

FRIDA KAHLO, O LA ANIQUILACIÓN DE LA MADRE

Roberta Quance

«Árbol de la esperanza, mantente firme», reza el título que Frida Kahlo puso a un cuadro de 1946. Como buena parte de su obra, alude a uno de los trances en que se encontró a lo largo de su vida debido a las secuelas de un grave accidente de tráfico sufrido en su juventud. En 1946 Kahlo tenía treinta y nueve años. Acababa de someterse a una nueva intervención quirúrgica para enderezar su espalda (que nunca se volvería a recomponer) y desde hacía varios años vivía sola en su «Casa azul» de Coyoacán dentro de un matrimonio «de compañeros» con Diego Rivera.

Se volvió costumbre muy pronto, tratándose de Kahlo, interpretar su obra a partir de su vida, tal y como hacía la propia artista y yo acabo de hacer ahora¹. Así se ha dicho, por ejemplo, que en esta obra Kahlo alude a su estado interior al afrontar el reto que suponía en aquellos momentos una nueva intervención. Whitney Chadwick lo ha visto así:

¹ La obra de Hayden Herrera, *Frida. A biography of Frida Kahlo* (New York, Harper and Row, 1983) ha marcado la pauta, aunque no sin suscitar objeciones. Véase más abajo.



F. Kahlo, *Árbol de la esperanza, mantente firme*, 1946.

Mientras pega el sol sin piedad en la tierra resquebrajada y en el cuerpo resquebrajado de Kahlo, tendido en una camilla de hospital, con la espalda descubierta sangrando, la luna ilumina a otra Kahlo sexualmente atractiva, en su traje de tehuana y pintada como para una alegre velada. La vida de Kahlo en tanto figura herida a la merced de médicos masculinos y tecnología de hospital se coloca bajo el signo del sol; la otra Kahlo, de carácter sexual, aunque enseña el corsé ortopédico que le sostenía la espalda, vive bajo el dominio de la luna. En la mano enarbola una bandera con el primer verso de una canción que le gustaba, «Árbol de la esperanza mantente firme»².

Chadwick ha hecho hincapié en la escisión simbólica que se puede apreciar en la obra entre el mundo masculino y el mundo femenino. El espectador se enfrenta a dos Fridas, efectivamente, pertenecientes a dos mundos distintos: una que sufre, que es paciente e incluso víctima, y que representa a la mujer de carne y hueso, habitante del mundo diurno (reino de la razón y de los dioses masculinos) y otra, milagrosamente íntegra, que vive (se diría) muy hacia adentro, a fuerza del alimento que le brinda su propia fantasía. Es, significativamente, esta última Frida nocturna, identificada con el símbolo de la luna, la que es imaginada libre del odiado corsé de yeso que la ha mantenido en pie. Es más, si uno se fija en la contraposición de las dos figuras notará que es posible ver representada aquí una imaginaria secuencia temporal. La mujer nocturna se ha alzado *sobre* la otra, como si renaciera o como si con la representación de sí misma en libertad se anticipara mágicamente una plena recuperación.

² Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Londres, Thames and Hudson, 1985), 160. Las traducciones de obras en lengua extranjera, salvo indicación contraria, son mías.

Roberta Quance es profesora del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid.

Pero cerniéndose sobre esta composición hay también algo parecido a una sombra que convoca nuestra mirada: ¿no es posible divisar en la figura que componen el cuerpo dispuesto en horizontal y la mujer que vela a su pie los dos brazos de una cruz? ¿Y no podría ser, entonces, que Frida haya pintado el sol y la luna guiada por el ejemplo de la tradición iconográfica de la Crucifixión (tal y como hacían los indios americanos en general)? ¿Y en la tradición cristiana no es esa cruz en que Cristo murió también, notoriamente, un «árbol de la esperanza?».

De hecho, Frida Kahlo, ese mismo año, volvería a referirse a su sufrimiento en términos religiosos igual de sincretísticos. Su cuadro *La venadita*, en que se representa como un ciervo asaetado, nos remite a los muy conocidos versos del «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz —«Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma»— al tiempo que, posiblemente, recoge un motivo difundido en la mitología azteca³.

Más llamativo aún resulta un cuadro de 1940 —de formato, uno de los más grandes— que preparó para la exposición surrealista de ese mismo año en México, *La mesa herida*, hoy, por desgracia, desaparecida. Se trata claramente de una parodia de la Última Cena de Cristo, sin duda hecha a partir de la obra de Leonardo. La novedad de lo realizado por Kahlo es que ella misma ocupa el lugar de Cristo. Rodeada de figuras familiares del folklore mexicano —un Judas, un macabro esqueleto y un ídolo nayarit, Frida parece estar atrapada entre sus comensales, anclada a la mesa por la mano que le echa encima el gigantesco muñeco, por un lado y, por otro, el ídolo. Se ha interpretado esta obra como una acusación de traición que Frida lanzaba públicamente a Diego Rivera por haberle pedido el divorcio en 1939— pero más que traición, creo, cabe hablar (por retórico que parezca) de sacrificio. Pues el tema y unos detalles más apuntan en esa dirección. Las faldas del traje de tehuana que Frida lleva están manchadas de sangre, al igual que las tablas del suelo a ambos lados suyo. La propia mesa, dotada de patas de persona, sangra como un ser vivo; funciona en el cuadro oníricamente, como símbolo desplazado de la víctima humana —que no es, por

³ Sarah Lowe, *Frida Kahlo* (New York, Universe, 1991), 102. Inga Clendinnen, *Aztecs* (Cambridge, R.U., Cambridge University Press, 1991), alude, por ejemplo, a un mito sobre los orígenes del pulque (bebida confeccionada de la savia del maguey) en que una mujer-ciervo es perseguida por un cazador hasta que consistente entregarle el codiciado don (245).

supuesto, sino la anfitriona⁴. Freud había señalado en su *Traumdeutung* que en los sueños la *mesa* sustituía muchas veces al *lecho* como símbolo del matrimonio. Aquí sustituye específicamente a la mujer ofendida –y a la figura que ella tiene detrás– que es Cristo.

Si esto parece rebuscado, conviene recordar que otra mujer asociada al surrealismo, la suiza Meret Oppenheim, iba a hacer la misma irónica asociación entre mesa, mujer y sacrificio en una instalación de 1959 titulada *Le Festin*, donde el banquete, que no dejaba de tener aires de un velorio, se celebraba sobre el cuerpo de un maniquí⁵.

En Occidente, Cristo es la víctima inocente por excelencia y si a veces a lo largo de su vida Kahlo se atreve a presentarse bajo esta guisa, es, sin duda, como ha postulado su biógrafa, para subrayar su propio sufrimiento. No faltarían motivos para verlo así. Sin embargo, los críticos no llegan a un consenso sobre cómo hay que leer semejante victimización –si basta insistir en los hechos de su vida para dar cuenta de ella o si debíamos más bien destacar los elementos «literarios» que la conforman. En caso de optar por esta última perspectiva se ve uno obligado a reconocer que han sido varios los artistas de vanguardia que se han presentado como héroes agónicos, cuando no como mártires o víctimas– y sin ninguna intención de literalidad⁶. ¿Es el caso de Frida Kahlo distinto? ¿Habrá alguna lógica en sus representaciones, independientemente de que se ajusten o no a los hechos de su vida? Si uno se limita a una aproximación estrictamente biográfica a la obra de Kahlo, advierte una estudiosa, «no... puede tomar en

⁴ En *Frida Kahlo* [ensayo y catálogo de exposición, The Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 17 de febrero a 16 de abril de 1989] Salomón Grimsberg (el comisario) ha comentado: «En Coyoacan Kahlo se convierte en la Mujer de Dolores y la mesa en símbolo de la cruz que ha de llevar, extensión física y *alter ego* biomórfico de sí misma. Kahlo usa la mesa (con sus patas dañadas por piernas suyas) como metáfora de su propio cuerpo» (33). Para Grimsberg se trata de acusar de traición a Diego Rivera después del divorcio. Como en el Nuevo Testamento (Lucas 22: 21): «Pero la mano del que me entrega está aquí conmigo sobre la mesa.»

⁵ Para más detalles sobre esta obra véase Renee Riese Hubert, «From *Déjeuner en fourrure* to *Caroline*: Meret Oppenheim's Chronicle of Surrealism», en *Surrealism and Women*, ed. de Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli y Gwen Raaberg (Cambridge, Massachusetts y Londres, The MIT Press, 1991), 40. Nota que la obra es también conocida por el título *Le dîner sur la femme nue*.

⁶ Como recuerda Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. de Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968), 66. Piénsese, sin más, en Lorca, quien se identifica con el Cristo crucificado en *Poeta en Nueva York* o Jean Cocteau, para quien la inspiración era una especie de hemorragia (*Le sang d'un poète*).

cuenta el *surplus* estético inherente a cualquier obra de arte, sea producto del trabajo consciente del artista o de una sublimación inconsciente»⁷. Tampoco es posible desde el marco estrecho de la biografía plantear la cuestión de si la obra participa en tradiciones ideológicas que hayan influido en la elaboración de sus imágenes o si esas imágenes guardarán una coherencia propia. Si, por otra parte, aceptamos que la obra de Kahlo es de planteamiento *autobiográfico*, conviene hacer hincapié en cómo se va construyendo en ella la *persona* (la máscara), con qué materiales y desde qué legado de representaciones femeninas⁸.

Mujer-árbol, mujer-ciervo, mujer-mesa, con el cuerpo convertido en encrucijada de distintos reinos conceptuales, es a simple vista la liminaridad simbólica de la mujer —consagrada por las grandes mitologías femeninas— la que caracterizaría también a la imagen de mujer que nos brinda Frida Kahlo. Y, sin embargo, entre lo mucho que se ha dicho sobre su obra es sorprendente averiguar que nadie ha tratado este asunto a fondo, que apenas, en realidad, si se ha tocado. Al contrario, la crítica que ha surgido a lo largo de los ochenta, escéptica en lo que respecta al tema de las diosas (a diferencia de los setenta), se ha empeñado en demostrar que la pretendida, exacerbada feminidad de la obra de Kahlo se revela hueca, como un signo vacío, o una mascarada⁹. Pero si en algo falla este planteamiento —al menos tal y como se ha venido desarrollando— es en que acaba difuminando la especificidad de las imágenes que la artista ha elaborado. El silencio sobre este punto es, inevitablemente, de índole ideológica: el tema de la mitología femenina se ha visto con recelo en los últimos años por cuanto implica una visión conservadora del papel de la mujer como madre,

⁷ Nina Badenberg, «Las dos Fridas: entre Diego y Leonardo, maternidad artística de un recuerdo infantil», *Dispositio*, 18, 44 (1993), 35.

⁸ Sobre la cuestión de cómo leer la autobiografía véanse las reflexiones de Joan Borsa, «Frida Kahlo. Marginalization and the Critical Female Subject», *Third Text*, 12 (1990), 21-40.

⁹ Esta es la postura sostenida por Terry Smith, «From the Margins. Modernity and the Case of Frida Kahlo», *Block* [R.U.] 8 (1983), 11-23, y «Further Thoughts on Frida Kahlo», *Block* 9 (1983), 34-37. El artículo de Borsa (arriba, n. 7) que nace del mismo rechazo a cualquier intento de rastrear una esencia femenina en la obra de Kahlo, insiste en la contextualización de las imágenes de la mujer que presenta. Sin embargo, no identifica claramente cuáles son las tradiciones de las que se vale la artista. La teoría de la feminidad como mascarada tiene su origen en el conocido análisis psicoanalítico de Joan Riviere, «La Femenidad como Máscara», en *La Femenidad como Mascarada*, ed. de Alicia Roig (Barcelona, Tusquets, 1979), 11-24.

como Madre Tierra o en el peor de los casos como algo subhumano o inorgánico. (Es notorio que no encontramos en la mitología en general distinción alguna entre mujer, madre y naturaleza.) Dentro del feminismo las distintas opiniones que han surgido respecto del recurso a la mitología femenina entre las artistas, están desde hace años polarizadas –entre quienes abrazan alguna variante de la mitología de las diosas con fervor religioso (y a veces sin ningún rigor)– y quienes la rechazan por políticamente retrógrada, o esencialista, sin prestar atención al peso específico que esa mitología ha tenido y sigue teniendo en la cultura secular¹⁰. Sea por un afán de no perpetuar estereotipos, o sea sencillamente por el desgaste que ha producido un debate sin resolución aparente, se ha preferido pasar de puntillas sobre la cuestión de cómo ha incidido la mitología femenina en la obra de Kahlo¹¹, perdiendo, con este extraño mutismo, una oportunidad de indagar en algunos de los aspectos más perturbadores de su obra. En lo que sigue propongo que intentemos desentrañar la lógica de esta singular apelación a la mitología femenina, ver cómo funciona y si se puede mantener sin fisuras. Se da el curioso caso –sin duda debido a las circunstancias de la pintora y a su interés por las tradiciones específicamente aztecas– que la mitología de las diosas *no* tiene lectura positiva en su obra. Es socavada desde dentro, presentada de tal forma que no se le ve más que el lado oscuro, en un ángulo de visión que coincide con el de la mitología azteca.

¹⁰ Véase el ensayo de Mira Schor, «Backlash and Appropriation», en *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ed. de Norma Broude y Mary D. Garrard (Nueva York, Harry N. Abrams, 1994), 255-55, sobre un coloquio titulado «The Great Goddess Debate - Spirituality vs. Social Practice in Recent Feminist Art» celebrado en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, en diciembre de 1987. Para un estudio que contempla con buenos ojos la reivindicación –y revisión– de esta mitología por parte de artistas contemporáneas, véase Estrella Lauter, *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women* (Bloomington, Indiana University Press, 1984).

¹¹ La única excepción sería Jean Franco, quien en su libro *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico* (Nueva York, Columbia University Press, 1989) analiza brevemente el óleo *Moisés* (1945), basado en una lectura del *Moisés y la religión monoteísta* de Freud. Concluye que la pintora «admite, aunque sólo sea de una manera indirecta, una complementariedad [de los sexos] en la que las mujeres están más cerca de la naturaleza pero los hombres son los héroes de la cultura» (112). Anota, al mismo tiempo, que Kahlo en este óleo «intenta arrebatárselas a las mujeres el proceso de dar a luz, ya que el niño parece ser «un regalo de la naturaleza» (111). En realidad, Kahlo en esto se estaba mostrando fiel a Freud, quien se apoyaba a su vez en la conocida teoría de Otto Rank (*El nacimiento del héroe*): los héroes legendarios nacían sin padres.

Según J. M. G. Le Clézio, Frida Kahlo se inspiraba en la imagen de una antigua diosa precolombina de la que poseía una estatua:

Los rasgos de la cara, la estatura, y sobre todo ese peinado muy precioso, cabellos trenzados mezclados con hilos de algodón formando una corona sobre la cabeza, es Frida misma, identificada con la diosa de la tierra y de la fertilidad, la Tlazolteotl de los antiguos mexicanos, que lleva en su cuerpo la vida y la muerte, y se ofrece a la mirada de los hombres¹².

Aunque muchos de los jóvenes creadores mexicanos –contemporáneos de Kahlo– compartían con ella su fascinación por esta madre mítica, continúa Le Clézio, para Frida tendría una significación especial, ya que se trataba de su «doble». Admitido este punto, lo lógico es preguntarse qué consecuencias acarrearía este caso de interiorización de un mito, o cualquier otro semejante, pero Le Clézio no lo hace. Tiende, más bien, a ver esa identificación como algo natural o como una fatalidad y, por tanto, no susceptible de análisis. Pero vuelve a llamar la atención sobre el tema hacia el final de su libro, al citar un extracto de la evaluación de Diego Rivera que hizo Kahlo con motivo de una exposición de éste en 1949. Merece la pena citarlo aquí de nuevo porque, como veremos, las palabras de la pintora van a arrojar luz sobre un cuadro suyo del mismo año:

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 su niño recién nacido¹³.

¹² *Diego y Frida* (Madrid, Temas de Hoy, 1993), 101. Hay, además, una famosa estatua de esta diosa de la inmundicia y del amor en que se la ve dando a luz – lo cual recuerda a *Mi nacimiento* de Kahlo.

¹³ Frida Kahlo, «Retrato de Diego», en *Frida Kahlo* [catálogo de exposición, Madrid, 30 de abril - 15 de junio de 1985] (Madrid, Ministerio de Cultura, 1985), 138; cit. en Le Clézio, 211.

Con el nombre «la antigua ocultadora» –nombre que Diego Rivera, además, le había dado a ella¹⁴– Frida alude a advocaciones que se han dado a varias de las diosas del panteón azteca, como Toci, «nuestra abuela», Teteo Innan, «madre de los dioses» o Tonantzin «nuestra madre» (quien fue luego reemplazada por la Virgen de Guadalupe). Pero en lo que está pensando en primer lugar es en el vínculo mítico entre *mater* y *materia* que todas comparten en cuanto diosas asociadas a la tierra. En atención a esas raíces Erich Neumann no dudó en atribuirles a todas ellas el mismo poder absoluto sobre la vida y la muerte del que disponían diosas madres del Oriente Medio, Egipto o la antigua Grecia, y las analiza en su conocido estudio *The Great Mother*¹⁵. Ahora bien, en la mitología de los aztecas, tal y como revela la etiqueta que Frida ha empleado, es el lado sombrío de las diosas el que prevalece, hasta tal punto que el mismo Neumann, quien las estudia bajo el signo de la Madre Terrible, se extraña de la dureza de su ley. Nos recuerda que el culto más famoso de los aztecas era el de la Mujer-Culebra (Cihuacoatl) –la Tierra– y que ésta exigía la entrega periódica y puntual de gran número de víctimas humanas:

Toda la política azteca se subordina a las guerras libradas para tomar presos que luego se sacrificaban en el culto a la Mujer-Culebra, quien consentía a la fertilidad sólo cuando los terribles sacrificios de sangre la habían saciado¹⁶.

Según el cronista Fray Diego Durán, esta diosa solía representarse con la boca abierta «y los dientes regañados» porque estaba siempre hambrienta¹⁷.

Como se sabe, la forma más característica del sacrificio azteca consistía en arrancarle el corazón a la víctima en vivo, acto que, sin embargo, se identificaba simbólicamente, como explica Neumann, con

¹⁴ Como explica Sarah M. Lowe en las notas que acompañan a *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (Madrid, Editorial Debate; Barcelona, Círculo de Lectores, 1995), 267).

¹⁵ Erich Neumann, *The Great Mother*, trad. Ralph Manheim (Princeton, N.J., Princeton University Press-Bollingen, 1955). Parece tratarse de la diosa Cihuacoatl, la diosa-culebra.

¹⁶ Neumann, 186.

¹⁷ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* (1570), ed. facsimilar (Madrid, Banco de Santander), tomo 2, cap. 91; Clendinnen, *Aztecas*, 195.

el dar a luz. ¿Cómo puede producirse semejante tergiversación de valores, de consecuencias tan atroces? Neumann señala que el mundo azteca estaba siempre en guerra consigo mismo y que tal vez quepa pensar que la expresión de lo femenino se había contaminado de la violencia del ritual masculino, asociado al culto de los «héroes de la luz» que renacen tras ser devorados por la tierra:

Estos dos mundos [el de la luz y el de las tinieblas] chocan y se funden continuamente uno con otro. El mayor honor de un guerrero azteca era tomar prisioneros para los sacrificios o caer preso él mismo y ser sacrificado. Pero «tomar un prisionero», «dar a luz un hijo», «ser sacrificado» y «morir de parto» son idénticos. De modo que hemos de preguntarnos si esta extraña manera de dar expresión a las vivencias femeninas se tomaba del ritual masculino de sacrificio o si el ritual masculino de sacrificio imita lo fundamental de las vivencias femeninas¹⁸.

Al final, Neumann no encuentra respuesta satisfactoria a ese enigma. Pero ha dado a entender, por increíble que parezca, que en la cosmovisión azteca el sacrificio humano se identifica con el dar a la luz. Se tratará, quizá, de una versión extrema de la lógica que, se ha postulado, subyace a la práctica del sacrificio animal en general —el cual, en palabras de la socióloga norteamericana Nancy Jay, tendría por objetivo para los que participaban en semejantes ritos realizar el «birth done better» [dar a luz pero en mejor]. Ser nacido/a de mujer es ser para la muerte; los ritos de sacrificio propondrían superar este hecho mediante el único acto que tuviese un peso equiparable —el quitar la vida—. El sacrificio, postula Jay, sirve para afianzar sistemas de parentesco patrilineales (con los que guarda «afinidad»), por lo que, a nivel simbólico, constituiría dentro de las sociedades que lo practican el equivalente masculino de traer criaturas al mundo. Y como ilustración de sus teorías pone el culto (sanguinario) de los aztecas al sol¹⁹.

¹⁸ Neumann, 200.

¹⁹ Nancy Jay, *Throughout Your Generations Forever. Sacrifice, Religion, and Paternity* (Chicago, University of Chicago Press, 1992). La frase «birth done better» procede de su introducción (xxiv). Véase también de la misma autora «Sacrifice as Remedy for Having Been Born of Women» en *Immaculate and Powerful. The Female in Sacred Image and Reality*, ed. de Clarissa W. Atkinson, Constance H. Buchanan y Margaret R. Miles (Boston, Beacon Press, 1985), 283-309. Allí comenta: «En la polaridad que

La sombra arrojada por el *fatum* del sacrificio alcanza incluso a la diosa del amor, el modelo que se da a sí misma Frida Kahlo, según Le Clézio. En una famosa estatua de Tlazolteotl conservada en la Dumbarton Oaks Reserarch Library de Washington, D.C. se ve a esta diosa «de la inmundicia y del amor» dando a luz —en un parto estremecedor—. En palabras de la historiadora Inga Clendinnen, su creador le ha dado «el rostro del combate»²⁰. Porque se consideraba que la mujer azteca, al alumbrar un hijo, se hallaba (violentamente) poseída por la Madre Tierra. Y ésta, como hemos visto, si bien podía ser invocada bajo su aspecto benigno, también era reconocida como dueña de poderes terribles.

La cosmovisión de los aztecas tiene, pues, esta peculiaridad: ha sido analizada como ejemplo de una concepción de vida en el fondo matriarcalista, ya que todo se subordina a los poderes femeninos de la Tierra, pero está tan ensombrecida por el espectro del final que ha quedado eclipsado cualquier valor positivo que cupiese atribuir al hecho de nacer o de dar a luz. En Kahlo esta percepción de lo oscuro de las creencias aztecas respecto de los ciclos de la vida ha quedado plasmada de varias maneras. En varios cuadros (por ejemplo, *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932; *El sol y la vida*, 1947; *Naturaleza viva*, 1952) el sol aparece con el rostro ensangrentado, como en señal de que se han llevado a cabo sacrificios para que se alce todo los días y deje atrás el reino oscuro de la tierra. En su óleo *Luther Burbank* (1931) invierte el sentido positivo de un gran símbolo maternal. Allí vemos al horticultor convertido en un gran árbol frutal cuyo tronco coincide con el suyo (desde las pantorrillas para abajo). La propia Frida ironizó respecto del sentido de esta imagen, comentando que el espectador podía sacar en conclusión que la sangre de Burbank estaba abonando las raíces del Árbol de la Vida²¹, al confundirse con su savia. En cuando no lo hiciera jamás en sentido literal —ad de obsesiva, se piensa, sería la frustración por parte de Frida Kahlo por no haber podido dar a forma el sacrificio de sangre y el parto, el dar muerte se valora positivamente, y negativamente el dar a luz. El sol azteca salía deliberadamente, acompañado de espíritus de las víctimas sacrificiales humanas. Sólo la reiteración de los sacrificios le daba vida mañana y le permitía ir alzándose, pero cada tarde caía hasta morir en compañía de los espíritus de las mujeres muertas de parto» (284).

²⁰ Inga Clendinnen, *Aztecs*, 174.

²¹ Citado en Hayden Herrera, «Autorretratos», *Frida Kahlo* [catálogo, Madrid], 47. Sin embargo, hay quien presenta las creencias aztecas acerca de los ciclos de vida y muerte de una manera anodina, o incluso positiva, como hemos Janice Helland, «Aztec Imagery in Frida Kahlo's Paintings», *Women's Art Journal*, 11, 2 (Fall 1990/Winter 1991), 8-13. Respecto de esta obra comenta que «el esqueleto yace enterrado; de él nacen raíces que se con-



F. Kahlo, *Retrato de Luther Burbank*, 1931.

realidad, en vista del lugar destacado que ocupa en este cuadro el esqueleto –situado justo debajo del tronco, en horizontal– sería más apropiado hablar de un *Árbol de la Muerte*, una inversión del símbolo vital. Porque allí se señala claramente que el estudio que aguarda al científico que presumía de manipular la naturaleza es el de ser enterrado.

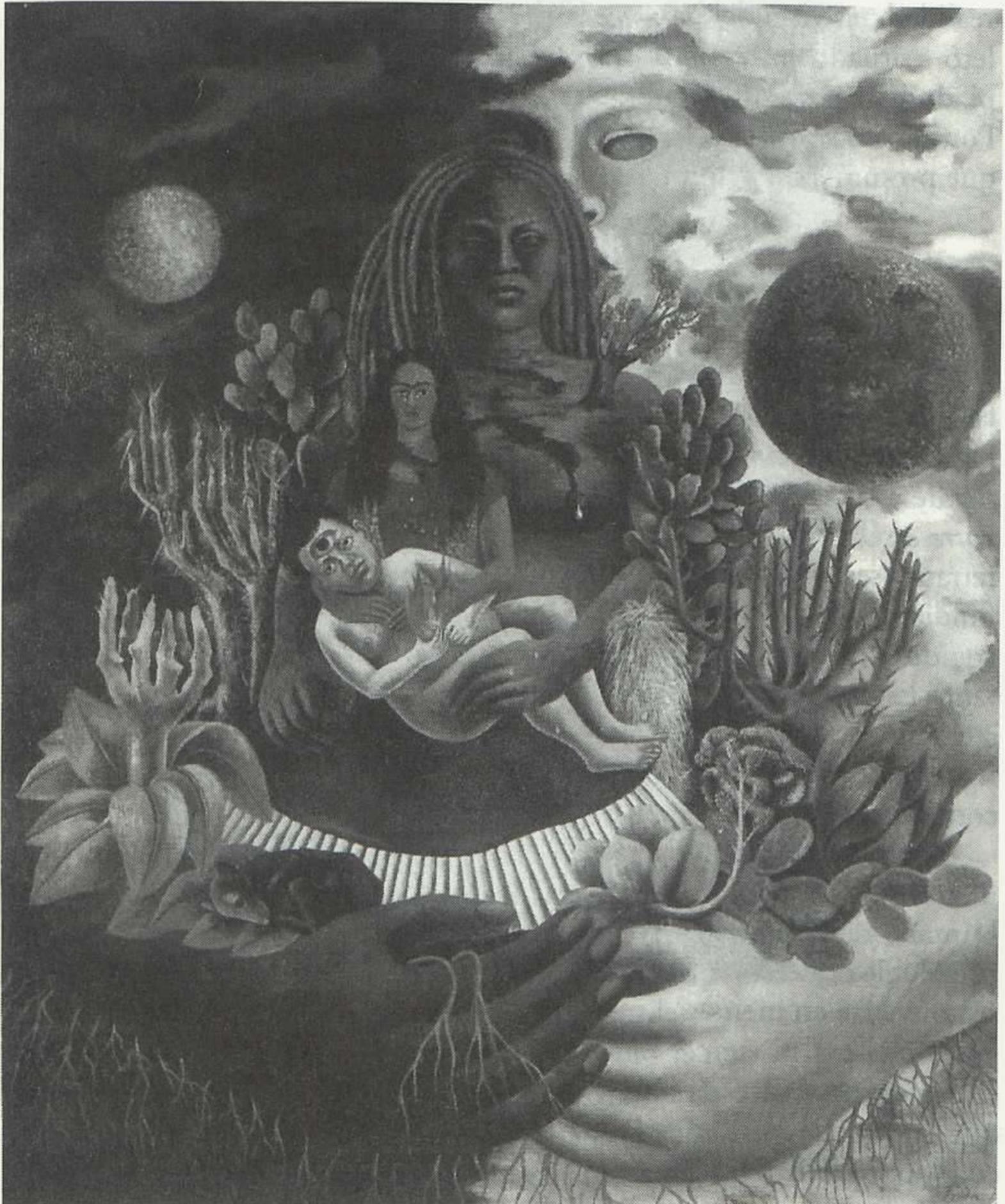
A su imagen y semejanza

Por funesto que sea el concepto azteca del mundo bajo la sombra de las diosas terrenas, en una ocasión al menos, en su pintura, Frida Kahlo se represento directamente como hija de una Madre mítica de la tierra y madre a su imagen y semejanza. En un óleo de 1949 *El abrazo de amor entre el Universo, la Tierra (México), yo, Diego y el señor Xolotl* Frida se retrata –sentada ella misma en el regazo de una diosa madre, que se ha fundido con la tierra mexicana– como madre de un Diego niño que ha cogido en brazos como la Virgen al niño Jesús. Como marco, reciben tanto la diosa como Frida y Diego el abrazo de un inmenso ser andrógino cuyo rostro, mitad noche y mitad día, se asoma borroso a sus espaldas. (La figura podría representar, igualmente, aquella lejana pareja primordial conocida en los mitos como el Señor y Señora de la Dualidad.)

Aquí la mujer de carne y hueso aparece como madre independientemente de que lo sea en realidad o no. El único lazo de «parentesco» humano representado –el de madre e hijo– es producto de una fantasía psicológica que invierte la jerarquía del poder entre los sexos: el mayor se convierte en menor, el más poderoso en un ser indefenso –por prodigioso que sea su «tercer ojo»–. Se diría que el cuadro cumple una función mágica: con cada abrazo maternal repetido, cada uno más grande que el otro, se reivindica la fuerza de un destino, capaz de triunfar aun cuando no lo hiciera jamás en sentido literal –así de obsesiva, se piensa, sería la frustración por parte de Frida Kahlo por no haber podido dar a luz. Se habrá buscado algún consuelo –quizá incluso una justificación de su unión con Diego– en una fantasía compensatoria, muy, por otra parte, en consonancia con las teorías de Freud sobre la feminidad²².

vierten en un árbol y éste, a su vez, se convierte en el horticultor Luther Burbank. De las raíces de la muerte, el esqueleto, surge el árbol que afirma la vida» (11).

²² Freud había dicho («La feminidad» [1932]) que la mujer no vería colmada su feminidad hasta que hubiera convertido al marido en hijo o dado a luz un hijo propio, preferentemente un varón.



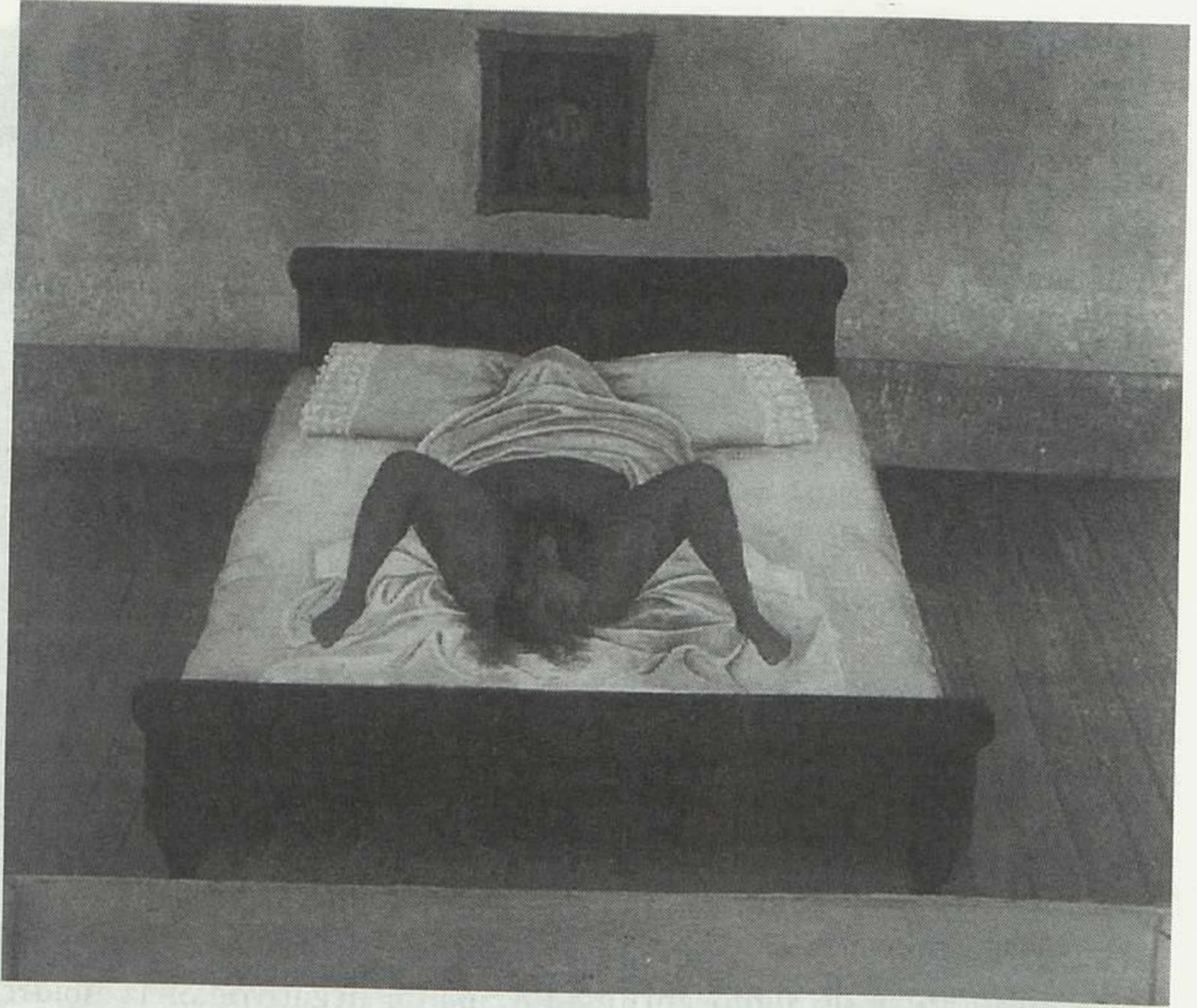
F. Kahlo, *El abrazo de amor entre El Universo, la Tierra (México), yo, Diego y el señor Xolote*, 1949.

Pero hay otra lectura posible de lo que se representa en este cuadro y dice más de la figura de la artista en cuanto hija que de la figura estereotipada de la mujer con vocación maternal frustrada. El que Kahlo se haya insertado en un linaje femenino fantástico significa que no da cabida alguna a ningún antecedente real, o que más bien la fantasía viene a suplir la ausencia (sentida) de una genealogía real. Como había notado ya Diego Rivera con respecto a la que es, posiblemente, la obra más estremecedora que jamás pintó su mujer –*Mi nacimiento* (1932)– la madre que allí acaba de dar a luz –es decir, la madre de Frida– permanece perfectamente anónima²³. Tiene el rostro tapado por una sábana como si se tratase de una difunta, como si el nacimiento de la hija hubiese supuesto la muerte de la madre –cosa que nunca sucedió, literalmente.

Ese cuadro ha dado que hablar en el más trivial de los sentidos: fue a parar a casa de Madonna en Los Ángeles, circunstancia que suscitó una serie de especulaciones acerca de los vínculos psicológicos que pudiera haber entre la pintora y la cantante. Con intención algo más seria, se llegó a decir que, como el óleo hacía hincapié en lo «autónomo» del nacimiento de la artista, producido en ausencia de varones o de cualquier otro símbolo masculino, el cuadro albergaría alguna implicación feminista²⁴. Pero ¿cómo no percibir que de lo que se trata es de una «autonomía» de signo abrumadoramente negativo? Si la madre

²³ Diego Rivera, «Frida Kahlo y el arte mexicano», en *Frida Kahlo* [catálogo, Madrid], 135. Rivera ha señalado (con admiración) que «pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo en realidad que no conoce sus rostros, el de la «nana» nutridora sólo es máscara india de piedra, y sus glándulas, racimos son que gotean leche como lluvia que fecunda tierra, y lagrima que fecunda placer; y el de la madre, mater dolorosa con los siete puñales del dolor que hacen posible el desgarramiento por donde emerge la niña Frida...». Naturaleza, por un lado, y dolor, por otro, ambos anónimos.

²⁴ Véase Janis Bergman-Carton, «Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo», *Texas Studies in Literature and Language*, 35, n.º 4 (1993), 440-52. Para Bergman-Carton ambas mujeres son víctimas de una narración construida por los medios de comunicación. En uno y otro caso se han desvirtuado las «connotaciones verdaderamente radicales del cuadro de Kahlo y del interés de Madonna en exhibirlo». Y sigue: «Kahlo imaginó su nacimiento sin intervención: su linaje procede no de su padre ni de Dios sino de la Virgen de los Dolores, cuyo rostro, enmarcado cual icono, reemplaza la cabeza amortajada de su madre biológica». Madonna acoge a los invitados a su casa con «una imagen de autonomía [self-reliance] y autonacimiento que socava la tradición de la mujer cual vientre [woman as womb tradition] mediante el planteamiento de cuestiones de dolor, sexualidad e independencia que complica [nuestra visión] al mismo tiempo que obstaculizan la ruta a la sacralización y postulación de lo inmaculado de la condición femenina» (449-50).



F. Kahlo, *Mi nacimiento*, 1932.

una imagen de autonomía [self-reliance] y autogobierno que socava la tradición de la mujer-cual-viente [woman as womb tradition] mediante el planteamiento de cuestiones de dolor, sexualidad e independencia que complica [nuestra visión] al mismo tiempo que operationaliza la nra a la sacralización y postulación de lo inmaculado de la condición femenina» (149-50).

yace a todas luces amortajada, por otra parte, al lado de la cabeza de la niña, que se ve emergiendo del útero, ha aparecido un charco de sangre, como si ella tampoco hubiera sobrevivido el parto.

Dadas las circunstancias vitales en que surge esta obra, resulta comprensible la perplejidad de Rauda Jamis: «¿Nacimiento, parto o muerte de Frida? ¿Nacimiento o muerte de su hijo? ¿O renacimiento?»²⁵. En el fondo, se dice, buscando de nuevo un asidero seguro en la biografía, latiría el sentido de culpa por el aborto que Frida Kahlo había sufrido meses antes. Porque éste, aunque no provocado, se podría ver como un dar muerte en vez de dar vida; en septiembre del mismo año, además, se había muerto su madre, sin que Frida estuviese a su lado.

Pero en términos míticos el sentido es muy claro: se trata de un siniestro desdoblamiento: Frida se ha anulado a sí misma de un solo golpe, en cuanto madre y en cuanto hija. Ya no es ni la una ni la otra. Y, sin embargo, como veremos, no va a poder pensarse en otros términos.

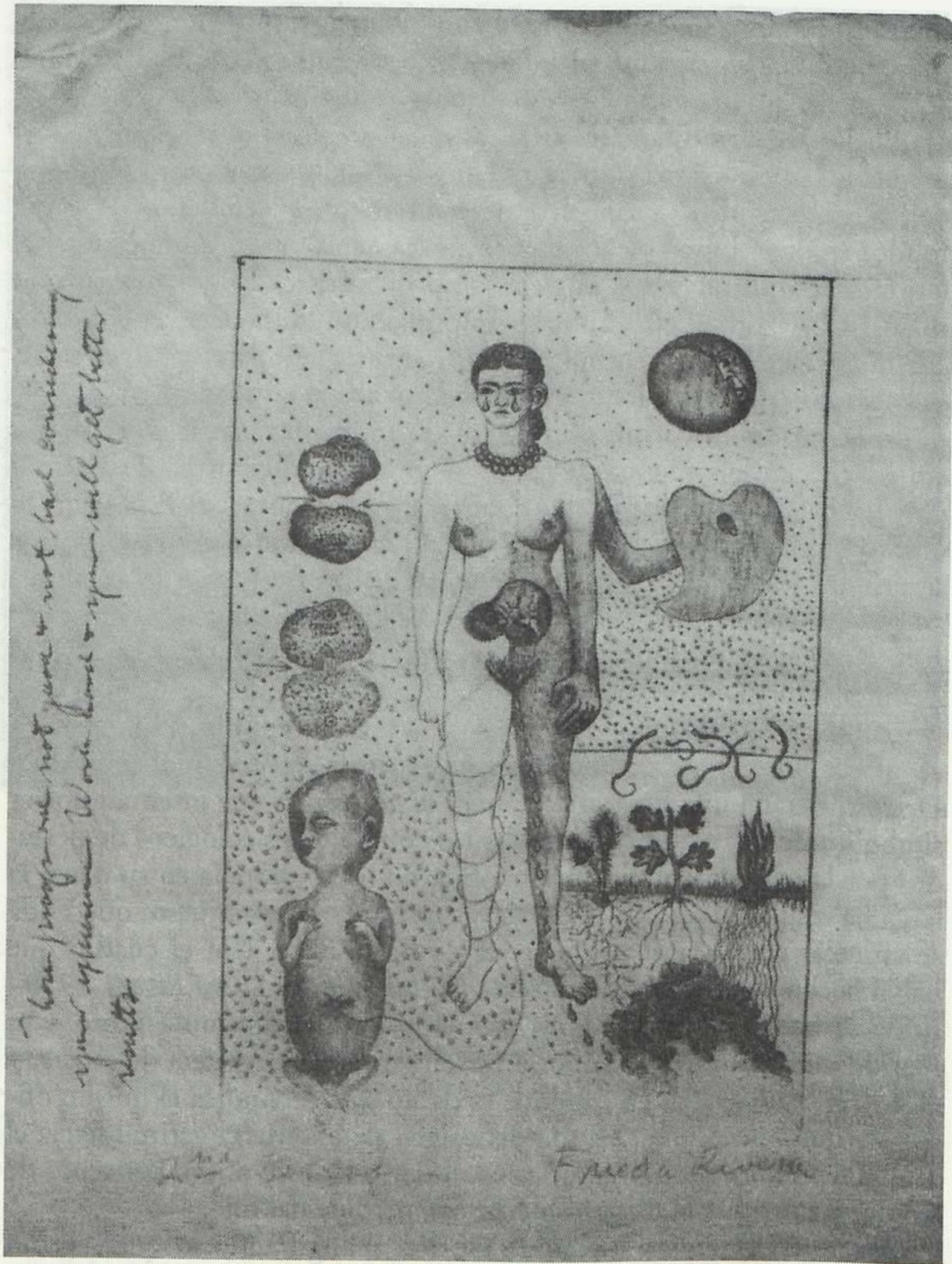
Arte o maternidad

Poco después de producirse el aborto, Frida, todavía instalada en Detroit, ejecuta una litografía (*Frida y el aborto*) en que intenta resolver simbólicamente, según su biógrafa, los conflictos psicológicos despertados por la pérdida del hijo²⁶. Esta obra, no muy valorada en su día, a la larga ha resultado ser una pieza clave en su trayectoria, puesto que Frida se anuncia en ella por primera vez como pintora. (En el cuadro que había hecho con motivo de su boda –*Frida Kahlo y Diego Rivera, 1929*– Frida se había retratado como una esposa-niña, diminuta junto a su marido y mucho menos importante; ella no posee la paleta de artista, y él sí.) En la litografía, en cambio, Frida no sólo reivindica el mismo oficio sin que ofrece una alegoría del origen de esa nueva actitud hacia el arte. Tal como se puede apreciar en el grabado, este nuevo concepto de su pintura se vincula psíquicamente a la pérdida del hijo.

Frida se representa escindida en dos, inaugurando lo que será un motivo reiterado en su obra, en la que aparece tantas veces desdoblada. Su cuerpo se ha convertido así en un campo de batalla donde reina la contradicción, señalada por la participación del cuerpo en dos mitades,

²⁵ Rauda Jamis, *Frida Kahlo* (Madrid, Circe, 1988), 209.

²⁶ Herrera, *Frida*, 146.



F. Kahlo, *Frida y el aborto*, 1932.

una luminosa y otra oscura. Frida ha colocado al hijo nonnato, todavía sujeto a su cuerpo por una vena –quizá el cordón umbilical– a su lado derecho, el lado del sol y del reino diurno, como para indicar que pertenecía al mundo de lo que iba a ser o debía ser. Al otro lado se percibe, por el contrario, lo que en realidad fue. La sangre del niño malogrado se desliza por su pierna y pasa a abonar la tierra, de la que ha brotado alguna exigua vegetación. Al mismo tiempo se ve la mano alzada de la mujer enarbolando ya la paleta de pintor. El sentido de la obra está claro. Frida pinta ya que no ha podido dar a luz –o, más bien, pinta en vez de dar a luz– y coloca su obra bajo el signo de la elegía, tal y como indican las lágrimas de la mujer y las de la luna, símbolo, de nuevo, de la noche y del inconsciente pero también el doble de la mujer.

En la mitología matriarcalista es la mujer –es decir, el cuerpo de la mujer– lo que se reverencia como origen de la vida, lo que se imagina dotado de un poder innato y mágico que luego, metonímicamente, por así decir, queda cifrado en su sangre. Es de sobra conocido que en la mitología el cuerpo femenino aparece en primera instancia como fuente de sangre, de una sangre que –y ahora me refiero al grabado– estaría llamada o a dar vida o a derramarse, absorbida por la tierra, si no se la consiguiese recuperar de alguna manera. En términos míticos la sangre derramada es impura –podría tratarse del fruto de alguna violencia– y por tanto necesita ser purificada, recogida en un acto conmemorativo de carácter cultural, como hace la figura representada en el grabado al reivindicar la pintura. Pero no hay más que un paso entre esta posición y el instalarse plenamente en la lógica del sacrificio. En vez de concebir la intervención cultural (es decir, la interpretación y ejecución de la obra, en este caso) como algo posterior que se produce una vez constatada la pérdida, se pasa a concebir la pérdida como algo previo a lo cultural y que necesariamente conduce a ello (entendido esto ahora como máximo bien). Se pierde *por* algo y por voluntad propia, no al azar. En lo que respecta a Kahlo cabe pensar que ella ya en 1932 se atreve a imaginar semejante lectura sacrificial para su obra en general, empezando por la litografía que ejecutó. Sin embargo, para que el gesto sea eficaz –es decir, para que sea inteligible– tiene que repetirse. Su cuerpo tiene que sangrar para seguir demostrando que *puede* sangrar, que es un cuerpo fértil y adecuado para el sacrificio. Porque Frida, por más señas, no renunciaba a la idea de la maternidad como vocación definitoria de la mujer –ni se lo hubiera permitido su entorno cultural²⁷. Si

²⁷ Como comenta Lowe, 65.



F. Kahlo, *Raíces*, 1943.

se dedicaba abiertamente a la pintura, entonces, sería –quizá– a cambio de dejar sentada en ella la marca de un deseo fallido. Pero tanto el deseo como el fallo tienen que demostrarse. De ahí que la pintura de Kahlo se vuelva obsesiva: se encierra en una lógica que consiste en marcar reiteradamente el nombre de una ausencia (el lugar del hijo) que acaba siendo –paradójicamente– al mismo tiempo, en lo que se refiere a su pintura, un lugar fértil²⁸.

Mientras otras mujeres contemporáneas suyas (Remedios Varo, Ángeles Santos) preferían interpretar la mitología matriarcalista en sentido figurado para potenciar la creación de la mujer en cuanto artista, Kahlo iba a tomar la imagen mitológica de la mujer como creadora de vida literalmente y como algo que acaba anulando al sujeto representado.

Diosas sacrificadas

Desde Platón al menos nos consta que se dice de las mujeres que «imitan a la tierra», llegando así a vincular la maternidad de la mujer a la productividad de la tierra. Por supuesto que en esta analogía (que fundamenta todo lo que se ha dicho de las diosas de la naturaleza) la madre aparece como un ser todopoderoso y en la medida en que crea la vida humana, se alza por encima de la muerte. Por definición. Si cabe introducir en este esquema alguna reflexión sobre la suerte del individuo mortal, de carne y hueso, atañería más bien en principio al hijo, es decir, al hijo varón. Porque para él sólo estaría reservada la posición (humana) de vulnerabilidad. Desde un punto de vista matriarcalista o, si se quiere, desde una lectura parteneogenética, la hija en cuanto futura madre –origen de la vida– es de suponer que también «trascendería» la muerte, simbólicamente.

A ese respecto el hecho de que el cuerpo de Frida Kahlo se porte simbólicamente como un cuerpo maternal *manqué* es decisivo para explicar adecuadamente la ambigüedad de algunos de sus autorretratos, en los que se socava la imagen mítica de la mujer al tiempo que se la reivindicaba. En el óleo *Raíces* (1943), por ejemplo, se contempla el

²⁸ Fértil en el sentido, evidentemente, de que ha dado lugar a más obra. Pero también literalmente. En *Recuerdo de una herida abierta* (1938), por ejemplo, Frida se retrata con una herida inventada en el muslo que según Herrera (190) alude a sus órganos genitales. No falta tampoco el motivo de la sangre que abona la vegetación.

cuerpo de la pintora recostada entre un paisaje yermo y otro de exuberante fertilidad, como si de ella dependiese la vida o la muerte del campo. Whitney Chadwick ha comentado, sin embargo, que aquí es el cuerpo de la mujer el que alimenta a la tierra y no al revés: «La tierra de detrás de su cuerpo yace baldía pero de su corazón y de su vientre brotan enredaderas y verde follaje, al tiempo que las hojas gotean sangre sobre las venas arraigadas en la tierra que tiene delante»²⁹. Decir esto es, por supuesto, decir que la que parece ser en un principio diosa de la naturaleza lo es y no lo es (al menos, no en términos grecocristianos, que desean a sus dioses inmortales) porque se está desangrando. Pero esto no obsta para que Hayden Herrera prefiera ver en esta figura un «seno místico» del que nace la vegetación de la tierra. Y de hecho existen tradiciones mitológicas latinoamericanas en que se asocia la creación de la tierra con un sacrificio originario por parte de una diosa al dar a luz³⁰.

Como veremos, la frase «seno místico» es esclarecedora.

Como Cristo

Es, curiosamente, en el mismo cuadro donde damos con las raíces de aquella coincidencia con Cristo que habíamos detectado en *Árbol de la esperanza*, *La venadita* o *La mesa herida*. Al presentarse ambiguamente como madre mítica *manquéé* (o hijo mortal virtual), en el contexto de un sacrificio, la figura femenina acaba por llamar la atención sobre la posición que en nuestro imaginario ocupa Cristo como víctima. Pues, si bien es cierto que Cristo es el Hijo por excelencia, lo es también que ha sido invocado y representado en varios momentos de nuestra historia como «madre»; no hay más que pensar en la religiosidad barroca o en los escritos de algunos místicos, particularmente los

²⁹ Chadwick, *Women Artists*, 160.

³⁰ José Juan Arrom, por ejemplo, recoge la leyenda de una diosa antillana –Itiba Cahudaba– que murió al dar a luz a los cuatro primeros habitantes de la tierra. Lo curioso, según el autor, es que esta mítica figura sólo se convierte en «la simbólica plenitud de la Madre Naturaleza» al morir. Véase su *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas* (México, Siglo Veintiuno, 1975), 136. Para un mito americano parecido –de una diosa originaria, dueña de los cielos primordiales, cuyo cuerpo desmembrado se convierte en fuente de todo alimento–, véase Erich Neumann, *The Great Mother*, 183.

de las mujeres, que se identificaban con lo que Cristo tenía de femenino³¹. La monja Isabel de la Cruz (1583-1648), por ejemplo, ha dejado constancia de una visión en que apareció ante ella Cristo con los pechos henchidos de leche. Razonaba que la Pasión se podía comparar con los dolores del parto, que ella misma experimentó, ya que en uno y otro caso se trataba de un sufrimiento redimido por el amor a la criatura a la que se alumbró³² (entiéndase que Cristo da nueva vida). No obstante, a la larga, lo que sugiere el cuadro de Kahlo, al quedar expuestas sus raíces mitológicas, no es tanto que ella haya buscado en Cristo el modelo de su victimización sino que el modelo de victimización que hallamos en Cristo es en primera instancia femenino. Porque es posible remontar la propia figura del Cristo sufriente a la figura liminar de las diosas de la fertilidad³³. Así se explicaría que se haya llegado a hablar de la «fecundidad» de su sacrificio (como reza la leyenda de un grabado de la Crucifixión del XVI, en que Cristo cuelga como racimo de un árbol cargado de fruta³⁴). O que la metá-

³¹ Los ejemplos abundan. Por tomar algunos, al azar: en su «Himno al nombre de Jesús» el poeta inglés Richard Crashaw (1612-1649) se refiere a Cristo como «Womb of Day» (Ventre del Día); Fray Luis de León había hablado de Jesús en términos parecidos al decir que suponía una «preñez de todos los bienes» (*De los nombres de Cristo*). Sobre este tema en el Medioevo, véase Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies of Spirituality in the High Middle Ages* (Berkeley, University of California Press, 1982). Más recientemente reaparece el tema en «Crucifixión» (*Poeta en Nueva York*) de Lorca cuando, muerto Cristo, «se oyó la gran voz y los fariseos dijeron: Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche».

³² Recojo estos datos del estudio de Ruth Anthony El Saffar, *Rapture Encaged. The Suppression of the Feminine in Western Culture* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994), 125-26.

³³ Luisa Accati ha atribuido cierto simbolismo sexual a la Última Cena, cuya repetición se consagra en la eucaristía: «Un grupo de hombres sentados a una mesa para compartir comida representa el deseo de poseer y controlar el poder de engendrar y dar alimento, de tener, pues, autoridad sobre el poder de la sexualidad femenina, excluyendo a las mujeres. Esta exclusión trata de compensar la exclusión de la preñez, del parto y de la lactancia, una exclusión por tanto esencial para la función reequilibradora del rito. Esta escena recuerda a la Última Cena, durante la cual, según la Iglesia Católica, Cristo instituyó la Eucaristía. También en este caso vemos a un grupo de hombres en torno a una mesa, uno de los cuales reparte comida que, también aquí, queda transformada». Cito de «Simboli maschili e simboli femminili nella devozione alla Madonna della Controriforma: appunti per una discussione», en *Women and Men in Spiritual Culture. XIV-XVII centuries*, ed. de Elisje Schulte van Kessel (La Haya, Staatsuitgeverij, 1986), 35-43 (42).

³⁴ Reproducido en J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 2.^a ed., trad. Jack Sage (Nueva York, Philosophical Library, 1971), 103. (No se reproduce en el original español de esta obra.)

fora mística con la que Cristo aludió a su inminente muerte en el Nuevo Testamento se haya tomado como promesa de un segundo nacimiento para sus fieles: «En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto» (Juan 12:24). A este respecto cobra un significado especial el que la protagonista de *Raíces* le haya parecido a una estudiosa una «mujer-semilla»³⁵. De lo que se trata, sin duda, es, de una equivalencia simbólica en nuestro imaginario entre el sacrificio y la maternidad.

Sin embargo, no podemos sino reparar en la diferencia entre lo que implica esta metáfora cuando la encarna una mujer y lo que significa cuando la encarna Cristo. En el primer caso la semilla no trasciende su destino vegetal, literal, que es el de morir y de dar paso a más vida vegetal (es decir, la metáfora se literaliza, el ser humano muere y los ciclos del tiempo siguen sucediéndose), mientras que en el segundo sabemos que la repetición de los ciclos se rompe para siempre: la «semilla» alcanza la eternidad y pone fin a la violencia de los sacrificios, o mejor dicho, pone fin a la necesidad de los sacrificios. Es, quizá, en los que consiste la unicidad de la Crucifixión: pone fin al carácter cíclico del tiempo, mientras que los demás sacrificios, en particular, los de los aztecas o los que se practicarían en nombre de las diosas, se estimaba que eran necesarios para perpetuarla³⁶. Cabe pensar que si Frida Kahlo se ha aproximado imaginativamente a Cristo en cuanto víctima es —al igual que sucede con su búsqueda de modelos entre las diosas de su tierra— para acabar nombrando ausencias, heridas que no tienen cura; en este caso, el espejismo de una trascendencia vetada.

La representación de la relación madre-hija, en ausencia de todo varón o símbolo masculino, constituía, para Bachofen, Jung y otros, un resto matriarcal. O, mejor dicho, la intuición de un orden simbólico femenino contrapuesto a lo patriarcal, puesto que semejante representación aludía a un vínculo que el patriarcado volvía invisible. Tanto Jung como luego Karl Kerényi o Luce Irigaray han destacado sobre todo la relación entre Demeter y Perséfone consa-

³⁵ Araceli Rico, *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido* (México, Plaza y Valdés, 1987), 96.

³⁶ Simbólicamente, el sacrificio de Cristo pone fin, asimismo, al conflicto entre una religiosidad orientada al Padre, como es el judaísmo. Es de notar, además, que en uno y otro caso se venían demandando víctimas.

grada en los misterios eleusinos, como la única dentro de la mitología occidental que concediera protagonismo y valor a la relación entre madre e hija³⁷. Pero si traigo esta tradición hermenéutica a colación es necesariamente para demostrar lo que no hay en la pintura de Frida Kahlo y lo que quizá la artista misma, a un nivel apenas consciente, echase en falta. En la pintura de Kahlo se anulan *todos* los significados positivos que se han venido asociando a la mitología femenina, al tiempo que se llama la atención sobre el sitio vacío que una versión *otra* de esa mitología podría ocupar. En este sentido el óleo *Mi nacimiento* es clave, porque en él se asiste al espectáculo de la cancelación de la que podría haber sido una incipiente genealogía femenina ejemplificada por la relación entre dos generaciones de mujeres. Según se desprende de ese cuadro, lo único que perdura de un posible linaje femenino atisbado –y en el mismo acto negado– es la cara de una madre irreal sumida en el dolor, la Virgen de los Dolores. O, si se prefiere, una versión católica de la Tlazolteotl de los aztecas.

Por otra parte, el antiguo vínculo de la mujer con la tierra que en otras artistas de su generación se veía como positivo o que sustituiría una genealogía femenina, pesa como una sentencia en la obra de Kahlo. Es como si la figura retratada, no pudiendo ella misma dar a luz, o presumir de una identificación literal con la fertilidad de la Gran Madre, no tuviese más remedio que caer presa de ella y de la figuración que equiparaba a la tierra con la tumba. Sin llegar a concebirse como masculina –porque la sangre derramada estará ahí siempre para confirmar su potencial maternal fallido–, asume Kahlo la posición de víctima, la cual parecería en un principio corresponder al varón, quien, por no poder dar a luz, encuentra igualmente cerrado el camino por el que se «trasciende» –sensiblemente (valga la

³⁷ Carl Gustav Jung y C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis* (New York, Bollingen, 1950); C. Kerényi, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter* (New York, Schocken Books, 1977); Luce Irigaray, «Le mystère oublié des généalogies féminines», en *Le temps de la différence* (París, Librairie Générale Française, 1989), 101-23; Ellen Handler Spitz, «Mothers and Daughters», en *Image and Insight* (New York, Columbia University Press, 1991), 159-77. Spitz matiza sobre la exclusión del varón de esta relación: «Demeter y Perséfone, al ser cada una, madre y doncella, la doble de la otra, se contienen mutuamente. Con su curso descendente y en retirada, el cuanto se mueve dentro de un sistema cerrado, al igual que la tierra generadora, donde el hombre que ara desempeña un papel decisivo pero no central (176).

paradoja)— el hecho de su mortalidad. Pero lo que es peor aún —y de una manera u otra sus críticos lo han insinuado— es que cabe sospechar que Frida Kahlo se ha retratado hasta la obsesión para intentar rellenar un vacío que, desde un punto de vista, era consustancial con el no ser ni madre ni hija, es decir, el de no ser³⁸.

³⁸ Sarah Lowe ha comentado que Kahlo pintaba para asegurarse de que existía (*Frida Kahlo*, 33). Opinión que en cierto modo suscribe Terry Smith al afirmar que la máscara que efectúa Kahlo en su obra apunta a la ausencia de una identidad específicamente femenina, o al hecho de que el signo *mujer* está vacío («From the Margins», 22-23). Pero mientras que Smith piensa que Kahlo se compromete con esta visión de la mujer y que se conforma con ella, yo sostendría que ha recurrido a la mitología de las diosas en busca de una manera de suplir esa ausencia. Búsqueda que acaba siendo infructuosa.