

Maternidad: raigambre y clasicismo en *El abrazo de amor* de Frida Kahlo

Luis Roberto Vera*

Resumen

Icono del conflicto y la dualidad, la obra de Frida Kahlo está signada por una conciencia identitaria. México otorga sentido a su obra. Si su participación en la vanguardia mexicana es incuestionable, también lo es su íntima necesidad de reflejar el pasado mesoamericano. Todos estos intereses surgen de su ánimo cuestionador e inquisitivo que se ejerce fundamentalmente en contenidos disruptivos y búsquedas formales arcaizantes. Sin embargo, existe un innegable sustrato global de inscripción occidental, dentro de cuyo ámbito surgen precisamente los vectores de continuidades tradicionales y de rupturas vanguardistas. De allí que podamos atestiguar referencias a frescos bizantinos, pinturas sienesas y florentinas desde *Dos mujeres* a *El abrazo de amor*. Así, en esta trayectoria y en cada punto se pueden percibir la coexistencia de aspectos de persistencia estilística, formalmente no disidentes, pero con un trastrueque del contenido, que es, a mi parecer, el pliegue más incisivo de la obra de Frida Kahlo.

Palabras clave: convergencias artísticas, cultura visual, sincretismo, Frida Kahlo.

Abstract

Icon of both conflict and duality, Frida Kahlo's work is marked by an identity consciousness. México gives sense to her *oeuvre*. If her participation in the Mexican *avant-garde* is incuestionable, so it is her intimate need to reflect the Mesoamerican past. All these interests arise from her controverting and

* Poeta, traductor e historiador del arte chileno. Profesor-investigador, Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla [lrvera@yahoo.com].

inquisitive *élan* which fundamentally expresses itself through disruptive contents and archaic formal searchings. Nevertheless, exists an undeniable global substratum of Western inscription, from which field upsurge precisely vectors of traditional continuities as well as *avant-garde* disruptures. Hence we can witness references to Byzantine frescos, and Sieneese and Florentine paintings from *Dos mujeres* to *El abrazo de amor*. Thus, in this span as well as on each point it can be perceived the coexistence of stylistic persistence aspects, formally non-dissident, but with a transformation of content, which is, to my view, the most incisive fold in Frida Kahlo's work.

Key words: artistic convergences, visual culture, syncretism, Frida Kahlo.

Tradición, herencia y continuidad

La obra de Frida Kahlo (6 de julio de 1907-13 de julio de 1954) está indisolublemente unida a su conciencia de pertenecer a México. Esta pertenencia marcada por el conflicto y la dualidad le da sentido a su obra. Su participación en la vanguardia mexicana es incuestionable, también su necesidad íntima de reflejar el pasado mesoamericano. En un grado menor, pero notable, demostró asimismo un interés por las civilizaciones orientales. Todos estos intereses surgen de su ánimo cuestionador e inquisitivo que se ejerce fundamentalmente en los contenidos y las búsquedas formales de su obra.

Sin embargo, existe un innegable sustrato global de inscripción occidental, dentro de cuyo ámbito surgen precisamente los vectores de continuidades tradicionales y de rupturas vanguardistas. De ahí que podamos atestiguar, desde *Dos mujeres* (1925) a *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) la presencia de una referencia tanto al estilo de los iconos y frescos bizantinos, como a la pintura sienesa y a la obra de Bronzino y Leonardo, interés en el que, nada sorprendentemente, coincide con Henry Moore. Así, en la obra de la artista se puede percibir la coexistencia de aspectos de persistencia estilística, formalmente no disidentes, pero con un trastrueque del contenido, que es, a mi parecer, el pliegue más incisivo de la obra de Frida Kahlo.

De ahí que cada obra de Frida Kahlo dé cuenta no sólo del momento puntual y concreto que vive, sino también de la coyuntura de la época en que está situada y, proyectada en un panorama de larga duración, exponga asimismo la inserción profunda de esta identidad.

Aunque en la superficie de lo aparente parezca haberse conseguido una síntesis dialéctica, hay un contraste entre el resultado de aquella obra diseñada para ser pública y la turbulencia de su *Diario*. En efecto, en sus pinturas, dibujos y obra gráfica esta búsqueda es un intento de absorber la otredad, paradójicamente, en una mismidad. El *Diario*, por contraste, es una demostración de la permanente explosividad de sus necesidades más íntimas; sus láminas exponen una proyección más difusa, pero también más insistente de su vida interior. En ambos órdenes, sin embargo, y gracias a las manifestaciones de su creación —esto es, por ende, en lo visible— lo que subyace en las capas más profundas de su ser consiste realmente en la búsqueda de sentido a partir de la conciliación de los opuestos.

Se trata de un conjunto de fases cargado de ambivalencias y cuya disposición, tal como ahora la vemos, está lejos de manifestar una secuencia rectilínea y progresiva. De ahí que, por ejemplo, su inserción en la vanguardia haya sido el resultado de un proceso paulatino y tachonado de conflictos, pero que ahora podemos observar precisamente gracias a la preservación y difusión de su obra.

Raigambre: identidad, pertenencia, maternidad y afecto

El tema de la maternidad había surgido muy tempranamente con *Mi nacimiento* (1932), encontrándose, al mismo tiempo, asociado tanto al subtema de la nodriza en *Mi nana y yo* (1937) como al tema del aborto, es decir, la expresión del tema de la maternidad truncada.

Paralelamente, el tema de la identidad esencial entre mujer y paisaje encuentra su expresión plástica tanto en la metaforización del espacio, en cuanto expresión de sus padecimientos físicos y psicológicos (tierra reseca y cuarteada, paisajes abismales), como en la personificación que ella hace de sí misma al representarse en tanto diosa madre de la tierra (figuras yacentes o sedentes), sin dejar de

lado los subtemas correlativos de la oposición cultural al ubicarse en la frontera y, por supuesto, teñidos todos por la fuerte carga afectiva que ella imprime a toda su creación y vida más íntima. Estos cuatro temas confluyen en la imagen central de *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*: sobre el pecho de Frida, un surtidor de sangre; sobre el de Diego-niño, pero también entre sus manos, las llamas de una fogata o pétalos iluminados por una combustión interna.

Pero en Frida siempre hay juegos verbales y autorreferencias plásticas. De ahí que sea admisible otra lectura: el surtidor que surge de su esternón no sólo está contextualizado por los contrastes con las llamas/pétalos de Diego-niño, sino que presenta otra ambivalencia, ya que se ubica tanto entre sus pechos como entre los bordados de su huipil. De manera que el detalle de esta pintura puede interpretarse como otra de sus *naturalezas bien vivas* y fuertemente sexualizadas que serán uno de sus géneros preferidos a partir de esta fecha. Los bordados adquieren una forma semejante al fuste recorrido por gruesas venas de cuya corola brota un surtidor de semillas en los bodegones de *La flor de la vida* (1944) y *El sol y la vida* (1947), así como en el dibujo, explícitamente fálico, que lleva por título el lugar en donde lo realizó, *Puebla de los Angeles*, de 1952 (burla no menos explícita dirigida al conservadurismo tanto religioso como político y social de esta ciudad). De manera que los pétalos femeninos en las manos de Diego se corresponden inversamente con el tallo y corola masculinos de Frida. Así, la sección del cuadro conforma un bodegón que tiene tanto un valor performativo como cognitivo respecto a la permutabilidad de los roles entre la pareja. Este núcleo, al igual que en el quince, es el punto central en donde se concentra la verdadera fuerza motriz de sus actividades, reflexiones y pasiones que en la obra de Frida Kahlo giran incesantemente alrededor de la identidad, pertenencia, maternidad y afecto.

Estos temas resurgen como una códruple configuración al encarnarlos en su biografía más personal, la cual está marcada por la conciencia de la dualidad mesoamericana: de ahí que la figura última, la del Universo, esté representada por Ometéotl y que, precisamente,

lo divino dual –día/noche, luz/oscuridad, masculino/femenino, seco/húmedo, claro/oscuro– forme los vectores que organizan esta obra.

Así, en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*, Frida establece una composición organizada por medio de círculos concéntricos, a la vez lingüísticos y formales. Pero su centro es un triángulo que reitera mediante su composición la tríada en que la pintora se representa a sí misma como una Madona/Isis/Coatlicue que sostuviera no al Cristo infante o a un Osiris embalsamado sino a los gemelos Quetzalcóatl (Diego)/Xólotl de la tradición mesoamericana. Es el mismo año en que ella escribe el “Retrato de Diego” ya citado. Frida compara la figura de Diego con la Gran Diosa mesoamericana, pero al mismo tiempo, tal como en sus notas más personales, se refiere a él como un niño:

La forma de Diego es la de un monstruo entrañable, al cual la abuela, Antigua Ocultadora, la materia necesaria y eterna, la madre de los hombres, y todos los dioses que éstos inventaron en su delirio, originados por el miedo y el hambre, LA MUJER, entre todas ellas –YO– quisiera siempre tenerlo en brazos como a un niño recién nacido (Tibol, 2005:156).

En otro lugar he mencionado, a propósito de *Raíces*, las coincidencias entre Octavio Paz y Frida Kahlo en el tratamiento del tema del paisaje característico de la parte sur de la Ciudad de México, en donde el basalto y lava volcánicos aparecen cubiertos por una rica variedad de cactáceas y otra flora desértica. Este paisaje reaparece en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*. Aquí Frida vuelve a presentarse a sí misma como una de las expresiones de la Gran Diosa Madre, Frida *Theotokos*. Por lo mismo, Octavio Paz describe la tierra como lugar nutricio y sagrado y materno, en “Noche de resurrecciones”, recogido en *Libertad bajo palabra*:

La tierra es infinita, curva como cadera,
hinchida como pecho, como vientre preñado,
mas como tierra es tierra, reconcentrada, densa.



Sobre esta tierra viva y arada por los años,
tendido como río, como piedra dormida,
yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado (Paz, 1968:29).

Tanto Octavio Paz como Frida Kahlo coinciden en describir a la mujer como Puerta del Ser. Por esto congregan en el cuerpo astral de la mujer, todas las referencias cosmogónicas y retoman en Ella todas las concepciones astrales para incluir el paisaje del Anáhuac como sinécdoque del Universo mismo, lo que incluye tanto la creación del mundo como el origen del hombre. Se trata de una visión a la vez inmanente y metafísica de la mujer. Visión que se aplica tanto al caso del propio Paz, quien no teme en verse a sí mismo feminizado al metamorfizarse –nuevo Tiresias–, en el cuerpo de una mujer –“tendido como río, como piedra dormida”– y, asimismo, al caso de la propia Frida, quien se solaza en varios lugares describiendo las características femeninas del cuerpo de Diego.

Por eso en toda obra plenamente realizada hay la entrega total: “¡Déjame ser tu puta!”, exclama Eloísa ante Abelardo. Así el poema, la canción y el cuadro, en su descarnamiento, tienen algo de ofrenda. Al mismo tiempo, algo hay de “ofrecido” en la obra y de “buscón” en el receptor. Espectador, auditor y lector participan todos de la pulsión del *voyeur* que se refocila en la indagación de esas obras que revelan su fractura, su fisura, su herida más interna.

Ya anteriormente Frida Kahlo había pintado *Diego en mi pensamiento*, también llamado *Autorretrato vestida de tehuana* (1943). Ahí su rostro adquiere algo de las imágenes de la Trimurti hindú (la tríada de los grandes dioses indios: Brahma, Vishnu y Shiva, según la expresara Kalidasa en su poema *Kumarasambhava*), pero también de las singulares trinidades barrocas (esculpidas o pintadas) que, a pesar de haber sido prohibidas por la Iglesia, sobreviven en algunas colecciones mexicanas. Sin embargo, a diferencia de las hipóstasis de estas Santísimas Trinidades, según lo presenta en este cuadro, lo que hallamos es una reencarnación de Ometéotl, *lo divino dual*.

Al surgir Diego sobre su frente, conviven entonces de manera natural y definitiva, agente y paciente: “amada en el amado transformada” para arribar a la visión mística que Juan de Yepes atravesara con

anterioridad. Conviven aquí la noche oscura desde su interior más vulnerable y toda la luz del mediodía que irradia gracias a la fuerza inmanente de su amor, cierto como el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. En este ascenso de la amante que desea la unión con el amado se transforman el centro más oscuro de la noche del alma y el centro más luminoso del día gracias al poder del amor. Lo abismal de la noche y las espejeantes certidumbres no menos arriesgadas del día pueden ser escollos igualmente peligrosos que la amante evita gracias a esa brújula imantada que guía su pensamiento. Locura y razón, abismo y espejismo, noche y día son dos movimientos que convergen en el cuadro y que, mediante la transformación amorosa y gracias a la realidad de la creación artística, les da vida y los salva al menos por un instante del dolor, del sinsentido y de la muerte.

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

En esta imagen Diego es el centro o meollo del pensamiento, que aparece como el sol en un sistema planetario conformado por las elipses del tocado tradicional en las fiestas del istmo de Tehuantepec alrededor del rostro de Frida. Las elipses semejan asimismo un gran girasol, provisto de varios círculos concéntricos, por medio de los cuales la pintora conduce la mirada hacia el núcleo central, suerte de vacío implosivo que colapsa en la presencia necesaria pero no tan frecuentemente pintada como en el caso de sus obsesivos autorretratos. En este cuadro la pintora se representa con un aire de vestal o virgen consagrada según tradiciones extendidas por el mundo entero. Todo parecería conducir a una alegoría plástica de la concepción partenogenética de Huitzilopochtli, el dios del sol y de la guerra, por parte de Coatlicue. Hay un contraste implícito entre la diosa de la tierra mexicana, madre virgen, y el olímpico padre de los dioses griegos. Esta doble comparación, hecha en términos iguales, pero a través de un paralelismo de oposición invertida, acarrea tanto las

imágenes de virginidad como de liderazgo representado por ambas divinidades. Atenea y Huitzilopochtli, nacidos “adultos y armados”, éste del vientre de Coatlicue, aquélla de la frente de Zeus, son símbolos del nacimiento repentino de lo que se podría llamar las matrices de dos civilizaciones fundamentales para entender el origen de la cultura mexicana contemporánea.

Xólotl, Omecíhuatl y el yinyang

Sin embargo, tanto en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* como en “Petrificada petrificante”, el mito de Xólotl funciona como una suerte de gozne en el engranaje de esta cosmogonía. En efecto, la naturaleza “lodosa cenipolva pedróssea”, es decir, llena de lodo, ceniza y polvo, alude, por medio de sus resonancias bíblicas, tanto a la creación del hombre como a su muerte. Pero piedra envía asimismo al mito griego, según el cual Deucalión y Pirra crearon a la humanidad lanzando piedras por detrás de sus hombros.

De ahí los versos de “Mutra”, asimismo parte de *Libertad bajo palabra*: “y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y cae pesadamente en la boca madre” (Paz, 1968:223). Así como el verso 36 de “Petrificada petrificante”: “ladridos del can tuerto”: en una nota para este verso, Paz escribe: “Xólotl, el doble de Quetzalcóatl, dios penitente que se arranca un ojo y que desciende al infierno en forma de perro”. En el verso 100 de “Petrificada petrificante” hallamos otra referencia al gemelo de Quetzalcóatl: “en el ojo del perro de los muertos”, es decir, el Xólotl Psicopompo (Vera, 2006:80).

De manera que Frida en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* se asume como una suerte de avatar, por su función de madre de los gemelos preciosos (según la etimología alterna para Quetzalcóatl o Serpiente Emplumada: Mellizo Sagrado), en tanto progenie de Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad (Vera, 2003:220-221). Por otra parte, la diosa madre de la tierra, México según insiste la propia Frida en el título elegido por ella para este cuadro, se expande de manera infinita hasta englobar el

universo mismo. Es una visión totalizadora de los poderes del amor, la representación plástica y el pasado precortesiano en el que se afianza la creación de la pintora.

En el caso de la composición de *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* llaman la atención la convergencia de las formas piramidales y de círculos concéntricos como una manera de articular la visión dual, opuesta y complementaria de la cosmogonía mesoamericana que reúne al sol y la luna, al día y la noche, a la tierra y al agua, a lo masculino y lo femenino como los movimientos de arsis y tesis de un ritmo vital.

Sístole y diástole que en la visión de la civilización china se representa como el *yinyang* expresado dentro de un círculo –ya hemos mencionado el retrato de Frida en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, en donde aparece con este símbolo dual–, pero ahí como una secuencia sucesiva, en tanto que en la mesoamericana esta presencia de los opuestos es siempre concomitante, como cuando vemos a la luna durante el día. O coexistir con el sol durante un eclipse. Porque este cuadro de Frida tiene algo de la atmósfera irreal que percibimos durante un eclipse. Lo que era visible se oculta y, correlativamente, lo oculto se hace visible. Quizá por eso aquí Frida prefiere utilizar la figura femenina sedente antes que la reclinada con que se representa a sí misma en *Raíces*.

Llama poderosamente la atención el hecho que todas las figuras femeninas descritas en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* adopten la posición sedente. La pintora ya se había representado en esta posición en *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946), en donde anticipa los motivos de la dualidad: la tierra como un epitelio –himen– resquebrajado, el cuadro dividido en dos secciones, una oscura y otra iluminada, dominadas a su vez por el sol y la luna, en un espacio en donde aparece, una vez más, la disociación de la pintora.

Esta disociación se inicia tímidamente primero mediante el uso del vestuario como si fuese una proyección de sí misma –sombra o imagen especular invertida– en *Mi vestido cuelga allá* (1933), continuada en *Recuerdo* (1937), para ingresar como autorretrato bipartito en una serie de cuadros pintados todos en 1939: primero

en la pareja femenina reclinada sobre una esponja en *Lo que el agua me dio*, independizada inmediatamente después en *Dos desnudos en un bosque*, a veces consignado como *La tierra* (regalado originalmente a Dolores del Río y al cual Raquel Tibol llama, humorísticamente, “Las dos encueraditas”), proceso que finalmente se consolida en *Las dos Fridas*.

Sin embargo es igualmente notable el hecho de que, para representar el desdoblamiento psicológico, Frida haya ensayado distintas posiciones del cuerpo. Así de la postura radicalmente vertical de la primera etapa y después de ensayar la horizontal desemboque finalmente en la postura sedente de *Las dos Fridas*, *Árbol de la esperanza mantente firme* y *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*.

Dualidad entronizada: de Egipto y Bizancio a Siena y Roma

Sin embargo, visto desde otra perspectiva, si se analiza su obra a partir del grabado en linóleo de 1925, *Dos mujeres*, hay quienes ven esta disociación como una constante; y tan sólo mostraría líneas de desarrollo mediante recursos distintos. Así esta disociación, habiendo comenzado en el linograbado, continuaría en *Mi nacimiento*, luego en *Mi nana y yo*, para seguir en *Cuatro habitantes de México* y *Niña con máscara de calavera*, para alcanzar *Dos desnudos en el bosque*, justo antes de culminar en el gran óleo de *Las dos Fridas*.

Frida, gran conocedora de la pintura quizá haya tenido en cuenta dos de los modelos más memorables en este género de representaciones de la Virgen, el de *Nuestra Señora entronizada* y el de la *Madonna con el Niño*, de Duccio di Buoninsegna y de Giotto di Bondone, respectivamente, que continúan los arquetipos de la Grecia medieval extendidos en Europa provistos por el maestro de ambos, Cimabue.

En efecto, muy probablemente a través de Diego Rivera, Frida debe haber tenido conocimiento del valor de la obra de Cimabue y de los modelos establecidos por éste mediante la *Santa Trinità Madonna* (de alrededores de 1290) y la *Madonna entronizada con San Francisco* (de 1290-95), que continúa todavía muy de cerca el estilo de los

iconos bizantinos. Así tenemos la *Maestà* (1311) de Duccio, creada para el altar de la catedral de Siena, heredera de la *Panagiá Nikopoia* bizantina, así como la *Madonna y el Niño* (especialmente la *Ognissanti Madonna*, y la *Madonna en San Giorgio e Massimiliano dello Spirito Santo*, anteriores a 1300) de Giotto, derivada a su vez del prototipo de la *Panagiá Hodegetria*.

El interés de Frida por la escultura de los grupos familiares de Moore parecería sorprendente si no se conociera que Frida tenía noticias directas y constantes de la obra del gran escultor inglés. Ya en 1926, Moore había comenzado a trabajar en el motivo de la figura reclinada femenina y en el grupo de madre e hijo. En efecto, en 1943 Moore aceptó un encargo para crear una *Virgen con el niño* para la iglesia de San Matthew en Northampton. Es impensable que Frida no haya visto reproducciones de tales obras en *Life*, *Vogue* y revistas europeas y norteamericanas. Sobre todo aquellas que conciernen la exposición retrospectiva de 1946 de Henry Moore en el MoMA. Es más, en *Dyn* (1942-44), la revista de Paalen, Moore aparece con ilustraciones de esculturas en el núm. 2 (México, julio-agosto 1942), y de nuevo con ilustraciones de esculturas en el núm. 3 (*Fall*, 1942) y en el último, el núm. 6 (noviembre, 1944) con dibujos a pluma (Gay y Bonenfant, 2005:53-92).

En efecto, la obra plástica de Frida Kahlo y Henry Moore presentan afinidades insospechadas a primera vista. Sin embargo, una vez hecha la conexión, este vínculo se hace evidente y está centrado en la disposición corporal de la figura representada. La fusión de las fuentes precolombinas y renacentistas mediante un tratamiento derivado de las vanguardias planteaban una base de acuerdo sólido para que estas relaciones encontrasen un puente a través de la figura de Wolfgang Paalen.

Frida conoció a Wolfgang Paalen y a su esposa, Alice Rahon, en París, en la inauguración de su exposición en la Galería Pierre Colle, el 10 de marzo de 1939. Gran admirador de Moore, en quien la figura reclinada ya era por entonces una constante, Paalen no pudo sino haberse entusiasmado al encontrar reproducida la imagen del Chac-Mool como un detalle significativo en *Lo que el agua me dio* (1938), ahí expuesta. Sin embargo, no llegaron a conocerse, puesto

que Moore sólo en 1955 visitó México y durante este viaje el estudio de Diego Rivera.

A pesar de esto, en la pintura de Frida se puede observar una deliberada conciencia de los distintos procedimientos desarrollados por Moore en el tratamiento de la figura.

De casi todas las posturas básicas manejadas por estos artistas –fetal (más la interna/externa propia de los conjuntos de madre e hijo), erguida, yacente y sedente o entronizada–, Frida y Moore tienen al menos dos en común: la yacente y la sedente. Sin embargo, cada uno desarrolló notables ejemplos tanto del primer caso –es decir, de la posición fetal y de su correlato en la figura materna que guarece a una figura filial–, así como de la figura erguida, que deriva a la vez del tótem y del árbol antropomorfizados, pero fundamentalmente de manera entreverada, en tanto que sus figuras sedentes están asociadas con la maternidad (o su ausencia en el caso de Frida) y las yacentes aparecen casi siempre aisladas.

Aunque Kenneth Clark y David Sylvester han señalado las relaciones entre la figura reclinada de Henry Moore respecto del *Dionisos* y el *Ilisos* del Partenón (parte de la Colección Elgin en el Museo Británico), así como respecto a la *Aurora* de Miguel Ángel en la Capilla Médicis, es decir, en la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia (Clark, 1959:368-370; Sylvester, 1968:5-7), el propio Henry Moore ha afirmado repetidamente que su deuda es con el motivo tolteca-maya: “all artists [...] have favourite themes in their work. I have three or four favourite themes: one is the reclining figure. And I think my love for the reclining figure or my move towards it came from the *Chac-Mool*” (Vera, 1986:41).

La figura reclinada de Frida, por su parte, es deudora de los precedentes ofrecidos por las vanguardias europeas, quienes además de criticar los valores académicos y de clase, habían replanteado el valor específico de las artes primitivas. Al mismo tiempo, Frida ve en la Revolución Mexicana el proceso de instauración de un nuevo orden social, político, económico y cultural, que significaba la asunción de un pasado indígena no por negado menos presente.

Larga duración de los motivos iconográficos: los modelos bizantinos continúan las imágenes de Venus y Cupido romanas y éstas a su vez

las de Afrodita y Eros helénicos. El arquetipo original, hasta donde sabemos, es la Isis entronizada que acoge en su regazo a su hijo, el dios Horus. Si las líneas de sus muslos convergen hacia el centro vivo de su femineidad, de manera que el triángulo de su sexo parece desplegarse desde su ubicación secreta —enmarcada como está dentro del horizonte humano y en el círculo de su capacidad progeneradora—, para surgir en un movimiento que simultáneamente logra ahondar y trascender la función materna de la tierra enfatizando al mismo tiempo las características cosmogónicas y metafísicas de la materia tierra, se alza hasta conformar una suerte de gran pirámide, la gran montaña simbolizada que da origen al Universo. La estabilidad del triángulo sostiene la perfección del círculo que, sin embargo, está dividido internamente por las fuerzas opuestas y complementarias que conforman la realidad para alcanzar así el Absoluto.

Al año siguiente de la muerte de Frida Kahlo, Diego Rivera escribió la introducción al catálogo de la primera exposición individual de Arturo Estrada, uno de los alumnos de Frida en La Esmeralda, quien la retrata muerta:

Y entonces nuestra amiga la calaca se disfraza de la más bella de las diosas mujeres, nos toma del brazo, y con su caricia inigualable ayuda a nuestro dolor para que nos consuma lentamente y que Coatlicue, omnipotente, presente e indivisible, envuelva todo y todo lo que crea devore, bajo la gloria de la luz, de la sonrisa y la belleza, rodeada de flores, como en la vida-muerte de Frida Kahlo (Tibol, 2005:229).

Bibliografía

- Amador Tello, Judith (2005), “El porqué de ‘Las dos Fridas’”, *Proceso. Semario de información y análisis*, núm. 1491, 29 de mayo de 2005, México, pp. 60-64.
- (2005), “Dudas de los especialistas”, *Proceso. Semario de información y análisis*, núm. 1491, 29 de mayo de 2005, México, p. 62.
- Bernard, Judith Ann (1964), *Mexico as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, University of Wisconsin.

- Caso, Alfonso (1953), *El pueblo del sol*, Ilustrado por Miguel Covarrubias, México, Fondo de Cultura Económica [edición en inglés (1958), *The Aztecs: People of the Sun*, trad. Lowell Dunham, Norman, University of Oklahoma Press].
- Clark, Kenneth (1959), *The Nude: A Study in Ideal Form*, Nueva York, Doubleday Anchor Books.
- Davies, Nigel (1973), *The Aztecs: a history*, Londres, Macmillan.
- Fernández, Justino (1972), “Coatlicue: estética del arte indígena antiguo”, en *Estética del arte mexicano*, México, UNAM, pp. 25-165.
- Fernández, Justino (1968), *Arte mexicano: de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa.
- (1968), *A Guide to Mexican Art: From its Beginnings to the Present*, traducción del español por Joshua C. Taylor, Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- Gay, Juan Antonio Pascual y Philippe Roland Bonenfant (2004), “La revista *Dyn* (1942-44): sus principales contenidos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. XXVI, núm. 84, 2004 [28 de febrero de 2005], pp. 53-92.
- Herrera, Hayden (1983), *Frida: A biography of Frida Kahlo*, Nueva York, Abrahams.
- (1985), *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Diana.
- (1991), *Frida Kahlo: The Paintings*, Nueva York, Harper Collins.
- Hvidtfeldt, Arild (1958), *Teotl and *Ixiptlatli: Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth*, Translated from Danish into English by Niels Haislund, Copenhagen, Munksgaard.
- Kahlo, Frida (1999), *Escrituras*, Selección y proemio de Raquel Tibol, México, UNAM.
- Klein, Cecelia F. (1976), *The Face of the Earth: Frontality in Two-Dimensional Mesoamerican Art* [Original Columbia University (1972) Ph. D. dissertation title: “Frontality in post-classic Mexican two-dimensional art”], Nueva York y Londres, Garland Publishing.
- León-Portilla, Miguel (1963), *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind*, trad. Jack Emory Davis, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.
- Macazaga Ordoño, César (1981), *Mitología de Coyolxauhqui*, México, Editorial Innovación.
- Mercado, Tununa (2003), “Frida [Atisbo de Frida]”, en *Narrar después*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, pp. 224-229; también

- incluido con el título correcto, “Atisbo de Frida”, en el sitio electrónico del INBA [www.elportaldemexico.com/artesplasticas/fridaportununa.htm].
- Moreno Villa, José (1986), *La escultura colonial de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1986), *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1953), “La realidad y el deseo en Frida Kahlo”, *México en la Cultura* suplemento de *Novedades*, México, 26 de mayo, p. 5.
- Paz, Octavio (1968), *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1976), *Vuelta*, Barcelona, Seix Barral.
- (1994-2006), *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1987), *México en la obra de Octavio Paz* (3 vols.). vol. I, *El peregrino en su patria. Historia y política de México*; vol. II, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*; vol. III, *Los privilegios de la vista. Arte de México*, edición de Luis Mario Schneider y Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, Diego (1963), “La voluntad de vivir...”, *Siempre!*, México, núm. 95, 11 de diciembre, pp. III-VIII.
- Séjourné, Laurette (1971), *Antiguas culturas precolombinas*, México y Madrid, Siglo XXI Editores.
- (1984), *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Soustelle, Jacques (1983), *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Spranz, Bodo (1973), *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia: Una investigación iconográfica*, traducción directa del alemán por María Martínez Peñaloza, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sylvester, David (1968), *Henry Moore*, Nueva York, F.A. Praeger.
- Tíbol, Raquel (1977), *Frida Kahlo. Crónica, testimonios y aproximaciones*, México, Ediciones de Cultura Popular.
- (1983), *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, Oasis.
- (1987), *Confrontaciones*, México, UAM-Azcapotzalco.
- (1992), *Confrontaciones*, México, Ediciones Sámara.
- (2005), *Frida Kahlo en su luz más íntima*, México, Lumen [Random House Mondadori].
- Varios (2007), *Frida Kahlo 1907-2007: Homenaje Nacional*, Catálogo de la exposición, México, Museo del Palacio de Bellas Artes.

- Vera, Luis Roberto (1986), “Henry Moore: The Reclining Figure”, en *The Maya Image in the Western World*, Albuquerque, N.M., University of New Mexico and Maxwell Museum of Anthropology.
- (1986), “Mexico understands the earth and stone and nature”: conversation with Henry Moore”, en *The Maya Image in the Western World*, Albuquerque, N.M., University of New Mexico and Maxwell Museum of Anthropology.
- (1994), *The Image under Siege: Coatlicue as Imago Mundi, and the Binary Concept of Analogy/Irony in the Act of Seeing. A Study of Octavio Paz’s Writings on Art*, Ph. D. Dissertation (The University of New Mexico [Ann Arbor, MI: UMI, 1995]).
- (2003), *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*, Puebla, Pue., BUAP.
- (2006), *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*, Puebla, Pue., BUAP.
- (2009), *Frida precolombina: guía para ciegos (del neomanierismo y la vanguardia estridentista al primitivismo sincrético)*, Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana/BUAP/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/Conacyt.

