

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

“Diversidad en la unidad”

*Una lectura en clave ecocrítica de la imagen poética en el Diario de Frida Kahlo*

Camilo Del Valle Lattanzio

*apropos [Perspektiven auf die Romania]*

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 191-211

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1979>

Zitierweise

Del Valle Lattanzio, Camilo. 2023. „“Diversidad en la unidad”. Una lectura en clave ecocrítica de la imagen poética en el *Diario* de Frida Kahlo.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 191-211.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.1979>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Camilo Del Valle Lattanzio

## **“Diversidad en la unidad”**

Una lectura en clave ecocrítica de la imagen poética en el *Diario* de Frida Kahlo

**Camilo Del Valle Lattanzio**

es docente e investigador en la  
Cátedra de Estudios Románicos de la  
Universidad de Erlangen-Núremberg.  
[camilo.del.valle@fau.de](mailto:camilo.del.valle@fau.de)

Palabras clave

ecohumor – ecocrítica – Kahlo – diario – imagen

A todos les estoy escribiendo con mis ojos.

Frida Kahlo

Carlos Fuentes señala, en su introducción a la reedición del diario íntimo de Frida Kahlo, un aspecto que ilumina el texto desde una perspectiva urgente en el contexto actual, lo cómico vinculado a la supervivencia: «[l]a resistencia, la creatividad, los chistes que corren a lo largo del *Diario*, iluminan la capacidad de supervivencia que distingue a las pinturas» (en Kahlo 2001, 10). Y más adelante: «[h]ay en Frida Kahlo un humor que trasciende la política e inclusive la estética, haciéndole cosquillas a las costillas de la vida misma. El *Diario* es el mejor ejemplo del género lépero, del retruécano, sagaz y dinámico para emplear un lenguaje de humor» (22). De cómo logra Kahlo en su texto íntimo, por medio de la imagen poética, *hacerle cosquillas a las costillas de la vida misma* es justamente de lo que trata el siguiente texto. Para poder entender la relación estrecha entre vida y arte en la obra de la pintora mexicana, partiré de una perspectiva ecocrítica de la lectura de su *Diario*.

Resulta sorprendente, en primera instancia, este aspecto cómico en la obra de una pintora que es sobre todo conocida por el modo estético contrario, *la tragedia*, y sobre todo por aquel particular hecho trágico que, durante casi toda su vida productiva, iba a ser (aparte de su amor abismal por Diego Rivera, su segundo accidente [cf. Fuentes en Kahlo 2001, 20]) la razón de sus lágrimas, el accidente de tráfico de 1925 que la dejó gravemente lesionada de por vida. En otros textos ya se ha señalado esto: M. Cristina Secci ve este aspecto trágico como el central en la obra pictórica y en el *Diario* al señalar que se trata de un autorretrato en el que se

evidencia su «destro a soffrire e ad essere infine amputato» (2007, 10). Fuentes se refiere también a esta dimensión trágica como la más evidente en la obra de Kahlo al señalar que la pintora «como ningún otro artista de nuestro siglo torturado, tradujo el dolor al arte» (en Kahlo 2001, 13). Sin embargo, Fuentes se empeña en resaltar, en vez del dolor, el humor o bien la comicidad de la supervivencia («comedy of survival» Meeker 1996, 166ff) que es justo aquella que le da a la obra de Kahlo una complejidad ejemplar. No se trata solamente de tragedia en la obra de Kahlo, sino de un complejo afectivo mayor en el que lo cómico parece jugar un papel importante:

De Bosch a Bruegel y Posada, la fotografía, los exvotos y el cine. Kahlo amaba el cine cómico. Laurel y Hardy, los Tres Chiflados, Chaplin, los Hermanos Marx, eran para ella la mejor ocasión para divertirse; y ¿quiénes y qué son estos cómicos? Son los anarquistas modernos, en pugna permanente con la ley, perseguidos por la policía, rebatiendo las exigencias del estado de derecho con pastelazos, zapotazos, y sobre todo, una inocencia invencible (Fuentes en Kahlo 2001, 15).

El dolor aparece en la obra de Kahlo con doble cara, acompañado de un modo cómico que logra sublevar la gravedad de la tragedia, con el que logra *sobrevivir* a las adversidades de la vida. Pero el humor no se limita al *Diario*, en pinturas famosas como *Unos cuantos piqueticos* (1935) se evidencia también un humor típico de la obra de Kahlo que, permeado de ironía y sarcasmo, pero también de un tono negro, trasciende la tragedia con la ligereza humorística. La *ligereza* implícita, en este modo de la «anarquía» e «inocencia cómica», es la contraparte que completa la complejidad dialéctica de los contrarios que constituye lo que Octavio Paz llama *la imagen*. Paz entiende la imagen (concepto que en este caso amplió más allá de los márgenes de la imagen literaria) como aquel procedimiento estético que «reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad» (1995, 122), al revelar la «coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios» (116). La dualidad es, por otro lado, un elemento crucial no solamente en la obra pictórica, sino en el mismo *Diario*: en el dibujo 52 (el sol y la luna como dualidad),<sup>1</sup> en los dibujos 38 y 39 o 40 y 41 y, sobre todo, en el texto que lleva el título de «origen de las dos Fridas» (82-85). Si el arte de Frida tiende en muchas ocasiones al autorretrato, esta sería una de sus muchas caras o, por lo menos, de caras dobles – las muchas caras de una identidad que se resiste a una unidad abarcable. La simultaneidad de elementos opuestos y diferentes que reúne o sintetiza la imagen, puede verse justamente en la conjunción entre los modos de la tragedia y la comedia en Kahlo y, sobre todo, porque esta última viene acompañada de un interés medioambiental que remite a la gestación de la forma y su origen sensorial.

La imagen es aquella que une lo dispar y la disparidad es, tradicionalmente, entendida como parte de lo cómico.<sup>2</sup> La obra pictórica de Kahlo está entonces

---

<sup>1</sup> Las referencias numéricas a los dibujos se orientan en la enumeración de las páginas en la edición del *Diario* utilizado para el texto.

<sup>2</sup> De acuerdo con una de las tres corrientes del pensamiento sobre el humor, la teoría de la incongruencia, el humor «is produced by the experience of a felt incongruity between what we know or expect to be the case, and what actually takes place in the joke, gag, jest or blague» (Critchley 2002, 3). Siguiendo a Paz, la

cargada doblemente, por un lado del *pesado* sentimiento de tragedia, de una mujer rota por el destino y por un amor lleno de contratiempos, y por otro lado – siguiendo también los argumentos de Fuentes – de un modo distinto, ligero y que se puede llamar *modo cómico* y que es justamente el que la deja sobrevivir a la tragedia.<sup>3</sup> Entendida de esta forma, la imagen paciana, y su unión entre tragedia y comedia en este caso, tiende a la representación del mundo como hiper-complejidad. Estos dos modos juntos son importantes al momento de comprender la complejidad de la imagen como simultaneidad de momentos contrarios. Kahlo lo hace explícito en su diario cuando escribe:

Nada vale más que la risa  
~~y el desprecio~~ – Es la fuerza reír [sic!] y abandonarse. ser ~~crue~~ y ligero.  
La tragedia es lo más ridículo que tiene “el hombre” pero estoy segura, de que los animales, aunque “sufren”, no exiben [sic!] su “pena” en “teatros” abiertos, ni “cerrados” (los “hogares”). Y su dolor es más cierto que cualquier imagen que pueda cada hombre “representar” ~~xxxxx o sentir~~ como dolorosa. (69)

El contenido de esta cita demuestra indudablemente a lo que me he referido anteriormente: la supervivencia cómica del ser humano, el desplazamiento de la tragedia por la comedia en la perspectivización del humano y del animal, la imagen como concepto que viene a tratar de abarcar lo inabarcable, etc. Pero también las tachaduras y la conjunción entre esferas opuestas (‹la risa y el desprecio›), y el triunfo de la risa sobre la tragedia, que en su ‹exhibición› demuestra su lado cómico, ridículo, hablan de un modo particular de estética que quisiera leer en clave ecológica – el hecho de que en esta cita se llegue a la crítica de un cierto humanismo (aquel que entiende al ‹el hombre› como ‹el ser humano›) habla ya sobre este interés ecológico. Muy por el contrario de la *interioridad* que resalta Fuentes en su ensayo, y que es resaltada como la característica más evidente de su arte (lo autobiográfico), lo cómico remite a una esfera de la disminución ecológica y ambiental del sujeto, del yo, de un volverse pequeño (inocente) que leo en una línea directa con la importancia que recibe la vida no-humana, el medioambiente y la caricaturización del yo en la obra de la pintora mexicana.<sup>4</sup> Fuentes señala algo

---

experiencia poética de la imagen también tiene que ver con una frustración, con la suspensión de las reglas prosaicas-racionalistas.

<sup>3</sup> Al referirme al *modo cómico* estoy apuntando a la idea de Joseph W. Meeker al referirse al *comic mode* como modo estético-ecológico (1996).

<sup>4</sup> Justamente en este punto es que vale la pena resaltar lo señalado por Adriana López Labourdette en cuanto a la monstruosidad en la obra de Kahlo como un elemento que remite a la problemática relación entre lo

similar cuando aclara que «Kahlo era una panteísta natural [...], una exploradora de la relación entre todo lo que existe» (en Kahlo 2001, 21), haciendo énfasis en que justamente allí radica lo político de su obra: lo político del diminutivo (que es una forma gramatical que se encuentra en repetidas ocasiones en el *Diario*) y que es «una forma de defensa contra la arrogancia del poderoso» (22), pero al mismo tiempo un modo estético afectivo de la ecocrítica y del humor: nos hacemos pequeños como humanos, riéndonos ecológicamente de la ridiculez del «hombre».

La disminución del yo no significa que este anule su perspectiva, lo cual sería imposible – en este sentido sigo los argumentos de Timothy Morton en *Ecology without Nature* donde describe los elementos fundamentales de una *ecomimesis* (cf. 2007, 24): el yo como perspectiva prevalece (*the medial*), pero su perspectiva ya no es el centro del mundo (antropocentrismo), ya solamente es un pequeño sujeto en medio de un ambiente más grande (ecocentrismo) en el que el sentido (dado por los humanos) tambalea por un momento, justamente por medio del arte medioambiental (*ambient poetics*). Es por eso que la *ecomimesis* es aquella que parte de la situación del yo como sujeto fenomenológico en relación con un lugar, un medioambiente y en el cual se sitúa como parte de algo mucho más grande que el individuo: el sentido dado por ese sujeto deviene relativo y, por medio de la imagen, llegamos a ese lugar indeterminado de la forma que está por gestarse (el ruido, el fondo, el ambiente). Se trata de revelar una zona de indeterminación entre el fondo (*background*) y el frente (*foreground*), entre el sonido (*sound*) y el ruido (*noise*) (cf. 47-54). La perspectiva sensorial de la *ecomimesis* es esencial ya que nos explicita la relación fenomenológica con el mundo – una perspectiva terrestre de cerca y no global de lejos (cf. Latour 2017, 80). La perspectiva deviene posición, perspectiva del mundo antropomorfizado, pero permeado por lo otro y esto se lleva a cabo por la explicitada relación entre sujeto y lugar.<sup>5</sup> Este acentuamiento del lugar y del sujeto se puede encontrar también en la obra de Kahlo: el mundo interior se revela entonces como mundo exterior, o bien como íntimamente ligado a lo Otro del exterior y el método revelador es la *imagen poética* que hace también de la obra de Kahlo una surrealista: “[p]ara el surrealismo, la revolución interior, psíquica, onírica, era inseparable de la revolución externa, política, material, liberadora” (18). Solamente que el inconsciente en este caso se refiere más al cuerpo, a lo sensorial que al mundo onírico: el inconsciente del cuerpo como polo gravitacional a la Tierra.

Lo ecocrítico en el arte de Kahlo no debe limitarse a la incorporación de claros estereotipos de la «naturaleza» (la clara recurrencia excesiva a los símbolos de fertilidad y maternidad, por ejemplo en el dibujo 73), sino que radica precisamente en su recurso al humor, al modo cómico, a la ligereza incorporada que relativiza la perspectiva humana y disminuye su centralidad. Pero este procedimiento de humorización de la tragedia parece remitir a una tradición cultural mexicana ya

---

exterior y lo interior (cf. 2014, 136). La obra de la mexicana da la impresión de proponer una imagen de un interior que es, en su necesaria inestabilidad, el centro escurridizo de su obra.

<sup>5</sup> «But the only one [relationship] that is really relevant to a discussion of man an environment is *the relation of self to setting*» (Everden 1997, 99).

existente y que valdría la pena analizar en otra ocasión: ¿no son pues las celebraciones de la Catrina una especie de humorización de la muerte ya implícita en la cultura mexicana, como en la obra de José Guadalupe Posada? ¿Las celebraciones del Día de los Muertos no forman ya parte de una estética política mexicana que afronta el fin con la fiesta, la carcajada? Una y otra vez es el cuerpo el ámbito en primera instancia en la obra de Kahlo, y volver al cuerpo, por medio de la risa, es un volver a la Tierra.<sup>6</sup>

Sobre la cuestión de la ecología (un aspecto que me parece evidente en toda la obra de la autora), y sobre el humor y, en general, sobre la función poética del *Diario* en la obra de Frida Kahlo, no se ha escrito de forma exhaustiva – en el presente texto no se intenta agotar este tema sino brindar las primeras aproximaciones a este campo de investigación, que permitan dilucidar también la relación entre poesía y pintura. Apuntando a un entendimiento ecocrítico literario, las siguientes reflexiones procuran pensar varios elementos que, partiendo del *Diario* de Kahlo, puedan abrir nuevas posibilidades de lectura de toda su obra. La cuestión del amalgamamiento entre letra e imagen en el *Diario* de Kahlo lleva a la posibilidad de leer el texto emparentado a la tradición del cómic y a la pintura secuencial, pero también al emblema y al muralismo. Las pinturas de Kahlo en general se podrían leer como parte de una sola narración de vida en la que el texto aparece siempre como parte fundamental de la obra pictórica y al mismo tiempo tiende a agregar el modo cómico que nos compete. Y es que se recurre a la imagen poética (la pictórica y la verbal) porque esa vida no se deja reducir a la narración prosaica y narrativa de ella.<sup>7</sup> Esto tiene que ver también con un aspecto general de su obra que Alfonso de Toro llama el concepto «vida-arte-cuerpo» en el que «Kahlo es siempre su propio medio, artefacto, presentación y producto» (2014, 67). Ese intrincamiento entre cuerpo e imagen (que ha llevado a entender la obra de Kahlo como especular) se aplica también a la utilización del lenguaje que pone en jaque la representación misma. En el *Diario* se suspende la representación y el texto deviene vida misma.<sup>8</sup> La obra pictórica de Kahlo, más allá de su *Diario*, siempre ha fundido texto e imagen (como en *Exvoto (Retrablo)* (1940), *Frida y Diego Rivera* (1931), *Viva la vida* (1954), entre otros), tanto que llevó a Yolanda Martínez-San Miguel a declarar que

el trabajo de Kahlo con la palabra y la imagen [es] como una obra bilingüe en la que se explora el significado que se produce en el contacto entre lo visual y lo conceptual, rasgos que definen la naturaleza dual tanto de la pintura como del lenguaje. [...] [E]n este texto de Kahlo se llega a postular la palabra como una imagen más, como un dibujo y forma que representa visual y conceptualmente una historia de emotividades, pérdidas y heridas con las que se va demarcando una identidad [...] (2002, 1075).

---

<sup>6</sup> Kate Soper analiza en su libro *What is Nature?* las diferentes representaciones culturales en Occidente de la «naturaleza»; entre varios conceptos, como lo primitivo, lo animal o lo femenino, la corporalidad ha estado vinculada a lo natural de forma implícita en los discursos dualistas de cuerpo y alma en Occidente (cf. 2000, 90 ff).

<sup>7</sup> Sobre la relación entre el modo de la prosa y de la poesía en Paz véase Del Valle Lattanzio 2021.

<sup>8</sup> Una idea parecida está desarrollada en el texto de Renate Kroll (2005, 277ff).

La relación de este bilinguaje en el *Diario* habla de una estética ecológica que tiende a lo sensorial (y se aparta de lo verbal y discursivo), que invita al o a la espectadora/lectora a participar de esa perspectiva sensorial que, por medio del texto, demuestra el evidente vínculo estético entre las dos: el lenguaje viene a ser parte de lo sensorial pictórico y, como se verá más adelante, el humor se recuesta en algunas ocasiones en el quiebre entre estos dos registros. De esta manera, Renate Kroll habla de «literarische Ästhetik des Schauens» (2007, 15) y de «der sprachliche Konzept des Blicks» (2007, 17) en la obra de Kahlo, señalando la importancia de la intermedialidad entre texto e imagen en su obra artística. Tanto la imagen poética (en el sentido paciano) como la imagen pictórica conllevan a una consciencia de la diversidad y la complejidad de la forma en un contexto más amplio que el del sujeto mismo – al incorporar las incongruencias y las diferencias en el medioambiente, el sujeto deviene pequeño y esa disminución lleva a la carcajada. En lo siguiente trataré de abordar la idea de naturaleza en el *Diario* y leeré este aspecto evidente de su obra, y bien ignorado en la literatura secundaria, con miras a la relación entre la imagen y el texto, pero también entre tragedia y comedia, así como entre lo humano y lo no-humano.

En el *Diario* la imagen poética va cediéndole más y más espacio, a medida que avanza, a la imagen pictórica.<sup>9</sup> Llama la atención al puro inicio, en una lista de palabras al parecer inconexas, el repertorio de objetos-palabras que reflejan, por otro lado, el proceso artístico de la saturación, como se puede ver en muchos de sus cuadros y en el mismo *Diario*. Aparte de la clara estética neobarroca que evidencia esta lista excesiva al inicio del *Diario*, la lista sirve como reflejo de un mundo en el que todo el campo sensorial, como los objetos, pero también las palabras y los nombres, generan un todo inabarcable en el que las conexiones gramaticales y discursivas desaparecen:

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.  
Ropero, bismuto, santo, sopera. (5)

De esta manera comienza el texto,<sup>10</sup> iniciando con una negación («no») que, casi a manera de una teología negativa, va a darle paso a un sumario de objetos abstractos y materiales, partes del cuerpo y sobre todo elementos del medioambiente (luna, sol, mar, etc.) que van a constituir el mundo de la autora. No se trata solamente de “la naturaleza” sino del medioambiente, del mundo humano y no-humano, del vivo y no vivo, de los objetos que comprenden el mundo sensorial e ideológico del yo. El medioambiente está vinculado a la corporalidad (manos, dedos, etc.) que va también de la mano de la materialidad que viene a expresarse

---

<sup>9</sup> M. Cristina Secci entiende esto como parte de una frustración expresiva del lenguaje y un cierto escepticismo de este, en contraste con la preponderancia de la imagen pictórica (cf. 2007, 36) y entiende las primeras páginas, con las listas/poemas, como parte de un cuaderno de apuntes (cf. 37).

<sup>10</sup> Se trata del primer texto no del primer dibujo del *Diario*.

por medio del lenguaje en el claro énfasis en la fonética, en el ritmo y en la retórica (la aliteración en «santo, sopera» o en «verde pino, vidrio rosa»). Más adelante, la autora experimentará, por ejemplo, con las letras iniciales de las palabras como material estético.<sup>11</sup> El resaltar la materialidad poética de las palabras, como quien reúne los materiales listos para una pintura, está claramente vinculado al efecto de la rima en los textos que se encuentran en los pasajes que siguen:

Abeja – cariño – perfume – cordón.  
Migaja marmaja – saltante mirón.  
Soldado soltura – solsticio girón.  
Cuadrante morado – abierto ropón.  
Materia micrada  
Martirio membrillo  
Metralla micrón. (7)

Esta rima aguda y simple, que en el transcurso de la lista inicial se va instaurando de forma iterativa, funge no solamente como demarcación clara de una materialidad lingüística en el texto, sino que incorpora ya una especie de comicidad al dejar sonar un tono ciertamente infantil y que le dan una ligereza a la lista. Esta ligereza vinculada a la rima ingenua es una que también es parte de lo que postula el texto en sí mismo: una ligereza de lo natural que se vuelve explícito en las citas más abajo. Esta rima se repite en varios textos de Kahlo en el *Diario* y se intercala con los textos que comienzan a aparecer dirigidos a Diego Rivera y a otras personas. De la lista y suma de los objetos medioambientales, cargados de un modo cómico, se va abriendo paso a otra temática central en el *Diario*: el amor que va a recibir tintes místicos, al ser vinculado a una perspectiva holística de la realidad<sup>12</sup> – de esta manera amar a Diego es de cierta forma amar al mundo en su hipercomplejidad sensorial, estética:

Tú también sabes que todo  
lo que mis ojos ven y que  
toco conmigo misma, desde  
todas las distancias, es  
Diego. La caricia de las  
telas, el color del color, los  
alambres, los nervios, los lápices  
las hojas, el polvo, las células,  
la guerra y el sol, todo lo que  
se vive en los minutos de los  
no-relojes y los no-calendarios  
y de las no-miradas vacías,  
es él. [...] (12).

---

<sup>11</sup> «A a A a A a A / Adalgisa – augurio – aliento / aroma – amor – antena – ave» (27).

<sup>12</sup> En el cuadro *El abrazo de amor del universo* (1949), tal vez uno de los más evidentemente místicos de Kahlo, pintado justo en la década de vida que comprenden las páginas del *Diario*, se puede ver una elaboración meramente pictórica de lo que se desarrolla en el texto acá y en un dibujo que parece ser un bosquejo para su realización posterior (73).

El amor, como el arte en este caso, se sirve de lo sensorial y lo resume en forma de lista. Ese misticismo o alquimia estética,<sup>13</sup> que colinda con un misticismo ecológico al resaltar al medioambiente como aquel que constituye al otro amado y al yo, resuena con la forma del mismo diario, con su forma sinestética:<sup>14</sup> por medio de las palabras, los sonidos (la fonética), pero también de las formas y los colores (los cuales vienen a tematizarse en el dibujo 15 después de la cita)<sup>15</sup> se logra una *unidad en la diversidad*, justamente aquello que Octavio Paz entiende como parte de las funciones de la imagen poética. Como en el acto amoroso, en el que la razón específica del amor no encuentra un asidero estable, la imagen poética trata de resumir y compilar el todo de ese otro.

Octavio Paz vincula también al amor con la poesía en *La llama doble*, pero es justamente el concepto de *imagen* en *El arco y la lira* el que está vinculado a una dimensión ontológica y materialista, en la que las palabras tocadas por la poesía son devueltas a la interconectividad primaria de las cosas y del mundo, pero también del lenguaje y el mundo<sup>16</sup> – este pensamiento, que Wolfgang Müller-Funk llama posromántico (cf. 2018), remite a la idea que trato de rescatar en el *Diario* de Kahlo: la poesía (y diría el arte en general) devuelve las palabras a su origen (de ahí la importancia del silencio y del color blanco en Paz pero también las hipótesis metafísicas holística de Frida), donde la forma concreta se suspende para abrirla a la interconexión con todas las otras formas. Timothy Morton describe este procedimiento como una demarcación del punto en el que la perspectiva antropocéntrica entre sujeto y objeto se suspende o se diluye parcialmente en el fondo de las cosas, el ambiente: lo que está atrás (el mundo) pierde su esencia de fondo y su valor de objeto utilizable y se indiferencia con lo que está adelante, el objeto – y así el objeto o la palabra, que está siendo demarcada (*the re-mark*, cf. Morton 2007, 47) como ente, deja de estar dividida de su entorno. La «remarcación» es entendida como un momento fenomenológico que está vinculado a otros momentos en la experiencia ecomimética como el *rendering* (que es justamente lo que hace la lista al momento de iniciar el texto resumiendo el contexto con todas las impresiones sensoriales en el que el/la artista se encuentra, cf. 35-36), y *the medial* (la exaltación de la primera persona como centro fenomenológico y que actúa como medio, cf. 36-39). Esto se puede evidenciar sobre todo en los dibujos del *Diario* en la utilización de líneas que van deviniendo distintos objetos y formas, y que muestran una interconectividad de la forma con el entorno, del sonido con el ruido sensorial de la percepción, ya no como fondo ambiental, sino como lugar de la gestación de la forma. De esta manera, en el *Diario*, Kahlo se refiere a la «mancha» como asidero de vida, como signo de vida: «¿Quién diría [sic!] que las manchas/ viven y ayudan a vivir?/ Tinta, sangre, olor./

---

<sup>13</sup> Renate Kroll habla de un *ars combinatoria* (2007, 12) en la que yo veo un gesto claramente alquímico: una combinación de formas y colores en pos a una eternidad de la forma que, como se muestra más abajo, no es más que la eternidad de la fugacidad de su existencia.

<sup>14</sup> Una intuición similar, en cuanto a la sinestesia, la comparte Yolanda Martínez-San Miguel (cf. 2002, 1084).

<sup>15</sup> Renate Kroll entiende este enlistado de los colores con sus respectivas asociaciones como parte de un procedimiento irónico (cf. 2007, 45) y por ende humorístico: en vez de hacer una *Farbenlehre*, Kahlo juega con los colores en su espontaneidad sensorial.

<sup>16</sup> Para una mejor descripción del concepto de imagen véase Del Valle Lattanzio 2021.

no sé qué tinta usaría/ que quiere dejar su huella/ en tal forma» (47). Este pensamiento de la vida y su entorno, de la vida como llena de señales y huellas, saturado de hábitats es un pensamiento ecológico en el que, para mí, se concentra la poética implícita en el *Diario*.<sup>17</sup> Como los animales cuyo entorno se indiferencia de su piel (cf. Evernden 1997, 98), el dibujo, la mancha y el garabato son entendidos en el *Diario* como la gestación del mundo de la vida misma de la pintora y de su mismo cuerpo: «mundos entintados – tierra/ libre y mia [sic!]» (47). Pero justo en esta parte del texto aparece un vuelco humorístico que trasciende el momento grave y trágico del yo en el centro de esta idea de la mancha: «[t]onterías. ¿Qué haría yo/ sin lo absurdo y lo fugáz [sic!]?/ 1953 entiendo ya hace muchos años/ la dialectica [sic!] materialista» (47). La mancha que se daba como una demarcación de territorio («libre y mia») termina remitiendo solamente a la contingencia, a la materialidad de la historia, a la fugacidad de la vida misma, demarcando así su naturaleza momentánea. El materialismo se revela como el marco ideológico liberador que devuelve al humano a su funcionamiento biológico y material: «[n]adie es más que un/ funcionamiento – o parte de/ una función total. La vida/ pasa y da caminos que/ no se recorren vanamente. [...] Todos quisiéramos ser la suma/ y no el elemento número» (87). Sobre esta crítica contra el individualismo (que yo leo en concordancia con una posición revolucionaria contra el neoliberalismo estadounidense) volveré más adelante, hay sin embargo que rescatar aquí el hecho de que la ideología individualista (que acentúa al individuo sobre la masa) es presentada como irreal en contraste con la verdad del cuerpo, del materialismo positivista y cientifista (lo llama en el texto «realismo revolucionario» 105), y que la autora defiende aquí: «[n]os/ guarecemos, nos alámos [sic!]/ en lo irracional, en/ lo mágico, en lo/ anormal, por miedo/ a la extraordinaria/ belleza de lo cierto» (88). Contra el reaccionismo anti-revolucionario (el miedo), que cree en la ideología y tiende a la negación del cuerpo, postula Kahlo su acentuación materialista de la realidad: solamente el cuerpo, solo su supervivencia. Cuando la vida es traída de vuelta a su inmediatez e insignificancia, a su estado de supervivencia contingente, es cuando se abre la puerta a lo cómico:

[C]omedy grows from the biological circumstances of life. It is unconcerned with cultural systems of morality. [...] Similarly, comedy avoids strong emotions. [...] The comic view of man demonstrates that men behave irrationally, committing follies which reveal their essential ignorance and ridiculousness in relation to civilized systems of ethical and social behavior (Meeker 1997, 158).

El mundo es entonces, y sobre todo, el espacio de supervivencia del sujeto y, al mismo tiempo, todo aquello que constituye su yo, dentro y fuera. No se trata de la gravedad de la tragedia amorosa, sino de la consciencia de la contingencia de la forma y la relación inevitable con el mundo material que la determina.<sup>18</sup> Y con ese material se da una forma a sí misma, en su relación de intercambio de color y forma,

---

<sup>17</sup> La pequeña introducción a la ecología de Jaboury Ghazoul inicia justamente señalando que la ecología «seeks to understand the biological processes that determine patterns in the natural world» (2020, 1).

<sup>18</sup> Sarah M. Lowe se refiere a este aspecto de darse una cara en la obra de Kahlo como una constante (en Kahlo 2001, 228).

como si se estuviera pariendo a sí misma («la que se parió a sí misma» [49]), aunque ese «ella» sea también solamente fugaz como una mancha. En este sentido no hay nada más ridículo que el humano que se considera imperecedero y desligado del resto de seres vivientes o de lo no-humano en general: en la comedia de la supervivencia, en el dolor compartido del ser humano, solamente existe lo pequeño que intenta sobrevivir y que se entiende como parte de un todo, y no un yo heroico y trágico cuya voluntad tiende a sobrepasar a su entorno.<sup>19</sup> Más adelante una sola página saturada de caras lleva la pregunta/exclamación «¿que [sic!] fea es la “gente”?» (50), ofreciendo un claro momento cómico, cuyo énfasis está en la división de las caras con círculos – una parodia de la forma cerrada e incomunicada de la percepción del rostro que entra en contraste con los dibujos anteriores donde las formas se entrecruzan. El individualismo liberal es justamente lo ridículo (por irreal) sobre el que se mofa en este caso la autora. En este dibujo, la grafía es el elemento cómico que se adhiere a la imagen, solamente el comentario sobre la fealdad es el que puede desatar la risa o la sonrisa. En la siguiente página se explicita la contraparte de aquella fealdad irrisoria del individualismo: «[t]odo es el. ella. ellos. yo. somos una línea una sola ya» (51). En contra de los círculos aislantes se celebra la línea compartida, el ser parte de todo, la interconectividad.

Diego, siguiendo este pensamiento en el *Diario*, se deshace como objeto amoroso y deviene mundo, o mejor, deviene línea que va forjando los mundos, los distintos rostros del texto. En un pensamiento similar, tanto Paz como Morton recurren por esto a metáforas sonoras (el ruido [Morton] y el silencio [Paz] primordiales donde la forma se confunde) para entender la génesis de la relación entre sujeto y objeto y, por ende, de la forma en general, en la imagen poética (Paz) y en la ecomímesis (Morton). Y es justamente por medio de la percepción que la forma (ya desligada de su entramado natural) deviene concreta, separada, humanizada, objeto, instrumento. El *Diario* de Kahlo resalta de esta manera la situación del sujeto sintiente («Sin más conocimiento que la viva emoción. [...] Hay un acomodo celular. Hay un movimiento. Hay luz. Todos los centros son los mismos» 19) y en ello radica el *sensualismo ecológico* implícito en el *Diario*: las palabras, las imágenes, los colores, pero también el amor, ella y Diego, son parte de un universo corporal y por ende sensible que lo es todo, el territorio de la vida que pretende delinear su diario íntimo. Y este es el mayor vínculo en el *Diario* entre imagen y texto: lo sensorial.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> «Tragic literature and philosophy [...] undertake to demonstrate that man is equal or superior to his conflict. The tragic man takes his conflict seriously, and feels compelled to affirm his mastery and his greatness in the face of his own destruction. He is a triumphant image of what man can be» (Meeker 1998, 157). Lo irreal del modo trágico es también esa idea del «can be», de la posibilidad ideológica y no real de un sujeto que puede pasar por encima de su contexto.

<sup>20</sup> Valdría la pena referirse en este punto a Emmanuelle Coccia y a su, a mi parecer, estética ecológica y sensualista *La vita sensibile* (2011), donde habla de la percepción como algo que no está situado ni el sujeto, ni en el objeto, sino que forma una tercera instancia. Lo que termina siendo una especie de estética general desde o hacia la *moda* toca el centro de lo que ocurre en el *Diario* de Kahlo: vivir es hacerse a una forma, devenir formas. Fuentes apunta también en esa dirección al aclarar: “[v]estirse, también, con humor, disfrazarse teatralmente, el vestido como forma fascinada del autoerotismo, pero también como llamado a imaginar el cuerpo sufriente y desnudo al cual cubriría: llamado a descubrir los secretos del cuerpo.” (Fuentes en Kahlo 2001, 23).

El todo se muestra como aquello en lo que la forma concreta se escapa y deviene fantasma (la siguiente cita viene a ser finalizada con unos garabatos que llevan el título de “fantasmas”):

Todo tú en el espacio lleno de  
sonidos – en la sombra y en la  
luz. Tú te llamas [sic!] AUXO-  
CROMO, el que capta el color. Yo  
CROMOFORO – la que dá [sic!] el color.  
Tu [sic!] eres todas las combinaciones  
de los números. la vida.  
Mi deseo es entender la línea [sic!]  
la forma la sombra el movi-  
miento. Tu [sic!] llenas y yo recibo.  
Tu palabra recorre todo el  
espacio y llega a mis células  
que son mis astros y vá [sic!] a las  
tuyas que son mi luz. (20)

Recapitulando lo anteriormente dicho sobre el silencio y el ruido – aquel momento medioambiental que es anterior a la forma – aquí encontramos la misma relación metafórica entre “auxocromo” y “cromóforo” que remite a una idea amorosa: el objeto amoroso como lienzo o lugar en el que se proyecta una imagen,<sup>21</sup> en este caso, el mundo: «Todo lo rodeaba el milagro vegetal del paisaje de tu cuerpo. [...] Horizontes y paisajes = que recorrí con el beso» (21) y más adelante:

El milagro vegetal del paisaje  
de mi cuerpo es en ti la na-  
turaleza entera. Yo la re-  
corro en vuelo que acaricia con  
mis dedos los redondos cerros,  
penetran mis manos los um-  
brios [sic!] valles en ansias de  
posesion [sic!] y me cubre el abrazo  
de las ramas suaves, verdes  
y frescas. Yo penetro el sexo de  
la tierra entera, me abrasa  
su calor y en mi cuerpo todo  
roza la frescura de las ho-  
jas tiernas. [...]  
Por momentos flota tu presencia  
como envolviendo todo mi  
ser en una espera ansiosa  
de mañana. Y noto que es-  
toy contigo. En este momen-

---

<sup>21</sup> Roland Barthes parte del concepto de imagen como elemento principal en su teoría del amor: “[e]l enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen)” (1993, 113). Pero aquí también se encuentra una idea interesante de la proyección del mundo como acción del enamorado solitario, que va muy por la línea de Barthes que asegura que la imagen es todo aquello de lo que estamos excluidos (cf. 112). Stefan Ripplinger se refiere en su ensayo sobre la soledad, *Der Schirm*, a este procedimiento de la proyección del mundo en esa “pantalla” (Schirm) del solitario. Frida Kahlo es por excelencia una solitaria y no extraña, siguiendo a Ripplinger, que el amor venga a ser cifrado en su diario como proyección del mundo.

to lleno aun de sensaciones,  
tengo mis manos hundidas  
en naranjas, y mi cuerpo  
se siente rodeado por tus  
brazos (22-24)

La «espera ansiosa de mañana» de ese tú amado que no es más que un espectro («flota tu presencia») viene a ser puesta en relación, por más irrealidad que se le haya atribuido, con la «naturaleza». El hecho de demarcar lo fantasmal de la forma del amado, y al declarar aquí y después que las posibilidades de propiedad de ese otro son ilusorias (61), se remite a una idea importante en la ecocrítica: la re-evaluación del mundo, de lo otro no-humano como sujeto y no como objeto utilizable y usable. Es más bien una idea de amor como cópula o igualdad, pero también familiaridad animal y humana y no un amor que encierra, hace propio o utiliza. Precisamente la idea del amor posesivo es aquella que trae, en la obra de la pintora mexicana, los afectos trágicos: «DIEGO Estoy sola» (79). Como el amor frustrado de Frida, estas aclaraciones y los problemas de la relación entre el yo y el ambiente o bien lo otro (sea amado o natural), remite a una idea de frustración y de pérdida: ¿no es precisamente esto una idea del fin del mundo? ¿El ansia de futuro de una Tierra que, como su amor particular por Diego, parece estar frustrándose, deshaciéndose constantemente? Se trata claramente de una mujer solitaria que lucha contra el aislamiento del todo o la pérdida del mundo («la vida callada dadora de mundos» 25) que recobra constantemente en sus obras. Es precisamente por medio del arte, del amor, pero también de la imagen que se trata de devolverle a la forma su potencialidad en el caos de la línea enredada, del ruido o de la materia saturada, y nunca de la forma limitada, instrumentalizada, finita. Y la artista misma se posesiona al inicio de todo, del mundo, esta vez no solamente con la maternidad tematizada fuertemente en su obra, sino con un guiño metafísico y con un intento claro de naturalización de su amor y su perspectiva:

No soy solamente tu  
-madre-  
soy el embrión, el  
germen, la primera  
célula que = en poten  
cia = lo engendró  
Soy él desde las  
más primitivas ... y  
las más antiguas  
células, que con  
el “tiempo” se vol-  
vieron él  
~~¿qué dicen los “cien-  
tíficos” de esto?~~ (57-58)

En este texto se puede evidenciar una conexión entre antigüedad, maternidad, naturaleza y arte, en contraposición a la ciencia, y por ende remite a una instancia escéptica del lenguaje al reclamar la instancia fuera de lo humano como aquella que comprende «la verdad» – este escepticismo lingüístico, que entiendo también como científico (aunque se contradiga con su celebración materialista), viene a ser

explícito en el siguiente texto: «afortunadamente, las/ palabras se fueron ha-/ciendo -----/ ¿Quién [sic!] les dió [sic!] la / verdad absoluta? Nada hay absoluto» (59). La imagen parece ser la dimensión estética que más se acerca a ese principio posromántico del inicio y la verdad, y que, en muchas instancias, se sirve de una saturación de la imagen, haciendo que las entidades pierdan sus contornos, en un procedimiento que le es ajeno al lenguaje natural y científico. Volver al enredijo de la forma en su unión con el resto, la línea que bordea y va posibilitando los contornos, lleva a una saturación de la imagen que se da por un proceso que Paz describe en su propio concepto de imagen poética:

Así, la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación (1995, 125).

Cuando el silencio se llena de ruido –que sería el exceso de la saturación de imágenes que, por medio de una sola forma deforme, incorpora todas formas– se le va a dar paso a varios dibujos en el *Diario* en los que las formas humanas se mezclan con las de los animales y las plantas. En el dibujo, que lleva el título irónico de «mundo real» (34), muestra varias figuras yuxtapuestas que tienen forma de ave y humana; este dibujo está en una clara relación con el siguiente en el que predominan los animales, pero con poses humanas (en dos patas y bailando), y que lleva el título de «danza al sol» (35). Como aclara Sarah M. Lowe en sus comentarios al *Diario*, este último dibujo se destaca por su alegría (cf. 2001, 222-223), pero también porque la alegría va de la mano de la ausencia del humano. En este dibujo las figuras animales ya no son solamente aves (que eran las que predominaban en los dibujos anteriores) sino distintos mamíferos e insectos que recuerdan a figuras religiosas y a rituales humanos. El tercer dibujo, que leo en clara relación con los dos anteriores, lleva el título de «monumento estúpido..» (36), y se compone únicamente de figuras humanas que se aglutinan en forma piramidal y cuyas figuras superiores son masculinas y edifican el monumento «estúpido» encima de figuras femeninas y una mujer-pájaro. La clara tensión entre lo animal y lo humano, siendo este último la razón del ridículo, evidencian una perspectiva que descentra al humano del centro del mundo. El humano es más bien aquel ridículo animal que se pone por encima del resto. Este dibujo está en una clara relación con el número 81, que lleva el texto «quien [sic!] es este idiota?», y en el que se ve la cabeza de un hombre con corona, acompañada de muchas manos y un dibujo geométrico que se diferencia de las formas orgánicas de los otros dibujos – lo que más llama la atención es su aislamiento en una página cuya mitad permanece en blanco, lo cual leo como ridiculización del liberalismo e individualismo y de su imagen de lo humano (o bien del ser humano mal llamado «hombre»). Esa cabeza llena de manos: el humano como el que apresa, toca, esculpe en su soledad de mundo.

En los dibujos no hay centro (y esto se viene a tematizar directamente en el texto: «[q]uiereme [sic!] como centro. yo como a ti» [53]), más bien la realidad se constituye por la relación hipercompleja de formas que forman el todo. Un claro ejemplo de este procedimiento pictórico es el dibujo 54, en el que no solamente

las figuras humanas y las formas vegetales se unen, sino (y siguiendo el comentario de Sarah M. Lowe) el dibujo expresa afectos «tanto de placer como de dolor» (2001, 231). Esa unión entre lo disímil, que compone la realidad tanto personal como no-humana, es justamente lo que Paz entiende como la imagen poética, y que no solamente se refiere a incluir los contrarios abstractos, sino también los afectos humanos: el dolor y el placer, el llanto y la risa, etc. La visión de la ridiculez humana también es una que contiene afectos pesados, trágicos y, con ello, la angustia de la irrealdad del heroísmo humano:

sentir la angustia de  
esperar al minuto  
siguiente y partici-  
par en la corriente  
compleja de no  
saber que nos dí- [sic!]  
rigimos a nosotros  
mismos, a través de  
millones de seres –  
piedras – de seres aves–  
de seres astros – de  
seres microbios [sic!] – de  
seres fuentes a  
nosotros mismos –  
variedad del uno  
incapacidad de esca-  
par al dos – al tres  
al etc de siempre –  
para regresar al uno.  
Pero no a la suma  
(llamada a veces dios–  
a veces libertad a veces  
amor – no – somos  
odio – amor – madre –  
hijo – planta – tierra –  
luz – rayo – etc – de  
siempre – mundo dador  
de mundos – universos  
y células universos  
Ya! (90-92)

La idea de la corriente de las cosas, que no se deja recuperar en una suma (similar a la idea ecológica que resume Morton como «*the whole is always less than the sum of its parts*» 2018, 92), puede recibir provisoriamente unidad y expresión por medio de la incierta y abierta imagen poética. De esta forma se le está dando a la imagen la importancia ontológica y ecológica que se proclama aquí: justo en el intento vano, y hasta ridículo, de darse forma finita entre las muchas formas que nos componen, se encuentra esa unidad en la diversidad de la imagen, que es una unidad dispar, abierta y deforme como se ve los dibujos del *Diario*. Precisamente porque la vida se encuentra allí donde no se puede ver, en lo microbiológico, en la corriente atómica y minúscula de la vida y la muerte, en la supervivencia minúscula del cuerpo, la imagen no puede expresarla en su totalidad y deviene inevitablemente irrealdad, fantasma. La perspectiva (local y global, orgánica y

molecular, a gran o a pequeña escala, etc.) sigue siendo un aspecto importante, ya que nunca dejamos de darle provisionalmente forma finita a lo que no tiene contornos.

En el dibujo con el título «“naturaleza” bien muerta» (56) podemos ver un cuadro saturado de líneas que van desde objetos inanimados (vasijas), pasando por flores hasta rostros humanos. La interpretación de Kahlo de la tradición pictórica de la *naturaleza muerta*, al adherirle rostros de personas, amplía de forma ecológica la visión distante del ser humano hacia lo no-humano para incluirlo en una tradición que entrelaza la vida y la muerte. El ser humano viene a ser incluido entonces en un proceso de vida y muerte natural, ya que las formas humanas no son tradicionalmente parte de este tipo de pinturas. El quiebre con la tradición pictórica de la naturaleza muerta se da solamente por medio del texto/título que en este caso juega un papel fundamental en la perspectivización de la obra y reclama una posición activa del o de la espectadora para evidenciar el desplazamiento semántico que ocurre entre la tradición y el dibujo. Por otro lado, el título hace parte de un chiste que se da por medio de la exageración de un adjetivo que no se deja aumentar: «bien muerta». ¿Está bien muerta porque humanizada? Además, en la parte inferior derecha se puede ver una mano cortada que se confunde con una especie de planta y apunta a la percepción de un o una espectadora que es la instancia que tiene que demarcar alguna forma en el enredo de líneas, ya sea humana o vegetal. El dibujo remite así a un posicionamiento fenomenológico común a la vista y sus respectivas acentuaciones en lo informe.

Sin centro, pero con un desarrollo, que es justamente lo que hace del *Diario* un texto emparentado al comic, los garabateos del comienzo van desembocando en una narración mítica: me refiero no solamente a las figuras egipcias de «Nefersisi» (28), sino a las representaciones del dios romano Jano, que es tal vez el que va a representar una clara alegoría del quiebre y de la crisis en el mundo. Este dios romano, que según Ovidio es el dios de los comienzos, pero también de los pasajes, parece llevar, en el dibujo de dos páginas que lleva el título o inscripción «Yo soy la DESINTEGRACIÓN...» (41), de una situación armónica (un rostro de mujer con elementos vegetales y animales en un estado de contemplación) a la crisis de una mujer en desintegración montada en una columna iónica.<sup>22</sup> La clara referencia a la civilización (la columna y la mujer destrozada balanceándose, pero desintegrándose como sobre un gran falo) está en contraposición a la figura que reúne armónicamente a la «naturaleza» y la mujer. Yolanda Martínez-San Miguel señala la importancia de la figura del Minotauro (Minotaura en este caso) también como referencia a un cuerpo entre animal y humano (cf. 2002, 1076-77), que aquí debe ser entendido como pasaje: en el centro del dibujo está la doble cabeza de Jano, que en este caso (y contrario al dibujo de las dos páginas anteriores) lleva un cuerpo de mujer. El problema civilizatorio que pone a la mujer en el centro como mártir de esa frontera modernizadora (sobre esta frontera véase Latour 2017, 38-

---

<sup>22</sup> Renate Kroll ve en este dibujo una parodia de las representaciones femeninas y del proceso civilizatorio que se pone aquí en jaque (2007, 81).

39), incluye en este caso a la mujer como parte de esa humanidad: la cópula («Yo soy la DESINTEGRACIÓN...») denota esta participación.

Un cuadro de Kahlo que está muy cerca a este dibujo (no solamente porque la figura triste se repite con un vestido muy similar)<sup>23</sup> es *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* en el que se representa a sí misma (aunque sin dos cabezas) en las dos imágenes como el pasaje entre la antigüedad y la modernidad: el hecho de que el resto de cuadros, donde predominan los animales, estén cargados de mitología denota un entendimiento de Kahlo de la tradición ancestral (sobre todo de México) como una que se resiste a la modernización y al desastre medioambiental.<sup>24</sup> En el *Autorretrato*, Kahlo se pone justo en el punto de la «frontera de la modernización» de la que habla Bruno Latour (2017, 35ff) y que, no solamente arrastra con lo local a lo global, sino que es el procedimiento que se va consumiendo a la Tierra misma. Kahlo se ubica en la frente de la destrucción, entre dos mundos, dos opuestos, con una posición cínica que demuestra la situación sin escapatoria de un sujeto a destiempos en una situación de pasaje, de crisis. Es curioso cómo, tomando en cuenta el claro rol que juega el mundo no-humano en el *Diario*, que tanto el dibujo 41 como el cuadro no se hayan leído en relación a la crisis ambiental, considerando lo transversal que es esta cuestión cuando se trata de la problemática del cuerpo (tema muy tratado en la literatura secundaria) y de este en la modernización.<sup>25</sup> Por eso no sorprende el texto del *Diario* llamado «Origen de las dos Fridas» (82-85), en el que se narra el encuentro (ficticio o real) de la autora, en su infancia, con ese otro yo que significa su alegría («Yo era feliz»), y que ocurre justo saliendo por una ventana y entrando por una lechería hasta el «interior de la tierra» (83) (resaltando de forma precisa esta expresión como la importante). Es decir, en el recuerdo de la infancia conoció la alegría y esto justamente en el centro de la Tierra. Además de esto, hay que resaltar que lo que la segunda Frida de su infancia hace, en el interior de la Tierra, es reírse y bailar, es decir, son justo el humor y la alegría aquellos afectos que viene Kahlo a vincular a la tierra, en contra posición a su vida moderna. Este texto une claramente a Frida Kahlo en una tradición estética que podríamos llamar, con Bruno Latour, «terrestre».

El hecho de que el *Diario* de Frida Kahlo no sea realmente un diario sino una mezcla de distintos textos (cf. Kroll 2007, 11) ya demuestra, en su forma, una especie de ecología. El estado de desorientación (véase Latour 2018, 42-43), en el que se encuentran los dibujos y textos, se deja entender de una forma ecológica como

---

<sup>23</sup> Yolanda Martínez-San Miguel apunta a la misma analogía entre el cuadro y el dibujo del *Diario* (cf. 2002, 1076).

<sup>24</sup> Raúl Mejía Moreno aclara en su libro sobre la simbología en la obra de Kahlo que «[p]ara Frida el México de la exuberante naturaleza, [sic!] es el lugar principal de sus anhelos y el lugar en que su existencia fluía más fácilmente, cerca de sus raíces nativas. El México agrario de aquel entonces, equivalía análogamente para ella a la vida, a las relaciones humanas y a la belleza» (2011, 122). Este vínculo entre pasado y procedencia con la naturaleza es algo que en este cuadro remite indudablemente al problema de la modernización industrial.

<sup>25</sup> Katy Soper analiza exhaustivamente en su texto *What is Nature?* las múltiples representaciones, en nuestra cultura, de la «naturaleza» vinculadas a lo primitivo, a lo femenino, lo animal, pero también a lo corporal: el hecho de vincular la corporalidad a la «naturaleza» significa incorporar a esta última en una estructura jerárquica que la pone por debajo del alma, como objeto utilizable y prescindible (véase 1995, 90-80).

resultado de una existencia que ha dejado marcas (¿manchas?) de sus diez últimos años de vida en su lucha por *sobrevivir*, sin haber dejado una narración heroica de su vida: «el dolor. el Placer / y la muerte / no es son más / que un proceso/ para existir» (78). La comedia de la supervivencia (Meeker) es lo que han dejado las manchas en este texto. Lo surrealista que tiene el texto (esta cuestión de la *écriture-peinture automatique* como lo discute Kroll en su texto) remite más que a los sueños, al inconsciente de la vida misma, de su supervivencia ad portas de la muerte y de las dificultades. Antes que remitir a una deformación del mundo (cf. Kroll 2007, 13), que iría en contra de sus convicciones marxisto-materialistas, Kahlo reúne el repertorio natural y ambiental, el más material de su vida: el *Diario* de Kahlo es materialista y no idealista, y uno de los procedimientos más claros de esto es su evidente ecología y humor. La espontaneidad del garabato, de la mancha, de la tachada, del chiste, de lo dejado a medio pintar habla de una escritura y pintura que se resiste a la figura acabada. Por eso mismo el *Diario* se resiste a la interpretación (cf. Kroll 2007, 17), porque ¿cómo darle unidad hermenéutica a la diversidad de la vida?

La supervivencia como un elemento evidente en el caso de Kahlo, y vinculado al tema omnipresente del dolor en su obra, ha llevado, a mi parecer, a varios equívocos al pasar por alto el rol evidente de la ecología en su obra: dibujos como el titulado «Paisaje polar» (62) (en el que la huella incorporada en una especie de paisaje polar habla casi de manera explícita de lo que llamamos hoy en día el Antropoceno, es decir el mundo en el que lo humano y lo no-humano han devenido indiferenciables), el dibujo «huella de piés[sic!]» (66) (en el que se ponen en paralelo dos huellas, una suya y la otra del sol, mostrando la clara diferencia en su tamaño y demarcando la pequeñez humana en un contexto natural) o el dibujo «El horrendo Ojosauro» (64): en este dibujo, que muestra y comenta la figura de un animal prehistórico y/o fantástico, abre una vez más, y en el marco de un diario íntimo, un espacio temporal y espacial que incluye a la autora en una historia natural más allá del ser humano,<sup>26</sup> pero al mismo tiempo encadena dos tradiciones distintas, la precolombina (con el dibujo) y la moderna (con la referencia a la ciencia) que responden directamente a la perspectiva ecocrítica de la horizontalidad de los saberes:

El horrendo “Ojosauro”  
primitivo  
animal  
antiguo, que  
se quedó muerto  
para – encadenar  
las ciencias.  
Mira hacia arriba ..  
y no tiene nombre.  
– Le pondremos uno:

---

<sup>26</sup> De cierta forma encontramos en este texto una especie de «cosmograma» («Kosmogramm») como lo describe Jörg Dünne (2019) en su texto: la tematización de una escalación de perspectivas (entre lo local y lo global) y su consiguiente hipercomplejidad (de la línea que lo recorre todo) dejarían entender un poco mejor lo ecocrítico en este texto.

EL horrendo OJOSAURO! (64)

La imagen que carece de nombre es sencillamente eso, una imagen que no ha sido abordada o nombrada por la ciencia y que está (‘primitivo’) al principio de la naturaleza. Sarah M. Lowe destaca un elemento importante en el dibujo al aclarar que se trata de una figura que evoca ‘las numerosas criaturas que protagonizaban las leyendas precolombinas, entre las que destaca a Quetzalcóatl’ (2001, 237) – es precisamente la serpiente emplumada a la que recuerda este ‘sauro’ que viene a estar en el entrecruzamiento de saberes (el occidental y el azteca) pero también entre lo animal y lo humano. Como materialista y marxista que fue Kahlo, la pintora trata de igualar en este dibujo dos saberes que se posicionan ante lo no-humano de forma disímil y que aquí vienen a unirse en un texto que resalta, sobre todo, la cuestión poética: es la artista la que le da nombre y por ende forma, pero desde un lugar particular (local) que se muestra en el acentuamiento de lo afectivo-estético sobre lo científico: ‘horroroso’. Antes de lo natural, lo ancestral o científico, Kahlo demarca su perspectiva de forma cínica al concluir la imagen con su juicio sobre la fealdad de la figura: de esta manera es solamente la imagen la que viene a ser demarcada.

El humor que aparece en el *Diario* es evidente, el mismo Carlos Fuentes lo señaló, y tiene que leerse con relación a lo ecológico, ya que no solamente el humano viene a ser ridiculizado (como en ‘monumento estúpido’), sino por la evidente jocosidad sexual que expresan muchos de los dibujos. La misma autora aclara que ‘yo quisiera/ poder hacer lo que/ me dé la gana [...] me reiría a mis/ anchas de la estupidéz [sic!]’ (74), demarcando que el modo cómico es uno que además se evita generalmente y que se logra cuando se adquiere una cierta emancipación o bien libertad. Dos dibujos (que están justamente antes del texto clave que comienza ‘nada vale más que la risa’ (69)) son claros ejemplos de un cierto cinismo y humor ‘perverso’ que demuestran la reducción más irrisoria del misticismo amoroso anteriormente expuesto – es decir, en estos dos dibujos se evidencia una vuelta al cuerpo de forma confrontativa. En medio del primer dibujo (67), dividido horizontalmente en tres secciones, se puede ver en la del medio una especie de sirena-ángel que medio oculta el texto que le sirve de fondo:

El “clásico” “amor” .....  
(sin flechas)  
solamente  
con espermato-  
zoides (67)

La analogía entre espermatozoides y flechas incorpora una gravedad materialista al ideal del amor romántico (aquí llamado ‘clásico’) que, en su abrupta sinceridad, resalta humorísticamente la presencia del cuerpo, de lo ‘natural’. Los espermatozoides, que vienen a ser pintados debajo de la cita, vienen a darle cuerpo biológico a lo que era ideológico (romanticismo) y erótico (eyaculación), solamente por medio de la incorporación del texto.

En el siguiente dibujo (68), de carácter pornográfico, recurre Frida a un procedimiento cómico similar, por medio del contraste entre grafía e imagen: el

dibujo lleva el título de «Centro y uno» y abajo una inscripción «flor y frutos», mientras que el dibujo muestra, si bien una flor en la mitad, solamente penes y vaginas cuyas formas se entrelazan. El contraste humorístico entre lo que se propone mostrar la imagen en el texto y lo que verdaderamente muestra la imagen, no solamente intensifica la perspectiva activa de la mirada, sino que adhiere una dimensión eco-cómica en la que se acepta la preponderancia del sexo y la genitalidad en las relaciones interpersonales (llamando el centro a la indiferenciación de los géneros pero también a la copula genital). Adicionalmente, también se reclama al cuerpo como parte de la naturaleza (al no diferenciarse con las plantas) y como centro de la perspectiva humana. Hay que recordar que en el resto del texto el tema del centro es planteado (muy ecocríticamente) como algo problemático, y aquí rápidamente contradice Kahlo lo que venía diciendo para dejar en claro que al fin y al cabo se trata solamente de un cuerpo que siente placer, dolor, deseo y que, claro, también se ríe. La altivez de las reflexiones metafísicas viene a ser interrumpida con la humorística vuelta al cuerpo, al deseo, a los instintos.

En este texto he tratado de recopilar algunas perspectivas para una lectura ecocrítica de la imagen en el y más allá del *Diario* de Frida Kahlo. Pero el tema no se agota en un texto tan limitado – hay varias líneas semánticas, o especie de isotopías, en el texto que hay que vincular con lo aquí llamado *eco-cómico*: por ejemplo la *ternura* («Si tan solo tuviera cerca/ de mi [sic!] su caricia/ Como a la tierra el aire se la dá [sic!]/ [...] Nada ya sería/ en mi tan hondo, tan/ final. Pero cómo le explico/ mi necesidad enorme de ternura» 136) que está cargada de nostalgia (153) y por ende de frustración en su situación amorosa. El hecho de que sea la ternura (la ligera caricia, el amor blando) lo que se desea, habla de un movimiento en dirección al aligeramiento del sentimiento de tragedia que, sobre todo, se incrementa por la terrible experiencia de la amputación de su pie («Me amputaron la pierna/ hace 6 meses/ [...] Sigo sintiendo/ ganas de suicidarme» 144). Por otro lado, la amputación incorpora en el *Diario* un motivo que aparecerá hasta el último dibujo: *las alas*, que pueden ser leídas como la parte que complementa la iterativa imagen de las raíces, pero también de los pies. En el famoso dibujo «Pies para qué los quiero/ Si tengo alas pa' volar. 1953» (134) se puede ver un par de pies amputados y atados, pero germinando como planta – el texto subleva, a mi manera de ver, la gravedad de la amputación en un comentario que contiene tanto elementos cómicos como tiernos. En la ingenuidad de las alas (que llevarán a la pérdida del cuerpo) se trata de darle humor a la tragedia (la ligereza de salir volando) y al mismo tiempo gravedad corpórea con la risa y al mostrar el cuerpo como forma en desintegración. Las alas son entonces la imagen compleja que cierra su *Diario*, pero también su vida: el dibujo 171, el último que hizo en vida y el último en el *Diario*, es alegre, lleno de color y muestra a una especie de ángel con botas que flota ligero en medio de la página. Las alas como simbología de la transcendentalidad (los ángeles como mediadores entre el aquí y el allá) parecieran contradecir la importancia del cuerpo en la obra de Kahlo, pero ocurre precisamente lo contrario: se trata de un dibujo lleno de densidad de colores, un alegre y vivo último dibujo sobre la Tierra. *La alegría es en su radicalidad la vuelta*

a la Tierra, una alegría sin palabras, solo risa. Justo en este momento, de la celebración de la vida, el texto desaparece completamente –el texto calla– pero la alegría sigue, en el amor revolucionario<sup>27</sup> por los y las otras, y esa alegría seguirá hasta después de su muerte:

Gracias a mí misma y  
a mi voluntad enorme  
de vivir entre todos los  
que me quieren y para  
todos los que yo quiero.  
Que viva la alegría,  
la vida, Diego [...] (148-149)

## Bibliografía

- BARTHES, Roland. 1993. *Fragments de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- COCCIA, Emanuele. 2011. *La vita sensibile*. Bologna: Il Mulino.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. London/New York: Routledge.
- DEL VALLE LATTANZIO, Camilo. 2021. "¿Poesía contra prosa? Versuch eines hispanoamerikanischen Prosabegriffs bei Octavio Paz und Julio Cortázar". In *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, ed. Svetlana, Efimova & Michael Gamber, 303-320, Berlin: De Gruyter.
- DÜNNE, Jörg. 2019. *Kosmogramme. Geohistorische Skalierungen romanischer Literaturen*. Berlin: August Verlag.
- EVERNDEN, Niel. 1996. "Beyond Ecology. Self, Place, and the Pathetic Falacy." In *The Ecocriticism Reader*, ed. Glotfelty, Cheryl & Harold Fromm, 92-104, Athens: University of Georgia Press.
- GHAZOUL, Jaboury. 2020. *Ecology. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- KAHLO, Frida. 2001. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Ciudad de México: La Vaca Independiente.
- KROLL, Renate. 2005. "Yo nunca he pintado sueños. He pintado mi realidad." Zum Mal- und Tagebuch der Frida Kahlo". In *Esta locura por los sueños. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, ed. Felten Uta et al., 277-293, Heidelberg: Winter.
- KROLL, Renate. 2007. *Blicke die ich sage. Frida Kahlo. Das Mal- und Tagebuch*. Berlin: Reimer.
- LATOUR, Bruno. 2017. *Das terrestrische Manifest*. Berlin: Suhrkamp.
- LÓPEZ LABOURDETTE, Adriana. 2014. "Los cuerpos y los monstruos. (Des) figuraciones anatómicas en la obra de Frida Kahlo". In *Frida Kahlo 'revisitada'*. *Estrategias transmediales – transculturales – transpicturales*, ed. Toro, Alfonso de & René Ceballos, 127-137, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. 2002. "La imagen en la letra: fusión de gráfica

---

<sup>27</sup> Sobre la cuestión de la revolución se dejaría escribir mucho más, ya que este tema aparece en varias ocasiones en el texto. Siento que este también se puede leer de forma interseccional con los elementos ambientales. En el mismo texto de agradecimientos que cito aparece después: «Gracias porque soy/ comunista y lo he sido/ toda mi vida./ Gracias al pueblo so-/viético, al pueblo chino/ checoslovaco y polaco y al/ pueblo de México, sobre todo» (149). Interesante es que justo en esta interseccionalidad (entre pregunta social y pregunta ambiental) pareciera que el arte de Kahlo es un buen ejemplo de aquella parte del marxismo que plantea esa «nueva pregunta geo-social» (2017, 76) que Bruno Latour en su *Manifiesto terrestre* le reclama a la izquierda en su ignorancia ecológica en el siglo XX y XXI. Un marxismo que sigue un vector dirección a la tierra, ese puede ser el frente político de la obra de Kahlo.

- y escritura en el *Diario* de Frida Kahlo". In *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, ed. Medina, Priscilla Rosario et al. Band 2, 1073-1096, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MEEKER, Joseph W. 1996. "The Comic Mode." In *The Ecocriticism Reader*, ed. Glotfelty, Cheryl & Harold Fromm, 155-169, Athens: University of Georgia Press.
- MEJÍA MORENO, Raúl. 2011. *El simbolismo en la Obra de Frida Kahlo: "Frida el Ser Doble o Rebis la Piedra Filosofal"*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- MORTON, Timothy. 2007. *Ecology without Nature. Rethinking environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2018. *Being ecological*. London: Pelican Books.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang. 2018. "Como si fuese un mito. Octavio Paz' Erzählung der Moderne". In *Zwischen dem Schweigen und der Kritik. Octavio Paz, die Moderne und der Essay*, ed. Del Valle Lattanzio, Camilo & Wolfgang Müller-Funk, 15-36, Viena: Praesens.
- RIPPLINGER, Stefan. 2022. *Der Schirm. Einsamkeit als Auseinandersetzung*. Berlin: Zero Sharp.
- SECCI, M. Cristina. 2007. *Con l'immagine allo specchio. L'autoritratto letterario di Frida Kahlo*. Roma: Aracne.
- SOPER, Kate. 2000. *What is Nature? Culture, Politics and the non-Human*. Oxford: Blackwell.
- TORO, Alfonso de. 2014. "Las 'Nuevas Meninas' o 'Bienvenido Foucault' 'Performance' – 'Escenificación' – 'Transmedialidad' – 'Percepción'. Frida Kahlo: Diario – Fotografía – Pintura". In *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales – transculturales – transpicturales*, ed. Toro, Alfonso de & René Ceballos, 67-90, Hildesheim: Georg Olms Verlag.

## Resumen

En este texto examino, partiendo del *Diario* de Frida Kahlo, distintas líneas de lectura de la obra de la pintora mexicana para entenderla desde una perspectiva ecocrítica. Para esto trato de demostrar la presencia de un modo cómico en su obra que no solamente juega un papel importante en su ecología implícita, sino en su concepción de imagen y su relación con la palabra. Como punto de partida teórico recurrí al concepto de *imagen* en la poética de Octavio Paz y al de *ecomímesis* de Timothy Morton.

## Abstract

Taking Frida Kahlo's *Diario* as a point of departure, I examine in the present text different interpretative possibilities of her work from an ecocritical perspective. To do so, I attempt to demonstrate the presence of a comic mode in her work that not only plays a significant role in its implicit ecology, but in the conception of image and its relation to text. As a theoretical starting point, I turned to the concept of image in Octavio Paz's poetics and Timothy Morton's ecomimesis.