el dios en su huída, al ser atacado por las aves, y al caer rompe los huesos y apenas tiene tiempo de recoger los fragmentos y salir con ellos del infierno. Discuten en seguida los dos hermanos y, a pesar de que el negocio no salió tan perfecto como hubieran deseado, se sacrifica Quetzalcóatl sobre los huesos y al regarlos con su sangre da origen a la nueva humanidad”. Vid. Alfonso Caso, *El pueblo del Sol*. 3ª ed. México, FCE, 2000, p. 38.

<sup>40</sup>Vid. Paz, “Mutra”, en *Libertad bajo palabra*, op. cit., p. 223.

<sup>41</sup>Vid. Octavio Paz, “Petrificada petrificante”, op. cit., p. 90.

<sup>42</sup>Juan Soriano también responde a esta constante de la figura dual de la maternidad mesoamericana en donde se alían creación y destrucción. Quizá su punto más alto sea la serie dedica a retratar a *Lupe Marín* como encarnación de la *Coatlicue Mayor*. A estos dibujos de calidad escultórica bien merecen aplicárseles como epíteto el mismo verso con que Octavio Paz, en “Petrificada petrificante”, aludiera a la estatua de la diosa madre azteca: “obstinada obsidiana/ petrificada/ petrificante/ Ira/ torre hendida/ talla larga como un aullido/ pechos embadurnados/ frente enfoscada/ mocosangre verdeseca/ Ira/ fijeza clavada en una herida/ iranavaja cuchimrada”, vid. Paz, “Petrificada petrificante”, apud Luis Roberto Vera, *Coatlicue en Paz*, op. cit., pp. 220-221.

<sup>43</sup>Vid. Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, op. cit., p. 229.

#### BIBLIOGRAFÍA

Bernard, Judith Ann. “Mexico as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz”. (University of Wisconsin, 1964).

Bonifaz Nuño, Rubén, *Escultura Azteca en el Museo Nacional de Antropología*. México, UNAM, 1989).

Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*. México, FCE, 1953). 125 pp., más xvi ils., bibliografía e índice. Ilustrado por Miguel Covarrubias. [Edición en inglés. *The Aztecs: People of the Sun*. Trad. Lowell Dunham. Norman, University of Oklahoma Press, 1958.]

Fernández, Adela, *Dioses prehispánicos de México, mitos y deidades del panteón náhuatl*. México, Panorama Editorial, 1983.

Fernández, Justino, *Coatlicue: Estética del arte indígena antiguo*, en *Estética del Arte Mexicano*. México, UNAM, 1972, pp. 25-165.

Fernández, Justino, *Arte Mexicano: de sus orígenes a nuestros días*. 3.ª ed., México, Porrúa, 1968.

Fernández, Justino, *A Guide to Mexican Art: From its Beginnings to the Present*. Traducción del español por Joshua C. Taylor. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1968.

Florescano, Enrique, “Mitos Mesoamericanos”, en *Vuelta*, México, no. 207 (Febrero 1994), pp. 25-35.

Florescano, Enrique, “Persistencia y transformación de la identidad indígena”, en *La Jornada Semanal de La Jornada*, no. 92 (nueva época), 8-xii-96, pp. 2-4.

Herrera, Hayden. *Frida: A biography of Frida Kahlo*. New York, Abrahams, 1983.

Herrera, Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. México, 1985.

Hvidtfeldt, Arild, *Teotl and \*Ixiptlatli: Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth*. Translated from Danish into English by Niels Haislund. Copenhagen, Munksgaard, 1958.

Kahlo, Frida. *Escrituras*. Selección y proemio de Raquel Tibol. México, UNAM, 1999.

Klein, Cecelia F., *The Face of the Earth: Frontality in Two-Dimensional Mesoamerican Art* [Original Columbia University (1972) Ph. D. dissertation title: “Frontality in post-classic Mexican two-dimensional art”]. Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1976.

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl and Guadalupe*. Foreword by Octavio Paz, “The Flight of Quetzalcóatl and the Quest for Legitimacy”. Translated from the French edition [*Quetzalcóatl et Guadalupe*. Paris, Gallimard, 1974] by Benjamin Keen. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1976.

León-Portilla, Miguel, *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind*. Trad. Jack Emory Davis. Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1963.

Macazaga Ordoño, César, *Mitología de Coyolxauhqui*. México, Editorial Innovación, 1981.

Ojeda Díaz, María de los Ángeles, *Estudio iconográfico de un monumento mexicana dedicado a Itz'papálotl*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986.

Matos Moctezuma, Eduardo y Felipe Ehrenberg, *Coyolxauhqui*. Fotografías de Lourdes Grobet y Jorge Westendarp. México, SEP, 1979.

Matos Moctezuma, Eduardo, *El rostro de la muerte en el México prehispánico*. México, García Valadés Editores, 1987.

Paz, Octavio. *Obras completas*. México, FCE, 1994-2006.

Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México, FCE, 1984.

Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*. México, FCE, 1983.

Spranz, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia: Una investigación iconográfica*. Traducción directa del alemán por María Martínez Peñaloza. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Tibol, Raquel. *Frida Kahlo. Crónica, testimonios y aproximaciones*. México, 1977.

Tibol, Raquel. *Frida Kahlo: una vida abierta*. México, Oasis, 1983.

Tibol, Raquel. *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México, Lumen [Random House Mondadori], 2005.

Vera, Luis Roberto. *The Image under Siege: Coatlicue as Imago Mundi, and the Binary Concept of Analogy/Irony in the Act of Seeing. A Study of Octavio Paz's Writings on Art*. Ph. D. Dissertation (The University of New Mexico, 1994 [Ann Arbor, MI: UMI, 1995]).

Vera, Luis Roberto. *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla, Pue., BUAP, 2003.

Vera, Luis Roberto. *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. Puebla, Pue., BUAP, 2006.

Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. Traducción del alemán por Mariana Frenk. México, Era, 1970.