

Frida Kahlo, una historia de pasiones intraorgánicas.

Retórica y procesamiento pulsional expresados en su diario personal y obras pictóricas

Por Anahí Almasia¹

Dedicado a David Maldavsky, cuya mirada científica estuvo marcada por una profunda sensibilidad hacia la literatura y las artes plásticas. Y supo construir ese diálogo, siempre enigmático, entre arte y psicoanálisis.

Resumen

El presente trabajo es un estudio psicoanalítico de algunos fragmentos del diario personal y de la obra pictórica de la artista mexicana Frida Kahlo. Analiza aspectos de su vida afectiva en relación con su pareja el famoso muralista mexicano Diego Rivera, que reúne la combinatoria entre ternura, sensualidad y violencia, y elementos anímicos individuales producto del desborde pulsional que supone un cuerpo traumatizado por enfermedades, accidentes y operaciones durante casi toda la vida de la artista.

Palabras clave

Frida Kahlo- diario personal- obra pictórica- deseos- mecanismos de defensa.

Abstract

The present work is a psychoanalytic study of some fragments of the personal diary and the pictorial work of the Mexican artist Frida Kahlo. It analyzes some aspects of her emotional life in relation to his partner, the famous Mexican muralist Diego Rivera, that bring together the combination of tenderness, sensuality and violence, and individual psychic elements resulting from the drive overflow involving a body traumatized by diseases, accidents and operations for almost the whole life of the artist.

Key words

Frida Kahlo – personal diary - pictorial work - wishes – defense mechanisms.

¹ Magister en Problemas y Patologías del Desvalimiento (UCES). Lic. en Psicología (UBA). Psicoanalista, guionista y escritora. Ha escrito trabajos sobre la relación entre psicoanálisis y arte. Email: anahialmasia@gmail.com

Introducción

El presente trabajo es un estudio exploratorio psicoanalítico de algunos fragmentos del diario personal y de la obra pictórica de la artista mexicana Frida Kahlo. Las pasiones que animó en su época mantienen vigente el interés por su trabajo a través de los años. Si bien su vida y obra no pueden ser comprendidas sin considerar la relación con Diego Rivera, ella alcanzó un reconocimiento por mérito propio que la despegó de la sombra de su marido, famoso muralista mexicano con amplio compromiso político y social. Nos referiremos a él en tanto expresión de la vida afectiva de Frida en sus múltiples características de vínculo tierno, por un lado, sensualidad por otro y violento en diferentes aspectos. Además de la vida afectiva, analizaremos las consecuencias anímicas del desborde pulsional que supone un cuerpo traumatizado por enfermedades, accidentes y operaciones durante casi toda su vida.

Ella desarrolló su obra bajo el yugo de unos dolores corporales que, por momentos, resultaron tan desmedidos como para impulsar una defensa ligada a la desestimación de los afectos, por un lado, y una adicción que fue acrecentándose con el paso del tiempo. De esta manera, la visceralidad expresada en sus imágenes, nos permitirán comprender el grado de desvalimiento anímico y enlazar aspectos de los lenguajes del erotismo en juego. Utilizaremos para ello la teoría sostenida por Maldavsky (1998) en su libro *Lenguajes del erotismo* donde expresa: “Uno de los rasgos centrales de la subjetividad reside en el vínculo singular que cada quien desarrolla con su vida pulsional, sobre todo con la sexualidad. En consecuencia, nuestro modo de encarar el problema del lenguaje se orienta en esta misma dirección: cómo una manifestación cualquiera (verbal, gesticular, visual, olfatoria) testimonia una erogeneidad determinada. A menudo hemos quedado conmovidos por las sorprendentes semejanzas entre alguna manifestación literaria, plástica o musical y determinados rasgos de un sujeto en tratamiento psicoanalítico” (pág. 7). Maldavsky (1980, 1986) distingue dos ejes de abordaje de las manifestaciones. Por un lado, el desarrollo del yo (Freud, 1915c): yo real primitivo, yo placer purificado y yo realidad definitivo. Por otro lado, las seis fases del desarrollo libidinal (Freud, 1933a): oral primaria, oral secundaria, anal primaria, anal secundaria, falico uretral y fálico genital, a las cuales Maldavsky (1992), siguiendo a Freud (1926d) añade una que denominó Libido intrasomática, propia de los primeros días de vida en que la libido inviste corazón y pulmones. Asimismo (Maldavsky, 1995a), sostiene que el desarrollo libidinal debe enlazarse a una meta (Freud, 1940a): neutralizar con mayor eficacia la tendencia a la inercia que caracteriza a la pulsión de muerte.

Entonces, el lenguaje entendido como testimonio de la erogeneidad y la defensa nos permite observar la obra de esta artista y detectar cuatro lenguajes predominantes: el fálico genital, el oral secundario, el anal primario y el intrasomático, nos dedicaremos en esta oportunidad con mayor profundidad a analizar este último. Dar cuenta de las intoxicaciones libidinales a las que estaba expuesta dan cuenta, además del entramado psíquico constitutivo, de que los traumas físicos de la poliomielitis, el accidente y sus secuelas coadyuvaron a su procesamiento pulsional futuro. O sea, por un lado, la disposición constitutiva y por otro, las vivencias. Además, consideraremos las defensas predominantes que moldean las expresiones manifiestas de estos lenguajes.

De esta manera, el abordaje de las manifestaciones escritas y pictóricas de Frida servirán para profundizar la relación imperante entre fijaciones pulsionales, defensas, lenguajes y los resultados de sus combinatorias en la realidad psíquica proyectada en la obra. De su diario personal, abordaremos una serie de fragmentos, mezcla de cuaderno de dibujo y escritura verbal, todo él plagado de cambios de colores entremezclados con las palabras. Hasta la escritura verbal tiene algo de iconográfico al expresar, por el tipo de letra, momentos particularmente especiales de la extensión de su cuerpo en el grafismo (Anzieu, 1989), tema en el cual nos detuvimos en otra oportunidad (Almasia, 1999). Respecto de los cuadros, se deben leer según el momento vital en que fueran pintados, por la relación con Rivera y el vínculo con su propio cuerpo enfermo.

Pintura: ¿sueño o realidad?

Empecemos con la anécdota de un interesante debate alrededor de si la expresión artística de Frida se enmarcaría en el surrealismo. Durante su viaje a México, André Breton, uno de los fundadores de la vanguardia surrealista, descubrió al mismo tiempo un mundo mexicano impensado antes para él, del que formaban parte los cuadros de Frida Kahlo. Insistía en que se hallaba ante un surrealismo del que Frida misma no era conciente. México todo parecía estar sumergido en un mundo de ensueño. Lejos de sentirse halagada, Frida dejó en claro que sus cuadros no eran otra cosa que su propia realidad y nada tenían que ver con el soñar inspirador de los cultores del surrealismo (Herrera, 1985). Esta primera definición da cuenta tempranamente de la afirmación de Frida de que lo que ella producía era expresión de su realidad real, no sólo la realidad psíquica del inconciente liberado, como podrían sugerir los surrealistas.

Ella representaba en sus cuadros un mundo que podría parecer, a simple vista, producto de las transformaciones del sueño aplicadas al arte, algo así como el ojo seccionado con una navaja en *Un perro andaluz* (con guión de Luis Buñuel y Salvador Dalí), donde el cortometraje se construyó tomando dos sueños de ambos creadores: el ojo cortado con la navaja y las hormigas saliendo de la mano. Además de los sueños, los surrealistas usaban diversas técnicas para desarrollar su creatividad. Así, el “cadáver exquisito” o la “escritura automática” eran juegos creativos cuyo sentido surgía del sin sentido sucesivo. Hay algo, sin embargo, que Breton detectó maravillosamente y es el espíritu creativo sin etiquetas que caracteriza a la cultura mexicana, no sólo en el uso de los colores sino en el diálogo que mantienen con el inframundo de los muertos.

Sin embargo, y a pesar de los intentos de Breton por hacer de Frida una surrealista, lo que analizaremos centralmente en este trabajo será la literalidad plástica de Frida Kahlo como intento de dar forma proyectiva a un interior desbordado de dolor sin nombre. Esto nada tiene que ver con los desplazamientos y transformaciones de ciertas formas de la creación que, aunque esbozadas también en Kahlo, no constituyen su lenguaje primordial.

La cuestión terminó así: en enero de 1939, cuando Frida se embarcó para Francia, Europa se encontraba con Hitler en ascenso y la guerra civil española se acercaba a su fin. En París, la capital mundial de la cultura occidental de entonces, trababan batallas verbales y discutían acerca de detalles sobre perspectivas ideológicas y estéticas. Frida, inicialmente alojada en casa de André y Jacqueline Breton, descubre que la exposición de sus obras planeada por Breton era:

“un maldito lío...” “Cuando llegué, los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese hijo de... Breton no se tomó la molestia de sacarlos. Jamás recibió las fotografías que enviaste hace muchísimo tiempo, o por lo menos eso dice, no hizo nada en cuanto los preparativos para la exposición, y hace mucho que ya no tiene una galería propia. Por eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota, hasta que conocí a Marcel Duchamp, pintor maravilloso y el único que tiene los pies en la tierra entre este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados que son los surrealistas” (Herrera, 1985, pág. 205).

Finalmente, toda la situación derivó en que le informaron a Frida Kahlo de que sólo se expondrían dos de sus cuadros, *“porque los demás son demasiado escandalosos para el público”*, habría

dicho el *marchand*. Frida escribe a su pareja de entonces, el fotógrafo Nikholas Muray:

“Hubiera podido matar a ese tipo y comérmelo después, pero estoy tan harta del asunto que he decidido mandar todo al diablo y largarme de esta ciudad corrompida antes de que yo también me vuelva loca” (Herrera, 1985, pág. 206).

Sin embargo, no se fue inmediatamente. La situación concluyó con Frida internada en un hospital parisino debido a una infección renal posterior a una colitis. Una vez más, quedaba atrapada en situaciones somáticas difíciles de procesar. Ella deseaba exponer en París según las promesas de Breton, pero la realidad no se parecía en nada a las palabras esbozadas previamente. Una vez más, Frida había quedado a merced de *“lunáticos”*, según sus palabras. Es interesante que, como parte de toda esta situación, nos topamos con el lenguaje del erotismo anal primario, donde la artista se siente a expensas de un loco proyectado en el afuera, alguien desquiciado, de quien ella dependería. No será ni la primera ni la última vez que Frida se encuentre en esta situación, que culminaba irremediamente en una intoxicación corporal. Le pasó con Rivera, con su hermana, con Breton.

En este debate acerca de si la obra de Kahlo suscribe dentro del surrealismo confluyen dos perspectivas a considerar. Una, en la que nuestra protagonista deja en claro que ella no pertenece al movimiento surrealista porque no se siente identificada con sus premisas. Esta cuestión nos conduce a la otra perspectiva, que surge de una idea expresada por Freud en *El Creador literario y el fantaseo* (1908) donde alude a la producción artística como equiparable a la ensoñación. Señala que *“todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada”* (pág. 127). No se trataría, para Frida, de una vanguardia artística que utiliza un recurso creativo al modo surrealista con sus transformaciones y sustituciones, sino de una modalidad de las defensas al servicio de la creación, la sublimación y la proyección no patológica en un intento de procesamiento anímico.

Ella ofrece un nuevo orden a la realidad orgánica que la atormenta, pero no es a través de la fantasía que lo hace. En todo caso, es la cruda realidad puesta en la tela. Así, los órganos internos están expuestos a la mirada, el accidente se representa como tal y los abortos son fetos unidos por cordones que vinculan los cuerpos. Es un representar poco atravesado por la fantasía, propio de las patologías del desvalimiento, donde el aparato psíquico no cuenta con suficientes recursos de procesamiento anímico y

queda atrapado en la repetición de una realidad concreta, sin transformaciones, como si el accidente fuera el paradigma de su vinculación con la realidad y lo percibido se convirtiera en golpes al aparato psíquico en vez de cualidades factibles de ser sentidas.

Frida entabló con Diego Rivera una relación tormentosa, aunque por momentos retornara a un cauce tierno, especialmente cuando la salud de Frida se doblegaba y Diego se convertía en su protector, su manager, su padre y su hijo en partes iguales. Tomaremos en consideración especialmente los aspectos ligados a una forma del amor, el amor pasional como expresión del lenguaje intrasomático (Maldavsky, 1998).

Esto último será destinado al estudio de dos aspectos. Por un lado, uno ligado a una toxicidad libidinal con un lenguaje exclusivamente intraorgánico con, a su vez, dos vertientes en Frida, la de las múltiples operaciones, accidentes y enfermedades, por un lado; y por otro, sus adicciones al alcohol, la morfina y el tabaco; y en Diego Rivera, el alcoholismo y la promiscuidad, modalidades a las que Frida quedaba expuesta y apegada. Por otro lado, en un plano más simbólico, encontramos tres lenguajes distintos que asoman entre lo intrasomático: una corriente histérica, acorde al lenguaje del erotismo fálico genital (Maldavsky, 1998), una anal primaria, acorde al estar a merced de una mente enloquecida, y una corriente oral secundaria, propia de las depresiones y melancolías. Este último lenguaje se expresa especialmente en su diario personal que coincide con el período de mayor desgaste físico por operaciones y adicciones. Para ejemplificar, el lenguaje del erotismo fálico genital se expresa tanto en su discursiva verbal, su vestimenta que rescata un origen y una belleza propia de un pueblo con sus trajes, puestos allí como en su producción pictórica, para ser vistos en una imagen que busca impactar, generar un efecto estético en el espectador. Sin embargo, estas últimas facetas no resultan de interés en esta ocasión en que nos abocaremos a la profundización de las formas pasionales en que se expresan sus afectos. Esto último abre otro capítulo, ya que los afectos de Frida resultaban en ocasiones sensibles y plasmados como imagen simbólica, evidenciado en figuras que aludían a momentos vitales, lágrimas por ejemplo, y otras veces, estos aparecen en intensidades desmesuradas, en una plasmación en la tela de sus obras de un dolor imposible de nombrar, mostrando imágenes crudas, pasionales, desenfrenadas. Una estética orgánica y literal, ligada a la interioridad de los cuerpos y a penetrar la mirada del que mira, que perfora la coraza de protección antiestímulo de quien lo observa. Todo lo anterior resalta como diferente de la estética de Diego Rivera, quien se asemejaba más a otros criterios acerca de lo bello. Pero

Frida no quería transmitir sólo una idea de cierta belleza.

Leer a sus biógrafos es un viaje por un mundo de histrionismo, excentricismo, relaciones con personajes célebres. Llama la atención el formar parte de una escenografía que ella sabía montar muy bien. Sus ocurrencias la llevaban a menudo a sorprender a veces sarcásticamente y de modo directo a sus interlocutores, que quedaban azorados. Esa mezcla entre impacto estético e intrusión intraorgánica violenta, a veces la dejaba sin interlocutores y se tornaba en un sentimiento de soledad infinito. El dolor, mezclado con un cuerpo que era fuente de cantidades energéticas improcesables, llevaba a Frida a consumir morfina más allá de lo indicado por el médico, grandes cantidades de alcohol, además de su adicción al tabaco que la acompaña en varias de sus fotografías.

“Unos cuantos piquetitos”

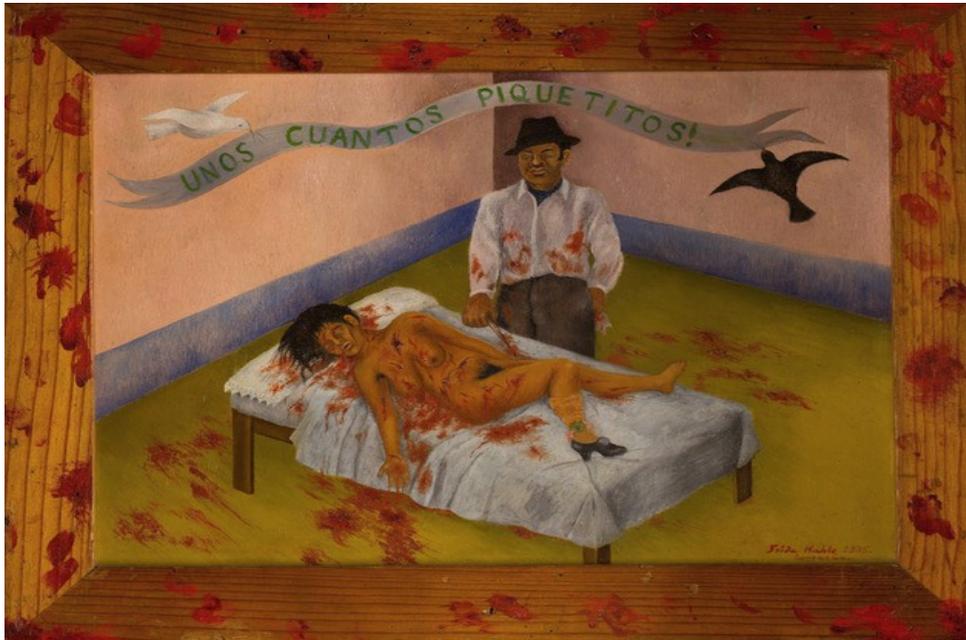
Es el nombre de uno de sus cuadros (1935), pintado luego de la noticia en los periódicos de que un alcohólico había matado de varias puñaladas a su mujer y que al ser detenido protestó diciendo que sólo le había dado “unos cuantos piquetitos”. Este cuadro hace alusión a dos aspectos de Frida, por un lado, al estado en que se encontraba su conciencia, como narcotizada, con un “aparato para percibir” arrasado y que recibe “piquetitos” en vez de cualidades afectivas. Y aunque a veces lo estaba realmente, sobre todo cuando hacia el final de su vida su estado corporal desmejoraba irreversiblemente, no eran las sustancias lo que la dejaban en un estado de percepción sin conciencia, sino el arrasamiento de su aparato para sentir (Maldavsky, 1997). No era necesario que estuviera alcoholizada para que percibiera la realidad como luego de haber ingerido sustancias que la aturdieran, siguiendo el modelo de la morfina que le suministraban los médicos luego de una operación (1946), cuando el dolor era insoportable y que luego no pudo abandonar. Este modelo fue descripto por Freud en la conferencia 24 (1916-17).

El otro aspecto a que se refiere el cuadro, consiste en los “piquetitos”, la sucesión de golpes con que su cuerpo fue sometido a lo largo de la vida conformando una neurosis traumática, una repetición sin fin de la situación de ser golpeada hasta quedar sin conciencia, como estaba la mujer del cuadro, muerta con los cuchillazos, con heridas abiertas por donde manaba la sangre sin fin, como manaba su libido cada vez que Frida quedaba arrasada por un golpe más producto de las enfermedades, los accidentes, las cirugías, los abortos.

En *Pesadillas en vigilia*, Maldavsky (1995) analiza, por un lado, la captación de frecuencias en su

relación con la viscosidad y, por otro, la captación perceptiva al modo de golpes. Describe que ciertos pacientes parecen percibir como a través de un velo o bruma. *“...se trata de un tipo de sensación en que la percepción opera más bien como mucosa erógena en contacto con una mucosidad que como un sistema de captación diferenciada... Por momentos, todo el cuerpo parece constituido también por tales mucosas, en cuyo caso surge la convicción de carecer de esqueleto, de una sustancia dura, unificante, reemplazada precariamente por una sobreinvestidura de la tensión muscular”* (Maldavsky, 1995, pág. 25) o, en el caso de Frida, de los corsets que le colocaban los médicos. Entonces, en esta inmersión en componentes viscosos cobra vigencia una visión estetoscópica o radiográfica que mira a la interioridad del cuerpo más que a lo captado a través de los ojos. En cambio, a veces se pierde la formalización sensorial a través de frecuencias y cobra vigencia otra modalidad de la percepción que es el golpe. En esta forma de captación el aparato psíquico queda en estado de aturdimiento y no formaliza registros sensoriales. *“La incitación mecánica proviene de un cuerpo tomado como inerte, y tiende a nivelar en dicho estado lo vivo, al despertar un dolor de tal magnitud que se vacía la energía de Eros y, por lo tanto, no se crea conciencia”* (Maldavsky, 1995a, pág. 26). Podríamos suponer, observando algunos cuadros como “Unos cuantos piquetitos” o “Hospital Henry Ford” que la percepción de Frida podía llegar por momentos a verse atravesada de un dolor sin nombre que la dejara a merced de un conjunto de golpes imposibles de hacer conscientes y que arrasaban su aparato psíquico, dejándolo sin conciencia de lo que le estaba sucediendo.

Uno de los dolores posiblemente más poderosos en su vida, fueron sus celos pasionales que no alcanzaban a ser mitigados. Había una expresión muda de ellos, en una pelea que Frida llevaba con su propia conciencia de los celos que las relaciones extramatrimoniales de su marido le provocaban, y aún antes de que la realidad se lo confirmara. Esta se realizaba a dos niveles, promoviendo ella misma sus relaciones extramatrimoniales, homo y heterosexuales, e intentando sofocar el dolor consumiendo alcohol, morfina, fumando tabaco.



Defensas, doble y representación-cuerpo

El origen de toda defensa deriva de la fuga de un estímulo displacentero y su sustitución. De un modo general podríamos decir que, mientras la represión constituye una defensa frente al ello, a ciertos deseos; la desmentida y la desestimación constituyen defensas ante ciertos representantes psíquicos de la percepción de una supuesta realidad y/o del superyó. No resulta lo mismo que se reprima un deseo que luego puede aparecer bajo la forma de una fantasía o síntoma, pero que puede ser levantado vía asociación libre, que si se trata del producto de la desestimación de la realidad o de la desmentida.

Podemos afirmar, siguiendo a Freud (1918b), que en un aparato psíquico coexisten varios mecanismos de defensa, aunque una de ellos suele volverse hegemónico, de forma momentánea o permanente, colocando a cada yo en una relación determinada respecto de las exigencias de la realidad, de los deseos y del superyó, los tres amos del yo. Las modificaciones contextuales pueden influir en un cambio en el uso de la defensa. Esto debe ser tenido en cuenta cuando consideramos la sucesión de traumas que significó para Frida la poliomielitis, el accidente y las cirugías a las que fue sometida.

La desestimación de la realidad es la destrucción de la estima que, en la problemática que nos

ocupa, se trata de un rudimento de un juicio en acto que implica un acto desatributivo de la percepción, un no ha lugar. De esta manera este mecanismo defensivo (la desestimación) elimina de manera radical aquella parte de la percepción de “lo nuevo o su recuerdo” sobre la que recae la defensa, asimismo, un fragmento de la realidad generado por el psiquismo es expulsado, así como una parte del propio yo se pierde con él (Freud, 1927e). El yo se refugia en una voluptuosidad y una lógica previas. Este mecanismo, pensado como estructurante de la psicosis, da lugar a otras posibilidades. Por ejemplo, que lo desestimado no sea el significante del Nombre del padre y de tal manera se desestimen otras frases, al modo de una forclusión local (Nasio, 1987). Pero, ¿qué sucede entonces con la libido retirada de las percepciones? Pareciera tener un destino de estancamiento libidinal hasta que se cuente con el contexto susceptible de proveer las representaciones adecuadas para su tramitación.

Según Maldavsky (2000) en su libro *Lenguaje, pulsiones, defensas*, Freud (1923b) sostuvo algo más radical en el marco de la consideración de las defensas como destinos de pulsión. Afirmó que existen también defensas entre Eros y pulsión de muerte que se presentan, al menos, de dos formas. De parte de la pulsión de muerte, se da una tendencia al vaciamiento general de la energía de Eros, para conducir a un estancamiento de la sexualidad y de la autoconservación. Como resultado del triunfo de Eros frente a la pulsión de muerte deriva el surgimiento de la conciencia originaria, que implica el pasaje de elementos cuantitativos, montos energéticos, a elementos cualitativos, requisito para la inscripción de huellas mnémicas, las cuales constituyen los recursos de los que se vale un yo para pensar los propios pensamientos (Bion, 1963a, 1963b).

Si la conciencia originaria no logra constituirse, el aparato psíquico paga un alto costo. El precio es la propia subjetividad convertida en cifras, cantidades improcesables, donde prevalecen los estados de sopor, en alternancia con estallidos de goce que operan como vaciadores de la tensión vital subsistente. En la Carta 52, Freud (1950a) distingue la defensa normal de la patológica. Sostuvo que la defensa es patológica cuando interfiere en la complejización de lo anímico, o lo descomplejiza. Entonces, como las defensas pueden oponerse no sólo a los representantes psíquicos de Eros (las percepciones, las representaciones de todo tipo, la instancia paterna) sino también al empuje mismo de las pulsiones de vida (Maldavsky, 2000), en estos casos se ataca el germen mismo de la tendencia a la complejización anímica y la posibilidad de procesamiento anímico que traería aparejado.

En Frida, la posibilidad de permanencia de una tensión vital se veía obstruida en múltiples oportunidades, con los accidentes, abortos, adicciones y operaciones que favorecieron la vigencia de un mecanismo de defensa que atenta contra la vitalidad: la desestimación del afecto. Sin embargo, una potente fuerza hacia la creatividad y la sublimación como defensas normales le permitía en ocasiones permutar la meta pulsional originaria por otra, psíquicamente emparentada con ella. De esta forma la tensión vital retornaba. También la creatividad y la sublimación se oponen a percepciones y juicios, pero apelando a recursos que al mismo tiempo implican un reconocimiento de la realidad y sobre todo de la ley (Maldavsky, 2007).

Respecto del valor de sostener una tensión complejizante, tomaremos en consideración tres rasgos patológicos del carácter característicos de las patologías tóxicas: abúlico, viscoso, cínico (Maldavsky, 1995). El más evidente en Frida resulta el tercero, una postura cínica que intenta nivelar lo vital con lo inerte en una vuelta a una mayor descomplejización tal como describimos en este apartado. Resulta un intento de atacar toda posibilidad de generar un interlocutor empático.

También encontramos facetas de la viscosidad insinuada en el caracol pintado en el cuadro “Hospital Henry Ford”, o en ciertas frases dirigidas en la correspondencia ya sea a su médico, marido, amigos o amantes, donde apela a una postura lastimera que ruega cariño a un interlocutor que se supone deseoso de la eliminación mortífera del paciente. Termina constituyéndose en un goce en la autocomplacencia en el lamento, de lo cual encontramos numerosas expresiones tanto en su escritura como sus pinturas en una de sus cartas posterior al accidente a su novio de la adolescencia:

“10 de enero de 1927. Alex: Ya quiero que te vengas, no sabes cómo te he necesitado este tiempo y cómo, cada día, te quiero más. Estoy como siempre, mala, ya ves qué aburrido es esto, yo ya no sé qué hacer, pues ya hace más de un año que estoy así y es una cosa que ya me tiene hasta el copete, tener tantos achaques, como vieja, no sé cómo estaré cuando tenga treinta años, me tendrás que traer envuelta en algodón todo el día y cargada...Oye, cuéntame qué tal te has paseado en Oaxaca y qué clase de cosas suaves has visto, pues necesito que me digas algo nuevo, porque yo, de veras que nací para maceta y no salgo del corredor... ¡Estoy buten buten de aburrída...! (aquí dibuja una cara con lágrimas)... Esta casa en donde tengo un cuarto ya la sueño todas las noches y por más que le doy vueltas y más vueltas ya no sé ni cómo borrar su imagen de mi cabeza (que además cada día parece más un bazar).

¡Bueno! qué le vamos a hacer, esperar y esperar... La única que se ha acordado de mí es Carmen James (Jaime) y eso una sola vez, me escribió una carta nada más... nadie, nadie más..." (Herrera, 1985, pág. 64-65).

A partir de aquí el estilo parece tornarse un tanto sarcástico y los podemos considerar a la luz del rasgo de carácter cínico. Por ejemplo, cuando se decidió la amputación de su pierna derecha le decía a todo el que la escuchara: *"¿Ya sabías que me van a cortar la pata?"* (Herrera, 1985, pág. 341). Y se representó en su diario con un dibujo que la representa como muñeca con una sola pierna, cayéndose de algo que es un pedestal, una columna clásica (una muestra de su ironía) ya que a la figura le faltan los ideales clásicos del equilibrio, simetría y armonía. Arriba del retrato escribió:

"Soy la DESINTEGRACION... En mi figura completa sólo hay uno; y quiero dos. Para tener yo los dos, me tienen que cortar uno. Es el uno que no tengo que tener para poder caminar; ¡el otro será ya muerto! A mí, las alas me sobran. (Que las corten, y a volar)" (Herrera, 1985, pág. 341).

Las piernas quedan convertidas en cifras tal como describimos al abordar la cuestión del número en estas problemáticas. Y también la risa esbozada frente a las ironías de la vida en la carta al novio de la adolescencia:

"¡Yo que tantas veces soñé con ser navegante y viajera! Patiño me contestaría que es One ironía de la vida. ¡ja ja ja ja! (no te rías). Pero son sólo 17 años (en realidad 19) los que me he estacionado en mi pueblo. Seguramente más tarde ya podré decir... Voy de pasada, no tengo tiempo de hablarte... (aquí apunta un compás con siete notas musicales). Bueno, después de todo, el conocer China, India y otros países viene en segundo lugar... en primero (aquí cambia nuevamente el estilo) ¿Cuándo te vienes...? Espero que sea mucho muy pronto, no para ofrecerte algo nuevo, pero sí para que pueda besarte la misma Frida de siempre... Oye, a ver si por ahí entre tus conocencias saben de alguna receta buena para engüerar el pelo (no se te olvide). Y haz de cuenta que está en Oaxaca contigo tu Frieda (Herrera, 1985, pág. 65).

También hay expresiones de discurso inconsistente, ligado a un rasgo de carácter abúlico, que es la expresión de un núcleo letárgico, desvitalizado, expresión de una tristeza sin sujeto y oculta tras un

amurallamiento colérico, se corresponde al momento final de su diario donde el recrudescimiento de su malestar orgánico culminaba en la amputación del pie. Transcribo parte de su diario donde se esclarece lo que describo aquí:

“Hojas, navajas, armario, gorrión Vendo todo en nada. no creo en la ilusión. Fumas un horror humo. Marx. La vida. el gran vacilón. nada tiene nombre. yo no miro formas. el papel amor. Guerras, greñas. jarras. Garras. Arañas sumidas. vidas en alcohol. niños son los días y hasta aquí acabó.” (la gramática y puntuación son de Frida Kahlo, 1944-54, pág. 17).

En el origen de todos los padecimientos, a los seis años, Frida contrajo poliomeilitis. Tuvo que pasar 9 meses en su cuarto: *“Todo comenzó con un dolor terrible en la pierna derecha, desde el muslo hacia abajo... Me lavaban la piernita en una tinita con agua de nogal y pañitos calientes”*. En su diario (1944-54, pág. 82-5) explicó el origen del autorretrato doble llamado *Las dos Fridas* (1939):

“Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto y que daba a la calle de Allende. Sobre uno de los primeros cristales de la ventana echaba vaho y con el dedo dibujaba una “puerta”. Por esa puerta, salía en la imaginación con gran alegría y urgencia. Atravesaba todo el llano que se miraba, hasta llegar a una lechería que se llamaba “PINZÖN” [...] Por la “o” de PINZÓN entraba y bajaba impetuosamente al interior de la tierra, donde “mi amiga imaginaria” me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color pero sí sé que era alegre, se reía mucho, sin sonidos. Era ágil y bailaba como si no tuviera peso alguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas. Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuándo? ¿Por cuánto tiempo había estado con ella? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz. Desdibujaba la “puerta” con la mano y “desaparecía”. Corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía, asombrada de estar sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo, se aviva y se acrecienta más y más dentro de mis mundos.”



Es probable que esa época de su vida distara mucho de ser feliz, más bien pareciera tratarse de una frase construida por el yo placer purificado que intenta desmentir una realidad demasiado intolerable. Encontraremos esta modalidad defensiva en varias ocasiones, así como una corriente desestimante, tanto en ella como en algunos relatos familiares, por ejemplo, al casarse los padres de Frida, las hijas anteriores del padre fueron enviadas a un convento. No debemos olvidar a estas hijas, cuya ausencia podía reaparecer insistentemente como presencia fantasmal.

La Frida con poliometitis quedó inmovilizada y dolorida en cama, mientras un doble de ella misma, mantenía la omnipotencia motriz como si no tuviera peso alguno, no del modo en que por momentos el cuerpo de Frida parecía ser una carga tan pesada que llegó a escribir cuando los médicos analizaban la posibilidad de amputarle la pierna *“pies, para qué los quiero si tengo alas para volar...”* (Kahlo, 1944-54, pág. 134). Ahora bien, la polio fue tan sólo un anticipo de una serie de oportunidades en que su cuerpo la dejaba postrada en cama. Esta ocasión requirió mucha rehabilitación y dejó una

secuela en una de sus piernas de por vida.

Continuando con la descripción de su desmentida de una realidad y la puesta de un doble, en este caso representado por la amiga imaginaria, que posteriormente Frida asoció al cuadro *Las dos Fridas*, donde dos autorretratos de sí misma se encuentran unificados por dos medio-corazones y un mismo sistema circulatorio. Las actividades cardíacas y respiratorias son paradigmáticas de la tramitación pulsional mediante la alteración interna. Este cuadro aporta la posibilidad de concebir el cuerpo como un conjunto de cañerías cerradas sobre sí, conectado con un cuerpo diverso, entendido como otro andamiaje de tubos, mediante otras tantas venas y arterias (Tustin, 1987, 1990; Rosenfeld, 1992). Para este sistema, toda apertura al mundo tiene un carácter hemorrágico y los contactos interpersonales a menudo adquieren este sentido (Maldavsky, 1995, 2000).

Las formaciones sustitutivas son transacciones entre la instancia que opera la defensa y los tres amos del yo; pulsión, realidad y superyó. Nos interesa aquí qué se ubica como sustitución en los casos en que la defensa se opone a la realidad o al superyó, tal como ocurre en este caso. La formación sustitutiva se corresponde entonces con la colocación de un doble. Recordemos que Freud (1919h) describe tres tipos de dobles: la imagen especular, la sombra y el espíritu; a los que Maldavsky (1992) agrega retomando a Lacan al número como doble. Cada doble deriva del *“esfuerzo anímico por tramitar una erogeneidad determinada y el fracaso en la identificación con dicho doble indica la claudicación psíquica en esta difícil tarea de procesamiento de la pulsión sexual”* (Maldavsky, 1992, pág. 52). Aquí nos encontramos especialmente con dos tipos de doble graficados excepcionalmente en el cuadro nombrado. Por un lado el número, en lo que Frida quedaba convertida cada vez que era internada y las frecuencias intrasomáticas (intensidad de dolor, ritmos cardíacos, calmantes para bajar la ansiedad o analgésicos). Cada vez que su cuerpo quedaba traspasado y sin protección, la lógica intrasomática se imponía tomando diversas manifestaciones como el corazón partido. El otro doble, el de la imagen especular, aparece con suma frecuencia ya que Frida contaba consigo misma como modelo cuando luego del accidente su madre mandó colocar un espejo en el baldaquino de su cama para que pudiera mirarse. Ella se miraba y se pintaba, pintaba su imagen en un espejo.

El acto de la proyección no defensiva normal está centralmente determinado y dirige un interrogante al mundo, configura la espacialidad. Y la diferenciamos de otras modalidades de la

proyección que son de tipo defensivas, la normal y la patológica. Vemos una doble falla en su acceso a una cualificación posible. Observamos, por un lado, una falla en la constitución de la conciencia originaria y su capacidad de lectura de una realidad, y por otro la dificultad de constituir a su cuerpo como instrumento adecuado de extensión proyectiva de los propios procesos internos. El cuerpo de Frida siempre estuvo discapacitado por lo menos para esta función, entre otras. Respecto de la constitución de la propia representación cuerpo, ésta queda alterada permanentemente y respecto de su proyección en una espacialidad. Evidencias de ello encontramos en sus cambios del grafismo del diario, si bien esto último también debe ser considerado a la luz de su adicción a la morfina ya instalada para aquella época.

El accidente

Frida lo recordó de la siguiente manera: *“A poco de subir al camión empezó el choque. Antes habíamos tomado otro camión; pero a mí se me perdió una sombrillita y nos bajamos a buscarla, fue así que subimos a aquel camión que me destrozó. El accidente ocurrió en una esquina, frente al mercado de San Lucas, exactamente enfrente. El tranvía marchaba con lentitud, pero nuestro camionero era un joven muy nervioso. El tranvía, al dar la vuelta, arrastró al camión contra la pared.*

Yo era una muchachita inteligente, pero no práctica, pese a la libertad que había conquistado. Quizá por eso no medí la situación ni intuí la clase de heridas que tenía. En lo primero que pensé fue en un balero de bonitos colores que compré ese día y que llevaba conmigo. Intenté buscarlo, creyendo que todo aquello no tendría mayores consecuencias.

Mentiras que uno se da cuenta del choque, mentiras que se llora. En mí no hubo lágrimas. El choque nos botó hacia delante y a mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro. Un hombre me vio con una tremenda hemorragia, me cargó y me puso en una mesa de billar hasta que me recogió la Cruz Roja”. (Herrera, 1985, pág. 51-2).

Su columna vertebral se rompió en tres lugares de la región lumbar. También se fracturó la clavícula y la tercera y cuarta costillas. Su pierna derecha sufrió once fracturas y el pie derecho fue dislocado y aplastado. El hombro izquierdo estaba fuera de lugar y la pelvis, rota en tres sitios. El pasamanos de acero, la atravesó a la altura del abdomen; entró por el lado izquierdo y salió por la vagina. *“Perdí mi virginidad”,* dijo luego (Herrera, 1985), aunque esto no era estrictamente verdad. La columna como función de sostén fracturada, Frida no sólo fue sometida a 32 operaciones a lo largo de su vida, sino que pasó gran parte de ella en cama por recaídas o bien usando corssets de yeso o metal

(28 en total) que hacían las veces de un exoesqueleto-prótesis de su propia columna.

Y es cierto que su frase *“mentiras que uno se da cuenta del choque, mentiras que se llora”*, es una verdad paradigmática de lo que sucede con el aparato psíquico cuando grandes montos de estímulo lo inundan, arrasando su coraza de protección antiestímulo y ya nada puede ser sentido. Resultando de ello la claudicación de todo el sistema de representaciones que, en otras ocasiones, permitiría un procesamiento pulsional del estímulo, siempre y cuando éste no exceda cierta cantidad. En el accidente, Frida quedó sumergida en un exceso de dolor que luego se plasmaría en sus escritos y cuadros sólo como frecuencia, como puro ritmo. Posteriormente, la sucesión de tratamientos y operaciones determinaron una modalidad económica de su aparato psíquico al modo de las neurosis traumáticas. Freud describe que la energía irrupiente en el trauma es mecánica, en oposición a la energía química, pulsional, que requiere de una complejización mayor.

La pintura y lo dado a ver. Sobre la envidia y su pacificación

Lacan, en el Seminario XI (1964), desarrolla el concepto del cuadro como “doma-mirada”. Algo así como que lo dado a ver al ojo ajeno es una forma de conjurar la mirada envidiosa. Lacan retoma la universalidad del mal de ojo y afirma que en ninguna parte del mundo se encuentra un ojo que bendiga, que haga el bien. Este hecho lo relaciona con la envidia. Esto no significa que quien envidia lo hace respecto de alguien que tiene algo que le apetece, en realidad la envidia es ante la imagen de una completud, que puede ser para el otro la posesión con la que se satisface. Aparece entonces un ojo desesperado por la mirada. Esto se observa en varios de los dibujos de Kahlo donde aparecen ojos aislados de sus caras, dibujos puros ojos.

Es una puesta en escena ofrecida al ojo para calmar la envidia. Algo que se ofrece a la mirada. El ojo envidioso, el mal de ojo. Envidia a la vitalidad ajena, la posibilidad de engendrar, lo vital como motor de la vida. Es así que el cuadro nos convoca, hace caer en la trampa y nos representa como atrapados. El animal que se mimetiza se hace “cuadro”, se hace mancha para inscribirse en el cuadro y no ser atacado. Y el artista busca imponerse a nosotros como sujeto, como mirada de objeto de producto del arte (Lacan, 1964). Podría pensarse que el pintor busca metérsenos por los ojos, sin embargo, lo que busca es hacer que quien mira el cuadro deponga la mirada como quien depone las armas, se le da al ojo algo, no a la mirada. Y esta sería una forma, para el artista, de mantener su posición sujeto y no claudicar ante

esa mirada. Quedaría entonces la oferta a una mirada a la que se le ofrece cierta satisfacción, a la mirada de un supuesto envidioso. *“No olvidemos que la pincelada del pintor es algo donde termina un movimiento”* (Lacan, 1964, pág. 121). El problema radica en el autorretrato en que Frida se pinta a sí misma como poseedora de esa mirada y en la frase *“la envidiosa”* como título. Nos detendremos en este cuadro más adelante en este artículo, pero adelantamos la relación existente entre envidia y detención de lo vital (del movimiento). *Agrega: “el mal de ojo es el fascinum, es aquello cuyo efecto es detener el movimiento y, literalmente, matar la vida”* (Lacan, 1964, pág. 124).

Se presenta para nosotros la pregunta por lo que pudiera intentar calmar Frida, si la envidia ajena o si incentivarla, aunque Lacan expresó que el gesto, el instante de ver es el momento en que finaliza el movimiento de la pincelada. O sea, cuando el gesto vital ya se detuvo.

¿Qué daba a ver Frida? En el transcurso de su vida observamos diferentes ofrecimientos a la mirada ajena. Por un lado, cuando se vestía con trajes típicos u otros, que llamaban la atención y cuando realizaba cuadros o fragmentos escritos con una cuota de simbolismo, se desplegaba en ella todo un fragmento expresionista, con un deseo subyacente. Por otro, su arte ligado a un lenguaje orgánico, y a la intrusión en los cuerpos de quienes miraban su obra, que dejaba perforado al sistema perceptivo del espectador. La interioridad habitualmente negada a la mirada expuesta hasta en sus más íntimos detalles.

Al referirse al caso clínico de una paciente en el vínculo con su madre, Meltzer (1990) señala que ella siente que la belleza es simplemente una pantalla para los dedos codiciosos y crueles de una madre-bruja, que se estiran hacia ella para arrebatarle la vitalidad y rasgar su propia belleza. Nótese que la idea de *“pantalla”* puede relacionarse con el desarrollo lacaniano sobre el *“cuadro”*, esa escenificación dada a ver a la que ya nos referimos. Ambos autores aluden a un valor particular de una mirada, codiciosa, envidiosa, cuyo fin es desorganizar cualquier forma de complejización anímica. Así, por momentos, Frida recurre a diferentes formas del no sentir o de expulsar la parte de sí misma que podría sentir, que expresan la tendencia hacia lo inerte. Este recurso implica la vigencia de un mecanismo de defensa, la desestimación del afecto.

El lenguaje cifrado que, en Frida, se da en las adicciones, en las dificultades para evitar excesos

que ponían en riesgo su recuperación orgánica, en los abortos. Su imposibilidad de procrear, los abortos por ausencia de cuidado, como una forma de identificación de ella misma con un aborto, parte de su proyecto de tener un hijo quedaba arruinado, por un lado, por el deseo de Rivera de no tenerlo y ella volvía acto su entrega a alguien del que se suponía dependiente *"amo a Diego más que a mí misma"*. Entonces, un proyecto vital como podría haber sido el de tener un hijo se tornaba en un peligro para su propia supervivencia, ya que por la ausencia de cuidados debía luego ser hospitalizada en muy mal estado de salud y ser sometida a un aborto, *"otro piquetito más"*. Aquí reproducimos su representación de la internación en el Henry Ford Hospital:



También, una envidia derivada de sus múltiples deficiencias corporales, era compensada con un cinismo que era tomado por excentricismo pero que la dejaba a ella demasiado a merced de un intento de arruinar los proyectos ajenos y con ellos caía su propia capacidad de mantener los propios.

Lo intraorgánico en relación con el lenguaje anal primario

“En una ocasión un grupo de alumnas de la preparatoria estaba discutiendo las ambiciones que cada una tenía para su vida, y se dice que Frida hizo la asombrosa declaración: ‘Mi ambición es tener un hijo con Diego Rivera. Algún día se lo voy a decir’. Cuando una compañera protestó, oponiendo que Diego era un viejo barrigón, mugriento, de aspecto horrible, Frida replicó: ‘Diego es bondadoso, cariñoso, sabio, y encantador. Lo lavaría y limpiaría’. Afirmó que tendría un hijo ‘en cuanto lo convenza para que coopere’” (Herrera, 1985, pág. 39).

No debemos olvidar que cuando aún siendo una adolescente conoció a Diego, su primer pensamiento fue quedar embarazada de él. El amor entendido como alteración orgánica quedaba a la vista tempranamente. Expulsión que luego se le volvía en contra y era ella misma la que se suponía primero excluida (por ejemplo, de una relación entre su hermana Cristina y Diego), y en un segundo tiempo suprimida en su subjetividad, de una forma tan radical que adquiriría las formas del dejarse morir, tal como se evidencia en varias páginas de su diario. Las características de sus celos adquirirían la forma de un delirio mudo, sin posibilidad de representatividad ni de sujeto que lo sienta. Lo que observamos en este caso, es la presencia de un fragmento significativo correspondiente a una corriente paranoica, retomaremos de ésta tan sólo dos aspectos, el referido a la identificación animal, La Frida ciervo con grandes osamentas (El pequeño ciervo), la Frida volando.



Otro tema es el referido a la problemática de los celos, la paranoia y el surgimiento de la posición homosexual. La sobreinvestidura del deseo homosexual se acrecienta en Frida cuando se crece su celotipia respecto de Rivera, por lo que su esfuerzo pareciera intentar trasmudar la agresividad hacia sus hermanas en amor, masoquista. Tanto más que una de las amantes de Diego Rivera fue Cristina, la hermana menor de Frida. Otro de los motivos para la actualización del deseo homosexual es el sentimiento de culpa por haber triunfado respecto del amor de los padres sobre su hermana Matilde, quien había abandonado el hogar a los 15 años ayudada por Frida.

La creencia alucinatoria (restitutiva) aparece en el momento más vital de Frida y cae cuando pasa a la retracción narcisista, se incrementan sus adicciones y su sentimiento de ser una nada para nadie. Es entonces que aparece el número, como doble más regresivo, un doble rítmico, ligado a las modulaciones orgánicas, donde se pierde la complejidad de las formas simbólicas, con sentido y significado, para tornarse en un *“puro conteo del goce”* (Lacan, 1964). Es una regresión de un doble relacionado a una imagen (la amiga imaginaria), un doble producto de la fijación anal primaria, a otro doble, más primitivo, que es el número (Lacan, 1964; Maldavsky, 1996; Moreira, 1997) producto de la fijación intrasomática.

El problema surge cuando sobreviene la sobreinvertidura de un deseo heterosexual al esperar un hijo, tal como refiere a sus compañeras, resulta incompatible con la elección homosexual que se trasmuda en delirio celotípico mientras ella accede a la postura heterosexual. Del mismo modo, cuando se produce la decepción por la dificultad de procrear y la decepción de la relación con Rivera, ella reactiva la postura sensual hacia las mujeres, en parte como desafío a éste. Sin embargo, el problema de Rivera no era precisamente con las relaciones homosexuales de Frida sino con las heterosexuales. Así Frida se metía desafiadamente en el vínculo homosexual sublimado entre Trotsky y Rivera, convirtiéndose en amante del primero.

Quizás la ventaja con que contamos en el estudio de una artista plástica, es que podemos inferir los procesos restitutos según un estudio detenido por las producciones artísticas. Piera Aulagnier (1985) distingue las alucinaciones de manchas de las de objetos. Las últimas significan un esfuerzo por una mayor cualidad en las formas y las adscribe para los procesos francamente esquizofrénicos, pero las primeras forman parte de las producciones carentes de organización interna características de las patologías tóxicas. Las últimas producciones pictóricas de Frida se asemejaron bastante a un conjunto de manchas donde resaltaba algo que intentaba ser una figura y que sin embargo no alcanzaba la formalización de los tiempos en que tanto su grafismo como dibujos preservaban la cualidad. Este cambio se dio en paralelo con el pasaje de una postura que mezclaba aspectos histéricos y paranoicos, con el recrudecimiento de su neurosis traumática, que si bien fue activada por la serie de intervenciones quirúrgicas a las que fue sometida, (que luego ella no podía evitar tener un grado de adicción a recibir más puñaladas, o bisturíes, evidenciado en su descuido ante las indicaciones médicas) y sus adicciones a la morfina y alcohol específicamente, siendo que el núcleo adictivo ya se hallaba presente precedentemente con la adicción al tabaco.

Lenguajes entrelazados y sus lógicas

Si para Pommier (1993) la escritura avanza del pictograma al fonograma según un proceso de borramiento de la imagen tras la sonoridad evocada por los dibujos, esta andadura reproduciría la de la represión que, también ella, borra la significación de la imagen del cuerpo. Así, resulta significativo el estudio de los momentos en que adquiere predominio el lenguaje escrito, de aquellos en los cuales se privilegia un lenguaje que pareciera más primitivo, el constituido por imágenes.

Nos encontramos entonces con la relación entre el texto escrito y el iconográfico, que en Frida Kahlo adquiere una forma complementaria. Una se da a nivel representaciones palabra; y la otra, de las imágenes, que posiblemente constituyan frases, graficadas, que se tornen en un conjunto de palabras con cierto valor simbólico. A veces se trata de una condensación de frases como en varios de sus cuadros, por ejemplo, en “Mi nacimiento”, en donde representa supuestamente a su nacimiento, pero que se corresponde con una época en que ella ya había perdido un embarazo. El dibujo representa a un bebé en el momento de nacer. Su pérdida del embarazo se dio por un aborto provocado por la ausencia del reposo recomendado por uno de sus médicos, el otro médico recomendaba practicar un legrado. La mujer del cuadro, cubierta con una sábana en la cabeza, como si estuviera muerta, posiblemente represente el estado anímico en que se encontraba su conciencia en el momento de la operación, una mente un poco muerta, al modo del estado en que queda el pensamiento luego de la desestimación de los afectos. Sin embargo, también podría considerarse que ese cuadro representa, como el título dice, su propio nacimiento, de una madre muerta que no podría sentirla ni ser empática con Frida como para facilitarle la constitución del Yo real primitivo, el más corporal de todos los yoes.



La mirada y forma de la conciencia en Frida resulta por momentos ecográfica, una mirada que traspasa la piel y mira dentro de los cuerpos. Cuando Frida miraba así a su propio cuerpo y lo que veía era catastrófico, de modo que recurría a anestesiarse. En otras ocasiones, apelaba a hacer activamente lo sufrido pasivamente y promovía en el espectador esa misma mirada a través de lo que pintaba y daba a ver (Las dos Fridas, El suicidio de Dorothy Hale). La estética del atravesamiento por debajo de la piel del otro, de la disrupción y perforación de la coraza de protección antiestímulo. “Unos cuantos piquetitos” dados a los otros, de acuerdo a la lógica del Yo placer purificado, transformar a un yo pasivo en un yo activo, hacer que otro padezca lo sufrido pasivamente por el propio yo.

Otra de las características de su escritura es una modalidad entrecortada, con ausencia de conectores, lo que da a ciertos fragmentos escritos la particularidad de ser una sucesión de palabras en ocasiones separadas por guiones, en otras simplemente sin ninguna palabra que haga de conector en toda una frase. Anteriormente nos referimos al valor de pinceladas que tienen ciertos momentos de su

escritura. Debemos considerar que el preconciente visual está conformado por restos visuales, a los cuales se enlaza sólo el material concreto; en cambio, las relaciones más abstractas permanecen sin poder ser expresadas (Moreira, 1997). Asimismo, Freud (1923b) considera que el pensamiento en imágenes visuales es una modalidad imperfecta de acceso a la conciencia.

Analizaremos el inicio del diario en donde el primer texto que aparece es el de *“no luna, sol, diamante, manos- yema, punto rayo, gasa, mar. verde pino, vidrio rosa, ojo, mina, goma, lodo, madre, voy. = amor amarillo, dedos, útil niño flor, deseo, ardid, resina. potrero, bismuto, santo, sopera. gajo, año, estaño, otro potro. puntilla, máquina, arroyo, soy. metileno, guasa, cáncer, risa.abril día 30... Niño – cuajo, suyo, rey, radio negro – álamo sino busco – manos. hoy. Olmo. olmedo. Violeta. canario. zumbido. pedrada – blancor del gris...”*. Partes del diario son transcripciones de cartas. Desde la página 151 a la 156 realiza una reseña autobiográfica hasta que en la pág. 157 relata el episodio de la caída y la aguja que se le clava (que luego debieron extraerle con una cirugía). A partir de allí realiza todavía dos dibujos antes de una hoja con agradecimientos a médicos y enfermeras *“Espero la salida – y espero no volver jamás – Frida”* (pág. 160). Las páginas siguientes son sólo de dibujos, hasta la 171, pareciera haber una degradación del lenguaje verbal al gráfico, y éste aún pierde la definición de las formas que mantuvo durante años en su modalidad gráfica, el primero de ellos es una mujer delineada en lápiz con flechas apuntando a diferentes partes del cuerpo, la pierna es de palo, igual que la frase que decían de ella los niños luego de la polio. Pinta entonces *“la envidiosa”* (Kahlo, 1944-54), un paisaje desolador, una imagen caótica (pág. 170) con trazos indefinidos y algo que pareciera líquido y lágrimas cayendo, hasta que finalmente llegamos a la imagen de una figura con alas levantando vuelo, con manchas de fondo.

A modo de conclusión

Cualquier expresión artística es una vía regia al inconciente del sujeto, como lo son los sueños, como lo son los síntomas. Porque, el arte es una sustitución del juego infantil donde *“el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva”* (Freud, 1908e, pág. 128). En esa creación del mundo artístico, el sujeto artista aporta sus propias defensas y fijaciones que dan forma y contenido a la obra y nos permiten conocer más acerca de quien produjo la obra de arte. Conocimiento que no es de su vida personal, por supuesto, sino de las modalidades de procesamiento anímico que conforman su estructura psíquica.

Si en esta ocasión nos centramos en los lenguajes del erotismo y sus defensas, no debemos dejar de lado la certeza de que hay muchas otras formas posibles de abordaje de las manifestaciones anímicas que exploremos. El psiquismo adquiere diversas formas, pero, a lo que no puede renunciar, es a expresarse según su lenguaje predominante y que marca un estilo particular de estar en el mundo. Quisimos, en esta ocasión, centrar la mirada en los lenguajes del erotismo, las defensas y el éxito o no que se obtiene en la batalla por ligar la pulsión de muerte.

Esto enriquecerá los aportes al estudio de la expresión subjetiva de Frida Kahlo. Sin embargo, no es lo único que nos preocupa. Como dijimos en el inicio, el desarrollo libidinal debe enlazarse a una meta (Freud, 1940a) que consiste en neutralizar con la mayor eficacia posible la tendencia a la inercia que caracteriza a la pulsión de muerte. En este sentido, si analizamos su diario personal es porque allí se evidenciaron con mucha claridad los esfuerzos por enlazar las cantidades de excesos libidinales. Allí se observa los esfuerzos por conservar un grado de tensión necesaria para el procesamiento orgánico y psíquico de las incitaciones endógenas y exógenas en momentos de mucha claudicación vital.

A través de nuestras exploraciones, observamos los esfuerzos de Frida por enlazar la pulsión de muerte que estaba venciendo la partida, cada vez con mayor potencia. Es conmovedor descubrir que, ante la tendencia a la claudicación anímica, el dejarse morir, las adicciones, los intentos de suicidio, todavía una parte vital de Frida realizaba, a través de la creatividad y la sublimación, algún tipo de articulación de la libido y la autoconservación. Gracias a sus esfuerzos por preservar esa creatividad, hoy contamos con la belleza de su obra artística y la posibilidad de valorar la variedad de caminos que adquiere el procesamiento de las tensiones pulsionales.

Bibliografía

- Almasia, A. (1999). "Tatuajes, escrituras corporales y conflicto estético", *Actualidad Psicológica*, 264, mayo 1999, Buenos Aires.
- Anzieu, D. (1989). "La escritura y su clínica. La continuación del cuerpo en la escritura", en *Psychanalyse et Langage. Du corps á la parole*. Paris: Dunod.
- Aulagnier, P. (1985). El aprendiz de historiador y el maestro brujo, Buenos Aires: Amorrortu.
- Bion, W. R. (1962). *Volviendo a pensar*, Buenos Aires: Hormé, 1990

- _____ (1963a). *Aprendiendo de la experiencia*, Buenos Aires: Paidós, 1966.
- _____ (1963b). *Elementos del psicoanálisis*, Buenos Aires: Hormé, 1966.
- Green, A. (1986). "La interpretación psicoanalítica de las producciones culturales y de las obras de arte", En *Sociología contra psicoanálisis*. Coloquio organizado por el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas y la Escuela Práctica de Altos Estudios de París. Buenos Aires: Planeta-Agostini editorial.
- _____ (1993). *El trabajo de lo negativo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Herrera, H. (1985). *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana.
- Kahlo, F. (1944 a 1954). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 1995.
- Freud, S. (1908e [1907]). "El creador literario y el fantaseo". *A.E.*, vol. 9
- _____ (1915c). "Pulsiones y destinos de pulsión". *A. E.*, vol. 14
- _____ (1916-17). *Conferencia 24*. *A. E.*, vol. 15-16
- _____ (1918b). "De la historia de una neurosis infantil", *A. E.*, vol. 17
- _____ (1919h). "Lo ominoso". *A. E.*, vol. 17
- _____ (1920g). *Más allá del Principio del Placer*. *A. E.*, vol. 18
- _____ (1923b). *El yo y el ello*. *A. E.*, vol. 19
- _____ (1926d). *Inhibición, síntoma y angustia*. *A. E.*, vol. 20
- _____ (1933a). *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. *A. E.*, vol. 22
- _____ (1940e [1938]). "La escisión del yo en el proceso defensivo". *A. E.*, vol. 23.
- _____ (1950^a [1887-1902]). *Los orígenes del psicoanálisis, en A.E.*, vol 1.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Clezio, J. G. (1995). *Diego y Frida*. México: Editorial Diana.
- Maldavsky, D. (1980). *El complejo de Edipo positivo: constitución y transformaciones*, Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1992). *Teoría y clínica de los procesos tóxicos*. Amorrortu.
- _____ (1995). *Pesadillas en vigilia. Sobre neurosis tóxicas y traumáticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1997). *Sobre las ciencias de la subjetividad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (1998). *Lenguajes del erotismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (2000). *Lenguaje, pulsiones, defensas. Redes de signos, secuencias narrativas y procesos retóricos en la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- _____ (2007). *La intersubjetividad en la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Lugar.
- Meltzer, D. y Williams M. H. (1990). *La aprehensión de la belleza. El papel del conflicto estético en el desarrollo, la violencia y el arte*. Buenos Aires: Patia Editorial.
- Moreira, D. (1997). “Los actos de lectura y escritura y la supresión de la subjetividad”. *En La pubertad y sus transmutaciones. Sobre el desarrollo normal y patológico*. Buenos Aires: Fau Editores.
- Nachin, C. (1993). *Los fantasmas del alma*. Paris: L’Harmattan.
- Pommier, G. (1993). *Problemas clínicos de la escritura. Nacimiento y renacimiento de la escritura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rosenfeld, D. (1992). *The psychotic: Aspects of the personality*, Londres: Karnac Books.
- Sami- Ali, M. (1990). *El cuerpo, el espacio y el tiempo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Tustin, F. (1986). *Barreras autistas en pacientes neuróticos*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1990). *El cascarón protector en niños y adultos*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Wolfe, B. D. (1972). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.
- Zamora, M. (1990). *Frida Kahlo. The brush of anguish*. San Francisco: Chronicle Books.

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 23 de diciembre de 2019