

## Frida Kahlo: la creación frente a un destino trágico

Delphine Scotto \*

Université Aix Marseille, Francia

---

Recibido: 6/12/2016 – Aprobado: 1/2/2017

### Resumen:

Este trabajo aborda el proceso creador en la pintora mexicana Frida Kahlo, en particular a partir de las situaciones trágicas que signaron su vida. Nacida en 1907 y fallecida en 1954, Frida Kahlo mantuvo una relación tormentosa con el muralista Diego Rivera, la cual la marcó decisivamente como mujer y como artista. El foco del trabajo radica en interrogar el mundo íntimo de la estructura creadora, a la luz de un evento trágico sucedido en 1932 que impulsó en la artista la producción de una obra desgarradora y desconcertante titulada “El hospital Henry Ford”. Esta obra resulta una novedad en el tratamiento estético de la interrupción del embarazo y un conmovedor tratamiento del cuerpo en la pintura.

### Abstract:

This work analyses Frida Kahlo’s creative process, particularly the one that took place as an aftermath of the tragic experiences the Mexican painter went through. Born in 1907 and deceased in 1954, Frida Kahlo was engaged in a tumultuous relationship with artist Diego Rivera. It is well known that this union had a tremendous impact on her, not only as a woman but also as an artist. Our focus will be to question the painter’s intimate world in liaison with her creative process, in light of the fatality that took place in 1932, which resulted in the production of the dramatic painting “Henry Ford Hospital”. This painting was groundbreaking in terms of how it dealt with the issue of miscarriage through art, as well as it offered a moving representation of the body.

---

*«[...] Frida Kahlo pinta lo que vive. Sin embargo, ninguna experiencia humana, por dolorosa que sea, se convierte sólo por ello en arte. ¿Cómo transformó Frida Kahlo el sufrimiento personal en acto creador, no impersonal, sino compartido?»*

Carlos Fuentes<sup>i</sup>

*«Y de este modo ambos espacios, el de dentro y el de fuera, intercambian sus vértigos».*

Gaston Bachelard<sup>ii</sup>

### Introducción

Esta presentación aborda la cuestión del traumatismo confrontado en la creación artística, particularmente en el caso de una pintora mexicana del renombre, de Frida Kahlo, nacida en 1907 y fallecida en 1954.

Desde los años 90, esta artista es considerada como un verdadero icono<sup>iii</sup> del arte mexicano, pero también un símbolo de la historia del arte, donde se mantiene como una de

\*delphine.scotto-di-vettimeo@univ-amu.fr

las pintoras más emblemáticas, en parte por su independencia artística y su fuerte personalidad, pero también por la gran femineidad<sup>iv</sup>] que impregna su obra. Ella nos entrega un arte poderosamente colorido, vivo o a la inversa funesto, plasmado en no menos de cincuenta autorretratos.

Desde su muerte, su notoriedad no ha cesado de crecer y numerosas retrospectivas de su obra son exhibidas alrededor del mundo.

Si, como algunos lo han establecido, Frida Kahlo fue artesana de su propio mito<sup>v</sup>, su obra no es menos extraordinaria que su leyenda<sup>vi</sup>: fascinante, pero también disruptiva y desconcertante.

La artista se inscribe en el universo de la pintura del inicio del siglo XX, en un momento de ruptura y de creación, donde las transformaciones del mundo artístico se encadenan a los efectos devastadores de la posguerra. El mito de los orígenes, la temática del ciclo de la vida y de la muerte, la desnudez del cuerpo, la fecundidad, la sexualidad y el embarazo son develados como para conjurar toda esta destructividad y confirmar *contra viento y marea* la superioridad de la vida. Además, Frida Kahlo nos interpela sobre las ideas preconcebidas respecto a las grandes preguntas ligadas al origen de la vida, al conocimiento y a la mortalidad. Dan cuenta de ello algunas de sus producciones, enmarcadas en un contexto a veces ambiguo y pobladas de máscaras maléficas, de monstruos oníricos y de otros símbolos igualmente desconcertantes.

En resumen, el arte de Frida Kahlo no nos resulta indiferente. Ella no reivindica afiliación artística alguna y no se reconoce en ningún movimiento, incluso si se le atribuyó su pertenencia al surrealismo, de lo cual ella siempre se defendió: «Me tomaban como una surrealista. No es justo» -dirá ella- «Nunca pinté sueños. Lo que he representado era mi realidad».<sup>vii</sup>

«Un moño alrededor de una bomba», es así que André Breton<sup>viii</sup> definió el arte de Frida Kahlo, un arte que encarna una evaluación de sí, del devenir, del no todavía [pas encore], jamás un cierre final, siempre un acercamiento, una búsqueda de la forma [...].<sup>ix</sup>

Es entonces en la ocasión de una exposición sobre la obra Frida Kahlo y Diego Rivera presentada en el Museo de l'Orangerie de Paris<sup>x</sup> que me surgió el deseo de trabajar *la temática de la función del objeto de arte*, y la manera en que éste puede efectivamente interpelarnos, convocarnos y más aún, desestabilizarnos.

### ***El Hospital Henry Ford o el grito de la madre***

El itinerario que propongo consiste en interrogar lo más íntimo de la estructura de la artista a la luz de su vida, más particularmente de un evento trágico producido en 1932 que impulsó, poco tiempo después, la producción de una obra desgarradora y desconcertante titulada *El hospital Henry Ford*. Cuadro que contribuye «[...] así de manera privilegiada a «enseñar-nos» en el sentido fuerte que Lacan le da a ese término. Precisamente abriendo el costado de la creación tomada en su movimiento, a la vez brutal e inaugural»<sup>xi</sup>.



Lo que deseo interrogar aquí, concierne la manera en la que esta obra en particular nació justamente en la pérdida de un embarazo. En efecto, luego de un espantoso accidente de tránsito ocurrido siete años antes, la pelvis de Frida Kahlo, fracturada en tres lugares, impedía una posición normal del feto. Asimismo, su abdomen fue atravesado por un pasamanos de acero que «ingresado por el lado izquierdo había vuelto a salir por la vagina»<sup>xii</sup> lo que hará decir a la artista: «Perdí mi virginidad»<sup>xiii</sup> en una fórmula que nos deja helados. Las secuelas físicas serán, por supuesto, irreversibles, como así también la imposibilidad de procrear, a pesar de su ferviente deseo de maternidad.

Es allí donde la dinámica del proceso creador extrae su energía libre, desligada. Es en el traumatismo mismo, partiendo de la hipótesis de que éste es indisoluble del proceso creador. Aprehendido aquí como predisposición intra-pulsional, psíquica, sensorial, se sitúa en el principio mismo de todo su procedimiento artístico, con lo que ello conlleva de imperativo y de exigencia radical. Michel de M'Uzan señala a este respecto el rol del flujo de la cantidad de excitación intrínseca al trauma, que el aparato psíquico se muestra incapaz de contener y que el sujeto no puede ni elaborar ni *a posteriori* descargar. Desde esta perspectiva, lo que nombra como «los esclavos de la cantidad» para los cuales «la cantidad, es el destino cuando ella se constituye en trauma verdadero»<sup>xiv</sup> obedecería a ese fenómeno complejo de producción pictórica bajo coacción, considerada en ese punto de vista en su vertiente esencialmente cuantitativa. Desde cierto punto de vista, Frida Kahlo, no resulta la excepción.

En este cuadro entonces, cuyo carácter privado se confunde con su puesta en escena, con su montaje, la artista se expone en su intimidad corporal sin ahorrar el golpe al espectador: esta escena trágica ubica a su obra bajo el símbolo de la soledad, del dolor, de la pérdida allí

donde la vida no puede nacer. Más que cualquier otra obra, «es esta mezcla de crudeza y de artificio, de integridad y de puesta en escena, la que confiere a esta pintura la intensidad singular [...]»<sup>xv</sup> de sus sufrimientos físicos y morales... y que le otorga como rasgo su carácter inédito.

Me parece importante aquí precisar que este cuadro va a inaugurar una serie de autorretratos sangrientos y estremecedores y que, además, marca un giro decisivo en la carrera de la artista. Diego Rivera, su esposo, declaró haber notado este cambio en las pinturas realizadas por su esposa después del aborto y lo formulará de la siguiente manera: «Frida se puso a trabajar en una serie de obras maestras sin precedentes en la historia del arte –pinturas que exaltaban cualidades femeninas de la resistencia, de la verdad, de la crueldad y del sufrimiento. Ni en Detroit, ni en esa época, ninguna mujer antes de Frida había volcado en un lienzo tanta angustia poética»<sup>xvi</sup>.

Nos encontramos ante un acto, *un acto pictórico*, en el sentido de una producción inédita que se ilumina también de una novedad, a saber, que esta obra es la primera de la artista realizada sobre metal, pero también la primera en arrastrar con ella deliberadamente *el estilo, la temática y la escala de los exvotos mexicanos*.

La ausencia de proporciones realistas entre los objetos y la propia Frida –que aparece minúscula en su cama– eleva esta sobreimpresión de desolación: «Vaciada, desamparada, desconectada Frida se representa como una mujer a la deriva»<sup>xvii</sup>. La imagen de un cuerpo que aparece como débil, impotente, despojado de sus órganos, pinta así la terrible experiencia de su aborto, logrando que el lienzo sea capaz de narrar su propia historia. Frida Kahlo es una de las primeras artistas en pintar el embarazo<sup>xviii</sup> desde su costado patológico. Ella expresa el dolor de una pérdida, en lo específico del duelo de un hijo por venir y en lo general de los sufrimientos posibles vinculados al embarazo. Esta obra la constituye, la alimenta, la reconstruye... y la consume a la vez.

En el periodo que le siguió, la artista se puso a pintar frutas y flores un poco como si fueran seres humanos, proyectando así sobre ellos esta dramática obsesión de fertilidad. La pintura fue sin duda para ella el mejor escudo ante una esterilidad omnipresente, la cual se encuentra en los segundos planos desérticos, austeros de tantos autorretratos. ¿Qué se podría decir además de esos paisajes oníricos, lúgubres, amenazantes, sino que encarnan una desolación interna? Los fetos también serán asiduamente representados en sus producciones pictóricas: simbolizan a su vez el hijo que espera o a ella misma en el vientre materno, pero también la vida, el sol o aun el dolor de la pérdida y la muerte.

¿Se podría postular que la pintura constituye aquí un intento desesperado, último, de consolarse de este embarazo abortado «[...] y que en el porvenir la creación artística se sustituiría a la maternidad»<sup>xix</sup> dejando huella y afirmando una temporalidad nueva a su universo pictórico? Esa hipótesis, no demostrada todavía, pero que es igualmente objeto en la actualidad de un trabajo de investigación, constituye un postulado dirigido a la vez a la psicopatología, al psicoanálisis y también a la teoría filosófica.

### **Del traumatismo al decir, o el camino del arte**

Ser arrojado fuera del mundo de la maternidad, de la concepción, de la procreación, constituye una experiencia –incluso momentánea– de desubjetivación. ¿*Quid* del devenir mujer, cuando este espacio vacío que supone alojar ese pequeño ser humano no es operante para cobijarlo y abortos espontáneos se encadenan? Para la artista, sólo subsiste la pintura:

pintar opera como presencia, permitiéndole no naufragar: «Pinto las flores para que no mueran» afirmaba Frida Kahlo, una notable metáfora que pone a la luz una metamorfosis en el corazón de la exploración artística, un destino sublime que confiere a su obra un carácter de fecundidad... y en su emergencia misma, le da vida.

A este respecto, podemos adoptar de buen grado la fórmula<sup>xx</sup> de Michel De M'Uzan, quien escribe, con respecto al proceso creador, que lo que es representado es «[...] una *situación*, digamos *la situación en el mundo de un ser de deseo*, que, en sí misma, constituye una nueva realidad» a la que todo esfuerzo de creación se liga, desemboque o no en una obra maestra.

### Una extraña artificialidad

Delante de esta obra y tan sorprendente como esto pueda parecer, el silencio me invadió a menudo. Un silencio hecho de respeto... y de perplejidad. Un silencio llamando la contemplación y al cuestionamiento. «Un silencio que alimenta»<sup>xxi</sup> como lo formula muy sutilmente Murielle Gagnebin. Donde, en tanto investigadora –animada de *un deseo de saber*– mi determinación a querer descifrar el espesor de ese silencio, como la insistencia a percibir la artificialidad en esta producción pictórica, está sin embargo marcada por un gran dolor.

Me apoyaré aquí en una *reflexión psicoanalítica* de la creación, que considera a la obra como teniendo «un inconsciente propio»<sup>xxii</sup>, el cual vendría a forzar, de alguna manera, la voluntad de la artista. En la acmé de su sufrimiento que dio nacimiento a esta obra, Frida Kahlo nos entrega allí, una lectura ontológica, subjetiva y singular que hace posible y profetiza una reconquista de sí; es decir que augura que algo del trabajo de simbolización – que se efectúa en la intimidad del espacio interno y en parte inconsciente– pueda encontrar lugar en la actividad creadora: se trata allí de *hacer obra*... en el sentido literal del término.

Más allá, algo reclama, frente a este lienzo, un deber de reserva, una suerte de contemplación obstaculizada en ella misma, una perplejidad del espíritu como congelado y confinado en un entre-dos casi insoportable, incongruente... y sin embargo insistente: el sentimiento extraño de artificialidad que se reúne y cohabita con la tragedia –real– del aborto espontáneo. Como si esta obra invitara, incluso convocara en un primer tiempo al sobrecogimiento y en un segundo tiempo, al desapoderamiento inducido por esa característica de artificialidad: «El artista *es* su obra –como lo decía muy bien Michel Lapeyre– para lo peor y para lo mejor», y la obra posee una «envoltura formal» que la expone al desciframiento inconsciente de pleno derecho»<sup>xxiii</sup> de ahí el interés freudiano por la obra en sí, más que por sus formas y otros aspectos puramente técnicos.

Lo que nos permite, para finalizar, formular la hipótesis de que esa característica de «artificialidad» podría ser trabajada del lado de lo no dicho de la obra<sup>xxiv</sup> marcado por el sello de lo irrepresentable incluso respecto del trabajo de duelo en la creación. Una vía apasionante, seguramente, que constituye un eje de profundización posible de ese proceso, evidentemente muy complejo.

En el año de su muerte, la artista le confiará a una amiga «Mi pintura lleva en ella el mensaje del dolor. [...] La pintura completó mi vida. Perdí tres hijos. [...]. Las pinturas sustituyeron todo eso»<sup>xxv</sup> o al menos, se podría decir, a una parte de «todo eso». *Quid* de la otra parte, del «resto» entonces, si no es considerarlo potencialmente como falta o mejor todavía, como *negación* es decir, no como reacción a un vacío «[...] sino como eso *que*

*mueve la obra de arte un poco a la manera de la cual Pierre Fédida<sup>xxvi</sup> concibe la ausencia cuando escribe: «La naturaleza no conoce la ausencia. Lo efímero –Vergänglich– lleva el sentido del duelo y del renacimiento: la ausencia puede ser la obra de arte».*<sup>xxvii</sup>

Traducción de Carolina Kasimierski

## Referencias

- Bachelard, G. 1958. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- Beaux Arts/hors-série. 2013. *Frida Kahlo & Diego Rivera*. Musée de l'Orangerie. Paris, Beaux Arts/TTM éditions.
- De M'Uzan, M. 1994. «Les esclaves de la quantité», dans *La bouche de l'inconscient*. Essais sur l'interprétation, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient.
- De M'Uzan, M. 1977. *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, Collection Tel.
- Fédida, P. 1978. *L'absence*. Paris, Gallimard.
- Freund, G. 2013. *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Éditions Albin Michel.
- Gagnebin, M. 2004. *Authenticité du faux*. Lectures psychanalytiques. Paris, PUF, Collection Le fil rouge.
- Gagnebin, M. 1984. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*. Paris, PUF, Collection L'écriture.
- Herrera, H. 1983. *FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion, 2013.
- Juranville, A. 2009. «La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf», dans *Cliniques Méditerranéennes*, 80/2009.
- Lapeyre, M. 2009. «Fonctions de l'art : lectures freudiennes», dans *Cliniques Méditerranéennes*, 80/2009.
- Le journal de Frida Kahlo*, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995.
- Riazuelo-Deschamps, H. 2007. *Anthropologie et psychanalyse de la grossesse. Représentations maternelles au cours d'une première et d'une deuxième grossesse*. Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Paris X Nanterre.

---

<sup>i</sup> *Le journal de Frida Kahlo*, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995, p.13.

<sup>ii</sup> Bachelard, G. 1958. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, p.199.

<sup>iii</sup> Beaux Arts/hors-série. 2013. *Frida Kahlo & Diego Rivera*. Musée de l'Orangerie. Paris, Beaux Arts/TTM éditions, p.16.

<sup>iv</sup> Herrera, H. 1983. *FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion, 2013, p.13.

<sup>v</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>vi</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>vii</sup> *Le journal de Frida Kahlo*, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995, pp.7-25.

<sup>viii</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>ix</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>x</sup> Exposition Frida Kahlo et Diego Rivera au Musée National de l'Orangerie, Paris, 9 octobre 2013-13 janvier 2014.



- 
- <sup>xi</sup> Juranville, A. 2009. «La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf». En *Cliniques Méditerranéennes*, 80/2009, p.81.
- <sup>xii</sup> Herrera, H. 1983. *FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion, 2013, p.70.
- <sup>xiii</sup> *Ibid.*, p.70.
- <sup>xiv</sup> De M'Uzan, M. 1994. «Les esclaves de la quantité», dans *La bouche de l'inconscient. Essais sur l'interprétation*, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient, p.159.
- <sup>xv</sup> Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.101.
- <sup>xvi</sup> Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, pp.178-179.
- <sup>xvii</sup> *Ibid.*, p.180.
- <sup>xviii</sup> Riazuelo-Deschamps, H. 2007. *Anthropologie et psychanalyse de la grossesse. Représentations maternelles au cours d'une première et d'une deuxième grossesse*. Bajo la dirección de la Profesora Dominique CUPA, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Paris X Nanterre, p.32.
- <sup>xix</sup> *Ibid.*, p.182.
- <sup>xx</sup> De M'Uzan, M. 1977. *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, Collection Tel, p.5.
- <sup>xxi</sup> Gagnebin, M. 2004. *Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques*. Paris, PUF, Collection Le fil rouge, p.141.
- <sup>xxii</sup> *Ibid.*, p.145.
- <sup>xxiii</sup> Lapeyre, M. 2009. «Fonctions de l'art: lectures freudiennes», dans *Cliniques Méditerranéennes*, 80/2009, p.33.
- <sup>xxiv</sup> Gagnebin, M. 1984. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*. Paris, PUF, Collection L'écriture, p.5.
- <sup>xxv</sup> Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.184.
- <sup>xxvi</sup> Fédida, P. 1978. *L'absence*. Paris, Gallimard, p.7.
- <sup>xxvii</sup> Gagnebin, M. 1984. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*. Paris, PUF, Collection L'écriture, p.20.