

FRIDA KAHLO: (AUTO) RETRATO Y DEVENIR-ROSTRO

Jesús González Fisac

Universidad de Cádiz

A. Preámbulo hermenéutico.

1. Frida Kahlo y el pleonasmio interpretativo.

1. Una de las dificultades mayores a la hora de enfrentar la obra de Kahlo es, no tanto la mucha literatura que hay sobre su pintura, que es todavía mayor si consideramos la que hay de cada uno de los cuadros por separado, cuanto una suerte de exceso o sobredeterminación hermenéutica a la hora de enfrentarla. Concretamente nos referimos a *la psicologización de su pintura*, que permite trazar un cronograma preciso de todas y cada una de sus pinturas junto a las emociones y sentimientos que van siendo suscitados por los avatares de su vida, que están igualmente cronografiados (no en vano una de los mejores textos sobre su obra es la biografía de Herrera), cuando no es la historia clínica o también un diagnóstico psiquiátrico (nos referimos a historia clínica de Kahlo que escribió Henriette Begun y al informe psiquiátrico de James Bridger, ambos incluidos en el libro de Grimberg¹, así como a toda la abundante bibliografía psicopatológica sobre Kahlo), como si estuviera en juego un hecho meramente natural y, por ende, menos —o nada— estético (un hecho pseudo-estético, atravesado por la clínica en todas sus formas). Pertenece a esta sobredeterminación hermenéutica, o al menos ha hecho un uso de ella en este sentido la crítica posterior, la de la propia autora, la propia autointerpretación, vamos a decirlo así, de Kahlo, siempre que participe de esta mirada. Por eso tienen tanta relevancia los textos que conforman su correspondencia así como su *Diario* (que comprende los últimos diez años de su vida), textos en los que se juega, en un quicio difícil de mantener, la expresión franca de emociones (luego diremos algo sobre esta franqueza) y su expresión patologizadora (razón por la cual propondremos una suerte de lectura *in obliquo*). No queremos desarrollar en detalle una teoría estética, pero sí queremos apuntar las razones por las que nos parece que la pintura de Kahlo más bien resulta empobrecida por las interpretaciones que se atienden escrupulosamente a la

¹ Cf. Grimberg, S., *Frida Kahlo: Song of Herself*, London, Merrel, 2008.

psicología (o a la psicopatología, según el caso) de la artista. Digamos que queremos trazar, en grueso ciertamente, algo así como *una estética privada* —en el doble sentido de deficiente y de contraria a pública— de esta sobredeterminación que nos parece reconocer en análisis de la pintura de la mexicana.

2. Convengamos en que *la pregunta por el arte es la pregunta por el sentido* (tal sería el *éthos*, si puede decirse así, de la interpretación en general, y de la interpretación estética en particular), pues consiste justamente en reparar en que hay cosas que no pueden ser explicadas. Cosas a las que no conviene la pregunta *por*, porque no preguntamos algo de ellas (no es un preguntar transitivo), sino otra más elemental, en realidad previa y anterior a todo preguntar por, que es la del preguntarse mismo, digamos la pregunta por el hecho de *que hay* cosas. Esta es la pregunta que no es arrancada por interés alguno o, si se quiere, *la pregunta que sólo se suscita libremente*, cuando de la cosa no importa nada más que el hecho de que existe. Si la pintura de una naturaleza muerta, con algunos cacharros o alimentos, por ejemplo los que aparecen incidentalmente en *La vieja friendo huevos* de Velázquez (un almirez, una chalota), pertenece de pleno derecho a la obra de arte, como en general en cualquier bodegón, es precisamente porque el pintor ha reparado en que hay tales cosas y que, puestas sobre el lienzo, destacan justamente, no como estas o aquellas cosas, pues no importa qué sean, sino como las cosas *que están ahí*, sin más. Por eso la naturaleza muerta es casual, al mismo tiempo que premeditada, donde lo que nos sorprende es, precisamente, que el artista haya reparado en estas y no en otras cosas (volviendo a Velázquez, los cuchillos, por ejemplo, son recurrentes en sus bodegones). En el caso de Kahlo, que reinterpreta el bodegón clásico, pinta en sus últimos años varios bodegones en los que ya la disposición de los alimentos, ya los cortes y presentaciones de los mismos, abren líneas de fuga que ponen la imagen fuera de sí y la sacan del cuadro, dándole una vida inusitada. (Kahlo juega en estos cuadros con un contraste; por una parte no deja de llamarlos “naturalezas muertas”, a lo que se suma el hecho inopinado de introducir en algunos animales vivos, como en “Naturaleza muerta. “Viva la vida y el doctor Juan Farill””, de 1952-54, o en “Naturaleza muerta con perico y bandera”, de 1951. En todo caso, diremos algo más sobre esto cuando nos refiramos a la cuestión del devenir-animal de la pintura de Kahlo.)

La privación de la estética a que nos referimos se juega en el doble sentido que hemos apuntado. Porque sólo puede ser una carencia, y una carencia esencial, la que haga que una obra de arte quede sujeta al devenir biográfico de su productor. Pues eso,

precisamente, lo sitúa en un ámbito que no es el de lo público, que aquí hay que entender en un sentido *político*, digamos a la manera de la estética romántica (Kant, Schiller), que es, este ámbito no público queremos decir, el ámbito de la psicología. Pensemos que no se trata únicamente de que falte lo político; sucede que si esto es así ello se debe a que cualquiera no puede reconocerse en la obra como sujeto libre. Lo que se presenta es, en el mejor de los casos, nada más que una analogía, las obras como análogos de los estados psicológicos, cuando no una burda consecuencia de estos (en cualquier caso, queriéndose establecer una relación unívoca entre estados y obras), lo cual no aporta ni dice realmente nada. Por ejemplo, *La columna rota* (1944) se vincula al corsé que le fue ajustado ese mismo año, y lo mismo suele hacerse con sus cuadros (y algún grabado) de comienzos de los años 30 en relación a sus abortos. No se trata de si los cuadros de Kahlo son realistas (ahora diremos algo sobre esto), sino más bien si esta vinculación biográfica, este psicologismo, aportan algo a la obra como obra de arte, por tanto libre, y no como objeto de del cuerpo y de su *páthos*. *Pues allí donde se muestra inmediatamente como naturaleza (y en el caso de Kahlo como naturaleza sufriente)*, las obras parecen convertirse nada más que en una expresión de esa naturaleza, una expresión su dolor, y, por eso, nada más que obras explicables por las realidades presentes en ella, como cicatrices o de artilugios ortopédicos. El arte, tanto desde el punto de vista del artista como de quien contempla, tiene que ser *un ejercicio de libertad*. Porque, ¿qué podemos reconocer en obras que dibujan una suerte de cronograma, como lo hemos llamado antes, del dolor y de sus tecniquerías? Ciertamente el artista no está nunca al margen de su propia vida ni tampoco de su tiempo y su ideología (el comunismo en el caso de Kahlo), pero el arte es hecho de menos y queda privado de su virtualidad como arte si sólo vemos en la obra la expresión de eso que, a lo que parece, es el único contenido posible y no, como sería en verdad enriquecedor para quien la crea y para quien la contempla, una posibilidad libre. Pensemos que esta libertad no tiene que ver con la producción misma de la obra, en la que participan innumerables causas, probablemente todas ellas, desde el punto de vista de su belleza, prosaicas, sino con su creación, digamos con su producción como obra *de arte*, y con el reconocimiento de la misma, que bebe de esa misma libertad.

3. Esta dificultad, ese particular pleonasma a que nos referimos, está también en las interpretaciones simbólicas de que ha sido objeto su obra. Aquí encontramos un procedimiento similar. Al fin y al cabo se trata de explicar la obra, revelar su sentido como algo que tiene que ser traducido (en realidad es lo mismo que cuando nos

servimos de la psicología, sólo que en este caso la correlación, cuyo carácter unívoco es lo verdaderamente relevante, se establece entre figuras y significados y no entre figuras y estados de ánimo o avatares biográficos), y que no se muestra en sí mismo. Como en el caso anterior, no se puede negar que la pintura de Frida está llena de símbolos que requieren una interpretación y cuyo significado con frecuencia es revelado por la propia pintora. De este modo se puede arbitrar un prontuario de figuras y significados, que en este caso permiten reconocer en las obras, ya no un cronograma, ciertamente, pero sí un logograma, tan acertado como automático. Sin embargo, ¿es el significado del símbolo lo que está en la obra?, ¿no se pierde la obra en esta traducción? Por ejemplo, los cuadros en los que hay presencia de animales, o todo lo que rodea a la iconografía cristiana, que Kahlo utiliza con frecuencia (lo que Hayden Herrera llama “retórica cristiana”²) o indígena, ¿guardan una relación significativa desde el punto de vista artístico? “Frida tenía un cuadro particularmente impresionante de Jesucristo rumbo al Calvario y utilizaba el mismo dolor y realismo extremos para comunicar sus propios mensajes”³. Pensemos que no se trata sólo de si Frida Kahlo estuvo limitada a su propio cuerpo y a su propia vida (mascotas, educación católica, mexicanismo, etc.), sino si también el que recibe la obra lo tiene que estar. Si la obra misma, como decimos, puede ser interpretada y puede ofrecer un sentido que no se agote en estos elementos que obran como condiciones hermenéuticas.

Un ejemplo de esto es la interpretación que vincula la obra de Kahlo con el surrealismo. Ciertamente hubo una relación y, como queda claro por diversos testimonios, Kahlo terminó mostrando por el surrealismo mucho menos interés que el surrealismo por ella. Preparó con interés la exposición de París de 1939 y con este fin produjo dos obras de gran formato, *La mesa herida* y *Las dos Fridas*. *Lo que me dio el agua*, de un año antes, se suele cargar también en la cuenta de sus obras surrealistas. Como señala Tíbol⁴, los elementos simbólicos surrealistas, como “la doble imagen, el aislamiento de fragmentos anatómicos, el neorrealismo fantástico”, etc. están presentes en algunos de sus cuadros a partir de su primer viaje a Estados Unidos, a comienzo de la década de los treinta. Herrera, en cambio, apunta que los objetos que aparecen en estos cuadros están lejos de ser simbólicos y que, en general, son bastante prosaicos (Herrera⁵ se refiere expresamente a *Lo que me dio el agua*). La confusión es mayor si se toma en

² Herrera, H., *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2007, p. 360.

³ Herrera (2007), *ibidem*.

⁴ Cf. R. Tíbol, “Las dos Fridas”, en *Frida Kahlo. Homenaje Nacional 1907-2007*, México, 2007, pp. 204-205.

⁵ Herrera (2007), p. 330.

consideración la interpretación de los propios artistas. En algún momento, Rivera calificó estos cuadros como “una maravillosa fantasía lógica”⁶. Pero, como es sabido, en varios lugares Kahlo reniega de la adscripción surrealista, que, con razón, parece venir más bien de otros que de ella misma. ¿En qué ayuda a pensar una obra su ubicación en corrientes o movimientos pictóricos?, ¿no es acaso un exceso de la crítica? Este juego, sólo arrastra confusiones y, así, la pintora mexicana ha podido ser interpretada en el sentido contrario al surrealista. Concretamente Rivera dirá que, toda vez que Frida se manifiesta como marxista y comunista, su estilo es realista y aún “materialista”. De este modo la obra de Kahlo recibe un sesgo que lleva su no-surrealismo a otro terreno, un terreno, digámoslo así, meramente político, que es donde mejor se puede reconocer como antítesis del surrealismo. Por lo mismo, Kahlo podrá decir después (estamos hablando de comienzos de la década de los cincuenta) que el surrealismo pertenece al carácter “decadente del arte burgués”⁷.

4. Pasemos por último a la cuestión de la autointerpretación. Como acabamos de ver en el caso de la adscripción surrealista de Kahlo, el artista no está exento de este exceso en la interpretación y, por tanto, puede ser igualmente un obstáculo para *pensar* lo artístico de sus obras. En el caso de Kahlo tenemos un ejemplo de esto que decimos. Escribió, respondiendo a una solicitud, un texto con el propósito “de “explicar” [sic] una de mis pinturas”⁸, concretamente su cuadro *Moisés*, de 1945, en el que se abunda en esta interpretación de carácter simbólico. Todavía se complica más la explicación si, como dice la pintora, el cuadro quiere ser “la interpretación de lo que Freud analiza tan maravillosamente en su *Moisés*”⁹ (es decir, si quiere ser la interpretación de una interpretación). En este texto se confirman correspondencias y significados comúnmente reconocidos en su obra: la sangre alude a la guerra, “inevitable y fecunda”¹⁰, “el Amor ... está representado por la concha y el caracol, los dos sexos”¹¹, el sol como “*primer dios* y como creador y reproductor de la *vida*”¹², etc. También explica algunos recursos plásticos, como cubrir la canasta con una piel de animal para que “recordara lo más posible a una matriz”, pues la canasta en el agua “significa la fuente materna al dar luz a

⁶ Citado en Tibol (2007), p. 205.

⁷ Carta a Antonio Rodríguez, *circa* 1952, en Kahlo, F., *Ahí les dejo mi retrato*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 345.

⁸ Kahlo (2005), p. 273.

⁹ *Ibidem*, p. 274.

¹⁰ *Ibid.*, p. 277.

¹¹ *Ibid.*, p. 278.

¹² *Ibid.*, p. 275.

una criatura”¹³. Vale la pena tener en cuenta este texto porque nos pone en el centro de la dificultad que supone en sí misma la distancia interpretativa. Como señala la propia Kahlo, alguna parte del texto freudiano resulta “muy complicada” y reconoce que la solución no ha sido todo lo literal, lo que aquí, cuando se trata de interpretación, quiere decir todo lo contrario, que es una interpretación simbólica (o, si se quiere, que es interpretación *sensu stricto*), reconoce, decimos, que no ha logrado una solución simbólicamente satisfactoria. Lo que importa entonces, sin embargo, es que se trata precisamente de *su* solución, de la *propia solución* de Kahlo, y de que los automatismos simbólicos no pueden reconocerse como meras correspondencias. Más aún, aunque así fuera, el problema estético que queremos señalar es que no vale ninguna clase de estipulación o de relación cerrada entre la figura y el significado (el símbolo). Lo cual no quiere decir que en el orden del significado no se den esa clase de correspondencias o estipulaciones (la arbitrariedad no es la cuestión), sino sobre todo que las mismas no pueden agotar el sentido de la obra de arte. Y que, además, si así lo hicieran, harían de la obra nada más que un texto traducible. *Un texto que puede ser tras-puesto a un determinado lenguaje más que un texto que abre él mismo o que crea él mismo lenguaje y posibilidades de significación inéditas*. Es probable que la recusación que hace Kahlo de su condición de surrealista tenga que ver con esto. Concretamente, la denuncia que hace la impostura surrealista cuando llega a París en 1939 es una buena muestra de este rechazo del surrealismo por artificioso. Cuando dice que los surrealistas son “so damn “intellectual””, como le escribe a Nicolas Murray¹⁴, denuncia justamente que en ellos hay, como dice también, “something so false and unreal”. ¿Y qué puede haber más falso que la traducción del símbolo o más irreal que la explicación -en el sentido que hemos dado a esta expresión- del arte?

Por eso quizás haya más bien que considerar las expresiones de Kahlo en las que insiste justamente en la inmediatez de su obra desde el punto de vista de su voluntad de expresar algo. En cierto modo contra el artificio surrealista, trufado de toda clase de irrealidades (tan intencionadas como insinceras), Kahlo apuntala *la verdad de su* pintura. Verdad que valdría la pena comprender más en un sentido genuinamente ético que en un sentido psicológico o que en un sentido político, que más bien operan distorsionando que ayudando a pensar la pintura de Kahlo. En este sentido debe entenderse literalmente lo que dice Kahlo cuando reniega de su adscripción surrealista:

¹³ *Ibid.*, p. 274.

¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

“Nunca pinté sueños. Pinté mi propia realidad”¹⁵. Kahlo no pretende nunca hacer un ejercicio que pueda no considerarse honesto (“hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma”¹⁶). Lo que busca en el autorretrato es un ejercicio lo menos retórico posible, “describir y pintar mi propia emoción, casi mi autorretrato”, dice de lo que supondría hablar de Diego (o, más exactamente, lo que supondría hacer un “retrato de Diego”). Pues el autorretrato es el cuadro en el que queda dicha (pintada) “la única verdad: la mía”¹⁷, el cuadro en el que busca “la expresión exacta de mi emoción” que es “lo que a todo pintor sincero le interesa”¹⁸. “En realidad no sé si mis cuadros son surrealistas o no, pero sí sé que representan la expresión más franca de mí misma”¹⁹. De hecho, como señala en otro lugar (nos referimos concretamente a la “Declaración solicitada por el INBA” que aparece en *Ahí les dejo mi retrato*), la atribución surrealista es para ella básicamente la atribución de una impostura frente a la que afirma esa franqueza, que supone no “tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie”²⁰. La pintura de Kahlo estaría guiada por una suerte de *imperativo de veracidad*. Porque Kahlo no busca únicamente que lo que aparece sea verdadero sino ante todo que eso que es verdadero sea siempre ella misma, que es donde nos parece que habría que situar la *inflexión ética* a que nos hemos referido antes. Inflexión, repitémoslo, que hay que considerar básicamente en oposición a la *insinceridad surrealista* en particular, pero también a toda sobredeterminación interpretativa (empezando por la suya propia) en general.

B. El Autorretrato

2. El *devenir* rostro en los (auto) retratos de Frida Kahlo.

5. Deleuze, en su análisis de la obra de Bacon²¹, habla de la particular condición que tienen las cabezas en sus retratos y autorretratos. Distingue entre figura y estructura, donde el cuerpo y la cara corresponden respectivamente a cada una. Pero nos interesa cómo expresa esta diferencia en relación a la cabeza y rostro, *visage*, que serían las

¹⁵ Cit. en Herrera (2007), p. 339.

¹⁶ Kahlo, F., *El Diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*, Barcelona, Debate, 2002, p. 97, 252. Citaremos el *Diario* indicando primero la página del facsímil y luego la página donde está la transcripción o, en su caso, los comentarios al texto o a los dibujos.

¹⁷ Kahlo (2005), p. 318.

¹⁸ *Ibidem*, p. 309.

¹⁹ Carta a Antonio Rodríguez, en Herrera (2007), p. 335. Cf. también Kahlo (2005), pp. 345 y 295.

²⁰ Kahlo (2005), p. 295.

²¹ Cf. Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, t. I, Editions de la Difference, 1984. De ahora en adelante citaremos por la edición española (que no incluye las fotografías de cuadros de la edición original), Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009.

partes correspondientes al cuerpo y a la cara cuando los pensamos como elementos, vamos a decirlo así, sustantivos y portadores cada uno de un sentido. Cuando pensamos la cara como parte del cuerpo es cabeza y cuando la pensamos como forma o estructura es rostro. Deleuze insiste en que el rostro es una “organización espacial” que recubre la cabeza²². Digamos nosotros, es superficie y, en tanto que superficie organizada, forma o estructura y, por ende -esto es lo que nos parece más importante- unidad; el rostro es en sí mismo unidad (luego veremos la importancia de la unidad en el devenir-rostro de la pintura de Frida Kahlo y en su condición intensiva). La cabeza, en cambio, es “una dependencia del cuerpo”. La cabeza es ante todo parte, es fragmento. A Deleuze le interesa la condición desorganizada del cuerpo y cómo éste termina deshaciendo el rostro. El trabajo que reconoce en Bacon sería así el de “deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro”²³. Nos interesa, sin embargo, pensar los retratos de Kahlo en paralelo a estas apreciaciones sobre Bacon en el siguiente sentido. Por una parte, debe reconocerse en Kahlo este doble devenir del que habla Deleuze: un devenir rostro y un devenir cuerpo. Sería difícil no encontrar en la pintura de Kahlo el rostro, en los retratos, ciertamente, pero también en los bodegones (sea el rostro de los animales sea el rostro-animal de los vegetales, como por ejemplo en *Los cocos*, de 1951, o en *Lágrimas de coco*, de 1952). Por lo que la presencia de la figura y el cuerpo, a veces tiene que considerarse en relación con el devenir rostro y con su particular reubicación dentro de la figura corporal como parte de la misma, pero también se puede hablar de un devenir-cuerpo, aunque de éste no vamos a ocuparnos aquí. El devenir-rostro, como veremos, puede acontecer de muchas maneras, aunque ensayaremos una interpretación. En todo caso, lo que queremos decir es que, parafraseando a Deleuze, y con independencia de adónde nos lleve la posibilidad de un devenir cuerpo en las pinturas de Kahlo, si “Bacon es pintor de cabezas y no de rostros” bien podría decirse que *Kahlo es pintora de rostros y no de cabezas*. Por eso intentaremos mostrar que si aparece el cuerpo en algunos retratos es precisamente en relación al rostro, en ciertas operaciones de resignificación (por exceso o por defecto), pero siempre teniendo en la cara (que no en la cabeza, pues de otro modo no estaríamos diciendo casi nada) un elemento extraño pero inalienable.²⁴

²² Deleuze (2009), p. 29.

²³ *Ídem*.

²⁴ Hay otro aspecto tratado por Deleuze en relación a Bacon, y que vincula además con la diferencia entre cabeza y rostro (con la prelación de la cabeza en este pintor queremos decir), que es lo que llama el *devenir-animal*. En este aspecto, en el que la literatura es más abundante y el espacio para las interpretaciones inéditas parece estar realmente agotado, por razones de espacio no vamos a detenernos.

6. Esto que *queremos llamar devenir-rostro* de los retratos tiene su representación, vamos a decirlo así, ejemplar, en el *Autorretrato con medallón*, de 1948. La carta que acompaña al cuadro (es un encargo) va dirigida al doctor Fastlich y en ella Kahlo dice que en él está la “expresión *exacta* de mi emoción”. El huipil ceremonial que encuadra al rostro (mención aparte de las dos esquinas, en donde aparece un trasfondo vegetal característico, y que guardan proporción con el medallón, del mismo color y tema, componiendo una suerte de triángulo sugerido) ha aparecido, como recuerda Raquel Tibol²⁵, en un cuadro anterior de 1943, *Diego en mi pensamiento* (también conocido como *Autorretrato como Tehuana*). En éste el rostro ocupa un espacio menor de la superficie del cuadro pero *sigue sin dominar la figura*. Pensemos que la composición del cuadro se invierte, además de que cambia la proporción. El autorretrato de 1948 tiene el triángulo con el vértice opuesto hacia abajo -inscrito en un rectángulo, el lado menor coincide con uno de los lados menores del paralelepípedo-, mientras que aquí es el rostro, que ocupa la parte superior del cuadro, el que hace las veces de vértice opuesto. En ambos, sin embargo, el cuerpo, que en realidad carece de figura y no es más que una suerte de maniquí (ahora diremos algo más sobre esto), *funciona al servicio del rostro*. En el autorretrato de 1948 el huipil hace las veces de fondo, que, dado su color blanco y la reiteración y el esquematismo del motivo (¿soles?, ¿flores?), realza y aísla el rostro dentro del cuadro, esto es, a cuenta de *borrar y hacer irreconocible el cuerpo y la figura del cuerpo*, que ni siquiera se atisba en los pliegues. Más aún, podría decirse que si el cuadro puede reconocerse visualmente *como* un retrato, es decir, como el retrato-de-un-rostro-de-una-cabeza-de-un-cuerpo, es porque el rostro *no* ocupa el centro geométrico del cuadro. De haber sido así, el rostro habría parecido todavía más, es decir, todavía *más abstractamente, rostro*, pues si el huipil, que ya hace de cenefa geométrica, rodeara hubiera estado encuadrado esto habría reforzado el efecto abstrayente del entorno del rostro que ya tiene de por sí. Al encontrarse descentrado se sugiere la asimetría propia del retrato convencional que mantiene la proporción 2/1 entre el tamaño de la cabeza (o de la cabeza-cuello) y el del cuerpo representado, el tamaño del busto, *como si* se tratara del rostro de un cuerpo, que en realidad no aparece. Por eso los rostros no se reconocen tanto como partes de una cabeza sino que ellos mismos parecen ser los cuerpos. De otra manera, esto se confirma en el *Autorretrato como Tehuana*, donde es el traje y no el cuerpo, que está tapado por el traje, el cual hace de figura, una figura que es ciertamente abstracta y que sugiere una función puramente

²⁵Tibol (2007), p. 310.

formal o estructural pues no coincide con ni sugiere parte alguna de la anatomía. De hecho, sirve de triángulo cuyas líneas de fuga confluyen en la cúspide, que es el lugar ocupado por el rostro. Si consideramos además las líneas radicales que parten (o terminan) en él, este devenir rostro se hace todavía más patente.

En general, la impresión que producen los retratos de Kahlo, y esto vale tanto para sus autorretratos como para los retratos de otros, es que el rostro está de alguna manera separado del resto de la figura. Decimos de la figura pues el cuerpo más bien no aparece, aunque sí la carne, lo cual no contraviene este devenir-rostro sino que lo confirma. Pensemos en el cuello, que sí aparece en casi todos los retratos (especialmente en los de mujeres). En estos casos, el efecto de separación y, vamos a decirlo así, de escorzo, que se produce por el contraste entre la piel y el color del traje o el color del fondo, este efecto, decimos, realza la carne (la piel -luego explicaremos el por qué de esta precisión). En el caso del *Autorretrato con medallón* no hay cuello y la carne (la piel) y la cara son una y la misma cosa, lo que refuerza todavía más el contraste a que nos referimos, pues en verdad *no hay cuerpo* en absoluto. Este efecto de escorzo que singulariza al rostro alcanza también al cuello y en algunos retratos ayuda a la estilización de aquél, que parece alargarse por el escote (por ejemplo, en el *Autorretrato con traje de terciopelo*, de 1926 -y todavía más en el *Retrato de Alicia Galant*, de 1927, o en el *Retrato de Cristina, mi hermana*, de 1928). En todo caso, y tal y como se confirma en la evolución de los retratos (esto es todavía más cierto en el caso de los autorretratos), el rostro tiende a ser cada vez más independiente del cuerpo, que funciona únicamente como marco o como fondo, pero que no puede considerarse como figura ni mucho menos como todo que domina sobre el rostro. El cuerpo, de haberlo, es sólo parte del rostro y le pertenece conformando una sola pieza (es el efecto de su *Retrato de Adriana*, de 1926, o del algunos de los autorretratos -los de 1929 y 1930 por ejemplo). Este mismo efecto se consigue por medio del collar o del escote (que no aparece en todos). Pero siempre se trata, y esto es lo que queremos señalar, de *una particular constricción del cuerpo, que desaparece en el cuadro y queda reducido al rostro*, y que parece menor cuando hay cuello o todavía más cuando hay escote pero que, en cualquier caso, sigue estando omitido (ahora diremos algo sobre los trajes y también sobre las máscaras). Por eso puede decirse que, en general, en la obra de Kahlo apenas se encontramos retratos de cuerpo entero (no nos referimos a los cuadros en los que pueda aparecer un cuerpo sino a aquellos que parecen retratos *convencionales* - pensando en que se puede hacer esta distinción, si bien, seguramente, sea

particularmente artificiosa en el caso de la pintura de Kahlo, porque, ¿no es acaso el cuadro, por ejemplo, *Unos cuantos piquetitos* (1935) un retrato?. Y cuando lo hace, ¿qué clase de representación es la que encontramos?, es decir, ¿cuál es, en oposición a este devenir-rostro, el devenir-cuerpo de la pintura de Kahlo? Ahora no podemos detenernos en esta cuestión. Quede al menos apuntada.

Intentemos considerar ahora cómo funciona este devenir-rostro.

3. El devenir-rostro como in-tensión.

7. Como decimos, en los cuadros de Kahlo no sólo se da este devenir-rostro. También hay un devenir-cuerpo muy particular (que ella misma habría definido como “desintegración”, según reza en una de las páginas de su *Diario*) del que no vamos a ocuparnos en este trabajo. Sin embargo, vale la pena retener al menos que esta posibilidad no pertenece siempre a los retratos en los que aparece todo el cuerpo, o que al menos esto no indica todavía que se trate de un tal devenir. Como señala Deleuze, el realidad la clave de esta posibilidad está más bien en el hecho de que se muestre la Figura, que es lo verdaderamente determinante.

Consideremos primero algunos retratos en los que aparece la persona hasta casi la mitad del cuerpo. Al menos allí donde llegan incluso a aparecer las manos. Los retratos de Alicia Galant (1927), de su hermana Cristina (1928), de una niña (1929), de Lupe Marín (1929), también el retrato de una Mujer de Blanco (1930), o el autorretrato de 1926 (pues en los dos siguientes, de 1929 y 1930 ya no aparecen las manos). En general los retratos de la década de los veinte, decimos, presentan dos partes del cuerpo, la cabeza, con la cierta estilización propiciada por el cuello y por los escotes de los vestidos, además de los brazos y las manos, cuando no las manos solas, que también están particularmente estilizados. Los brazos son desproporcionados, largos y esbeltos (el retrato de Alicia Galant y el autorretrato de 1926 son los ejemplos más claros). Esta desproporción está también en las manos. El retrato de Lupe Marín (aparte de los ya citados) es un ejemplo de esto. Pero, ¿qué puede suponer esto para el devenir-rostro que queremos desarrollar?

Pensemos en un dibujo *La mano*, de 1930. En este dibujo, una especie de estudio de una mano, tiene la particularidad de que no parece tener tres dimensiones. Digamos que da la impresión de ser un trampantojo. Los tres dedos del centro parecen haber sido dibujados simplemente uno junto al otro, duplicando simplemente el que está más a la derecha. El índice, en efecto, puede ser visto en todo su volumen toda vez que no el

pulgar se separa; pero los otros dos, el anular y el corazón, parecen simplemente repetir este tamaño y casi el volumen, lo cual tiene como consecuencia que cuando termina el torso de la mano no quede ya espacio para repetir esta operación con el meñique, que parece entonces un dedo luxado, o, si se quiere, un dedo sobrevenido o añadido; en cualquier caso, un órgano desmesurado, como de alguna manera lo son todos los dedos debido a esta falta de proporción. Esto mismo se aprecia en algunas manos de los retratos, que son desproporcionadamente largas, sin guardar ninguna simetría y como si estuvieran pintadas sin volumen. En el *Autorretrato con Traje de Terciopelo*, o también en el *Retrato de Agustín Olmedo* (1927), la mano presenta el mismo aspecto que en el dibujo, además de ser exageradamente larga y estilizada. Ciertamente pertenece al estilo *naive* que reconocemos en algunos de sus primeros cuadros (como en *La niña sentada con pato* o en *El Camión*, de 1928 y 1929 respectivamente), pero como modo de presentar el cuerpo resultan particularmente interesantes, pues hacen de las manos órganos independientes. El mismo efecto que se aprecia en los rostros se reconoce igualmente en las manos y, en algunos casos, también en los brazos (también en alguno de los retratos con monos -estamos pensando en el de 1943- los brazos de estos, al igual que sus manos, son desproporcionadamente largos). Lo que sucede, y por eso nos hemos referido a esto, es que el cuerpo no aparece. El vestido ciertamente lo oculta, lo cual sirve para presentar esta partes aislada o abstractamente, *partes que son todos* diríamos, sin deber nada a las proporciones de la anatomía que, de este modo, demuestra no estar en juego y no importar nada.²⁶

El devenir-rostro se apreciaría por tanto en la progresiva desaparición del cuerpo y también de las manos. Toda vez que los vestidos y los trajes no reflejan la anatomía sino que la ocultan y permiten trampearla (esto es todavía más claro en el caso de los vestidos y camisas amplias -los trajes de Tehuana que solía utilizar Kahlo son de esta clase-, sobre todo en los vestidos y, cuando aparecen, en las faldas con vuelos), lo que

²⁶ Apuntemos tan sólo, con vistas a un estudio del devenir-cuerpo en la pintura de Kahlo, que la anatomía juega un papel muy particular en su pintura. Aunque hay retratos o estudios en donde parece que se guarda la proporción, en general Kahlo se sirve de ella con vistas a un particular devenir que no es en absoluto realista. Baste pensar en que, como señalan los comentaristas, Kahlo pidió y se sirvió de ilustraciones médicas para pintar los cuadros en torno a su aborto -Herrera 2007: 189- y que, incluso, ya en 1941, el Doctor Eloesser le regaló un “feto humano conservado en una vasija de alhído fórmico” - Herrera (2007), p. 193-, pero que, *sin embargo*, si se miran de cerca los dibujos del cuerpo, pero *sobre todo los de los fetos* que aparecen en varias obras, se observa claramente que no guardan proporciones y que no reproducen los estudios de anatomía que, sin embargo, pudo consultar (aunque aquí la fuerza de este ‘sin embargo’ depende en última instancia de la importancia que se otorgue a la biografía en la producción de la obra de arte, tal y como hemos discutido en el preámbulo de este trabajo). Porque, ¿no es ya una lámina médica, lo mismo que el realismo más prosaico, *una clase de prejuicio?*

aparece es realmente el objeto del retrato. Como si el cuerpo fuera nada más que el soporte del vestido; como *si el cuerpo fuera la excusa del rostro* y, cuando importe, del vestido. Repárese en que los retratos a partir del final de la década de los veinte ya no van a incluir manos y que cuando aparezcan lo harán porque también está presente todo el cuerpo (excepción hecha de *La Máscara*, de 1945, que comentaremos en la sección siguiente, *Yo y mis pericos*, de 1941).²⁷

8. En general, son muchos los cuadros en los que ante todo se trata de mostrar rostros. Este propósito es reconocible, nos parece, en el modo en que se presenta casi siempre el pelo, que está recogido conforme a la manera tradicional, ciertamente, pero que en los retratos contribuye a enmarcar el rostro y a hacerlo todavía más independiente de la cabeza. De hecho, en muchos de ellos el pelo trenzado y recogido parece constituir una parte también independiente. Puede que sea un efecto producido por la abstracción del rostro, que, como parte también independiente, parece interponerse entre el pelo y el cuello y el resto del cuerpo. En algún caso (estamos pensando en el *Autorretrato con Trenza*, de 1941) el pelo es realzado por un adorno, pero sobre todo cuando se destaca algo de color (es el caso de este retrato, el color marrón de la trenza, que contrasta con el pelo negro y la hace parecer un postizo), que es bastante frecuente (para ello Kahlo se sirve de flores o también de algún pañuelo). Todo lo contrario parece cuando el pelo no aparece recogido. En este se hace más presente la cabeza y el cuerpo (el pelo caído sobre los hombros produce la impresión visual de unidad). Sin embargo, en algunos casos en que el pelo está suelto, el pelo, que es negro, funciona a modo de marco luctuoso para el rostro. También parece jugar en estos cuadros una suerte de devenir-animal, igual que el que podemos encontrar en los autorretratos con monos, que también son negros (aspecto este en el que, como hemos

²⁷ Como se ha señalado también, los pies no suelen aparecer en los retratos de cuerpo entero debido a los problemas de salud que Kahlo ha tenido siempre con el pie derecho, que terminará siendo amputado (la obras en las que lo representó en cuanto tal, como pie enfermo, son el dibujo *Autorretrato, sentada*, de 1931, y el *Recuerdo de la herida abierta*, de 1938)). Pero también se ha hecho ver que la imaginaria católica tiene importancia. Por eso arriesgamos la siguiente hipótesis interpretativa. A saber, la de que tanto para las pinturas de Kahlo como las imágenes devocionarias participan de un mismo devenir, si no como rostros (que quizás pueda decirse que es sólo el caso de las vírgenes), sí al menos un *devenir parcial*, pues, como es sabido, las imágenes que se procesionan llevan amplios ropajes debajo de los cuales hay una suerte de esqueletos de madera (o también, dada la importancia de los vestidos y de todo lo que compone el paso, un *devenir ornamental*, o incluso un *devenir performativo*). El imaginero sólo ha tallado las partes visibles, cabeza, manos y pies en el caso de los cristos y sólo cabezas (cuando no caras) y manos en el caso de las vírgenes, lo que refuerza la expresión, contenida, de las partes vistas, ya que el cuerpo es sólo una parte sugerida por medio de los pliegues y, cuando se procesiona, sobre todo en el caso de los cristos, por medio del movimiento. Más aún, el modo en que se viste la imagen (la persona, en el caso de los autorretratos), elude toda sensualidad y no permite reconocer, ni siquiera insinuada, la figura corporal. De hecho, el autorretrato *Diego en mi pensamiento*, que hemos comentado antes, presenta a Kahlo como tal y como podía ir vestida una virgen, con el rostro coronando una figura piramidal.

dicho, no podemos detenernos). En cualquier caso, el pelo merecería una consideración más detenida para la que nos disponemos de espacio.

9. Más claro aún es este devenir en la proliferación de rostros. El autorretrato, que parece abocar a que aparezca una sola figura, con frecuencia aglutina otros rostros. Los rostros de animales, sobre todo de monos (en el *Autorretrato con monos*, de 1943, hay cuatro rostros de mono); en algún caso el de un perro (ahora diremos algo sobre esto). También rostros que se adivinan en las naturalezas muertas (los cocos a que nos hemos referido antes), cuando no los rostros de la misma naturaleza, como los rostros del sol y de la luna (en *El abrazo de amor del Universo*, de 1949, se suman hasta cuatro rostros distintos -en este caso el perro no sería un rostro, ahora diremos por qué-, los de Diego y Frida, y los del señor Xólotl y México). El pleonasma del rostro lo encontramos en la solución de Kahlo de introducir un rostro dentro de otro, o más exactamente dentro del suyo, el de Diego, como en *Diego y yo*, de 1949 (o el de *Diego en mi pensamiento*, referido más arriba), el de la virgen, como en *Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y María entre las cejas*, de 1954, o una calavera (que constituye un rostro muy particular, como veremos en la sección siguiente), como en *Pensando en la muerte*, de 1943. El *Retrato doble Diego y yo*, de 1944, resuelve de modo parecido, en este caso con un rostro partido, la duplicación de rostros.

Otra particular forma de exceso la encontramos en las caretas. Dos son los retratos con presencia de caretas: el de *Niña con máscara de calavera*, de 1938, y el de *La máscara (de la locura)*, de 1945. Éste último nos va a interesar en punto al devenir-mirada y a la cuestión del rostro y la mirada. En todo caso, tanto éste como el primero permiten un cierto pleonasma del rostro, por el hecho de que, en efecto, hay dos rostros en uno solo: el de la careta pero también el de la mirada. Por eso hay algo nefasto en la careta en el suelo del retrato de 1938: es un rostro (¿un rostro?) sin mirada.

Pero esta proliferación no explica todavía esto que queremos apuntar como intensidad o fuerza intensiva.

10. Se ha señalado que los retratos de Kahlo representan la soledad. Como ella misma reconoció, “pinto autorretratos... porque estoy sola”. En este sentido, algunos críticos han apuntado que los trasfondos de los retratos, entre naturales y abstractos (se trata del mismo efecto que hemos visto que produce el huipil), refuerzan la soledad del rostro, que parece así estar fuera de todo lugar y de fuera de todo tiempo. Pero, además, el efecto de soledad, que a nosotros nos parece un efecto de la abstracción, viene a reforzarse gracias a este devenir-rostro, uno de cuyos mecanismos es el de la

reticularidad o nervadura que sale-confluye en él. Concretamente, este mecanismo aporta una suerte de efecto dinámico, un efecto muy particular, que podemos llamar intensidad o fuerza intensiva. Como si el cuadro se cerrara sobre sí mismo, ejerciendo el rostro una suerte de atracción sobre todo lo que le rodea. Pero este efecto es mucho más complejo. Vamos a intentar reconocerlo con cierto detalle.

Comencemos con el efecto de las líneas que conforman retículas más o menos distintas o estructuradas. Tomemos para empezar el cuadro *El Pollito*, de 1945, en el que toda la superficie está atravesada por líneas rectas y quebradas, blancas y casi siempre poco nítidas, que dibujan figuras irregulares. El color de las líneas y la presencia de arañas sugiere que se trata de una tela pero los dibujos que resultan de su anudamiento no coinciden con el aspecto de las telas de araña. Además del pollito, hay orugas y un escarabajo. Sólo el pollito no está atravesado por la trama, que recorre toda la superficie restante del cuadro. En esta obra el entramado es disperso y produce el efecto de *fragmentar el cuadro*. Toda vez que el fondo es un jarrón con unas flores tupidas y de colores apagados la trama hace las veces de maraña que alcanza por igual a los insectos y a las plantas (en la base del jarrón hay troncos secos y rotos, arrancados) y que arruina por tanto toda geometría. O habría que decir mejor, que *arruina toda continuidad y todo flujo*. Pero lo que nos interesa de esta obra es que *en ella no hay rostros*. El pollito tiene un ojo, pero si nos fijamos en los retratos de aves en otros cuadros de Kahlo vemos que, a diferencia de lo que encontramos cuando se trata de monos o de perros, sólo se dibujan de perfil. Porque aquello de lo que carecen los pájaros es de mirada. La mirada es la esencia del rostro. No sólo, como señala Deleuze, la forma o la estructura, que es ciertamente lo que Bacon deshace cuando pinta únicamente cabezas, sino, sobre todo, *el foco o punto de fuga* de esa estructura que es el rostro. El punto que, justamente, es al mismo tiempo interior y exterior, hacia dentro y hacia fuera. Esto lo confirmaremos en lo que sigue, pero vale la pena señalar que este cuadro ante todo constituye un cuadro fragmentado y sin ese punto de fuga, que es la clase de fenómeno que creemos hace de los retratos y autorretratos de Kahlo una suerte de magnitud intensiva.

La clase de líneas que hacen del rostro el centro y que hacen que el cuadro (y el exterior) converjan en un punto, además de las de la mirada, se descubren en muchos cuadros como retículas vegetales. Es el caso de los autorretratos que hemos comenzado analizando, con el traje de Tehuana, donde la geometría aísla el rostro al tiempo que lo convierte en centro (especialmente en el de *Diego en mi pensamiento*). El *Autorretrato*

con collar de espinas, de 1940, juega con el mismo efecto. Tanto da que el rostro quede focalizado por el dolor o por el aislamiento. En cualquier caso hay una suerte de movimiento y de tensión que confluye en él. El rostro opera en muchos retratos como una suerte de magnitud intensiva, que a veces está sugerida por la estructura o forma radicular de las raíces de las plantas, que es un motivo común (piénsese por ejemplo en el *Retrato doble*, que en realidad es una suerte de fruto; el caso más claro de esta radicalidad en relación al devenir-cuerpo lo tenemos en el *Retrato de Luger Burbank*, de 1931), o también por las retículas de las hojas, que reciben el nombre de nervios (como en *La flor de la vida*, de 1944, donde no hay rostro sino más bien un particular devenir-cuerpo) o, como en *El pollito*, una suerte de maraña (por ejemplo el *Autorretrato (miniatura)*, de 1938). Como decimos, lo característico de esta forma de devenir intensivo es que el rostro expresa la tensión. El *hieratismo* que con tanta frecuencia se ha señalado en los rostros de Kahlo tiene que pensarse a una con cierta dinámica, ésta relacionada con lo que rodea al rostro. El caso de estas retículas es el más obvio, pero siempre allí donde el fondo aísla y refuerce el rostro, poniéndolo en escorzo, como hemos visto más arriba, el rostro parece recibir el peso visual. Sea en el caso en el que el fondo es un fondo inane, donde el rostro queda realzado como figura con sentido, sea que el fondo es caótico, como pasa con los fondo vegetales de los que se sirve con frecuencia Kahlo, donde el realce del rostro se debe a que es una estructura o forma organizada. En una u otra manera, el rostro termina acumulando la mirada que continuamente busca en derredor algo que hable. Pues para que se produzca esa intensidad, el rostro tiene que funcionar de alguna manera como centro, pero como centro vacío. La *inexpresividad del rostro* juega de esta manera, como *una suerte de carencia que demanda sentido por doquier*. Esta es la clave.

Por eso esta observación de Diego Rivera puede considerarse en cierto modo como una atinada exposición de lo que nosotros queremos decir aquí (y que intentaremos confirmar en punto al devenir-mirada):

“Los retablos de Frida no parecen retablos ni otra cosa ... [pues] pinta al mismo tiempo el exterior y el interior de ella misma y del mundo”.²⁸

4. Rostro y mirada. Devenir-rostro y devenir-mirada

²⁸Cit. en Herrera (2005), p. 198.

11. El devenir-rostro no sería nada sin del devenir-mirada. Hemos señalado que la esencia del rostro es la mirada (en francés, *visage*, rostro, está vinculado justamente a ver y a mirar, a poner la vista en algo). Es por ello que la sobreabundancia de rostros de animales se da en el caso de los retratos con monos. Por lo mismo, en otro de los autorretratos (*Autorretrato con Changuito*, de 1945) aparece el perro de Kahlo, que, como el mono de éste y de los demás retratos, mira de frente. La mirada es lo que pertenece de modo esencial al devenir-rostro que queremos caracterizar. No se trata tanto de una estructura o forma reconocible, cuanto de que en esa estructura haya ojo u ojos que miran, que es lo que constituye el verdadero centro de intensidad (a lo que habría que añadir los recursos hasta ahora expuestos). Pensemos que casi todos los retratos (más o menos expresamente, casi todas las pinturas de Kahlo son retratos o al menos los contienen, incluyendo algunas naturalezas muertas, como comenzamos señalando) contienen la mirada. Vale la pena considerar que la posición de la cabeza es importante para que podamos considerar *que hay* mirada. Cuando el retrato es frontal parece una fotografía. Pero esto no es lo que importa. De hecho, la técnica del retrato es mucho más antigua (la mirada oblicua es muy habitual en los retratos de corte). Lo que hace falta para que el rostro contenga mirada es que podamos reconocer que los ojos miran, y que no sólo ven, es decir, que los ojos son los sujetos de la mirada y no meramente dos órganos ubicados en la cara. Para que los ojos miren, o para que podamos reconocer que hay mirada, según lo hemos expresado, tienen que trazar una línea de fuga respecto a la línea de frente que marca la posición de la cara. El rostro no debe parecer una careta, que sería no sólo un rostro plano. Por eso es habitual en los retratos que la persona mire de soslayo (o que mire a otra parte, lo que importa es que haya una línea de fuga, cierta oblicuidad: es el caso del *Retrato de Marte R. Gómez*, de 1944, o del *Retrato de Miquel R. Mira*, de 1927, por poner dos ejemplos -en lo que sigue volveremos sobre esto). El caso de los animales es especial, pues en ellos solo se reconoce la mirada (para empezar, los dos ojos), cuando lo hacen de frente, digamos *como sosteniéndola* (que es justamente lo que no cabe esperar de los pájaros). A esto se suma el hecho de que los animales que aparecen en los retratos, los que, decimos, sí tienen mirada, son animales que son expresivos. Esto nos pone en la pista de algo fundamental para comprender los rostros de Kahlo (que, por de pronto, es la explicación de que los loros no puedan tener ni sostener una mirada), la expresividad.

12. Hemos caracterizado el rostro, siguiendo a Deleuze, como forma o estructura. El rostro es un orden o disposición organizada de partes. Cuando Kahlo

refuerza la unión entre las cejas (que era real, pero que, lo mismo que su ‘bozo’, son exagerados a propósito -esto nos llevaría la función del pelo, aquí de la pilosidad, en la que no podemos detenernos) está marcando esta forma del rostro. Concretamente rompe la continuidad de la frente con los ojos y con la nariz, que se ve abruptamente interrumpida. El efecto que logra es el de realzar los ojos, que parecen formar un continuo (cuando, como decimos, lo habitual es que el continuo que se impone sea el de la frente con la nariz). En todo caso, importa del rostro que es básicamente un órgano de expresión. Ciertamente el retrato suele hacerse buscando una cierta inexpresividad, pero es claro que hay muchos recursos para mostrar algo de expresión sin que ésta tenga que parecer forzada. Lo que queremos decir es que si un retrato es particularmente inexpresivo es porque el pintor quiere que sea así. Algunos retratos de Kahlo muestran a las claras que se puede decir mucho del retratado con apenas algunos detalles de su cara, especialmente a través del rictus de los labios y de los párpados (qué distinto es, por ejemplo, el rostro de su *Autorretrato con traje de terciopelo* del de tantos otros). Lo mismo sucede con la posición de la cabeza, de frente o de perfil, ladeada o inclinada. Por eso los retratos de animales, concretamente los que contienen monos o el del perro a que nos hemos referido, son tan relevantes para hacer emerger este devenir-mirada, pues nos muestran a estos animales inexpresivamente. Lo cual quiere decir, si tomamos al hombre y su mirada como término de comparación, que los muestran como *en-si-mismados*. Sostener la mirada revela voluntad y conciencia. Sostener una mirada inexpresiva funciona además como vacío, según hemos apuntado antes.

Este vacío tiene todo que ver con el devenir mirada que queremos describir. La ausencia de expresión y la presencia de mirada, revelada por la oblicuidad, constituye una forma señalada de demanda de sentido. Un rostro que nos mira puede ser expresivo, lo que quiere decir que nos aporta básicamente información sobre el estado de ánimo. Un rostro inexpresivo no dice nada. Pero eso tiene una potencia significativa acaso mucho mayor que el que muestra ya cierto significado. Si consideramos los distintos intentos de explicar los cuadros de Kahlo, la mayor dificultad que tienen está en interpretar ese rostro hierático y reiterativo, aunque también, por lo mismo, tienen en esa particular a-significatividad la mayor de las facilidades, pues ponen a la mano el uso de significados abstractos y simbólicos, o también de avatares biográficos. Porque, ¿qué son unas lágrimas, como las del *Autorretrato con medallón*, de 1958, sino *la expresión de dolor?*, las mismas lágrimas de dolor de *La columna rota* o de *Hospital Henry Ford*. Lo que sucede, sin embargo, es que esta no *ex-presividad* arrastra al contemplador y lo

integra en el cuadro, zarandeándolo de dentro afuera y de afuera adentro. En el *Retrato de Isolda Pinedo Kahlo*, por ejemplo, la mirada es extremadamente oblicua, porque se trata de un rostro que está de frente, y de alguna manera nos saca del cuadro. Parecería que nos deja fuera de la captura, en lo que sería un retrato convencional, si no fuera por la muñeca de porcelana, una muñeca sin boca y sin ojos pero que *parece hacer las veces de autorretratada*. En este caso, desde unas cuencas vacías. Ahora diremos algo más sobre esto. En todo caso, la observación de Rivera de que interior y exterior no se distinguen en su obra es una buena indicación de que sus autorretratos nos sitúan, no ante una psicología más o menos desvelable o reconocible, sino ante el mundo. La realidad tal y como ella la ve, ciertamente, pero nunca, o al menos no únicamente o nunca de un modo estéticamente pleno, la realidad del solo símbolo o de la sola expresión.

El rostro hierático funciona como lo opuesto a la expresión. La expresión hace del rostro, lo mismo que del resto del cuadro, nada más que una apariencia, el fenómeno de otra cosa que hay que interpretar. Por contra, el rostro inexpresivo funciona a la contra de cualquier exteriorización. Funciona *intensivamente*, generando líneas de fuga que no salen sin más del cuadro sino que vuelven continuamente sobre él. Esta posibilidad está precisamente en la mirada, en lo que sucede realmente a cualquier observador, que es el encuentro de la mirada, o mejor, *la demanda de la mirada*. Los cuadros de Kahlo son obras que capturan y atrapan al espectador. En esto consiste su efecto estético más señalado. Cuantos más rostros mayor es el *efecto de captura*. Por eso se han podido interpretar algunos cuadros como entornos claustrofóbicos. Las líneas y las retículas que cierran el rostro y lo convierten en el devenir principal suponen ciertamente una suerte de enclaustramiento, pero no tanto de la propia pintora cuando de quien lo observa, que es atrapado por la mirada. Por eso en algunos cuadros no puede haber marco. El marco tiene que pertenecer igualmente a la pintura porque la pintura constituye en realidad un espacio de fuga de dos direcciones. Es el caso de *El suicidio de Dorothy Hale* o el de *Unos cuantos piquetitos*. Los cuadros de Kahlo no se abren afuera, no nos ponen en el mundo sino que más bien encierran el mundo y lo meten dentro, haciéndolos indistinguibles, como sugiriera Rivera.

13. Kahlo pinta una máscara. Es la máscara de la locura. Antes ha pintado las máscaras de la muerte sobre el rostro de una niña, sobre su propio rostro, y también el rostro de unas muñecas de porcelana (el ya referido retrato de su sobrina y *El autorretrato con cama*, o *Yo y mi muñeca*, de 1937). Las máscaras carecen de mirada.

En verdad, una máscara no es ni puede ser un rostro. La muerte, por ejemplo, sólo puede ser una máscara. En el caso del retrato de *Niña con máscara de calavera* sorprende que tras la máscara se adivinen sobre la piel dos puntos negros, como si el ojo sólo tuviera iris. En *El suicidio de Dorothy Hale*, sin embargo, la mirada está presente incluso cuando ha muerto; y lo mismo en el retrato del *Difuntito Dimas Rosas*, de 1937, que tiene rostro porque mantiene los ojos entreabiertos. Pero, ¿por qué es así en el caso de la niña? Acaso porque la muerte son sólo dos cuencas vacías (así se representa en numerosos cuadros) y porque, precisamente, carece de mirada. Lo mismo que las máscaras. En el retrato de la máscara de la locura parece que Kahlo renuncia a pintar un rostro. Pero, ¿es así?

En el comentario a esta obra en el libro colectivo de la exposición de 2007, curiosamente, no se repara en lo más significativo de la máscara. Para empezar, que se trata de una careta muy particular, pues a diferencia de otras caretas, ésta tiene pintados los ojos, que es la parte que normalmente está troquelada para que sean los ojos de quien la lleva los que se presenten. Por eso esos ojos sin blanco, como pequeñas cuencas vacías, sorprenden en la máscara de la niña, aunque, bien mirado, la muerte no puede tener otro ‘rostro’. En el caso de la locura, sin embargo, es claro que la máscara sí pinta un rostro, un rostro doliente, pero no es eso lo relevante. Lo que importa es que las aperturas de los ojos, en realidad hechas después y de un modo irregular (no parecen troquelados), están ligeramente descentradas respecto de los iris de la careta. En realidad se ha retratado una careta rota, una careta que no se solapa a un rostro. Aunque, en cualquier caso, no hay rostro. La locura, podría decirse, está precisamente en *la imposibilidad de mostrarse el rostro*. La imposibilidad de que veamos el rostro, que al mismo tiempo es la imposibilidad del rostro de verse a sí, pues la careta lo oculta tanto a Kahlo como a nosotros. *La locura, al menos la locura de un autorretrato, es la ausencia de mirada*, o lo que es igual, la ausencia de mundo. Este retrato es por ello una suerte de contra-prueba de lo que hemos venido diciendo sobre la mirada y del devenir-mirada de los autorretratos de Kahlo.

5. A modo de conclusión (notas para un progreso en el trabajo).

Tal y como nos planteamos en un principio el trabajo, queríamos, primero, hacer un balance y una propuesta metodológicas sobre cómo aproximarnos a la obra de Kahlo. Esto es lo que, de un modo más o menos provisional, hemos esbozado en el Preámbulo. En segundo lugar, queríamos, tomando como punto de partida una interpretación como

la de Deleuze, a nuestro juicio más sugerente y ajustada a una propuesta que se quiera estética (y no meramente psicologista o biografista -cuando no hagiografista, que es otro de los excesos en los comentaristas de Kahlo al que no nos hemos referido en ningún momento), leer en las obras de Kahlo una suerte de devenir-animal. Sin embargo, se fue imponiendo la necesidad de tratar primero el devenir-rostro. Porque, así lo hemos apuntado ya, el devenir-animal tendría que incluirse en el devenir-cuerpo o en el devenir-corporal de otras obras (también de los autorretratos, por supuesto), lo cual nos llevaría demasiado lejos.

Además, tampoco hemos podido ultimar el tratamiento del devenir-rostro, pues a este devenir-mirada con que terminamos, debería seguir todavía un *devenir-ojo*. No sabemos si como desarrollo consecuente del primero o como parte separable del mismo, nos parece que el ojo juega un papel fundamental en algunas obras y, sobre todo, en los dibujos del *Diario*, a los que no nos hemos referido. En todo caso, quede al menos apuntado, como posibilidades de un progreso del trabajo, estos otros dos temas.

Referencias

- AA.VV. (2007): *Frida Kahlo. Homenaje Nacional 1907-2007*, México.
- Deleuze, G. (1984): *Francis Bacon. Logique de la sensation*, t. I, Editions de la Difference.
- (2009): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros.
- González, L. (2005): *Frida Kahlo*, Arganda del Rey, Edimat Libros.
- Grimberg, S. (2008): *Frida Kahlo: Song of Herself*, London, Merrel.
- Herrera, H. (2007): *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta.
- Kahlo, F. (2002): *El Diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*, Barcelona, Debate.
- (2005): *Aquí les dejo mi retrato*, Barcelona, Lumen.
- (2009): www.fridakahlofans.com (consultado abril-mayo 2009).
- Tibol, R. (2007): “Las dos Fridas”, en AA.VV., *Frida Kahlo. Homenaje Nacional 1907-2007*, pp. 200-205.