

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
“FEDERICO II”**

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in Scienze Filosofiche
Filosofia all’Interno Architettonico
XXIX CICLO

**Lavoro di tesi
Blanca Ruiz Esparza Díaz de León**

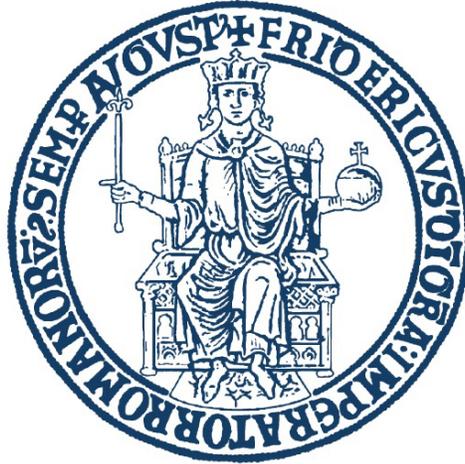
Dott. Paolo Giardello
Tutor

Dott. Cesar Zavala Peñaflo
Cotutor

Napoli, Italia. Aprile, 2017.

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”
DIPARTAMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**DOTTORATO IN SCIENZE FILOSOFICHE
FILOSOFIA ALL’INTERNO ARCHITETTONICO**



**EL CUERPO COMO LUGAR; OBJETOS, ENTORNOS Y
SISTEMA DE RESILIENCIA PERSONAL DE FRIDA KAHLO**

**PRESENTADO POR:
BLANCA RUIZ ESPARZA DÍAZ DE LEÓN**

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA DEL INTERIOR ARQUITECTÓNICO

**DIRIGIDO POR:
DR. PAOLO GIARDELLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”**

**DR. CESAR ZAVALA PEÑAFLORES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES**

Nápoles, Italia, 2017

Dedicatoria

A todo mi familia, por ser mi pilar y mi hogar.

A José, mi esposo; a papá y a mamá; a Clara y a Miguel,
y a mi hermana Mayte.

A mis sobrinos, Rafita y Ricky.

Agradecimientos

Para los que han hecho estudios de Doctorado y lo que conlleva realizar un trabajo de tesis, saben de las implicaciones y del camino por recorrer. Un camino que a veces se tiene que hacer sola y a veces te toca acompañada, un viaje donde se aprende de las personas que estuvieron en dicho trayecto. Hermosas personas que compartieron tus sueños e inquietudes, que se emocionaron e interesaron por descubrir las cosas bellas del mundo y por encontrar nuevos proyectos y, sobre todo, nuevas amistades. A todas ellas les agradezco por el seguimiento a mi trabajo de tesis;

A la Universidad Autónoma de Aguascalientes, UAA, por ser mi casa de estudios, a sus autoridades; Dr. en C. Francisco Javier Avelar Rodríguez, Rector de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. M. en Adm. Mario Andrade Cervantes, ex Rector de la UAA, M en Fil. Omar Vázquez Gloria, Decano del Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción, UAA, Dr. Mario Eduardo Zermeño de León, ex Decano del CCDC, UAA. M. en Arq. Ernesto Quezada Martínez Jefe del Departamento de Diseño del Hábitat. M. en Val. José Díaz Ríos, ex Jefe del Dpto. de Diseño del Hábitat.

A la Universidad de los Estudios de Nápoles Federico II, por siempre alentarme y hacerme sentir parte de la familia académica, al Dr. Rocco Pititto por animarme en este viaje del conocimiento. Al Coordinador del Doctorado de la Universidad de los Estudios de Nápoles Federico II, Edoardo Massimilla y a sus autoridades y maestros del Doctorado de Filosofía del interior Arquitectónico, que con tanta dedicación me enseñaron.

En especial a mi tutores; al Dr. Paolo Giardiello de la Universidad de los Estudios de Nápoles Federico II, por su dedicación y profesionalismo y por llevarme a otros caminos del conocimiento, tan emocionantes y apasionantes.

Al Dr. Cesar Zavala Peñaflor de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, por su acompañamiento, su atención y precisión en la búsqueda de las respuestas a esta investigación junto con el

apoyo del Instituto de Psicoterapias Humanistas de Aguascalientes, IPH.

A mis compañeros y amigos por compartir sus conocimientos a este trabajo de investigación: A la Dra. Marella Santangelo por inspirarme a ver las cosas de otra forma, por volver a acercarme a mi arte mexicano y ayudarme en la investigación. A mis evaluadores externos por su aportación y orientación, a la Dra. Sandra Navarrete y al Arq. Juan Gabriel Hernández Medina. A Ma. del Rosario Velasco Díaz y Marco Antonio Marván Cabrera y a Ricardo Chávez Hernández por ayudarme a encontrar al “ser” en Frida, en mi y en los demás. A las personas que siempre están ahí; Wendy Martínez López y Elisa García Casillas. A las personas que me apoyaron en la parte administrativa del doctorado, a Simona Venezia, al M. en Der. Const. J. Jesús González Hernández a la Dra. Guadalupe Ruiz Cuellar, a Mario Ernesto Esparza Díaz de León. A los compañeros del Doctorado, Fausto Enrique Aguirre Escárcega, Julieta Paulina Villazón Rebollar y Alessandro Bonesini. Al L. Ph. Mario Andrés Perales Magdaleno, Andrea Aguilar Carrasco, Jesús Alberto Hernández Granados, Héctor Omar González Romo y a Bertha María Inzunza Choza por su invaluable apoyo en la aportación de datos, redacción, investigación y corrección de estilo. Al L.D.G. Raúl Felipe Cardona Hernández, L.D.I., Daniela Durón Guzmán, y a L.L.E. en T., Jesús Martínez Robles por su apoyo en la presentación de mi tesis. A mi amiga Susana de Rosas por su apoyo incondicional.

ABSTRACT

Prima di individuare le tre parti in cui è articolata la ricerca è stato necessario approfondire il concetto generale di “corpo” con riferimento alle teorie inerenti la configurazione dell’ambiente costruito al fine di valutare, in maniera profonda e dettagliata, le concezioni ontologiche sull’uomo applicate all’architettura, tanto in una dimensione “macro” come “micro”, per determinare i possibili scenari in cui considerare il corpo come l’artefice stesso degli spazi, sia fisici che psicologici, di quei luoghi irripetibili dove si svolge la vita dell’uomo.

Si sono individuate tre parti per spiegare, mostrare e sostenere la tesi di questo progetto di ricerca: la prima è finalizzata all’ottenimento delle informazioni e dei dati documentari sul tema del corpo inteso come “luogo”, tesi che ha come riferimento lo studio di un corpo particolare quanto noto, quello dell’artista messicana Frida Kahlo.

Il lavoro si è basato su ricerche documentali di testi, sull’opera pittorica e su immagini pubblicate a cui va aggiunto il lavoro di ricerca sul campo, in questo caso la fruizione diretta delle opere dell’artista, a fine di condurre un’attenta analisi iconografica ed iconologica e rintracciare la presenza e la rappresentazione delle parti del corpo nell’intero percorso creativo dell’artista, permettendo di concettualizzare l’esperienza personale e la condizione particolare di salute propria del suo essere; volendo, attraverso la ricerca, definire la forte connotazione che la persona concede alle entità corporali intese come luogo fisico, psicologico e simbolico, integrando questi tre aspetti con la comunicazione al mondo che la circonda.

Parallelamente la ricerca vuole confrontare il concetto di luogo ai sistemi di oggetti, sociali, culturali, come proposto da Norberg-Schulz, sia attraverso la visione canonica dell’interno architettonico, sia attraverso i luoghi definiti come spazio del corpo, da esso definiti e ad esso relazionati.

La seconda fase si basa sulla meticolosa ricerca delle differenti concezioni filosofiche finalizzate a

conoscere il corpo e il suo essere nel mondo, con il fine di circoscrivere le teorie in grado di chiarire l'aspetto fenomenologico di un corpo inteso non canonicamente, ma capace di essere parte fondativa degli aspetti sociali, culturali ed artistici in cui è coinvolto. In questa seconda parte ci si riferisce alle posizioni di Jean Luc Nancy, Jean-Paul Sartre e principalmente di Víctor Frankl, che permettono di intendere la presenza dell'essere nel mondo sia da un punto di vista filosofico ma anche fortemente orientato alla psicologia dell'analisi dello spazio interno; tra mente e spirito dell'essere, per trattare anche i temi del vissuto "non favorevoli" che si presentano nella vita, e trasformarli verso un'auto-affermazione dell'essere.

Nella terza ed ultima parte si analizza l'opera pittorica e fotografica dell'artista messicana, ma in questo caso si analizzano gli oggetti e le cose che accompagnano l'artista a muoversi e a districarsi nel suo ambiente, così come la costruzione esemplare del luogo-letto, spazio in cui è vissuta gran parte della sua vita, che permette di esemplificare lo spazio che questo corpo aveva a disposizione per realizzare i riti personali e sociali e, nel contempo, offrire la possibilità di comunicazione del suo io verso gli altri. Questo in un visione propria dell'architettura d'interni al fine di comprendere il ruolo degli oggetti che determinano la configurazione dello spazio in una dimensione individuale fino a giungere all'idea del corpo inteso esso stesso come oggetto concettuale, interpretato attraverso un'analisi comparativa tra l'opera pittorica e la documentazione fotografica.

Nello sviluppo dei capitoli e nella argomentazione utilizzata per descrivere e dimostrare la tesi, si affronta il tema dell'interiorità dello spazio inteso come un luogo introspettivo, intimo e privato, che per sperimentare l'uomo ha bisogno del suo corpo e della sua mente nella quale sviluppa un processo di riconoscimento dell'ambiente circostante, come afferma Norberg-Schulz: "proper dwelling requires the proper alignment of interior self, body, and exterior world".

La conoscenza grafica e iconografica del corpo di Frida Kahlo ci porta a concepirlo come un siste-

ma di luoghi e di simboli conosciuti, riconosciuti, configurati e riconfigurati per mezzo di un significato che lei stessa gli attribuisce, aiutando a visualizzare non solo l'aspetto di un corpo armonico geometrizzato e raccontato ma anche l'essenza di un corpo che corrisponde ad una necessità e una funzione dimenticata, l'ardua ricerca di un corpo modello, riferimento capace di umanizzare e armonizzare gli spazi. Questo attraverso tutte le sfaccettature dell'essere, sintesi di mente e spirito, ma anche di un corpo vivo, sensuale, capace di comunicare i sensi e le ragioni dello spazio architettonico in cui è posto. L'immagine del corpo elaborata da altri autori è superata e la ricerca approfondisce il tema di un corpo significante inteso come luogo, rapportato agli eventi politici, sociali, culturali, artistici e comunque esprimibile ed identificabile.

L'idea della presente tesi è infine anche quella di raccontare la figura di Frida Kahlo secondo un altro punto di vista: non attraverso la sola opera della pittrice, vista come un'immagine bidimensionale priva di spessore ma, al contrario, una ricerca che si incentra sulla rappresentazione di un corpo tridimensionale, presente, vivo e volto al presente, tanto interiormente, come esteriormente, accompagnato da oggetti e sistemi arredativi non statici, bensì dinamici, flessibili e strettamente connessi all'essere.

Da questo punto di vista gli oggetti più prossimi al corpo acquisiscono un'altra caratterizzazione e dimensione, gli oggetti si propongono come elementi vivi e espressivi finalizzati a dare forma alla vita delle persone nonché alla vita stessa, secondo un rituale metaforico di avvenimenti della vita in grado di essere riconosciuti dal mondo.

Il corpo di Frida dove tutto coincide, è il corpo dove vive, è l'abitacolo del suo essere e l'oggetto con cui mostrarsi agli altri, non è mai l'allineamento tra l'io, il corpo ed il mondo esterno e, riprendendo le parole di Norberg Schulz, il corpo è il centro di tutto, dove tutto succede. La costruzione del mondo interno cosciente è quella del corpo immaginato in una "apparenza nuda", per dirla con

Octavio Paz e Víctor Frankl, che diviene doppiamente nuda per la sua rappresentazione pittorica ricorrente e per la fuga nel suo mondo interiore, a causa anche del suo stato di persona disabile, ed il mondo esterno che è il suo proprio corpo presentato, rappresentato e espresso. Frida autrice del suo proprio corpo, è contemporaneamente soggetto ed oggetto della rappresentazione, attraverso l'arte che lei stessa utilizza per diffondere la suas icona/corpo/arte in tutto il mondo.

Pochi sono stati i personaggi che hanno trasformato la propria sofferenza in un lascito culturale che arriva a fare parte dell'immaginario collettivo popolare, e Frida Kahlo è tra questi. Oggi la sua persona e la sua arte sono un simbolo identificabile con la "mexicanidad", un progetto culturale che è una metafora ed un promemoria delle ampie capacità che possiede l'essere umano per adattarsi alla sua vita ed accettare i doni dell'esistenza. Degnamente, la trascendenza di questa artista è espressa attraverso la sua magnanima resilienza che utilizza i processi di interiorizzazione per trasformare il suo dolore in prodotti atti ad esprimere e comunicare il suo valore supremo, sopportando il suo corpo espressivo, corpo parlante, il suo corpo inteso come un vero spazio interno utilizzato per "abitare" nella memoria collettiva.

"In ogni momento, l'uomo deve decidere, per bene o per male, quale sarà il monumento della sua esistenza"; Frida, da piccola ebbe questo principio molto chiaro, rinascendo come un corpo/arte che superò la mortalità verso una corporalità metafisica. I grandi personaggi non muoiono mai, si trasformano in icone il cui sedimento artistico incommensurabile li conduce alla trascendenza.

ABSTRACT

El presente tema de la tesis trata sobre el cuerpo como lugar, acerca de la persona y su búsqueda del descubrimiento de una libertad interior, y una expresión exterior por medio de la construcción de un lugar mental y de un lugar físico corporal, reorganizando la identidad personal bajo un proceso de resiliencia, permitiendo transformar la condición humana en otra aún más poderosa capaz de interactuar con otros hombres y con el mundo.

En la investigación se desarrolla y se fundamenta la idea hipotética del cuerpo como lugar donde acontecen diversos sucesos, para ello el estudio de la vida de la artista Mexicana Frida Kahlo reconocido internacionalmente como un icono de la cultura mexicana, se analizó como una vinculación entre el cuerpo como lugar y el cuerpo presentado y representado por la artista, el cual llevo a la investigación a dilucidar y argumentar fenomenológicamente un cuerpo performativo artísticamente productivo, llevándose a cabo en un solo y único lugar, en el cuerpo de Frida.

El contexto del estudio se centra en la dimensión de la pequeña escala bajo la estructura detallada de la concepción del espacio partiendo del hombre como el origen espacial de todo el universo arquitectónico, entendido bajo la mirada de la dimensión personal e individual para habitar un espacio. Expandiendo el espacio-lugar por medio de objetos incorporados al cuerpo como un medio de existencia y comunicación. Se construyen significados a lo largo de la investigación de forma teórica a través de la filosofía existencialista con una fuerte orientación psicológica, sustentando y explicando los procesos de interiorización personal de Frida Kahlo en el reconocimiento de su cuerpo físico descorporeizado y fragmentado y en la búsqueda del autoconocimiento del cuerpo-mente-espíritu, para así crear en su interior-cuerpo un espacio interior ontológicamente habitable, como lugar de la existencia siendo capaz proyectarse hacia afuera, al mundo exterior con identidad y sentido.

	ÍNDICE	pág.
Índice de figuras		14
Índice de esquemas		17
Presentación		18
 INTRODUCCIÓN		
I. Planteamiento		24
II. Desarrollo y proceso		27
III. Aportación y Discusión		29
 CAMINO METODOLÓGICO		
		32
 CAPÍTULO I.		
EL LUGAR DEL CUERPO		
		40
1.1.- Topos corporis (lugar común, lugar del cuerpo)		40
Sobre el diseño del interior arquitectónico		40
La dimensión cultural del diseño interior arquitectónico		42
La configuración física y psicológica del espacio interior		44
El concepto de lugar en el diseño del interior arquitectónico		45
El “hacer” “saber” del diseñador de interiores		46
El cuerpo en el diseño del entorno habitable		49
Referencias Arquitectura Cuerpo-Hombre		
1.2.- Utopía; Utopos corpis (cuerpo sin lugar) El cuerpo como lugar		72
Vida de Frida Kahlo		72

Historial médico de Frida Kahlo	90
Etapas de descorporeización corporal de Frida Khalo	97
Etapa temprana: el retrato como continuo ensayo pictórico del rostro.	98
Etapa de transición: ampliación de la imagen artística y concepción del cuerpo entero.	98
Etapa de madurez: ruptura de la imagen y una trágica desintegración corporal.	99
Cuerpo fragmentado	101
Rostro:	101
Estructuras locomotoras (espalda pierna, pie) y matriz o vientre:	106
Casos concretos	110
Corazón:	121
Tercer ojo:	125
Resumen partes corporales	125
Rostro:	125
Estructuras locomotoras (espalda pierna, pie) y matriz o vientre:	127
Generalidades del concepto cuerpo	130
1.3.- El cuerpo y la existencia del ser	133
El cuerpo desde el pensamiento primitvo hasta el empirismo	133
Nociones sobre el cuerpo, individualidad y existencia	
Anotaciones sobre la evolución del cuerpo en lo referente a la existencia	155
Proceso de interiorización del ser	
La resiliencia como parte de los procesos de interiorización	171
Frida Kahlo: Resiliencia e interiorización	181

CAPÍTULO II.	189
FRIDA KAHLO; RESILIENCIA ANTE EL SISTEMA DE APARATOS	189
Frida y su contexto cultural y político	189
Su sexualidad	199
Sus amistades	202
Su pintura	204
Sus exposiciones	210
CAPÍTULO III.	213
SISTEMA DE RESILIENCIA: COMUNICACIONES, CUERPO,	213
OBJETOS Y ENTORNO	
Cuerpo	213
Body Art	213
Ajuar e Indumentaria	222
Corsé	223
Objeto	229
Silla de ruedas	229
Entorno	232
Habitación - Cama - Espejo	232
Cama como equipamiento de comunicación	239
Sistema de la Resiliencia (Máquina acto de resiliencia)	242
Conclusiones	246
Bibliografía	250
Anexos	259

Índice de figuras	pág.
Fig. 1.- Francisco Di Giorgio, Wagner Kristen, Cepl Jasper. (2014). Fuente: <i>Images of the body in architecture anthropology and built space</i> . Ernst Wasmuth Verlag Tübingen . Berlin. pág.32.	54
Fig. 2.- Pietro Cataneo, Wagner Kristen, Cepl Jasper. (2014). Fuente: <i>Images of the body in architecture anthropology and built space</i> . Ernst Wasmuth Verlag Tübingen . Berlin. pág.56.	54
Fig. 3.- Francisco Di Giorgio, Wagner Kristen, Cepl Jasper. (2014). Fuente: <i>Images of the body in architecture anthropology and built space</i> . Ernst Wasmuth Verlag Tübingen . Berlin. pág.35.	55
Fig. 4.- Plano 2199, Alcántara Gallegos Alejandro. (2004). Fuente: <i>Los barrios de Tenochtitlan. Topografía, organización interna y tipología de predios</i> . En V. A. Aizpuro. Historia de la vida cotidiana en México. Fondo de Cultura Económica. México. pág.171.	56
Fig. 5.- Valeriano Pastor, Dodds Georges, Tavernor Robert. (2002). Fuente: <i>Body and building, essays on the changing relation of body and architecture</i> . Massachusetts Institute of Technology. London. pág.266.	57
Fig. 6.- Ernst Neufert, Wagner Kristen, Cepl Jasper. (2014). Fuente: <i>Images of the body in architecture anthropology and built space</i> . Ernst Wasmuth Verlag Tübingen . Berlin. pág.63.	62
Fig. 7.- Brooks Darin S. Hills Nancy e. Antropometric Implications of the 18th Century Women's fashion on the interior space and furniture. 2009 conference proceedings IDEC, Interior Design Educators Council. Fuente: http://www.idec.org/files/2009Conference-ProceedingsFINAL.pdf pág.112. Extraída en Diciembre de 2016.	62
Fig. 8.- Plan Profiles, Sully, Anthony. (2012). Fuente: <i>Interior design theory and process</i> . A&C Black Publishers. London. pág.185.	64
Fig. 9.- Fray Gabriel Chávez de la Mora, Plazola Anguiano Guillermo. (2010). Fuente: <i>Fray Gabriel Chávez de la Mora</i> . Plazola Editores. México. pág.108.	66
Fig. 10.- Rebecca Horn. Wagner Kristen, Cepl Jasper. (2014). Fuente: <i>Images of the body in architecture anthropology and built space</i> . Ernst Wasmuth Verlag Tübingen . Berlin. pág.76.	67
Fig. 11.- Femme Maison. Fuente: http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/07/louise.bourgeois . Extraída en Noviembre de 2016.	68
Fig. 12.- Yo soy la desintegración, autor: Frida Kahlo, Fuente: Lowe Sarah M. (1995). <i>El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato</i> . México: La vaca independiente. México. pág. 69.	100

Fig. 13.- Autorretrato en una silla, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.266.	102
Fig. 14.- Reflejo 1, Fuente: Blanca Ruiz Esparza Díaz de León. (2016).	104
Fig. 15.- Reflejo 2, Fuente: Blanca Ruiz Esparza Díaz de León. (2016).	104
Fig. 16.- Reflejo 3, Fuente: Blanca Ruiz Esparza Díaz de León. (2016).	105
Fig. 17.- Se equivocó la paloma, autor: Frida Kahlo, Fuente: Lowe Sarah M. (1995). <i>El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato</i> . México: La vaca independiente. México. pág.74.	109
Fig. 18.- Frida y la cesárea, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.275.	110
Fig. 19.- Hospital Henry Ford, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.279.	112
Fig. 20.- Frida y el aborto, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.282.	113
Fig. 21.- Recuerdo, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.296.	114
Fig. 22.- Recuerdo de una herida abierta, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.304.	115
Fig. 23.- Raíces (inicialmente llamado El pedregal), autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.327.	116
Fig. 24.- La columna rota, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.336.	116
Fig. 25.- La venadita, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.348.	118
Fig. 26.- Árbol de la esperanza mantente firme, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.349.	119
Fig. 27.- El marxismo dará la paz y la salud a los enfermos, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.369.	121
Fig. 28.- Cuerpo sin cabeza con corazón rojo, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.304.	122

Fig. 29.- Las dos Fridas, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág.313.	123
Fig. 30.- Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill, autor: Frida Kahlo, Fuente: Zamora M. (2015). <i>El pincel de la angustia</i> . Martha Zamora. México. pág. 357.	124
Fig. 31.- Portada Vogue París. Fuente: http://www.belmardeluxe.com/2015/01/falsas-portadas-para-la-historia-frida.html Extraída en Noviembre de 2016.	221
Fig. 32.- Las apariencias engañan, autor: Frida Kahlo. Museo Frida Kahlo. Fuente: Fotografía Blanca Ruíz Esparza (2016).	221
Fig. 33.- Frida con corsé de yeso, autor: Frida Kahlo, Fuente: https://es.pinterest.com/pin/112941903134902349/ Extraída en Noviembre de 2016.	223
Fig. 34.- Frida decorando uno de sus corsés durante la estancia en el Hospital Inglés de México. Fuente: https://borgeano.wordpress.com/tag/frida-khalo/ Extraída en Noviembre de 2016.	228
Fig. 35.- Frida en sillas de ruedas. Fuente: http://www.sacurrent.com/ArtSlut/archives/2016/12/29/an-iconic-couple-through-the-lens-in-diego-y-frida-a-smile-in-the-middle-of-the-way Extraída en Noviembre de 2016.	229
Fig. 36.- Construcción de entorno inmediato. Fuente: Elaboración propia.	232
Fig. 37.- Sin esperanza, autor: Frida Kahlo, Fuente: (Zamora, 2015, pág. 345).	242
Fig. 38.- Frida con caballete. Fuente: https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/380926.abren-nueva-exposicion-sobre-diego-rivera-y-frida-kahlo.html Extraída en Noviembre de 2016.	242

Índice de esquemas

- Esquema 1 Esquema general del desarrollo metodológico. pág. 39
- Esquema 2 Concepción Primitiva. Elaboración propia. pág. 134
- Esquema 3 Concepción Platónica. Elaboración propia. pág. 136
- Esquema 4 Concepción Aristotélica. Elaboración propia. pág. 137
- Esquema 5 Concepción Medieval. Elaboración propia. pág. 139
- Esquema 6 Concepción Renacentista. Elaboración propia. pág. 140
- Esquema 7 Concepción Racionalista. Elaboración propia. pág. 141
- Esquema 8 Concepción Empírica. Elaboración propia. pág. 143
- Esquema 9 El Cuerpo en el Existencialismo. Elaboración propia. pág. 154
- Esquema 10 Interiorización (Víctor Frankl). Elaboración propia. pág. 166
- Esquema 11 Ser-Hábitat en el Cuerpo Mundo. Elaboración propia. pág. 167
- Esquema 12 Interiorización-Exteriorización. Elaboración propia. pág. 170
- Esquema 13 Resiliencia. Elaboración propia. pág. 172
- Esquema 14 Prisioneros. Elaboración propia. pág. 174
- Esquema 15 Campos de Concentración. Elaboración propia. pág. 179
- Esquema 16 Resiliencia e Interiorización en Frida Kahlo. Elaboración propia. pág. 188
- Esquema 17 Espacios de Resiliencia en Frida Kahlo. Elaboración propia. pág. 244

Presentación

Las razones por el cual elegí el tema de investigación son varias. Una por el gusto personal de hacerlo y vivirlo, por el ímpetu de vaciar de lo aprendido y experimentado a lo largo de ciertos años en algo que fuese útil para aquellos interesados en el área del arte y el diseño del espacio interior arquitectónico, paralelamente Impulsada por el deseo de explicarme los sucesos que llevan a la configuración del espacio habitable y sorprenderme a mí misma. Ello fue lo que me encamino a realizar la siguiente disertación de la presente tesis. La segunda razón es de carácter personal relacionado con mi disciplina, y que va de la mano con mis antecedentes académicos-docentes y profesionales, mismos que me condujeron a los análisis empíricos del tema seleccionado. La tercera es de orden más estricto. En suma, todos me llevaron a profundizar sobre el tema que converge en una misma idea, el *Hombre y sus historias particulares para vivir un espacio*. Iniciaré explicando la segunda razón, pues creo que la primera es clara y suficiente.

La atracción natural y el ineludible amor por el arte en general y las artes decorativas, que a su vez son aplicadas al espacio interior como estrategias y herramientas de solución espacial, es otra de mis aspiraciones. De ello surge en mí una pregunta ¿cómo una persona puede configurar su mundo a través del arte?

Saber cómo percibe y vive el espacio el hombre de forma individual, sea este un espacio domestico o público, y el poner atención en sus necesidades físicas y psicológicas es de donde parte el diseño espacial. Pareciera algo establecido y hecho, pero es de ahí de donde se originan las preguntas ¿cómo vive una persona con discapacidad? y aún con mayor razón cómo vivió y creó el espacio una persona considerada icono cultural dentro de la representación de lo mexicano para el mundo. Por otra parte, nos hemos olvidado de las capacidades de nuestro cuerpo y de nuestra mente. En esta reflexión me permito ampliar más esta idea;

“La quietud es más difícil que el movimiento” comenta Ricardo¹, reconocer la nueva condición de un cuerpo postrado e inmóvil es una sensación extraña. El enfoque para la realización de las actividades se va a las partes que sí poseen movimiento y la mente conecta de forma más interiorizada, continuando con el relato:

“Primero tuve que trasladar (y no por decisión propia) mi cuerpo a otro espacio, una habitación que antes no era la mía, y por consiguiente a mi mente también para permanecer allí hasta el día de hoy. Es un proceso de adaptación que como cualquier cambio toma tiempo; es por eso que tuve que mudar también mi mente hasta mi nuevo aposento, para no extrañar el anterior y tener cuerpo y mente presentes en el mismo lugar, mi nueva realidad. Para sentirme parte de mi nuevo espacio y comenzar a sentirlo como mío, pues de no ser así sería imposible la estancia. Por esto, para mí el proceso fue primero adecuarme a las nuevas condiciones corporales y después al lugar. Me adapté a mi nuevo cuerpo después del accidente, para luego aprender a hacer cosas nuevas con él. Mi brazo derecho sabía dibujar y ahora se encuentra inmovilizado, mi brazo izquierdo tuvo que aprender a dibujar al igual que mi mente. Mi cabeza, mi brazo y principalmente mi mano significan espacios de creatividad y contactos con el mundo a través del arte, pero no son mis únicos espacios, mi espacio más valioso se encuentra en mi mente, mi corazón y mi alma.

Después de aprender a usar mi cuerpo de esta forma me enseñé a utilizar los objetos a mi alcance, dándoles un uso adecuado y otro modo de operarlos de acuerdo a una forma no convencional; la necesidad de ganarme la vida me hizo continuar con mis obras en la técnica de dibujo profesional. Yo mismo diseñé mi propio caballete a la medida justa para mis movimientos y el espacio en

¹ Entrevista a Ricardo Chávez Hernández. Edad: 34 años. Discapacidad: Paraplejía. Ocupación: Escritor y dibujante. Nacionalidad: Mexicano. Domicilio: Gerardo Murillo #203, La Barranca, Aguascalientes. Ags.

donde estoy, ya que mis obras, en los formatos grandes de trabajo, mi brazo y mi mano tanto como mi vista, no alcanzan las partes superiores de la superficie de la obra en proceso, razón por la que en ocasiones me es necesario realizar mis obras de forma invertida, girando el lienzo y seguir dibujando en las partes faltantes”. (Ruiz Esparza, comunicación personal, 10 de Febrero de 2017).

Pareciera que hoy en día sólo nos enfocamos en los rituales de la belleza externa y sus transformaciones corporales. ¿Es así entonces el reflejo de cómo vivimos y de cómo deseamos el espacio en que habitamos? No atendemos ni nutrimos el espíritu, y no dejamos que nuestra mente vuele hacia nuestros sueños para hacerlos realidad y poder vivir mejor. Porque para ello, necesitamos de “vivir” y estar presentes en este mundo con “todos los cuerpos de nuestro ser”², porque primero tenemos que “ser” para “tener”, requiriendo así de todo un proceso de autoconocimiento necesario para poder explicarnos ante los demás y habitar el mundo en que vivimos.

Académicas-Docentes y profesionales

Por cuestiones académicas, la universidad a la cual pertenezco me ha brindado la oportunidad de incursionar, explorar y, por qué no, hasta explayarme con gran dedicación para aportar en la creación y desarrollo de Licenciatura en Diseño de Interiores de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Pero lo importante de esta actividad fue haberme hecho pensar mediante otras formas para configurar el espacio habitable: a través de otras aproximaciones y planteamientos hacia el diseño espacial del diseño interior arquitectónico, de modo que éstas sean vividas de forma plena y humana, partiendo del acto del diseño siempre desde el hombre, y de ahí desenvolviéndose y acrecentado el espacio.

2 Ma. del Rosario Velasco Díaz y Marco Antonio Marván Cabrera. Aguascalientes, México.

Por otra parte, mi actividad docente y mi apego al diseño en general; a la arquitectura, el arte, a la moda y al diseño de interiores, este último el cual desempeñé con amor, me permitieron explorar el sorprendente mundo entre las relaciones espaciales de los diferentes ámbitos del diseño, pero siempre girando en torno al hombre. La docencia en la arquitectura, y en particular la del diseño de interiores, me llevaron a preguntarme sobre el diseño del espacio de la escala más cercana al hombre, con sus objetos y sus implicaciones psicológicas, perceptuales y físicas.

No sólo es la docencia en el área de pregrado de donde proviene mi interés por el espacio interior, sino también del posgrado que me encaminó a puntualizar y aún más del cómo se vive el espacio interior y sus valores de interioridad que nos dan un espacio, y por consecuencia, su afectación al hombre y viceversa.

Al desarrollar los proyectos, uno se da cuenta de las implicaciones detalladas que tienen que percibirse al momento de desarrollar y ejecutar todo un proyecto del espacio interior, y no sólo es poner atención a los detalles constructivos sino estar atentos a las formas de uso del espacio en relación a la cercanía de cada una de las partes del cuerpo. De ahí viene la fascinación por hacer sentir y proyectar para el hombre desde un cuerpo integral físico y psicológico.

Por otra parte, mis estudios especializados se enfocan en el análisis de las personas con discapacidad, permitiéndome esto un entendimiento y comprensión de otras formas de percibir y vivir el espacio. Por lo tanto, las configuraciones espaciales son otras a las no acostumbradas y sólo así, con sucesos y eventos extremos, nos damos cuenta de las posibilidades que existen para proyectar un espacio que sea utilizado en lo más posible por todas las personas, independientemente de sus habilidades y capacidades, aplicando estrategias de accesibilidad y diseño universal.

En la tercera razón, de un orden más estricto, se tiene una vasta variedad de representaciones gráficas del hombre como referencias proyectuales en el quehacer del diseño arquitectónico, como tam-

bién existen estudios concernientes a la psicología ambiental, y se habla de los cuerpos construidos por la innovación tecnológica y su desenvolvimiento en el espacio. Pero entonces ¿cuál es nuestra concepción del hombre? ¿Cuál es el cuerpo-hombre que tenemos como referencia de nuestro que hacer proyectual en nuestro momento? ¿Cuál es nuestra concepción de una persona hablando en un ámbito más humano?

Ante estos intereses se busca explicar, desde casos extremos como lo es la discapacidad, otros modos de uso del espacio partiendo del cuerpo-hombre. Sin embargo, el modelo cultural de un cuerpo con discapacidad que prevalece en la memoria colectiva, no ampara una visión clara de ello. Las imágenes construidas por nuestra sociedad no encajan en los aparatos de los sistemas sociales y políticos establecidos por esa misma sociedad, donde las personas con discapacidad no aparecen como seres eficientes, sino más bien como individuos incapaces de desenvolverse en los espacios. Por otro lado, es importante tener en mente que el cuerpo del hombre es el interfaz por medio del cual configuramos el entorno, y a su vez el entorno configura el cuerpo, el cual recibirá y transmitirá las comunicaciones de una sociedad. Por lo tanto, el cuerpo se va modelando de acuerdo a nuestras creencias y actividades, en este sentido Ferreira ubica la discapacidad dentro de este marco de referencia:

En lo que atañe a las personas con discapacidad, entonces, resulta que la supuesta merma fisiológica no es más que la asignación socialmente impuesta sobre un cuerpo que se presupone, de antemano, no apto para desplegar convenientemente todas las exigencias requeridas por su entorno de existencia; la merma no es meramente un atributo fisiológico neutro, sino, muy al contrario, la imposición social que recae sobre un cuerpo que es descalificado en cuanto a su competencia y eficiencia. (2012, Pág, 5)

Entonces, tenemos un cuerpo-actividad-espacio que moldeará una forma corpórea, la cual será performativa. Es aquí donde radica el valor de nuestra disciplina en el análisis de las actividades

que pueden realizarse en una sociedad de diversa forma, impactando en las configuraciones espaciales y en el caso de las personas con movilidad reducida en el espacio y los objetos que se encuentran aún más cercanos al hombre.

Por consiguiente, para aproximarnos a la representación de una imagen cultural de la discapacidad arquitectónica, tenemos el camino de enfocarnos en las acciones corporales de las personas con discapacidad, creando un nuevo discurso corporal e incorporando lo social (actividades y espacios) y fisiológico en un sólo cuerpo y, por lo tanto, en una sola imagen integral de la discapacidad-capacidad.

Por lo tanto, es imperante apartarse de la representación imaginaria colectiva de la discapacidad prejuiciosamente instalada en algunas mentes, donde se visualiza una idea de una persona triste, desamparada y abandonada. En resumen, en un sin fin de términos, que si bien el autor Shakespeare (1994) ha analizado a través de la historia occidental y que, paralelamente, en lugar de obtener ideas productivas y prospectivas de una imagen capacitante se proyectan “imágenes discapacitantes” (Kreigel, 1987 pág. 33, citado por Shakespeare), es precisamente este concepto el que se revela y refleja en tan inexplicables ilustraciones, persistiendo activamente como dogma en la memoria colectiva del profesional encargado de los entornos habitables, desafortunadamente como una idea del hombre agotada y rebasada ya por varios años.

Introducción

Las aproximaciones cognoscitivas al tópico de lo corpóreo o lo referente al cuerpo se han dado en un varias disciplinas, cada una de ellas se ha esmerado en ofrecer una explicación sistemática de lo que involucra ‘el cuerpo’, sea independiente o no de un plano metafísico, de una percepción psicológica, de un espacio artístico o con la mirada objetiva de la ciencia. Despreocupada o no, la definición de este término ha cambiado a través del transcurso de las épocas, de la mano del caleidoscopio cultural, el espectro semántico del mismo ha adquirido un repertorio numeroso de interpretaciones. De lo que se puede señalar que “las concepciones y representaciones del cuerpo dependen del conocimiento producido por las sociedades que las crean y de un sistema ideológico que explique su constitución” (Mejía, 2005, pág. 27).

Aunque se opte por una u otra tesis respecto al tema, parece ineludible que el cuerpo se nos presenta como un “objeto de construcción simbólica” las funciones interpersonales, así como el encuentro del yo, atraviesan el filtro de lo que somos como materia, de lo que nos constituye físicamente, pero se trata de un puente que refleja o, en su defecto, ilumina lo que nos identifica como individuos, se trata de un “espacio” que puede verse como “una doble relación: por un lado, el hombre ‘tiene’ cuerpo como ser libre que es, pero por otra parte, originariamente el hombre ‘es’ al mismo tiempo su cuerpo” (Sieweth, pág. 98). Esta naturaleza ambivalente, sumada a las corrientes históricas o del pensamiento, ha esplendido las características de lo corpóreo, lo que puede llegar a ser, lo que le es esencial, su relación con la sociedad, la cultura o la política, o hasta su propósito. De acuerdo a las referencias existentes se ve la necesidad de pensar en otras figuras modelos de un cuerpo-hombre, hasta ahora en el ámbito de las disciplinas del entorno habitable comúnmente se piensa el hombre como el cuerpo que recibe información de su ambiente, tratado como un receptor físico-sensorial o, en el otro caso, una figura que proyecta su medida en el espacio en forma abs-

tracta, reduciendo al hombre en número y en un ente que recibe estímulos y que a su vez nosotros los profesionistas trasladamos esos datos hacia las configuraciones de nuestros espacios para ser habitados, cuando contrariamente el diseño del espacio interior requiere de una mirada mucho más profunda, detallada, sensible e individual e íntima, por lo tanto existe un cometido responsable y obligatorio de pensar en otros modelos-cuerpos, tal y como lo hace Santangelo (2014). Pero el cuerpo es más que un “medio” o un “interfaz”, el cuerpo es un reflejo de nuestro yo interno, de nuestro mal o bien mental, todo se refleja ahí en ese lugar, el cuerpo humano deberá de estar dispuesto para proyectar y recibir como una unidad en todos los cuerpos, biológica, somática, anímica, mental y espiritualmente, porque recibimos, interpretamos y comunicamos a través de un proceso de interiorización de cómo concebimos el mundo y cómo a su vez proyectamos ese mundo interno configurado, vivido y presentado; pero como en cada época el cuerpo se entiende de una manera diferente según nuestra concepción de nuestra existencia, como un ser en el mundo, entonces podríamos plantear la siguiente pregunta **¿Cuál es el cuerpo-modelo de referencia ahora?** que puedan proporcionar otros marcos de referencia, quizá entonces mayor relevancia se podría alcanzar en el diseño del espacio si se tomara como fundamento y como “arteficie” (Giardiello, 2014, pág. 36) en la concepción de nuestras arquitecturas contemporáneas, para ello, es importante atender el llamado de Pititto (2016) en la búsqueda de una concepción filosófica del hombre en toda su dimensión del “ser “ y “ser persona” para así, como dice Muñoz Gutiérrez al describir las obras del artista español, Chillida “corporeiza la verdad del ser” (2009, pág. 5) en el espacio interior arquitectónico para ser habitadas y sublimadas.

Los modelos y descripciones antes mencionados sitúan al cuerpo en un lugar del cosmos (topos), pero qué sucede cuando los cuerpos no tienen lugar, cuando el cuerpo no es la figura ni el medio social y convencionalmente aceptado, entonces, **¿en dónde están los cuerpos no aceptados? si-**

guiendo a Foucault. ¿Cuál es el lugar de los cuerpos no normativos? y ¿cómo se comunican estos cuerpos no normativos en un espacio? Para dar respuesta a esta pregunta, el tema a analizar es el cuerpo de la artista mexicana Frida Kahlo visto en la investigación como un cuerpo-lugar (Utopis corpis) surgido por la condición que presentaba su cuerpo físicamente (cuerpo sin lugar) y que dado a una aparentemente limitación de movilidad, logra moverse mentalmente construyendo y configurando un cuerpo interior que trasciende no solo cuerpo exterior inmediato, sino un mundo más lejano capaz de influir y cambiar los puntos de vista en un mundo que abarca no solo el arte y la cultura sino también la política, la religión y la sexualidad.

El cuerpo-ser de Frida Kahlo se analiza acompañado con sus objetos y equipamiento, partiendo desde el cuerpo como punto cero y de ahí en un orden de lo más cercano al cuerpo como es el corsé, el ajuar de su vestimenta, siguiendo con la silla de ruedas hasta lo más alejado que en este caso será la cama pensada como un macro-objeto, en conjunto con el aparato para dibujar son analizados como una unidad.

Por otra parte, el estudio del cuerpo como lugar de Frida Kahlo surge como un planteamiento de pensar qué sucede cuando el espacio se vuelve pequeño por la falta de movilidad e incapacidad de la persona, o cuando los cuerpos son condicionados a una limitación forzada y reglamentada no contando con la libertad de acción para ambos casos surge en la persona la búsqueda de una libertad interior, construyendo un lugar mental y reorganizando su identidad personal en un proceso de resiliencia que le permite transformar su condición en otra aún más poderosa capaz de interactuar con otros seres llamada intercorporeidad espacial como cuerpo-lugares.

Desarrollo y Proceso

La concepción del proceso metodológico de la presente tesis es cualitativa, centrándose en una investigación narrativa-biográfica. Obteniendo datos y siendo estos analizados e interpretados a partir de la historia de vida de la artista mexicana Frida Kahlo, utilizando siempre esta fuente a lo largo de la investigación como un instrumento metodológico, del fenómeno estudiado se extraen los temas y conceptos que son argumentados y explicados de forma filosófica y psicológica paralelamente entrelazadas con las experiencias particulares de vivir un espacio en una dimensión personal, permitiendo desarrollar y construir a su vez una teoría fundamentada sustentada en la filosofía del existencialismo.

Antes de explicar las tres primeras etapas del desarrollo de la investigación que condujeron a mostrar el planteamiento, fue necesario revisar las concepciones generales del cuerpo-hombre y hacer una descripción de las referencias tradicionalmente vistas en el campo de la configuración del entorno habitable para llegar a evaluar de manera profunda y detallada las concepciones ontológicas del hombre aplicadas en la arquitectura espacial tanto en una dimensión macro como micro, permitiendo vislumbrar los posibles desarrollos de entender el cuerpo como un detonador de espacios físicos y psicológicos por sí mismo y como un lugar específico e irrepetible donde acontece la vida. Se realizaron tres importantes etapas para dilucidar, mostrar y sostener la postura presente en este proyecto de investigación, desarrollándose en todas las etapas un seguimiento continuo de los descubrimientos que explica y apoya la argumentación consecuente; en primera instancia, para la debida obtención de la información y descripción de los hallazgos y después para la demostración sobre el tema el **cuerpo como lugar** teniendo como objeto de estudio el cuerpo de la artista mexicana Frida Kahlo. Se trabaja en base a una investigación documental de textos bibliográficos, obra pictórica e imágenes publicadas, se suma el trabajo de investigación de campo, en este caso la vi-

sita obligatoria de reconocer físicamente las pinturas, y artefactos personales del artista para partir de ahí haciendo un análisis iconográfico e iconológico identificando en casos concretos de la obra de arte la presentación y representación de las partes del cuerpo a lo largo de la trayectoria de la artista, permitiendo ubicar y conceptualizar la fragmentación y descorporeización acontecido y vivido como una experiencia personal sobre la condición particular de salud que presenta este cuerpo, permitiendo para efectos de la investigación visualizar la fuerte connotación que la persona otorga a cada una de las entidades corporales como lugar de referencia física, psicológica y simbólica integrando estos tres aspectos como la comunicación corporal que servirá para ella misma y para los otros logrando más que una imagen corporal integral configuro un cuerpo-lugar-comunicante como un hecho cultural. Paralelamente a su vez, se correlaciona el concepto de lugar y los sistemas de objetos, sociales, culturales propuesto por Norberg-Schulz para después explicarlo y sea embebido por dos vías; una a través de la visión del interior arquitectónico y otra bajado al sistema de lugares presentado, representado y vivido en el cuerpo-lugar de nuestro objeto de estudio.

La segunda etapa es el meticuloso seguimiento de las diferentes concepciones filosóficas de entender el cuerpo-ser y su existencia en el mundo, con el objeto de extraer las posibilidades que mejor ayuden a explicar el caso fenomenológico presentado en un cuerpo no normativo que toma acción y forma parte en los aparatos social, culturales y artísticos que le tocó respectivamente vivir el “cuerpo”-“ser” y “persona”-“ser” de Frida Kahlo. En esta segunda parte es necesario resaltar la postura filosófica existencialista de Jean Luc Nancy, Jean-Paul Sartre y, principalmente, la de Victor Frankl presentando un doble entender de la existencia del ser en el mundo visto filosóficamente pero fuertemente orientado a la psicología del análisis del espacio interior; entre mente y espíritu del ser, para así tratar los asuntos y vivencias no favorables presentadas en la vida y transformarlas hacia una autorrealización del ser.

En la tercera y última parte, se vuelve a analizar la obra pictórica y fotográfica, pero, en este caso, se analizan los objetos y artefactos que acompañan a la artista a moverse y desenvolverse en su entorno inmediato, como también la construcción imagen del lugar-cama que permite visualizar de mejor manera el espacio que tenía este cuerpo para realizar los rituales personales y sociales pero para dar cabida a la comunicación de su yo para los otros en los aparatos sociales, culturales y artísticos. Explicando y mostrando todo ello en principio y con base en una visión interiorista de entender el rol de los objetos en la configuración del espacio en una dimensión individual de la pequeña escala para pasar al hecho de un cuerpo-objeto conceptualizado como la misma cosa, funcionando física, espacial y psicológicamente y donde ocurre una serie de acontecimientos privados e íntimos como también públicos, llevados a cabo y conceptualizados como un único lugar que es el cuerpo-ser-objeto, analizado comparativamente entre una obra pictórica y una fotografía.

Aportación y Discusión

En el desarrollo de los capítulos y en su esmerada argumentación para describir y demostrar un hecho, se logra reflexionar, dilucidar, aclarar y explicar conceptos que bien merecen ser incluidos como hallazgos; explicaré a continuación los más relevantes. Mucho se habló sobre la interioridad del espacio interior como un lugar introspectivo, íntimo y privado y, para su comprensión, de igual forma el hombre necesita de su cuerpo y mente en los que lleva a cabo un profundo proceso de reconocimiento de su entorno, este vaivén simultáneo se denomina dentro de la investigación como **proceso de interiorización** el cual requiere de sus etapas y condicionantes que el cuerpo-mente necesita, por lo que primero es “ser” obteniendo un alto grado de conciencia de sí mismo con identidad y sentido para poder asimilar su entorno y, de esta forma, habitarse a sí mismo, (interiormente) para poder habitar el afuera (exteriormente) con ello se explica lo que Norberg-Schulz propone (citado por Rengel, 2007,

pág. 48) “Proper dwelling requires the proper alignment of interior self, body, and exterior world”.

El análisis exhaustivo de la identificación de las partes corporales del cuerpo de Frida Kahlo nos lleva a concebirlo como un sistema de lugares conocidos, reconocidos, configurados y reconfigurados por medio de una significación que ella misma le otorga ayudando a visualizar no solo un cuerpo armónico geometrizado sino que cada parte del cuerpo corresponde a una necesidad y a una función olvidadas por los configuradores del entorno habitable en su dedicada y ardua búsqueda de una cuerpo modelo, referencia que ayude a humanizar los espacios en sus aspectos del ser-persona y no solo en mente y espíritu sino también como unos cuerpos alertos y eminente vivos y sensuales, logrando una comunicación y con ello sobre el tema que nos incumbe en la presente investigación en el espacio interior arquitectónico. La imagen del cuerpo trabajada entonces por otros autores es superada, la investigación ahonda en la configuración de un cuerpo significativo como lugar, para los sucesos políticos, sociales, culturales y artísticos, y como resultado final comunicable e identificable. La idea de Frida Kahlo en el presente proyecto es otra forma de contarla, no es la obra de la representación pictórica, vista como una imagen plana, al contrario, la investigación se centra en presentar y configurar un cuerpo tridimensional, presente, vivo, representado y vuelto presente, tanto interior como exteriormente, acompañada de objetos y equipamientos no como cosas estáticas sino como incorporaciones dinámicas estrechamente vinculadas al cuerpo-ser funcionando como una unidad igualitaria para desempeñarse y comunicarse en los diferentes ámbitos de los aparatos sociales. Con ello los objetos más inmediatos y cercanos al cuerpo adquieren otra caracterización y otra dimensión, los objetos se escenifican como elementos vivos y comunicantes trabajando para dar forma a la vida de la persona y a la vida misma metafóricamente un **performance** de un ritual de acontecimientos de la vida para ser vistos. El cuerpo de Frida donde todo coincide, es el cuerpo donde vive, es el habitáculo de su ser y el objeto de presentación para los demás, ya no es el alineamiento del yo, el cuerpo y el mundo exterior

retomando nuevamente las palabras de Norberg Shulz, ahora en Frida, el cuerpo-lugar es el centro de todo, donde todo sucede: el autoconocimiento (construcción del mundo interior consciente) el cuerpo (configurado) por ella misma, en una “apariencia desnuda”, concepto mencionado artísticamente por Victor Frankl (2015) y Octavio Paz (1994), doblemente desnuda por su representación pictórica recurrente y por la huida a su mundo interior al verse frente a una situación de discapacitada y, por último, el mundo exterior que es su propio cuerpo-ser-objetos trabajados conjuntamente para ser presentado, representado y comunicante. Frida autora de su propio cuerpo-ser es al mismo tiempo sujeto y objeto como cuerpo-arte que ella misma se encargó de configurar de gestionar y de difundir alcanzando comunicar e influir en el pasado y presente como un ícono-cuerpo-arte en todo el mundo. Pocos han sido los personajes que han convertido su sufrimiento en un legado cultural que llega a formar parte del imaginario colectivo popular, Frida Kahlo entra en esta catalogación. Hoy en día ella y su arte son un símbolo identificable de la mexicanidad, un autoproyecto cultural que es una metáfora y un recordatorio de las amplias capacidades que posee el ser humano para adaptarse a su vida y aceptar los dones de la existencia. Dignamente, la trascendencia de esta artista vino a dada a través de su magnánima resiliencia que utilizó los procesos de interiorización para convertir su dolor y sus situaciones desfavorables en productos que le ayudaron a expresar y comunicar en los diferentes aparatos sociales, mostrando su valor supremo, soportando su andar, cuerpo comunicante, cuerpo hablante, que puso en evidencia a su cuerpo como un verdadero espacio interior que se quedó para habitar en la memoria colectiva.

“En todo momento, el hombre debe de decidir, para bien o para mal, cuál será el monumento de su existencia”; Frida, desde pequeña lo tuvo muy claro, siendo en sí misma, existiendo para ella y para lo demás, renaciendo como un cuerpo-arte-cultural que superó la mortalidad hacia una corporalidad metafísica. Los grandes personajes nunca mueren, se convierten en iconos cuyo aporte artístico inconmensurable los conduce a la trascendencia.

El Camino Metodológico

La metodología cualitativa de la presente investigación resulta ser la idónea por ser un proceso que permite diseñarse de forma abierta y flexible; la búsqueda de las explicaciones de los hechos culturales, sociales y artísticos de los fenómenos contenidos en los valores humanos, por lo tanto, es de interés, así como lo son las historias que las personas tienen que contar, como portadoras de todos los insumos proyectuales para el quehacer del diseño del espacio interior arquitectónico. Hoy en día, los discursos son una estrategia de configuración que debería ser aun más explorada y utilizada como herramienta y fuente generadora de las razones, deseos y aspiraciones de los espacios en los que vivimos y podríamos vivir; entonces, en general, son el marco de referencia para la vida. Por esta razón, surge el interés por el individuo y sus historias particulares en conjunto con su desenvolvimiento en su entorno, interpretando la serie de acontecimientos explorados a detalle en el discurso, favoreciendo la valoración de las experiencias y sus razones como un suceso fenomenológico; por tal motivo, se selecciona, como herramienta de investigación, la narración y, en el caso de la presente disertación, el uso de la biografía de la artista mexicana Frida Kahlo.

Se paseó y se circuló a través de la fuente de datos que, en este caso, fue la experiencia de vida de Frida Kahlo con base en la resiliencia, la cual fue empleada y utilizada como instrumento metodológico a lo largo del desarrollo de la investigación; a su vez y de forma paralela, se fueron engranando y entrelazando las ideas integrando explicaciones a los planteamientos e hipótesis de la investigación aun más profundos y específicos que van sustentando los sucesos y eventos de la idea y al sustento hipotético: *el cuerpo como lugar*. Al ir avanzando por el camino de las reflexiones, se fue transitando entre la narrativa-discurso, generando una construcción y reconstrucción de significados teorizados y explicados a efecto de ir complementando

y así finalizar con: *El cuerpo como lugar; objetos, entornos y sistema de resiliencia personal de Frida Kahlo* (Esquema1).

A continuación se enlistan los objetivos y las preguntas como generadores del planteamiento.

Objetivos:

1. Identificar y explicar los partes del cuerpo de Frida como lugares.
2. Identificar y razonar el proceso de reconocimiento personal de Frida Kahlo ante su corporalidad física y mental.
3. Identificar los artefactos y objetos de uso personales.
4. Comprender y razonar el significado de la experiencia de Frida Kahlo ante su contexto corporal.
5. Comprender el significado de los usos.
6. Construir el discurso teórico sobre el uso del cuerpo en el espacio.

Preguntas de la investigación.

¿Qué significa *lugar* en el diseño del espacio interior arquitectónico?

¿Cómo una persona configura su mundo a través del arte?

¿Cuál es el cuerpo-modelo de referencia antes y ahora?

¿Cuáles son las referencias proyectuales sensibles y perceptuales de un hombre-cuerpo?

¿Cuál es el lugar de los cuerpos no normativos?

¿Cómo se comunican estos cuerpos no normativos en un espacio?

¿Cómo vive una persona con discapacidad?, y con mayor razón, ¿cómo vivió y cómo creó una persona considerada ícono cultural de representación de la mexicanidad para todo el mundo, como es Frida Kahlo?

¿Qué elementos teóricos fundamentan el existir del hombre en un lugar (topos)?

La información se obtuvo a través de una investigación documental bibliográfica sobre la expe-

riencia de vida de Frida Kahlo que se encuentra en varios textos publicados que hablan sobre su biografía, por ejemplo cartas y, en específico, el *Diario*; dichos documentos constituidos por escritos de Kahlo y por narraciones de amigos, familiares y compañeros describiendo su acontecer de la vida diaria sobre diferentes temas. La segunda fuente de datos son materiales expuestos en el Museo Frida Kahlo: su obra artística, el ajuar de la casa, objetos y artefactos personales, la indumentaria, elementos ortopédicos, y el mobiliario. En particular, la extracción de la información para fines de la investigación se ha realizado con base en las explicaciones y sucesos de la vida cotidiana y del vivir su espacio en tres dimensiones: primera, en una dimensión personal del habitar; segunda, en el centrado en el estudio físico del habitar de la pequeña escala en conjunto con sus objetos y artefactos; y tercero, en los productos artísticos y sus razones, las cuales la llevaron a representar dichos temas, todo ello bajo la mirada de la interpretación conducida por el planteamiento de la investigación.

Para iniciar el camino del proceso metodológico fue necesario plantear la postura general de la disciplina del diseño interior arquitectónico y, para fines de la investigación, una descripción teórica de la visión conceptual del diseño del entorno en la dimensión de la pequeña escala bajo la estructura detallada de la concepción del espacio partiendo del hombre como el origen espacial de todo el universo arquitectónico, entendido bajo la mirada de la dimensión personal para habitar un espacio. A su vez, se relacionan los diversos objetos que rodean al hombre y sus espacios necesarios para que puedan ser estos operativos, revisando las interrelaciones disciplinares de la moda, el objeto y del espacio. Asimismo, se han revisado las teorías de *lugar en el espacio, cómo se construye el lugar en el espacio arquitectónico* y el significado de *lugar en el interiorismo* para, así, comprender cómo se ubican los cuerpos-hombre en un lugar y cómo se construye y cómo se identifica con identidad y sentido el lugar común de los

cuerpos, *Topos Corpis* y, de forma posterior, construir los significados de lugar en el cuerpo mismo. Se han revisado las concepciones generales del cuerpo-hombre y su descripción como referencia tradicionales vistas en el campo de la configuración del entorno habitable para llegar a una comprensión del cuerpo como detonador de la construcción del espacio en la escala macro y micro y su lugar en el espacio.

Topos corpis, concepto contrario al *Utopis corpis* (cuerpo sin lugar), es el cuerpo como lugar, tema hipotético desarrollado a lo largo del trabajo de la tesis por medio del estudio del cuerpo y las extensiones objetuales de la persona de Frida Kahlo; para ello, y como primer etapa de la interpretación de los datos de la información y construcciones de ideas y conceptos se ha analizado la histórica vida personal de Frida Kahlo en sus entornos artístico, cultural y político con el objetivo de proveer de un marco de referencia en el que se ha incluido dónde y cómo ocurrieron los hechos y en el que se ha descrito otra etapa de los sucesos vivenciales de la enfermedad y sus formas de afrontarlas en los rituales de la vida diaria, como una experiencia de vida, obteniendo así un discurso-narrativo con base en la resiliencia que va entretejiéndose y enlazándose con los sucesivos conceptos y planteamientos emergentes durante toda la investigación.

Se ha realizado un discurso visual de la obra artística de Frida por medio de pinturas y dibujos, integrando la información con fotografías y con la investigación documental (cartas, diario y biografía) haciendo uso del método iconológico, identificando y describiendo las partes corporales que ella misma representaba en su obra artística y que fueron usadas repetidamente como un discurso retórico para entenderse ella misma y ser consciente de su propio cuerpo. Con el método iconográfico se interpretaron los acontecimientos y vivencias que acompañaron las representaciones simbólicas de las partes corporales; es aquí y en este momento donde se ha

valorado una serie de ideas que, al principio de la investigación, no se tenían concientizadas como tampoco explicadas.

El desarrollo de esta parte de la investigación se realizó a partir de un análisis específicamente descriptivo e interpretativo. Se trataron de reunir las características ya expuestas por la obra artística y, en conjunto, al contexto histórico en que se le ubica, además de proponer una idea o planteamiento surgidos a través del interés planteado, por ejemplo, la búsqueda de interpretaciones en la pieza artística, mediante la cual se indaguen y afirmen datos que, hipotéticamente, se tenían al inicio del trabajo, para luego describirlos a detalle mientras iban siendo ubicados en un contexto histórico específico. Finalmente, se les interpretó de acuerdo al tema del cuerpo-lugar y cómo este concepto se adentra en el producto artístico de Frida Kahlo, y en ella misma.

A continuación se describen las ideas conceptuales encontradas en esta etapa de la investigación donde se explican, se agrupan, se estructuran y se sustentan con posturas teóricas, obteniendo así una teoría fundamentada.

- La representación de las partes del cuerpo a través de su trayectoria artística y de su mundo simbólico.
- La identificación de las partes del cuerpo más recurrentes.
- La determinación del cuerpo de Frida como lugar donde acontece la vida, la corporalidad física y biológica de un organismo vivo, como receptor perceptivo, sensible y sensual, y como un lugar con identidad y sentido con un doble objetivo: uno, donde surgen y se llevan a cabo los eventos culturales, artísticos, políticos y sociales y, otro, para afrontar y representarse a ella misma ante los aparatos sociales.
- Las etapas de la transformación corporal oscilan entre la configuración del cuerpo, su descor-

poreización y su vuelta a construir.

Esto llevó a plantear otras preguntas de acuerdo a lo anteriormente expuesto, las cuales se suman a las preguntas planteadas al inicio de la investigación, ayudando con ello a profundizar, a explicar y a sustentar el supuesto hipotético de *el cuerpo como lugar*. Tales preguntas incorporadas son las siguientes:

¿Cómo se construye el hombre como una persona-ser?

¿Cómo se conoce el hombre desde el interior de su ser?

¿Cómo se construye el hombre como una persona-ser ante eventos de decadencia corporal, mental o física?

¿Cuál es el proceso para comprender su existencia en un espacio?

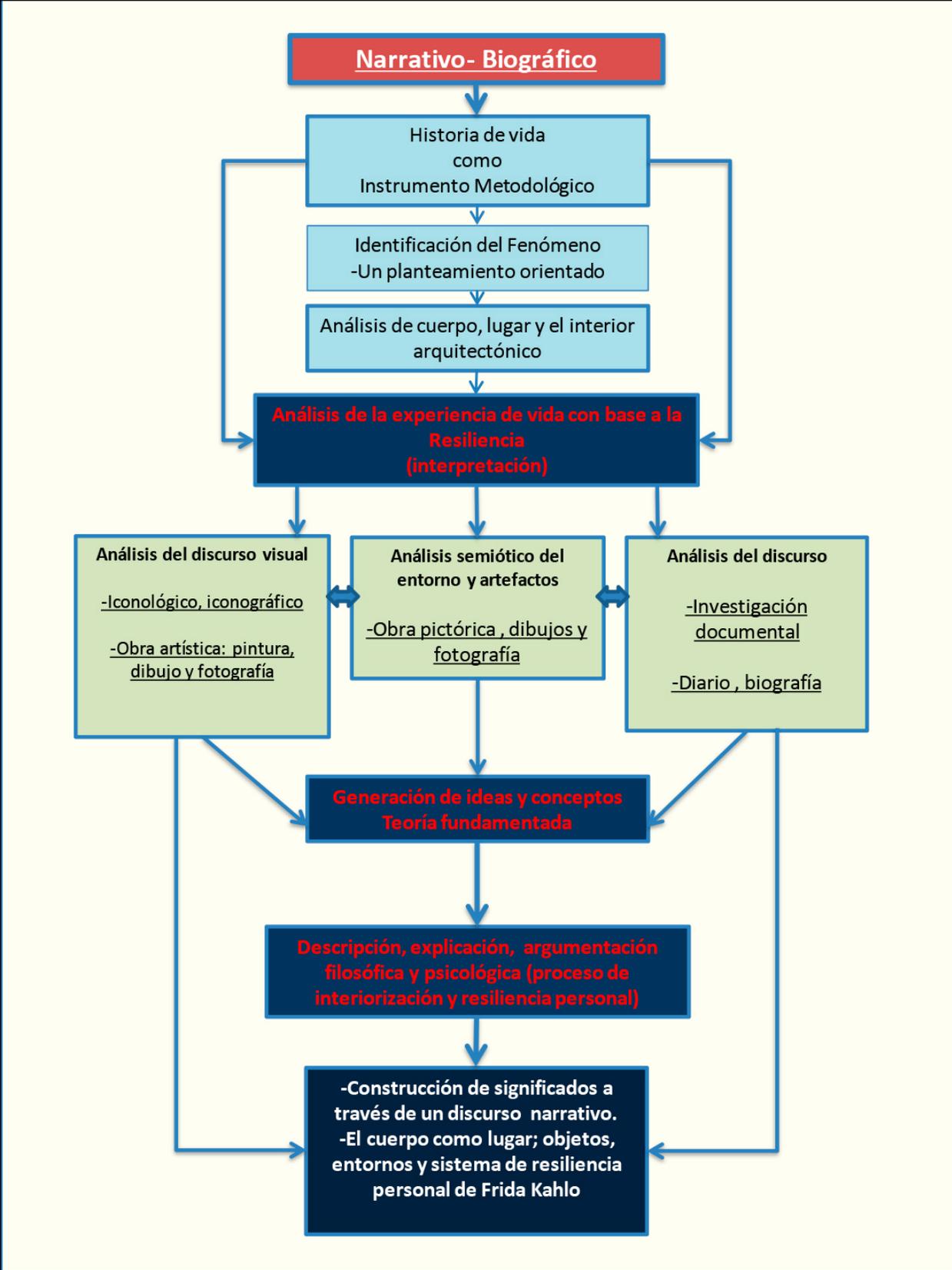
¿Cómo se desenvuelve el cuerpo-mente ante eventos no favorables dentro de un espacio?

De las ideas y reflexiones vistas, se elaboraron el desarrollo y la construcción teórica filosófica que nos explican de forma profunda y detallada las preguntas anteriormente expuestas y que van sustentando la argumentación y el supuesto hipotético, complementadas con esquemas en cada una de las etapas de los razonamientos. Han sido analizadas las posturas de los filósofos existencialistas para dar importancia a las experiencias que el cuerpo y mente crean para estar en el mundo y habitar el mundo y que son la condición para entender o tratar de resolver las preguntas en torno a la existencia, siendo la línea principal de estudio la autocomprensión y la trascendencia del ser, a través de la vivencia personal que, en esta investigación es el cuerpo individual de Frida Kahlo, centrándose en los estudios de Víctor Frankl -la logoterapia- para explicar y describir las acciones que interpretamos que Frida, como persona, llevó a cabo como un proceso de interiorización de la construcción de su ser ante la adversidad.

Con el objeto de explicar *el cuerpo como lugar* en el proceso de la construcción corporal de Frida

Kahlo, se han explorado los conceptos del *body art*, relacionando las concepciones básicas de esta expresión artística con la idea de utilizar el cuerpo como una lienzo espacial para comunicar el “yo”, el “ser para así” (espacio interior), a sí misma y el “ser para el otro” (representación corpórea) ante los demás. Bajo esta perspectiva, se incorpora el corsé, su indumentaria, la silla de ruedas y su cama; todo ello representa artificios para expandir los espacios físico y psicológico, de forma tangible e intangible, vistos como incorporaciones (prótesis) y conformando un solo cuerpo-espacio-forma. Entonces, tenemos un cuerpo-actividad-espacio que moldea una forma-cuerpo, lo cual será un cuerpo performativo.

Por otro lado, se elaboró una reconstrucción del entorno objetual y espacial más cercano al cuerpo de Frida entendido en la investigación como el sistema operativo donde trabaja de manera conjunta el cuerpo con los objetos y que permitió a la artista construir su esquema corporal, reconociéndose de forma psicológica y física entre la interiorización y la exteriorización de su cuerpo-ser y de su existencia material para estar en el mundo. El último concepto formulado o resultado por la consecuencia de las construcciones y significados en conjunto con los discursos teóricos fue la generación del sistema de resiliencia para enfrentar los aparatos sociales y no solo formando parte de ella como un todo sino siendo productiva de forma artística, cultural y política; esto se realizó mediante un análisis semiótico del entorno tomando en cuenta las relaciones dianoéticas (consigo misma), las relaciones próximas (sujetos), su desenvolvimiento y su actitud personales como generadores de ideas para la cultura y el arte, las relaciones cósmicas (objetos), así como su indumentaria, la silla de ruedas, la cama, los espejos y su caballete.



Esquema 1 Esquema general del desarrollo metodológico. Elaboración propia.

CAPÍTULO I.

El Lugar del Cuerpo

1.1.- Topos Corporis (Lugar Común, Lugar del Cuerpo)

Cuadros y ángulos
Casas enfiladas, casas enfiladas,
Casas enfiladas
Cuadrados, cuadrados, cuadrados,
Casas enfiladas
Las gentes ya tienen el alma cuadrada.
Ideas en fila
Y ángulo en la espalda
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío cuadrada

(Storni, 2015)

Sobre el Diseño del Interior Arquitectónico.

El diseño de interiores no complementa la arquitectura, ni es subsecuente, es parte ineludible a cualquier espacio del entorno habitable, es el medio y la plataforma en la que el espacio, el usuario y los artefactos interactúan para cumplir una finalidad.

El diseño del espacio interior arquitectónico es personal e íntimo, es el diseño de las interrelaciones del espacio y de los artefactos necesarios para realizar actividades cotidianas y especializadas con un alto grado de aplicación estética y funcional donde este último concepto es la consecuencia de un buen resultado, simplemente para vivir mejor, que conlleva un alto grado de percepción sensorial personal, sea este espacio personal para uso privado e íntimo o un espacio personal insertado en un espacio público. El diseño personal es un entorno vital, por lo que saber hacer interiorismo y habitar la interioridad de un espacio es

cuestión de sensibilidad, que da sustento al desenvolvimiento del individuo en sus esferas del ser tanto psicológicas, sociales y corporales. El espacio interior otorga seguridad y control al individuo independientemente de dónde esté insertado este espacio. Es un lugar de relaciones y de interrelaciones entre el individuo, el envolvente y los artefactos sea del diseño interior de un espacio dentro de un marco arquitectónico o urbano.

El espacio donde diseña o su lienzo para trabajar es diverso, cambiante y dinámico desde lugares abiertos pertenecientes al ámbito de la escala del urbanismo, espacios ubicados en sistemas arquitectónicos para pasar a espacios confinados, contenidos y pequeños como el diseño de un espacio único e individual, o espacios realizados para la contemplación, todos ellos sin perder nunca su carácter, calidad, cualidades y valores de interioridad, sumado a ello el diseño puede ser efímero, móvil o permanente. La escala de trabajo del espacio interior varía en el concepto del manejo del micro-espacio hacia los sistemas de espacios, presentándose una combinación de ellos o traslape, permitiendo presentar un micro espacio dentro de un macro espacio formando así de esta forma, un sistemas de espacios. Se construye dentro y fuera de un espacio, los materiales empleados son físico-tangibles e intangibles, o virtuales, por lo que su resultado es versátil y dinámico. Sus diseños de espacios son realizados con materiales permanentes, académicamente vistos e entendidos como tradicionales hasta pasar por el uso de otros comúnmente utilizados en áreas afines, como las del diseño industrial, textil y gráfico requiriendo al diseñador resolver de manera creativa e innovadora la utilización de materiales de cualquier campo.

Sumado a ello la libertad del “making off” del diseño de interiores, es creativo y experimental, las formas de emplear e idear creativamente diversos materiales y artefactos le atribuye a la profesión otra característica, no se rige por el uso de materiales convencionales, sino que incorpora materiales y sistemas constructivos de otras áreas que incluyen de igual

manera artefactos, obras de arte, mobiliario, espacio y objetos, dándoles un valor diferente al original, por lo que es descontextualizar un artefacto o material y ubicarlo en otro entorno, por este último hecho la profesión del interiorista se acerca al de un gestor o a la de un curador de arte; el diseño de interiores nos muestra una nueva forma de realizar nuevas actividades y una nueva forma de ver los artefactos involucrados e incorporados al espacio, teniendo como resultado una fenomenología del espacio interior.

La Dimensión Cultural del Diseño Interior Arquitectónico.

El diseñador de interiores busca dar soluciones integradoras, proporcionando un dominio espacial, logrando una interacción entre un lugar que nos envuelve y el de los artefactos que el mismo cuerpo rodea, existiendo una interrelación continua. En diseño del espacio interior es crear la plataforma interactiva e interrelacionada de todos los elementos y componentes que co-habitarán en ese espacio, independientemente de los medios a utilizar para concretarlo físicamente, haciendo énfasis en nuevas formas de realizar actividades generando un entorno propicio, convirtiendo el espacio en una presentación y representación viva de un hecho cultural de dichos eventos. La definición siguiente de diseño de interiores ampliará la comprensión de lo dicho en el presente párrafo.

El diseñador actual viene a ser un configurador del espacio habitable de los eventos y los artefactos en una dimensión del diseño del espacio vital más cercano al hombre. Ante todo administra el conocimiento y organiza elementos, cualidades y criterios de ordenamiento de acuerdo a la satisfacción del usuario y de sus necesidades según sus propias narrativa y el manejo de los códigos estéticos. Planea y construye técnicamente y estéticamente espacios interiores o exteriores, permanentes o efímeros, adecuando y adaptando espacios existentes o espacios concebidos desde su origen. (Ruiz Esparza, 2004)¹.

De acuerdo a lo expuesto es importante resaltar que el interiorista se encargará de

¹ Definición de Diseño de interiores realizada por la Mtra. Blanca Ruiz Esparza para el trabajo de examen de oposi-

configurar los eventos palabra que significa “acontecimiento que ocurre en una posición y en momento determinado de un suceso importante sea social, cultural, político” por consiguiente el diseñador de interiores planeará y configurará los eventos considerados como actividades y valoradas como ceremonias y rituales que realiza el hombre con su entorno más inmediato, en palabras de Sharr, Adam es un “construir” y “habitar”, actividades diarias de microorganización física y social, interactúan como destrezas filosóficas” (2009, pág. 69), entonces el interiorista interpreta culturalmente esa forma de entender el mundo y lo concibe en un espacio que construye para habitar y disfrutar como lo afirma Pallasma (2014) “la arquitectura tiene un origen dual: nace simultáneamente de los actos de habitar y glorificar. (pág. 123).

Asimismo, estos eventos pueden acontecer en la vida diaria o fortuitamente realizados de forma íntima, privada o pública, teniendo siempre presente que aunque estas actividades sean públicas no dejan de existir en un espacio individual y privado alrededor del hombre que se interrelacionan, además, coexisten dentro de otras esferas de relaciones interpersonales llevadas a cabo en diferentes caracteres y tipologías espaciales sean insertadas en una dimensión del ámbito doméstico o de cualquier otro campo, como el comercial, el cultural, el educativo, etc. Además estas actividades son conformadas por un discurso narrativo configurado con elementos físicos y psicológicos, sin olvidar que la más cercana vinculación del ser humano con su mundo son sus objetos, el equipamiento y el envolvente espacial que protege a su persona y a estos elementos que conforman el lugar específico donde desarrolla su vida, siempre buscando la necesidad de una renovada y original forma de habitar con identidad y sentido, donde los espacios permitirán al hombre ser y desarrollarse como una persona plena, entonces, podrá habitarse a sí mismo y a su mundo exterior, comunicando una idea para vivir que será reflejada en su cuerpo y hacia los demás.

ción de la Universidad Autónoma de Aguascalientes 2004.

La Configuración Física y Psicológica del Espacio Interior.

El diseño de interiores es responsable de lo que sucede dentro y fuera a través de la definición específica del espacio, de acuerdo con las actividades que se llevarán a cabo, otorgándole los atributos necesarios para realizar la actividad última, experimentando las actividades día tras día a una escala pequeña y de forma íntima, interiorizada por el mismo hombre, que para la comprensión del ser humano requiere de una configuración ordenada y significativa tanto física como psicológica estrechamente vinculada e interrelacionada entre los diversos artefactos que cohabitarán en ese lugar; además, el hombre se moverá en una esfera individual partiendo de sus objetos más cercanos a su cuerpo pero también en una esfera psicológica percibiendo el espacio de manera continua, viviendo a diario estos pasajes y paisajes de manera individual, sea privada e íntima en un espacio tridimensional, por lo que para el reconocimiento de su entorno el hombre recurre a un proceso de interiorización entre el mundo externo y su mundo mental.

Considerando que “Los interiores se experimentan como los contenedores reales del espacio de vida inmediatamente adyacente” (Meisenheimer, citado por Weinthal, 2011, pág. 19)², entonces el quehacer del Diseñador de interiores es el encargado de precisar el espacio a la pequeña escala pero tan amplio como la mente, tal como lo menciona Marcel Proust (2003) en sus escritos sobre la descripción detallada del poder de la memoria y la nostalgia, porque el hombre viaja hasta donde la mente quiere llegar, por lo tanto el diseño del interior arquitectónico es reflejar y construir los sueños, sentimientos y aspiraciones del hombre, es traer y concretizar al mundo real las partes invisibles del “ser” humano a su cuerpo y a su hábitat, es hacer presentes los estados del alma, el espíritu, los deseos, el pensamiento y la memoria. “Es mirar el espacio no matemáticamente sino como una dimensión existencial”³ (Norberg-Schulz, citado por Rengel, 2001, pág. 46), Entonces,

² Interiors are experienced as the true containers of the immediately adjacent living space.

³ He looks at space not as a mathematical concept but as an existential dimension.

hasta este momento podríamos decir que “La tarea del arquitecto es, pues, ayudar a los hombres a encontrar un punto de apoyo existencial mediante la concretización de sus imágenes y sueños”⁴ (Norberg-Schulz, 1974, pág. 114) comunicándolo con identidad y su propósito de coexistir.

El Concepto de Lugar en el Diseño del Interior Arquitectónico.

Teniendo claramente en cuenta la encomienda del diseñador de interiores como una herramienta e instrumento para crear lugares entendiendo lugar; como “[...] un punto concreto en el espacio, con identidad singular o múltiple [...]” (Coles y House, 2008 pág.16), es “especialmente rico, tiene connotaciones geográficas, arquitectónicas y sociales” (Segoviano, citado por Canter, 1994, pág. 75) donde el hombre se relaciona con sus objetos de forma “física, social y cultural” y, de acuerdo con las últimas tres palabras mencionadas por Norberg-Schulz (1974), dice:

The things thereby articulate the environment and make its character precise. That is the basic function of detail in our surroundings. The detail explain the environmental character, and thereby become meaningful. Even the genius loci, therefore, need man's concretization and, in fact is mainly know through such a manifest influence. A representation from the bottom towards the top means that man projects himself into the environment. He communicates something to the environment, which in turn unifies his things in a larger meaningful context. (pág. 32)⁵.

Los objetos cumplen el rol de llevar a cabo las actividades y sucesos que ocurren o acontecen en un espacio, esto nos da entender que se trata de aspectos antropológicos, sociales y culturales, hecho fundamental, porque posiciona el espacio del interior arquitectónico como luga-

4 The task of the architect therefore is to help men to find an existential foothold by concretizing his images and dreams.

5 Las cosas articulan así el ambiente y hacen su carácter preciso. Esa es la función básica del detalle en nuestros alrededores. El detalle explica el carácter ambiental y, por lo tanto, tiene sentido. Incluso los genius loci, por lo tanto, necesitan la concretización del hombre y, de hecho, se sabe principalmente a través de una influencia tan manifiesta. Una representación de abajo hacia arriba significa que el hombre se proyecta en el medio ambiente. Comunica algo al medio ambiente, que a su vez unifica sus cosas en un contexto más amplio.

res activos, vitales y vivos que suceden en un presente, registrándose modalidades fenomenológicas concretas donde las personas comprenden su medio ambiente construido (Weinthal, 2011 pp. 24-25), por consiguiente, el diseño de interior arquitectónico transforma el espacio abstracto en realidades concretas, en experiencias vivenciales a la pequeña escala y en una dimensión personal e íntima, el espacio deja de ser ambiguo; este espacio ambiguo nació originalmente en un espacio envolvente meramente abstracto sin definición y sin identidad por lo que “los espacios reciben su existencia desde los lugares y no del espacio”⁶ (Heidegger, citado por Norberg-Schulz, 1974, pág. 16) para convertirse en espacio claramente comunicante.

El espacio interior es el que le da forma a nuestros acontecimientos día a día, es la celebración, veneración y elevación de las actividades sociales, creencias e ideales específicos de nuestros ritos y rituales para trabajar, convivir, comer, aprender, moldeando la “la estructura social, la forma al trabajo, la forma al juego y a la forma a la vida privada” como lo propone Friedman (2000 pág. 11) en su propuesta taxonómica para la construcción del entorno. Estos conceptos son esenciales para el desarrollo de la vida humana posicionando el espacio interior como una pieza más dentro de un sistema ecológico, social, cultural y económico.

El “Hacer” “Saber” del Diseñador de Interiores.

El diseñador es un agente activo, un comunicador, se sumerge en el contexto para transformar e interpretar los sucesos y acontecimientos sociales, políticos, culturales, artísticos, filosóficos e ideológicos que emergen e influyen en nuestra vida contemporánea, que moldean y dictan nuestra forma de entender el mundo, de movernos y de organizarnos; el diseñador, por consiguiente, les otorga forma y sentido a esos eventos de la vida diaria modificándolos para hacerlos más accesibles y reconocibles.

⁶ Space receive their being from places and not from the space.

El hombre, siendo un ser inteligente, dinámico, cambiante, adaptable y que se desarrolla en un entorno artificialmente construido por él para sobrevivir, se encuentra en la infinita búsqueda de apropiarse de un lugar en el mundo que le dé valor y sentido tanto a su individualidad como a su manera colectiva de vivir y que responda a su vez a los cambios ideológicos y tecnológicos de su época. El medio en el que el ser humano se apropia, se orienta, controla, manipula y se comunica estableciendo códigos de relaciones para vivir, son las cosas y objetos que ha ideado para ese fin, y que él mismo les otorga su validez, su función y significado según su entorno y ambiente.

El diseñador como profesional es el actor e interlocutor entre el ser humano y el medio para crear un entorno más armónico, vivible, significativo y coherente, a través de un medio o plataforma que él mismo crea; Friedman define el diseño en términos de metas: “ To design, he writes is to [devise] courses of action aimed at changing existing situations into preferred ones”⁷ (citando a Herbert Simon, pág.10). Entonces el diseñador, al establecer e idear ese medio, nos explica, nos describe y nos muestra otra realidad más útil, ya sea un servicio, un objeto o un entorno, según los objetivos y el fin por el cual fue concebido el objeto de diseño, entendiendo los objetos de diseño como los define el Diccionario de Estética Akal:

[...] una disciplina que busca armonizar el entorno humano, desde la concepción de los objetos corrientes hasta la urbanización; se le encuentra en diversos dominios por lo que le interesa a la estética: mobiliario, urbano o doméstico, disposición de una superficie habitable, o de trabajo, vehículos, artefactos [...].”

Por consiguiente, el diseñador prevé, conceptualiza, sintetiza, concibe, representa, dibuja. El diseñador establece pautas y posturas e interpreta una realidad para configurar otra a través de un pensamiento y de una investigación, lo explica, describe, justifica, demuestra y

⁷ Diseñar, escribe, es para [idear] cursos de acción dirigidos a cambiar las situaciones existentes en las preferidas.

convence, términos que le dan sentido al diseñar, así lo plantea Jaime Francisco Irigoyen Castillo (1998, pág. 198) en su libro *Filosofía y Diseño*, para que sea factible y viable comprobando su veracidad y utilizando un lenguaje con el que el profesional del diseño se comunica.

Pero también tenemos que ver hacia un futuro en lo que los diseñadores emplean de otras campos de conocimiento y plantean posturas fundamentando su acción de diseñar, como lo expone Jan Boelen⁸ citando a Dunne and Rabby el redefinir el diseño lo propone como: una actividad crítica, que trata sobre la persona, que se diseña para plantearse interrogantes, que el diseño es un medio, que se investiga a través del diseño, que genera debate, que genera implicaciones y es un medio para encontrar problemas. Si es un buen ejercicio de diseño con un resultado significativo y con valores, entonces ese mismo objeto, entorno o servicio cambiará los contenidos del espacio, será una nueva forma de comprender y de entender nuestro entorno y es ahí donde caben el debate y las preguntas, que si por lo contrario es un diseño que no aporta nada y no agrega valor social, estético ni funcional entonces no hay diálogo ni discusión. El mismo resultado o proceso no da más para una futura evolución, su resultado debe generar un diálogo, un nuevo discurso y conocimiento, por medio de la investigación y de una configuración mental y requiere un pensamiento sistémico y holístico a través de su lenguaje propio del diseño.

Para el diseño de interiores que se ocupa de la planeación y construcción de los ambientes y espacios de los entornos habitables, ¿cuáles son su lenguaje, sus términos y sus implicaciones?, ¿cómo llega a ser un diseño crítico? Donde sea el producto final un resultado de una buena práctica que pueda generar preguntas e interrogantes, que crea debate, que sea una herramienta para cuestionarse y transformar ideas, tal y como lo plantea McLugan Marsall Herbert: “ Environ-

⁸ Boelen Jan, re-defining design, open desing conference, 3rd international conference 2014, fadfest-Open diesign/ shared creativity.

ments are not just containers but are processes that change the content totally ”⁹.

Entonces, el Diseñador de interiores ¿cómo explica y demuestra lo que hace?, ¿con qué medios? y ¿qué conceptos explica?, ¿cómo lo hace?, ¿cómo comprende su lenguaje y su valor relativo a su práctica?. Las preguntas expuestas son uno de los intereses que importan actualmente en esta disciplina que cada día va madurando y creciendo académica y profesionalmente.

Entonces nos preguntamos: ¿de verdad diseñamos para las personas que ocuparán ese espacio? Un diseñador de modas, moldea el patrón de su vestido a detalle de la anatomía de quien usara ese prenda, un diseñador industrial hará la asa de una taza al contorno y ergonomía de la mano, pero entonces para un diseño de espacio interior siendo este el lugar más cercano al cuerpo humano, con todos sus artefactos y objetos para el desarrollo de nuestra vida diaria, el espacio interior es quien recoge día tras día, actividad tras actividad en diferentes espacios nuestros anhelos, nuestros sueños, nuestros sentimientos y percepciones, es nuestro mundo, entonces tendremos que poner atención en ese instrumento que es el cuerpo humano, el cual es un receptor e informante de cualidades físicas y psicológicas el cual debemos utilizar en nuestros diseños. Stanley Abercombie en su libro *Una filosofía para una diseño interior* (Abercombie, *Philosophy of Interior Design*, 1991) expresa que el “cuerpo es el instrumento clave en forma de arte para el diseño interior”, enmarcando esta idea como la más grande expresión cultural, y emocional de donde se da origen la existencia del hábitat humano. (Ruiz Esparza 2014, pág. 19).

El Cuerpo en el Diseño del Entorno Habitable.

Con el cuerpo, como entidad viviente y organismo inteligente, el hombre ha sido capaz de realizar diversas funciones, no solo para satisfacerle las necesidades biológicas básicas para su propia sobrevivencia y mantenerse vivo, sino que con su propio cuerpo tiene la posibilidad motriz y la habilidad intelectual para realizar diferentes actividades en su vida diaria, siendo capaz de moverse con su constitución y dimensión somática como: andar, correr y bailar. Se puede comunicar interaccionando con otros semejantes para mantener relaciones personales y sociales ya sea verbal o corporalmente. Con su cuerpo percibe el entorno que le rodea y recibe los estímulos del medio ambiente que después a través su mente, modificará, según su

⁹ Los entornos no son solo contenedores, sino procesos que cambian totalmente el contenido.

estado psicológico y emocional. Recibe los afectos corporales y espirituales; con su inteligencia crea valores de diversa índole que lo llevan a estructurar y conformar una sociedad y ser parte de ella; de igual manera, el ser humano se crea a sí mismo integrado a su cuerpo como una totalidad y una unidad, entendiéndose él mismo como un microcosmos que pertenece a un orden mayor que es el macrocosmos.

Mientras tanto en los procesos de reflexión sobre la posición que guarda el ser humano como individuo y su relación con el mundo en el que vive, y cómo lo vive y cómo quisiera vivirlo ha sido una de las preguntas existenciales que se hace constantemente, esto de alguna manera al hombre lo hace consciente de que su “cuerpo-ser” está integrado a un ordenamiento general y que no está aislado, sino que es parte de una totalidad de procesos sociológicos, culturales, políticos y artísticos en constante transformación y evolución. Por esta razón la comprensión y conceptualización del cuerpo humano y su ser en el universo, han sido y serán una apremiante y sofocante necesidad del hombre por saber su posición y su relación con el mundo material y espiritual; han sido estudiadas y desarrolladas a lo largo de la historia de la humanidad en diversas áreas del conocimiento según cada época y cultura, las cuales han construido ontológicamente una idea del hombre encarnado en un cuerpo a la visión del cosmos creando las funciones ideológicas que el hombre tenga que desempeñar en el universo como persona.

Retomando nuevamente la idea del cuerpo del ser humano como ordenamiento general y particular de sí mismo, perteneciente a un mundo de mayor escala y del cual el cuerpo es el medio con el que percibe y se comunica, se han ubicado las culturas como antropocéntricas, centrando el estudio del hombre-cuerpo en múltiples y variadas formas, como ejemplo el cuerpo se ha analizado, interpretado, representado, teorizado, simbolizado, diseccionado, mutilado. Se ha relacionado con el arte, la arquitectura, la metafísica, la medicina y, por supuesto, con una larga tradición filosófica entre el “conocimiento del ser y la arquitectura como un saber único” (Pititto 2016, pág. 156) desde los antiguos griegos hasta nuestro momento contemporáneo.

El entendimiento y comprensión ontológica del hombre-cuerpo en relación al espacio y la visión del mundo ha tenido sus discursos y discusiones arduas y profundas describiendo y manifestando ¿cómo? y ¿para qué vivimos en este mundo que habitamos?, influenciando las teorías del hacer arquitectura y de las formas que nos acogen. En particular en la historia de la creación del entorno habitable, el cuerpo humano ha sido tomado como referencia y modelo en la configuración de un gran abanico de espacios tanto urbanos y arquitectónicos como el de los espacios de interiores. En el acervo teórico de nuestro pasado sobre el cuerpo con su estrecha relación con la construcción edilicia, el cuerpo se ha tematizado en: medida, dimensión, geometría, proporción, escala, en dibujo y perspectiva y no ha sido poco, al contrario es rico y basto, y ha permeado y seguirá permeando a muchas generaciones en el quehacer arquitectónico. La interrelación entre la arquitectura y el cuerpo humano-ser ha tenido variadas manifestaciones y expresiones a través de alegorías, analogías, metáforas y construcciones discursivas para ubicar al hombre desde otro punto de vista creando nuevos paradigmas de nuestro ser en el mundo y cómo ver el mundo.

Las disciplinas del entorno habitable encargadas de ser los artificios de las configuraciones de los sistemas de espacios, posicionan al hombre-cuerpo como marco de todo referencia para sus creaciones arquitectónicas, estudia el hombre como emisor de datos siendo estos: morfológicos, fisiológicos, antropométricos, ergonómicos y psicológicos que sirven para dar cualidades, características y propiedades al espacio que mejor acojan al ser humano, pero también el cuerpo es receptor del ambiente circundante y, por consiguiente, recibirá la información que el mismo espacio transmita, sea física o psicológica, afectando e estimulando el cuerpo-ser ya sea para bien o para mal. Pero sin duda alguna es un círculo hermenéutico incesante requiriendo por parte de los estudiosos un cuidado insoslayable. Entonces, el hombre-cuerpo se entiende como una forma de organización e interpretación del espacio cultural, social, político y estético.

Se ha reflexionado sobre la relación entre el cuerpo con el espacio en que vivimos y se ha manifestado y representado en múltiples variantes, claro está en nuestra herencia arquitectónica en

relación en cómo cada siglo ha concebido el espacio según las estructuras sociales en las que se inscribe el ser humano como persona. Estas representaciones han sido por medio de modelos, esquemas gráficos, clasificaciones, categorías, topografías anatómicas del cuerpo, **sin embargo se necesitan de nuevas teorías que establezcan un soporte y un pensamiento argumentativo que fundamenten la conceptualización de la arquitectura y vislumbre una fenomenología de nuevos medios de habitar.**

El canon que ha prevalecido en la mente colectiva de los responsables del diseño del entorno habitable han sido las proporciones armónicas del propio cuerpo, ya los griegos lo tomaban como un microcosmos de belleza universal; por su parte, el arquitecto romano Marco Lucio Vitruvio realizó los estudios matemáticos de cada una de las partes del cuerpo mostrando la magnificencia de la obra natural del cuerpo, para después comparar y decir:

[...] Luego si la naturaleza dispuso el cuerpo del hombre de tal manera que se correspondan las proporciones de cada miembro con el todo, con razón quisieron los antiguos que existiera también en las obras perfectas esa misma correspondencia de medidas con la obra entera. Y por eso, si en todas las obras regularon de este modo las medidas, observaron este buen orden sobre todo en los templos, en los cuales lo bueno y lo malo ha de quedar expuesto durante mucho tiempo al juicio de la posteridad. La regla de las medidas necesarias en toda obra la tomaron de las diferentes partes del cuerpo humano, tales como el dedo, el palmo, el pie y el codo, y las distribuyeron un número perfecto, que los griegos llaman Telleion (2000, pp. 68 y 69).

Después el Hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci basado en los estudios teóricos de Vitruvio idealizó al hombre en un sistema de números, geometría y proporción, creando su diagrama icónico alrededor de 1487 acompañado de dibujos anatómicos realizados por el mismo Leonardo exponiendo todo su maestría y larga dedicación a la representación de la anatomía del cuerpo, la ilustración fue difundida en la época del renacimiento, y es conocido universalmente hasta nuestros días como un

dogma de las proporciones humanas y como fundamento teórico para las artes y la arquitectura. El esquema no solo es un dibujo con significados matemáticos metáfora de una divinidad de la belleza sino que también los tiene filosóficamente, según en palabras de Gioavanni Pico della Mirandola:

[...]el ser humano tiene una habilidad única de tomar cualquier posición que él quiera en el universo de todas las cosas, el hombre puede elegir entre ser malo o bueno y Leonardo da Vinci reforzó esta idea diciendo que el hombre puede existir en cualquier elemento y llenar los espacios que desee en cualquier forma, circular o cuadrada, tal y como viene en el esquema, en este sentido ubica al hombre como centro del universo. “Como expresó John Mitchell: Hombre, templo y cosmos eran vistos idénticos y bajo este entendimiento se erigió toda la filosofía y la ciencia del mundo antiguo.”¹⁰

En referencia al cuerpo representado dimensionalmente y tridimensionalmente no hay nadie mejor que la dedicación extenua y detallada del trabajo de Leonardo de Vinci, la herencia que él dejó con sus múltiples ilustraciones de dibujos y bosquejos muestran su incesante interés por las partes anatómicas del cuerpo tanto en su forma interior como exterior.

Con base en cuerpos diseccionados toma notas de la estructura y funcionamiento interno de los órganos y sus sistemas para luego utilizar la técnica llamada angiología que consiste en el llenado del cuerpo con cera y, una vez fría, extraer las partes y visualizar la forma y sus divisiones, llevándonos hacia el campo de la representación como modelo y maqueta.

En el mismo tiempo cronológico que acontecen dichos estudios del cuerpo y su registro con base en dibujos y entre la unión de ciencia y arte, surge paralelamente la perspectiva de espacios interiores “la imposición de unas leyes visuales que establezcan una relación entre las proporciones humanas y el espacio interior habitado genera lo que podríamos denominar una escenografía” (Rio, 2002, pág.239), incluso el autor menciona las mismas limitaciones que se tienen para

¹⁰ <http://pijamasurf.com/2016/08/el-fascinante-significado-del-hombre-de-vitruvio-de-leonardo-da-vinci/> Consultado en noviembre 2016.

el dibujo de la perspectiva en el ojo humano, esto nos crea una verdadera proyección del cuerpo. Se podría decir el hecho como una innovación a partir del mismo estudio del cuerpo. Escaso análisis ahora en nuestros días en el quehacer del diseño de espacio habitado, presentado y representado.

La referencia del uso del cuerpo en su relación directa con la ciudad y la arquitectura se presenta en el *Quattrocento* con los esquemas de Francesco di Giorgio Martini donde los espacios proyectados coinciden jerárquicamente con las partes importantes constituyentes de la anatomía (*Figura 1 y Figura 2*).

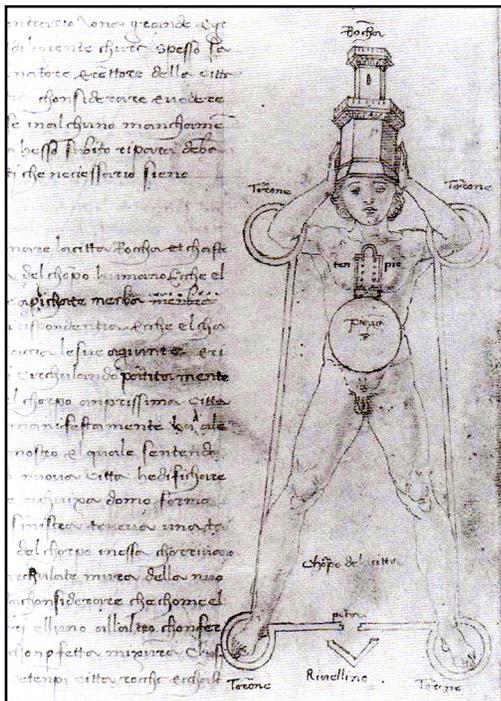


Fig. 1 Francesco Di Giorgio Martini / Treatise On Architecture / Saluzziano Manuscript / “Fortress Man” (Kagis McEwen, 2014, pág. 32).

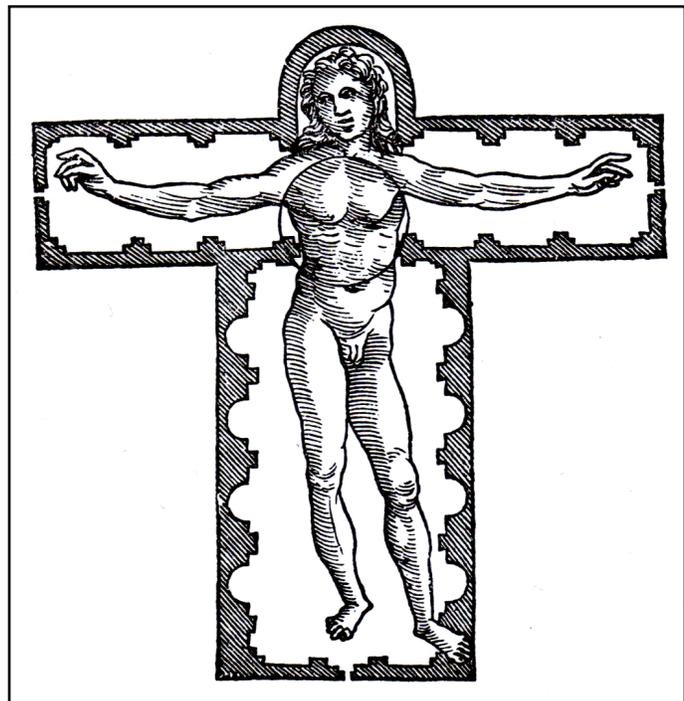


Fig. 2 Pietro Cataneo / Treatise On Architecture / 1567 / Church Plan (Zöllner, 2014, pág. 56).

De igual forma, en el renacimiento tardío y barroco el código establecido para la ornamentación fue la proliferación del empleo de cuerpos figurativos y antropomórficos ya sea en posiciones reclinadas o en movimiento, adornando las fachadas, los espacios interiores y los artefactos de las iglesias, también presentes estas representaciones de cuerpos en las fuentes, arcos y monumentos. Es así como los trabajos de Cosimo Fanzago, a mediados del siglo XVII en la ciudad de Nápoles, dan crédito de esta especialización, -un código iconográfico-, empleando elementos fisionómicos como máscaras humanas,

sátiros y sirenas. La utilización de esculturas realistas del cuerpo humano en la arquitectura como los atlantes y cariátides presentan la presencia de género analógicamente en los órdenes de las columnas clásicas. La columna dórica es asociada a las divinidades masculinas y la jónica a lo femenino, tal y como lo explica históricamente Rykwert Joseph (1998) en su libro *The Dancing Column*. La persistencia en nuestra mente de la metáfora del cuerpo-columna siempre ha estado en nuestro devenir del quehacer arquitectónico como composición de imaginaciones interminables, pero aparte de atribuirles un género a las columnas se les identifica una entidad abstracta porque “el cuerpo verticalmente significa espíritu” (Harries, 2002 pág. 151), Alberti en su tratado *De Statua* en 1464 y Francesco di Giorgio colocaban el alma en un eje central del cuerpo. En los estudios de *Simmetría* Durero describe cómo el alma inicia desde la cabeza y desciende hasta los pies, con ello se ejemplifica representar lo que no se ve. (Figura 3.)

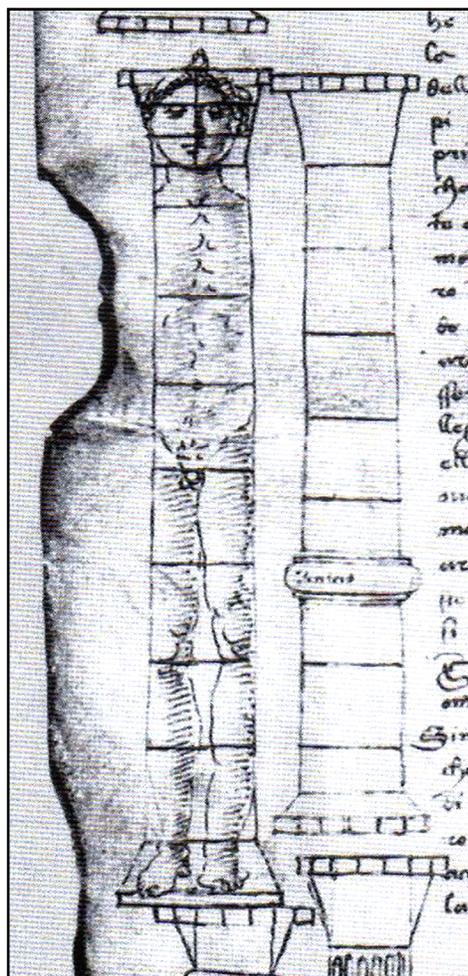


Fig. 3 Francesco Di Giorgio, detail from marginal drawing of columns, capitals, and pilasters. From the Ashburnham Codex, Florence, Bibliotheca Mediceo-Laurenziana, 361, f.13v, late fifteenth century (Vesely, 2002, pág. 35).

En la perpetua búsqueda natural de nuestro cuerpo-ser en relación con los objetos de nuestro entorno, lo ejemplifica las representaciones de nuestros antiguos mexicanos donde la estrecha relación que existe entre las medidas y longitudes es una dimensión cuantitativa (numérica) y una cualitativa (ritual)¹¹. Estas expresiones fueron encontradas en los mapas de las parcelas agrícolas después de la conquista española. Los planos indican los accesos, colindancias y circulaciones con pictogramas representado por medio de partes del cuerpo ya sea en forma de pies, brazo, mano e incluyendo el corazón, solo así se comprenden las medidas cuando existe una relación significativa corporal directa, aprendida culturalmente, lo cual lo hace vivencial estableciendo un vínculo viviente entre el artífice arquitectónico y el cuerpo animado. (Figura 4)

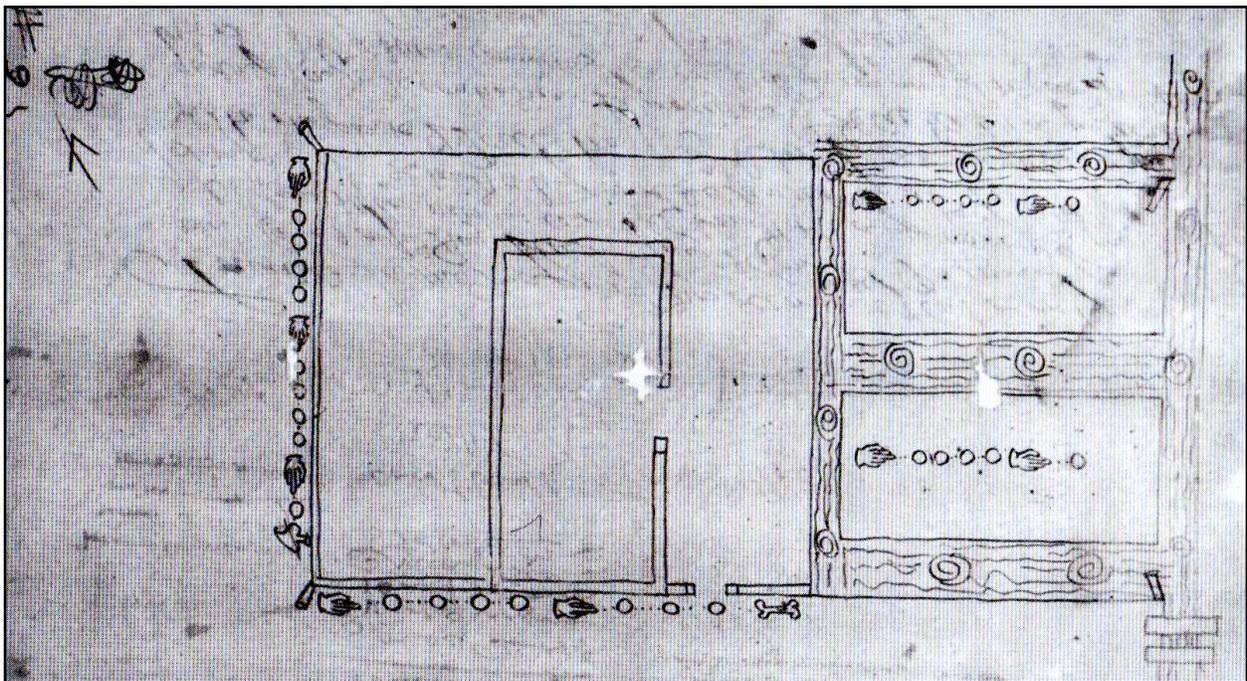


Fig. 4 “Plano 2199 del AGN que representa un predio con chinampas domésticas del barrio de Zacatlán en la parcialidad de San Sebastián Atzacolco (1572). Obsérvese la forma regular de la propiedad, ubicada junto a un canal, donde se representa una sola casa -constituida en medio del predio para formar dos patios comunicados por un corredor lateral- así como dos chinampas domésticas cuya longitud es de siete brazas. Se indican, además, las medidas del espacio residencial -cuya extensión es de doce brazas y un corazón por nueve brazas y un hueso- así como un puente formado por dos vigas que comunican ambos lados del canal.” (Alcántara Gallegos, 2004, pág. 171).

11 Al confeccionar un objeto a la medida de su propio cuerpo, el devoto establece una equivalencia entre la cosa y su persona. Así, la medida corporal sirve para crear la identificación entre el actor ritual y algunos de sus objetos ceremoniales. Entre los mexicanos, el texto más claro describe cierto tipo de efigie llamada teomimilli, “cilindro divino”, el cual representaba a una deidad. [...] Con el ejemplo del “cilindro divino” vemos que existía otro método de identificación que consistía en dar sus propias dimensiones a los objetos que representaban al dios. Dehouve Daniele, (2014) Las medidas corporales en los rituales mexicanos Recuperado de: <https://ateliers.revues.org/9643#tocto3n1> Consultado en Noviembre 2016.

Los edificios adquieren características morfológicas, sugiriendo imágenes abstractas de los gestos corporales en movimiento, en el que el edificio imita en estructura y forma, como es el caso de los croquis del arquitecto Valeriano Pastor “thinking through corporeal images”¹² (Frasconi, 2002, pág. 262), (*Figura 5*), similar es el pensamiento del discurso de la imagen corpórea de Juhani Pallasmaa donde hace llamado a los arquitectos diciéndonos que la arquitectura debería de ser la viva imagen del hombre tomado de él y para él, (2014) la imagen arquitectónica es entonces la imagen sensible del ser humano, con las características corpóreas en el sentido de un hombre integral para hacer vivos y vividos cada uno de los espacios que se piensan y crean, mientras que la autora Araceli Rico (1987) nos habla de la creación de un universo a través de un cuerpo representado en imagen-pintura en el estudio de las obras artísticas de la pintora icónica de Frida Kahlo .

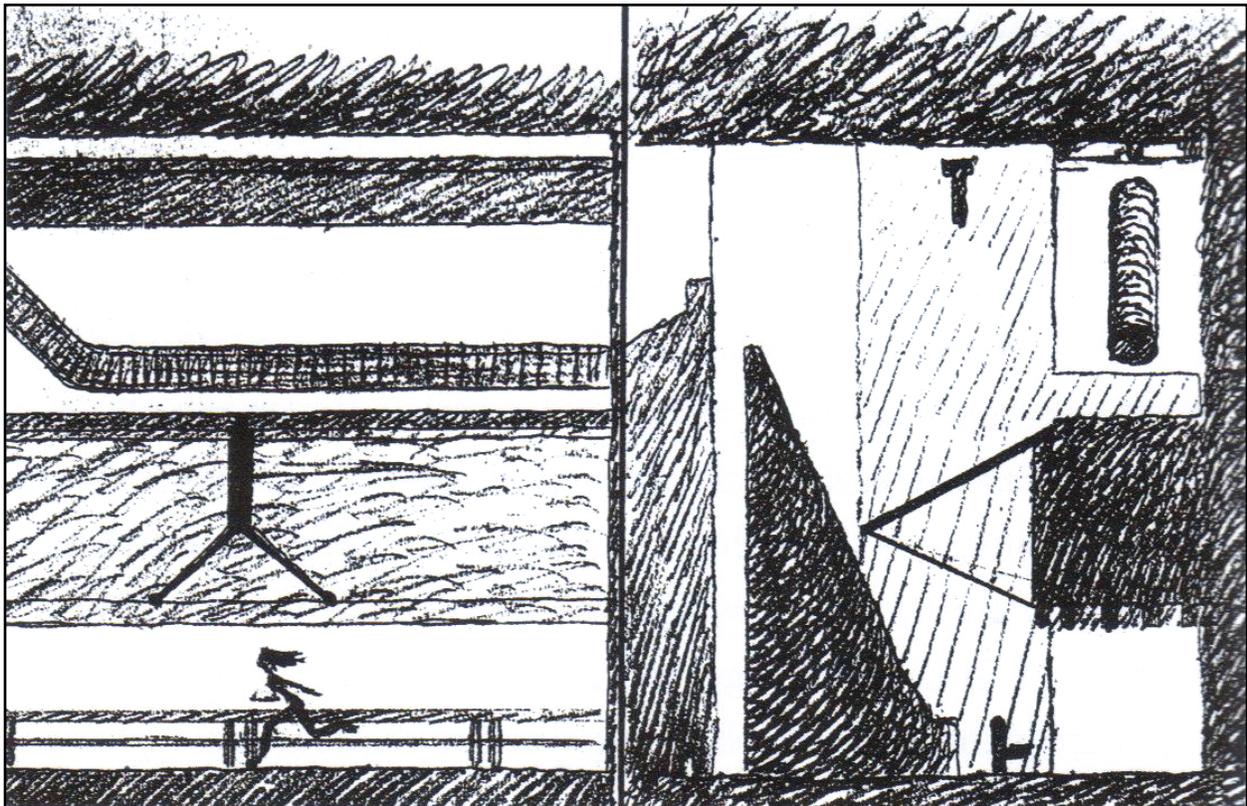


Fig. 5 “Valeriano Pastor, sketch for the District School Center near Dolo. Sectional drawing with a running female. (From Anfione Zeto, 1, 1989).” (Frasconi, 2002, pág. 266).

¹² Pensando a través de imágenes corporales.

El hombre como ser vivo se manifiesta por medio de un cuerpo orgánico e inteligente con sus diversos mecanismos y procesos biológicos y metabólicos, suficientes para su sobrevivencia. El cuerpo se expande o se encoge, reaccionando a los estímulos del frío y el calor, se mueve con su sistema estructural y su constitución somática definida por una morfología con formas y dimensiones. Le Corbusier ya había nombrado al cuerpo como un sistema bio-mecánico, una máquina autosuficiente capaz de responder y defenderse por sí solo; al igual que sus antecesores de la antigüedad clásica propuso un sistema de medida con base en la proporción áurea tomando la altura de un cuerpo de 1.83m llamado *El Modulor*, creando así para el ámbito de la arquitectura la referencia del cuerpo como un microcosmos armónico. Pero el cuerpo no es solo un sistema orgánico con medidas y proporciones geométricas con ciertas necesidades bio-fisiológicas sino que en su conjunto el sistema nervioso y los mecanismos perceptuales sensibles reaccionan ante lo que ve, siente, escucha y oye, por lo que a través de su pensamiento y razón crea una imagen en su mente, para luego discernir y tomar decisiones ante un mundo que lo rodea. Pallasmaa (2011) argumenta y explica no solo el uso de los cinco sentidos, sino lo que él denomina siete sentidos para percibir emocional y corporalmente los espacios de la arquitectura. Por otro lado Maslow (2011) determina una jerarquía de las necesidades biológicas para la sobrevivencia del cuerpo e igualmente enumera, de manera acertada, otra lista pero de orden psicológico, de las cuales resalta las necesidades de autoestima, de pertenencia, de identidad, de autorrealización, ubicando al cuerpo no únicamente como receptor, sino como la importancia necesidad del cuerpo-ser de sacar su emoción, mas, si bien es regulada por un cuerpo, el cuerpo también necesita de comunicar, de expresarse y de manifestar lo que piensa y siente, y si es apoyada esta última necesidad por entornos habitables que en correspondencia ofrece y estimula un ser emocionalmente feliz habremos hecho nuestra tarea.

En cuanto estudios de psicología y la antropología social aplicada al diseño de espacios visto desde todas las escalas, Edward T. Hall, establece el concepto de proxemia espacial, entendiéndose como las conductas de acercamiento entre personas en un ámbito público, privado e íntimo y que han influenciado nuestro estándares de diseño en cuanto la interrelación entre espacio-objeto-persona, últimamente la visión de este trinomio de elementos en el diseño de espacio ha cambiado por el oportuno discurso social-político, subrayando la importancia del entorno al tema del cuerpo si es aceptado o no culturalmente por sus capacidades, motrices, perceptuales e intelectuales.

El término de diseño para todos parte de los derechos de las personas y su inclusión en una sociedad, justa y democrática y su participación por el derecho a un trabajo, a una educación, a una vivienda digna, a la diversión, por lo que es necesario romper varias barreras políticas, sociales y culturales, y una, a la cual estamos comprometidos todos los profesionistas es: nuestro “que hacer” ante la sociedad, es hacer una arquitectura al servicio de la comunidad, principalmente no creando barreras arquitectónicas. Es diseñar, planear, construir y administrar sin excluir. Es diseñar parques, restaurantes, áreas de diversiones, espacios educativos, edificios públicos y privados, etcétera para una gran una variedad de personas, no nada más para el hombre-cuerpo en su plena juventud, sino también el anciano, el niño, aquellas personas que, tras haber sufrido padecimientos médicos, congénitos o por accidentes, enfrentan su cotidianidad desarrollando capacidades diferentes; es diseñar para todos independientemente de su capacidad física, sensorial e intelectual, haciendo el entorno y el ambiente construido, objetos y comunicación, de más fácil comprensión, uso y acceso. Dando la oportunidad de un mundo equitativo e igualitario independiente de sus cuerpos “no normativos, al caso contrario y recuerdo permanente en la memoria de la humanidad fue la eutanasia o muerte médica practicada en la segunda guerra mundial en Alemania en la épo-

ca Nazi, con el fin último de crear una nación con cuerpos sanos y perfectos para el desarrollo económico de un país. Los cuerpos no capacitados representaban la no fluidez socioeconómica y una carga social para el gobierno aniquilando a las personas que no tuvieran sus capacidades corporales sanas. El homicidio se desarrolló en hospitales equipados con cámara de gas, quedando solo el cuerpo como pieza utilitaria para los doctores e investigaciones.

El concepto de diseño universal ahora usabilidad universal es recibido como un paradigma y una estrategia para incluir a todas la personas a un entorno construido favoreciendo el quehacer arquitectónico, reflejándose en los proyectos una valoración y exaltación del uso y percepción del espacio con base en las capacidades no habituales y comúnmente no realizados por un cuerpo normado, rompiendo el esquema de un cuerpo perfecto insertado en la mente de los diseñadores del espacio. El sueño de vislumbrar posibles configuraciones arquitectónicas cercanas a una humanidad más sensible, responsable y ética es, sin duda, el planteamiento y la idea expuesta.

Sin embargo, la inmediata referencia ampliamente difundida en los ámbitos académicos a nivel internacional para el desarrollo de un proyecto arquitectónico aplicando el concepto de diseño universal como estrategia para la inclusión de todas las personas y como objetivo último para alcanzar un diseño ético-social ha sido el modelo de un cuerpo mecánico-estático no expresando las necesarias comunicaciones para ser tomadas como soporte argumentativo ni mucho menos como marco teórico que fundamenten arquitecturas contemporáneas para ser habitadas y sublimadas.

Las imágenes representan cuerpos “no normativos” que no encajan en los aparatos de los sistemas sociales y políticos establecidos para su eficiente desenvolvimiento y funcionamiento y es precisamente este concepto que se revela en tan inexplicables ilustraciones persistiendo activamente como dogma en la memoria colectiva del profesional encargado de los entornos habitables, desafortunadamente como una idea del hombre agotada y rebasada ya por varios años,

es por ello que en la presente investigación se reflexionará entorno al concepto del cuerpo-hombre y su relación con el diseño del interior arquitectónico, como un campo disciplinar idóneo para la exploración y práctica de la búsqueda del espacio individual e íntimo más cercano al hombre para así visualizar y dilucidar otra perspectiva del concepto cuerpo-hombre-ser que ayude a unas mejores prácticas de un hecho cultural del diseño del espacio interior para todos.

La mirada de los lineamientos de los manuales difundidos y los esfuerzos implicados por las diferentes instituciones no alcanzan a cubrir los ideales y los objetivos expuestos como una buena práctica de un hecho cultural del diseño del espacio interior para todos; los libros de referencia existentes que hablan sobre el discurso, al final llegan a manos del alumnado como otro esquema más de la figura humana con medidas, alcances corporales y funciones operativas a nivel general presentando un hombre frío sin la dimensión de una persona-ser que habitará un espacio. Las ilustraciones semejantes entre las de Panero, Zenik y Neufert, (*Figura 6*) surgida en los años 60s, todos ellos ubican al hombre como una estandarización del hombre, no dan idea de la seguridad y confort requeridos, careciendo de factores importantes como la comunicación y psicología del espacio; tampoco estos esquemas expresan los movimientos naturales que realiza el hombre ante cualquier actividad o ritual de la vida diaria, como son las ilustraciones de (Brooks y Hills 2009), (*Figura 7*), muchos menos los deseos y sueños de un hombre integral, quizá si las ilustraciones mostraran los movimientos e implicaciones corporales naturales del hombre comunicarían otra intención. Los dibujos solo muestran un convencionalismo abstracto irreal de una actividad estandarizada socialmente aceptada y que al final no llega ni siquiera a alcanzar lo profundo de un hecho establecido. De nueva cuenta, las imágenes no describen el cuerpo en movimiento, es un cuerpo inerte y sin expresión olvidándonos del hombre-ser, que tanto los profesionistas

y estudiantes necesitan comprender como una inmediata referencia y como un soporte argumentativo para la planeación y desarrollo de espacios.

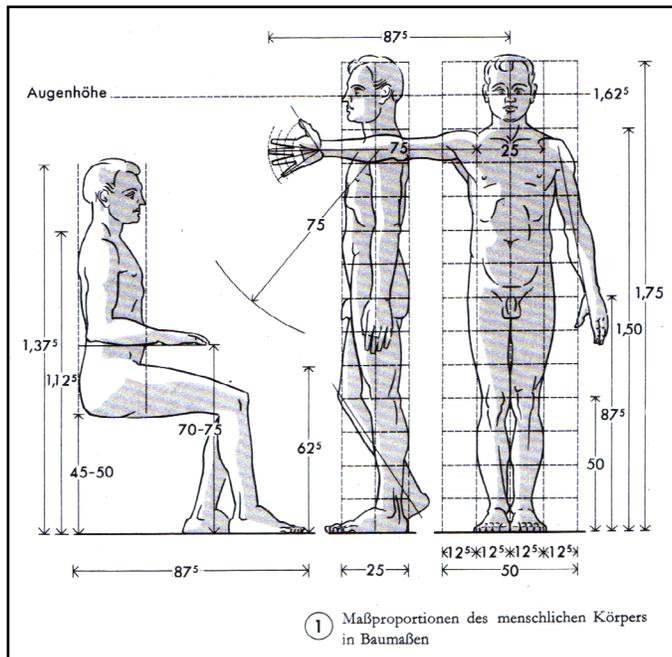


Fig. 6 Ernst Neufert / Bauordnungslehre / 1943 / Oktameter Proportional Figure. (Zöllner, 2014, pág. 63).

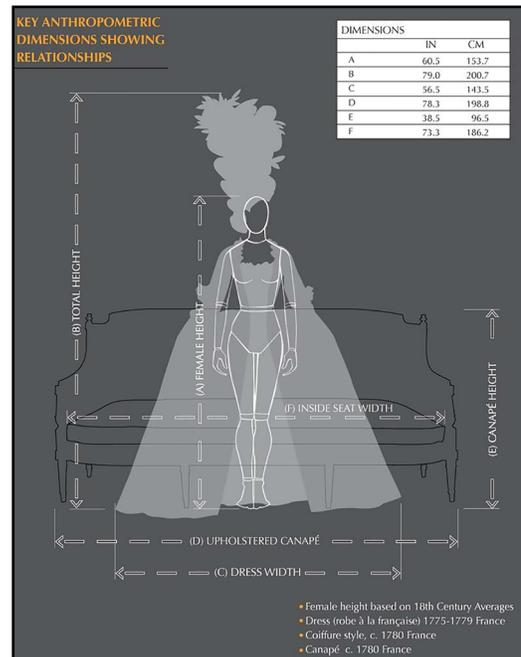


Fig. 7 Anthropometric Implications. (Brooks Darin S. Hills Nancy, 2009, pág. 112).

Los convencionalismos establecidos y ciertas estructuras sociales están presentes en la realidad virtual y en el ciberespacio, las actividades y valores corporales aprendidos se comprenden universalmente en estos ambientes, como por ejemplo, el acomodo de unas sillas sin respaldo alrededor de una mesa connotada la actividad para una reunión entre personas con la misma jerarquía, en otro caso pudiera estar una silla con respaldo y las demás sillas iguales, se da a entender que alguien estará en la cabeza dirigiendo la reunión, igualmente, de manera inmediata reconocemos y relacionamos el tamaño de los objetos de acuerdo al tamaño de la mano, como por ejemplo, una taza o una cuchara, estos objetos nos sugieren las proporciones y usos; al colocar una silla en un patrón o una cuadrícula de un piso y al ubicar otros objetos en el espacio, se define el tamaño de los demás objetos y su interrelación, siempre en relación con el cuerpo humano, aunque el cuerpo no esté presente, es un parámetro establecido, corporalmente aprendido y mentalmente conocido. En el ciberespacio como lo desarrolla Pinto, el cuerpo

tiene otra connotación y significación, aquí el cuerpo piensa sin la necesidad de que el cuerpo esté presente, Pero este mismo convencionalismo puede cambiar la forma de entender el cuerpo según el medio o plataforma que se presente. Quizá en esta era de la tecnología y el diseño de entornos virtuales donde se realizan el registro de unas determinadas actividades y la captura del detalle de los movimientos del cuerpo reflejando los estados emocionales y gestuales se pueda ofrecer un estudio a contribución hacia la arquitectura, correspondiendo una responsabilidad mutua en la investigación de ambos campos.

La idea del cuerpo-hombre como materia de referencia cuantitativa y cualitativa y principalmente como discurso generador de las formas de habitar, debe de estar embebida en cada una de las etapas del proceso del proyecto del interior arquitectónico y, debido a que el diseño de interiores se acerca más a la escala sensible de la esfera personal del hombre, sucediendo este hecho al igual en la conceptualización, en la representación, en la materialización, en la construcción y en la ejecución del espacio interior, requiere entonces del profesionalista de una sensibilidad particular en el estudio del hombre en todo su dimensión integral. Además de considerar el diseño de los interiores como los espacios que resguardan y dan vida a los rituales, eventos y acontecimientos de la vida diaria dentro de un espacio envolvente abstracto, el diseño del interior arquitectónico tiene a su cargo la definición del espacio a través de una comprensión más específica y detallada de las actividades a llevarse a cabo en una escala individual e íntima, tanto física como psicológica, tal y como lo define Poldma Tiuu (2003) en el siguiente enunciado:

[...] Interior design, within its wide range of disciplinary interventions, develops the human intimate dimension of life within interior space. The interior designer manages the complex human interrelations inherent in interior activity, which exists at the crossroads of art, technology, the economy, psychology and sociology. The designer is the link between the individual and their life within the framework of the interior building envelope. The practicing interior design professional synthesizes both function and personal need at a human scale. (pág. 69).

Por lo que entonces, la concepción de una idea del hombre va más allá de las simples

medidas y proporciones trabajadas tradicionalmente en la arquitectura, aún así, este concepto e idea del cuerpo-hombre advierte otra visión futura para un discurso aplicado, sentido que la práctica de la ergonomía tal y como la entiende Segoviano (1988) aplicada al interiorismo en una expresión aún más amplia que la del diseñador industrial y refiriéndose a que los elementos de la ergonomía y diseño ambiental en el diseño de espacios del entorno habitable del espacio interior; es el diseño ergonómico objetual, operacional y ambiental, entendido estos conceptos no como trabajo sectorial, sino integralmente, trabajando siempre como una totalidad del espacio del entorno habitable.

En busca de otras referencias, patrones y geometrías a una escala pequeña a las cuales inscribir al cuerpo humano, Sully (2012, pp. 186-187) realiza esquemas de acuerdo a los movimientos del brazo y dedos de una figura erguida delineando la forma anatómica del cuerpo proyectadas a un espacio casi pegado al cuerpo (*Figura 8*). Por otro lado el autor Ching (1987) estudia las medidas del hombre según las necesidades operacionales y funcionales para el uso de componentes y artefactos incorporando las necesidades fisiológicas y psicológicas generando así una esfera de actuación vital de uso y un envoltorio corporal como espacio interior.

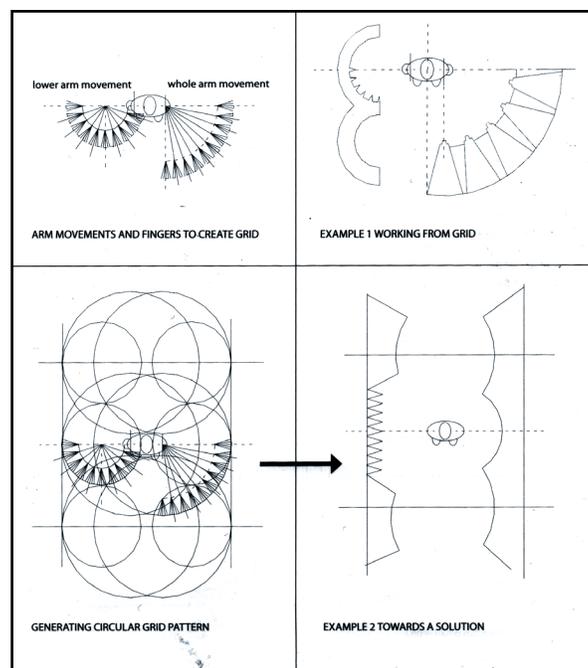


Fig. 8 Plan Profiles Taken From Human From Grids (Sully, 2012, pág 185).

Aun en lo anteriormente expuesto se percibe la falta de una referencia de cuerpo-hombre en el sentido psicológico y espiritual en un ámbito individual e íntimo y revisando la siguiente definición de diseño de interiores se tiene:

[...] we believe it is the internal experience of the built environment to best stimulate full, sensory or bodily experience [...] The sophistry of the interior designer is to weave together multiple objects, sequences of spaces, the personal references anthropometry and memories of the inhabitant to stimulate intimate encounters with details within the enveloping experience of the whole¹³. (Appleyard, Dixon, Love, 2014 pág.78).

Este concepto nos habla de una idea que se acercan a las particularidades del quehacer del diseño de interiores y con ello posiciona el estudio del cuerpo-hombre en otro rumbo de comprensión y entendimiento, sirviendo esto para desmenuzar y analizar otros caminos como por ejemplo, en referencia a la experiencia sensorial corporal y en propias palabras de Merleau-Ponty, sobre la fenomenología de la percepción, dice: “nosotros vemos la profundidad, la velocidad, la suavidad y dureza de los objetos “ (citado por Pallasmaa,2011, pág.42). Aun Pallasmaa en su ensayo *Architecture of the Seven Senses*, menciona somos dueños de un cuerpo “multi-sensorial” (pág.42) en el cual captamos nuestro entorno utilizando al mismo tiempo diferentes sentidos, con ello se describe una sensibilidad aún más interiorizada en cuanto a la percepción de un mundo de más pequeño, como el tacto de los artefactos, el detalle de la construcción, la escala de la decoración.

Habría que incluir los diagramas corporales de Fray Gabriel Chávez de la Mora como un acercamiento de la comprensión integral de un hombre-cuerpo-ser utilizados como base para el programa arquitectónico para el desarrollo del proyecto tanto espacial, como también para generación del ajuar litúrgico y creación de arte sacro de la casa de la iglesia local en Guadalajara, Méxi-

¹³ Creemos que es la experiencia interna del entorno construido para estimular mejor la experiencia completa, sensorial

co ya que el mismo arquitecto se encargaba de la creación holística de cada uno de los artefactos y del equipamiento, creando para sí mismo los esquemas visuales para indicar las diversas necesidades corporales tanto biológicas como psicológicas, dejando claro que no solo es alimentar el organismo sino además y muy importante alimentar anímicamente el alma y el espíritu. (Figura 9).

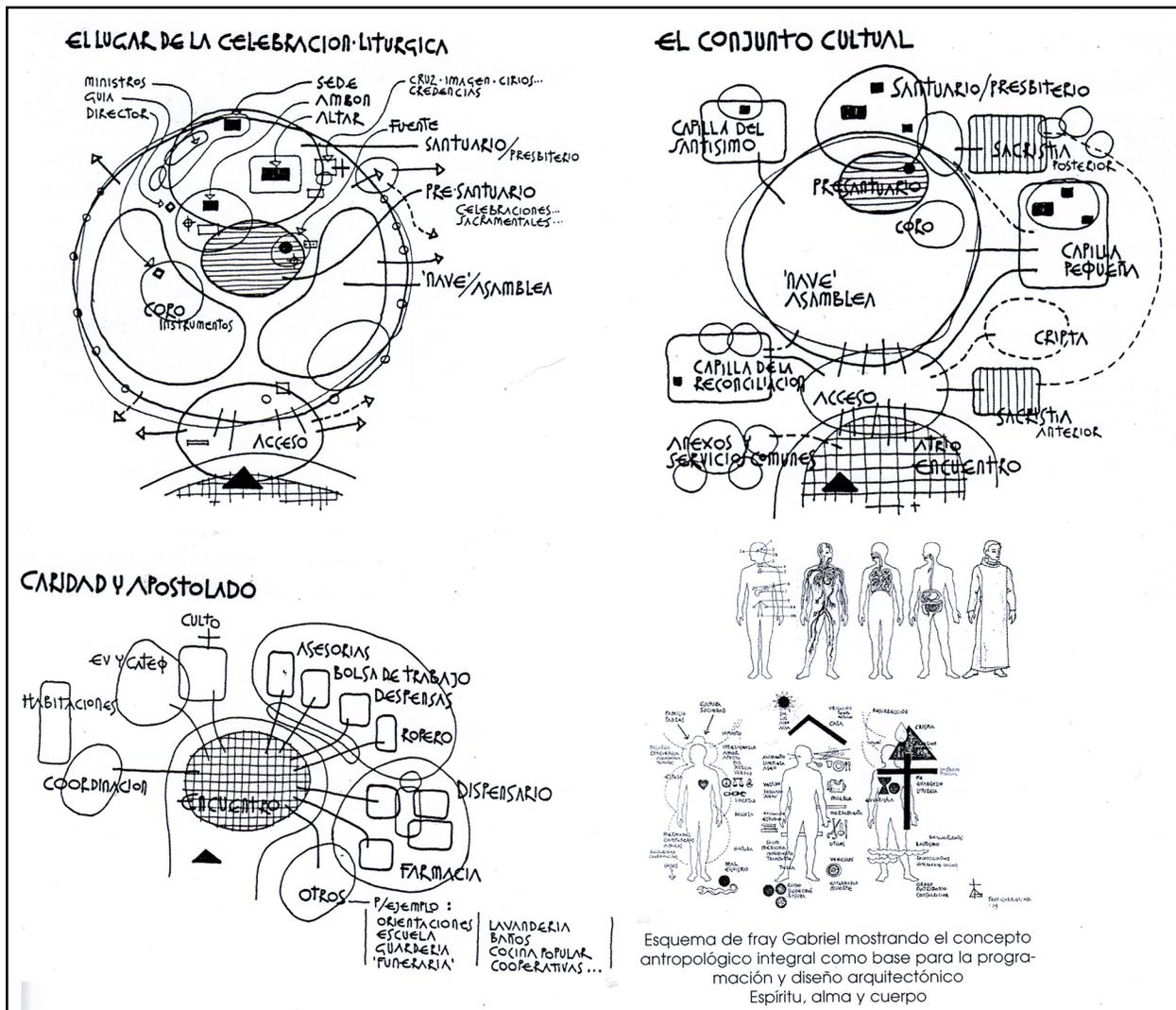


Fig. 9 Fray Gabriel Chávez de la Mora (Plazola Anguiano, 2010, pág. 108).

Pero existen otros medios que exploran la relación del cuerpo con el espacio y sus proyecciones, en consecuencia otras comunicaciones entre espacios y con otros cuerpos-hombre.

o corporal. [...] El sofisma del diseñador de interiores es entretejer múltiples objetos, secuencias de espacios, referencias personales, antropometría y recuerdos del habitante, estimular encuentros íntimos a detalles dentro de la experiencia envolvente del conjunto.

En el ámbito del arte, el lugar fructífero de creaciones libres, los artistas utilizan un medio para plasmar y expresar su idea en torno a un tema, pues el cuerpo no puede dejarse de lado, siendo nuestra referencia inmediata es con el que vivimos y expresamos, pues entonces el cuerpo es el material de primera mano y el cuerpo se transforma en el lienzo de arte como expresión y comunicación de un concepto. En referencia a ello la artista Rebeca Horn propone una forma de medir el cuerpo, estableciendo anchuras y profundidades, creando un volumen corporal. Ciertamente este resultado tendrá una mayor utilidad en la configuración del interiorismo a diferencia de lo que hasta ahora ha sido en el campo de la configuración espacial, de solo proyectar una figura a través de las dimensiones de un hombre plano. (*Figura 10*).

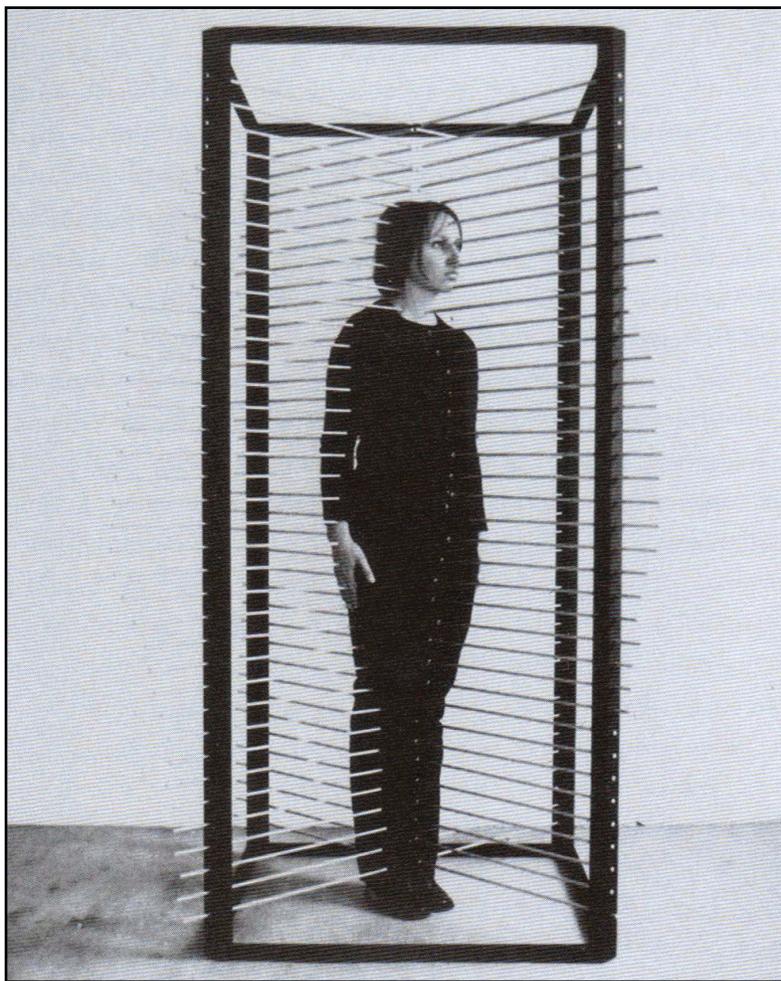


Fig. 10 Rebeca Horn / Messkasten / 1970 / Staatsgalerie Stuttgart. (Leuschner, 2014, pág. 76).

Otro ejemplo lo tenemos con la artista Louse Bourgeois en sus pinturas y esculturas, una de ellas denominada *Femme Maisons*, en la que el cuerpo humano es interpretado como una casa antropometrizada con divisiones y sus estratos de piel, nos recuerda a Sigmund Freud ¹⁴ en sus estudios de símbolos de sueños donde nos dice que lo único típico que representa a la persona humana como un todo, es en la forma de una casa. La artista norteamericana en sus obras de arte expresa la tensión entre la identidad femenina absorbida en los diversos roles de ama de casa, transgrediendo su persona y como ser, solo se ve un cuerpo femenino sin rostro; aquí “el edificio no es interpretado como una persona, sino más bien la persona es representada a través de un edificio” (Feuerstein 2014 pág. 373). (*Figura 11*).



Fig. 11 *Femme Maisons*, Louse Bourgeois.

¹⁴ The only typical, that is, regular representation of the human person as a whole is in the form of a house [...]. It occurs in dreams that a person, now frightened, climbs down the front of houses. Those with entirely smooth walls are men; but those which are provided with projections and balconies to which one can hold on are women.

Los estudios importantes sobre el cuerpo y su relación con la arquitectura son los textos que tratan con mayor profundidad y análisis temas históricos, destacándose por visiones actualmente diferentes, aunque aparentemente ya agotado no se deja de preguntar y analizar sobre los temas convencionales como la metáfora del cuerpo, visto como un microcosmos proporcionalmente estético, geometrizado y matematizado ya practicado en la antigüedad por diversos arquitectos, estetas y filósofos; asimismo tratan el discurso social del cuerpo-máquina de Le Corbucier y el Modulor, metáfora antropometrizada, detallando las contribuciones de este modelo en la arquitectura del siglo XX, todo ello en el libro de Wagner Kirsten Cepl Jasper (2014) *Images of the body in architecture, anthropology and built space y*, aún más, profundizando en el tema de la analogía del cuerpo-columna y del cual hace una revisión histórica de sus orígenes y su empleo en la arquitectura clásica es el autor Rykwert Joseph (1998) *The dancing column, on order in architecture*. En la búsqueda de nuevas aportaciones de modelos de cuerpos-hombre lo describen los autores Georges, Tavernor Robert (2002) en el texto *Body and building, essays on the changing relation of body and architecture*, aquí hacen una recopilación de ensayos y artículos, destacando la importancia de las interdisciplinas entre el campo del diseño, sobretodo en el diseño industrial y de la indumentaria en relación entre espacio y cuerpo. Farrell Krell, David (1997) en *Architecture, ecstasies of space, time and the human body* hace una revisión de las posturas de Merleau-Ponty, Bataille y Irigaray donde tratan a un cuerpo vivo, sensible, alerta y carnal y no simplemente visto como objeto geométrico y cartesiano.

Los estudios antropológicos-sociológicos abren nuevos panoramas en el desarrollo de las relaciones interpersonales insertadas en espacios colectivos y públicos arrojando planteamientos para las configuraciones arquitectónicas. En el campo de la psicología y la neurociencia la aportación influye en mirar el cuerpo en cuanto a sus reacciones y estímulos sensoriales, en particular Pallasmaa trata el cuerpo en este sentido, incorporando la imagen de este cuerpo sensible

a la imagen de la arquitectura para ser configurada y vivida en tres de sus libros: **Los ojos en la piel** (2012), **La mano que piensa sabiduría existencial y corporal en la arquitectura.** (2012), y **La imagen corpórea imaginación e imaginario en la arquitectura** (2014).

Y en otros campos, como en el arte la autora Rico en su libro **Fantasia de un cuerpo herido**, menciona que Frida Kahlo realiza algo semejante a la imagen corpórea de Pallasmaa, enfatizando el cuerpo como la imagen corporeizada en las obras pictóricas de la artista y Santangelo (2014) en **Lo spazio del corpo I templi de Frida Khalo** desarrolla una analogía entre un cuerpo y espacios que en su conjunto con el equipamiento de la cama y las casas donde habitaba la artista son vistos y considerados como templos, espacios sagrados para habitar; y en el área de la tecnología, el autor Mejía R. Iván (2014) en **El cuerpo post humano en el arte y la cultura contemporánea** describe las manifestaciones artísticas que utilizan el cuerpo como lienzo de trabajo y medio de expresión; a la par describe cómo los cuerpos se han ido modificando de acuerdo a las prótesis corporales cada vez más avanzadas tecnológicamente obteniendo un cuerpo cyborg como resultado de una simbiosis funcional, completamente integradas entre las partes biológicas y tecnológicas, permitiendo así movimientos y alcances para su desenvolvimiento en los aparatos sociales, pero sobretodo, estos cuerpos no son vistos como entes compuestos de partes diferentes sino como un cuerpo integral tecnológicamente artístico.

De lo anteriormente expuesto, y de las referencias existentes, se ve la necesidad de pensar en otras figuras modelos de un cuerpo-hombre; hasta ahora, en el ámbito de las disciplinas del entorno habitable comúnmente se piensa el hombre como el cuerpo que recibe información de su ambiente, tratado como un receptor físico-sensorial o, en el otro caso, una figura que proyecta su medida en el espacio en forma abstracta, reduciendo al hombre en número y en un ente que recibe estímulos y que a su vez nosotros los profesionistas trasladamos esos datos hacia las configuraciones de nuestros espacios para ser habitados, cuando contrariamente el diseño del espacio

interior requiere de una mirada mucho más profunda, detallada, sensible, individual e íntima, por lo tanto, existe un cometido responsable y obligatorio de pensar en otros modelos-cuerpos, tal y como lo hace Santangelo (2014).

Pero el cuerpo es más que un “medio” o un “interfaz”, el cuerpo es un reflejo de nuestro yo interno, de nuestro mal o bien mental, todo se refleja ahí en ese lugar; el cuerpo humano deberá de estar dispuesto para proyectar y recibir como una unidad en todos los cuerpos, biológica, somática, anímica, mental y espiritualmente, porque recibimos, interpretamos y comunicamos a través de un proceso de interiorización de cómo concebimos el mundo y cómo, a su vez, proyectamos ese mundo interno configurado, vivido y presentado; pero como en cada época, el cuerpo se entiende de una manera diferente según nuestra concepción de nuestra existencia, como un ser en el mundo, entonces podríamos plantear la siguiente pregunta **¿Cuál es el cuerpo modelo de referencia ahora?** que pueda proporcionar otros marcos de referencia, quizá entonces con mayor relevancia se podría alcanzar en el diseño del espacio si se tomara como fundamento y como “arteficie” (Giardiello, 2014, pág. 36) en la concepción de nuestras arquitecturas contemporáneas, para ello, es importante atender el llamado de Pititto (2016) en la búsqueda de una concepción filosófica del hombre en todo su dimensión del “ser” y “ser persona” para, así, como dice Muñoz Gutiérrez al describir las obras del artista español, Chillida “corporeiza la verdad del ser” (2009, pág. 5) en el espacio interior arquitectónico para ser habitado y sublimado.

Los modelos y descripciones antes mencionados sitúan al cuerpo en un lugar del cosmos (topos), pero ¿qué sucede cuando los cuerpos no tiene lugar, cuando el cuerpo no es la figura ni el medio social y convencionalmente aceptado? Entonces, **¿en dónde están los cuerpos no aceptados?**; siguiendo a Foucault **¿cuál es el lugar de los cuerpos no normativos?** y **¿cómo se comunican estos cuerpos no normativos en un espacio?**

1.2.- Utopia; Utopos Corpis (Cuerpo Sin Lugar) El Cuerpo Como Lugar

Vida De Frida Kahlo.

Para las personas, clasificar y encasillar las cosas en un sitio es casi una necesidad. Una casa es una casa, un frasco es eso solamente, un pintor es un pintor, la guerra es la guerra. Esas clasificaciones están muy bien delimitadas y se han ido construyendo a través de los años en nuestra sociedad. Como todo, ese estricto orden sufre cambios. Existen cosas, seres y circunstancias extraordinarias que no se pueden encasillar, que no encajan, que no alcanzan a comprenderse. Frida Kahlo es uno de estos casos. Su vida fue de verdad extraordinaria. Por más que se ha intentado clasificarla en algún punto y definirla como algo, es imposible. La belleza de las cosas está en su incompreensión y Frida fue bella en todo sentido. Una mujer que no buscaba ser entendida, simplemente ser y dejar ser. Frida, más que dolor y sufrimiento, es amor y felicidad en su estado más puro. Hizo de su pintura, de su vestimenta, de su casa y de su propia voz un homenaje a toda la grandeza de la tierra. La mujer que vistió de paradoja la vida y la muerte. La gran guerrera mexicana que los suyos no olvidamos.

Tener un cuerpo es doloroso, y Frida sufrió muchos tipos de dolor durante su vida. Su mismo nacimiento es para ella un evento trágico y extraño. Se sabe que los artistas son personas que se valen de su sensibilidad y la intuición para crearse a sí mismos y crear su obra, pero esto es un arma de doble filo. Hay innumerables casos de grandes artistas que fueron consumidos por su dolor y sus tristezas, Van Gogh, Rimbaud, Pessoa y tantos otros. No se sabe a ciencia cierta, aunque sospechas se tienen, del verdadero fin de Kahlo. Pero de lo que sí se sabe es de la magnificencia de su vida y de su arte. Lo que la diferencia de los otros es que ella supo apropiarse de su dolor y convertirlo en arte.

Frida, desde un principio, conoció la belleza de las diferencias. Su padre fue el alemán Wilhelm Kahlo, quien llegó a México con tan solo diecinueve años en 1891. Luego de quedarse viudo de su primera esposa mexicana, conoció a la futura madre de Frida, Matilde Calderón González, nacida en 1876 en Oaxaca, Oaxaca. Rápidamente contrajeron matrimonio, el cual dio como frutos a Matilde, Adriana, Frida y Cristina. Frida nació en México, D.F., el 16 de julio de 1907. Su padre, fotógrafo, la dejaba ser y descubrirse y la madre fiel católica le imponía una personalidad. Frida siempre agradeció a su padre haberle dejado elegir y construirse a su propia manera. Apenas en 1913 sufrió un ataque de poliomielitis que habría de dejarle la pierna derecha por siempre más corta que la otra. También por esas fechas, aparecieron los primeros síntomas del mal de la espina bífida, el cual fue heredado por la madre a algunas de sus hijas. Frida, maltrecha y todo, fue creciendo.

La niña Frida vagando y conociendo cada rincón del pueblo, usando cachucha y traje de hombre en vez de vestido pomposo y media larga. Pronto empezó a elegir un léxico curioso y bien nutrido, además de amistades y gustos que desagradaron a la madre. Esto provocó que la señora Matilde se alejara de Frida porque la consideraba demasiado “inteligente” y se dedicó a evangelizar a las otras hijas. Frida después habría de retratar esa ausencia de su madre en numerosos cuadros.

Hasta los veinte años Frida y sus hermanas siguieron a la madre en la doctrina de la iglesia católica apostólica romana. Después ella prefirió compartir el interés de su padre en la religión judía, particularmente la doctrina mística de la Cábala. Es innegable que las imágenes religiosas del catolicismo dejaron huella en su mente, porque años después habría de utilizar algunos de sus elementos en su pintura, pintando retablos y exvotos por encargo.

La niña fué educada por la calle y por su padre, buen trabajo el que se hizo. La ayudaron a visualizar a la mujer de formas diferentes y actualizadas sin el típico machismo. El padre

sufría de epilepsia y Frida entendía lo que era tener una dificultad física, por eso siempre lo acompañaba y cuidaba en sus ataques. Luego buscó amigos que la comprendieran y nutrieran de nuevas cosas. En la escuela dio con el clan de los “Cachuchas”, que estaba formado de muchachos ávidos de conocimientos y ganas de “tragarse el mundo”. Hacían travesuras, se compartían poesía y libros. Eran los amigos del alma de Frida. Ella llegó a la Escuela Nacional Preparatoria en 1922 con intenciones de convertirse en doctora en medicina, pero no fue así. El líder de los “Cachuchas” era Alejandro Gómez Arias, su tierno compañero que ella quiso toda su vida.

Ahora, es importante decir que el México en el que crecieron Frida y los Cachuchas fue muy distinto al de hoy. Porfirio Díaz llegó al poder en 1876 y fue hasta 1911 que dejó la presidencia. Durante todo ese periodo se dedicó al “afrancesamiento” de México, quería traer al país costumbres, tradiciones, vestimenta, formas de mandato, todo lo que se pudiera trasplantar de Francia a nuestro país. Fue precisamente Díaz quien eligió al señor Wilhelm Kahlo como el primer fotógrafo oficial del patrimonio cultural de México. Aquellos fueron tiempos de bonanza para la familia y en 1904 comenzó a construirse la famosa Casa Azul, el primer y último hogar de Frida. Díaz fomentó el desarrollo económico y con ello la modernización de las ciudades. No obstante, la estructura social y económica no supo sostenerse y se destaparon desigualdades sociales que, combinadas con la limitada participación política, derivaron en la caída violenta del régimen y sangrientos enfrentamientos. Frida vio con sus propios ojos cómo los guerrilleros caían y su sangre formaba charcos de injusticia. Ahí fue cuando comenzó su preocupación por la libertad y la justicia. Siguió otros presidentes y, así, siguieron los enfrentamientos. En 1910 estalla la Revolución Mexicana. Nadie ponía oídos a los gritos de los pobres, tal como continúa ahora la situación. Dos opuestos siempre: ricos y pobres, malo y bueno, vida y muerte, etc. Frida era apenas una niña, pero eso la marcó para siempre.

Pronto los beneficiados de Porfirio Díaz sufrieron pobreza y la casa de los Kahlo no fue la excepción. Para ayudar con los gastos, Fridita trabajó en muchos lugares que no le agradaron: como cajera en una farmacia y en una maderería contando tablones. Luego de varios empleos llegó al centro de grabado de Fernando Fernández, un amigo de su padre donde comenzó a aprender sobre dibujo y grabado. Es importante resaltar que Frida jamás tuvo estudios formales en pintura o ninguna de las artes plásticas. De hecho, ni siquiera pudo terminar su preparatoria, pero eso no interrumpió su propia búsqueda del conocimiento.

Frida era ciertamente una niña precoz. La sociedad de entonces castigaba cualquier comportamiento inapropiado en las señoritas. Disfrutaba de la aventura y de lo prohibido. Para entonces conocía el sexo y lo hermoso de entregar el cuerpo. Vivía en ese entonces para divertirse a pesar de las dificultades físicas, internas y externas. La tarde del 17 de septiembre de 1925 lo cambió todo. El autobús en el que viajaban Alejandro Gómez Arias y Frida fue brutalmente impactado por un tranvía. Más de la mitad del cuerpo de Frida quedó destruido en ese momento. Los pasajeros que sobrevivieron al accidente observaban atónitos a la muchacha cubierta de sangre y polvos de oro que otro pasajero arrojó en el impacto. Si se piensa en esta imagen, fue su accidente un acto artístico, tal vez su primera obra de arte involuntaria. Un obrero le sacó del cuerpo un tubo que la atravesaba y rápidamente llamaron a la ambulancia. Ni los médicos creyeron que la niña sobreviviría, pero Alejandro, también herido, los convenció para que la atendieran. Según la historia clínica que la misma Frida dictó años después, sus lesiones en aquel accidente fueron:

fractura de tercera y cuarta vértebras lumbares, tres fracturas de pelvis, fracturas del pie derecho, luxación del codo izquierdo, herida penetrante de abdomen producida por un tubo de hierro que entró por cadera izquierda saliendo por el sexo, rompiendo

labio izquierdo. Además de peritonitis aguda. Cistitis con canalización por bastantes días. Asimismo fractura de una vértebra cervical, de dos costillas y once fracturas en la pierna derecha, también dislocación de hombro izquierdo. (Zamora, 2015, pág.31).

Gracias a la intervención de Alejandro, Frida fue hospitalizada y duró exactamente un mes en el hospital. Dejó de ser la niña “Friducha”, como sus amigos la llamaban y comenzó a ser la herida Frida. Creció, maduró y envejeció su alma de un momento para otro. En este momento para Frida, comienza su imposibilidad para ser madre.

Frida regresa a su casa después del hospital, pero sería el primero de tantísimos episodios así. Además de su pésimo estado, Matilde no le permitió regresar a la escuela por ciertos rumores de que Frida mantenía relaciones sexuales con una maestra. Su madre y su padre enfermos, sus hermanas ocupadas en sus cosas, sus amigos en la calle o en la escuela, Alejandro viajando por Europa y ella postrada en una cama, enyesada, con corsés de acero y dolores incesantes. Frida en la cárcel de su cuerpo. Escribía desquiciada cartas para sus queridos, especialmente para Alejandro, quien consideraba su refugio. Él conservó hasta su muerte cada carta. La pintura apareció en ese momento como el único escape a su realidad de enferma. Su madre adapta la cama para que la niña tenga forma de pintar desde ahí sin moverse. Colocan un espejo frente a ella y Frida comienza a observarse. Se analiza profundamente. Comprende el trazo de sus ojos, de su nariz, sus labios, su ceja. No es casualidad que en 1926, desde ese encierro, realice su primer autorretrato. Así como pinta, lee y escribe cartas, muchísimas cartas que envía a sus seres queridos para que la visiten. Empieza la urgencia de compañía; ya que ella no puede salir, pide a los suyos que vayan a ella. El sentimiento de la soledad comienza a formar parte de su vida y la acompañará por siempre.

Después de meses convaleciente y llena de dolores, sale otra vez al mundo con sus propios medios. En 1927, junto con sus amigos más cercanos, ingresa al grupo de la Juventud Comunista de México. El haber visto la sangre, la pobreza y la injusticia tan cerca hace que Frida desarrolle un pensamiento crítico y muy bien formado sobre lo que es la libertad y la verdadera revolución. Toda su vida deseó que su arte fuera revolucionario. Lee mucho y se mantiene al tanto de lo que hacen sus líderes con los pueblos.

Existía un mexicano revolucionario que Frida admiraba por su gran trayectoria artística: Diego Rivera. Ya lo había visto Frida pintando maravillosos murales por 1923 antes del accidente. Dicen las voces populares que alguna vez la niña se acercó a Diego mientras él trabajaba y le preguntó si su trabajo como artista realmente valía la pena o mejor se dedicaba a otra cosa. Que Diego a esto respondió que sí, que siguiera pintando y llevándole sus obras para ver avances. Por 1928 Frida y Diego se reencontraron y la atracción mutua fue fatal. Si en un principio se frecuentaban para discutir y compartir pensamientos de cultura y arte, luego las pláticas se tornaron amorosas y ante la sorpresa de todos, se enamoraron perdidamente uno del otro. El amor de Frida y Diego es uno de esos amores llenos de extremos, que bien puede conducirse tierno y pacífico, o salvaje y destructivo. Los testimonios de amigos cercanos confirman que se amaban con locura, pero locura de la buena. Siempre se quisieron.

Frente al descontento y enfado de todos sus conocidos, Frida se casó con ese Diego ya divorciado y con hijos regados por ahí. Ellos lo veían como el “viejo panzón cara de sapo” que se alimentaría de la juventud y vivacidad de Frida, mientras que la novia lo veía como el dios extraño del arte. Diego adornaba las verdades con fantasía y amaba la revolución y las manifestaciones tanto como Frida. Fue un 21 de agosto de 1929, ella de hermosos veintidós años y él de cuarenta y tres, la ceremonia fue precedida por pocas personas que lamentaban secretamente la unión. Muchos años

después Frida expresó que en su vida había sufrido dos accidentes: el primero fue el accidente del tranvía y el segundo fue Diego. Recién casados se fueron a Cuernavaca, Morelos, porque Diego estaba pintando un mural en el Palacio de Cortés. Muchos de sus familiares se alejaron de ella después de su boda.

Terminada la sociedad mexicana del Porfiriato, se creó un fuerte movimiento de izquierda al que pertenecían grandes artistas y pintores. El muralismo había empezado en México a principios del siglo XX con el mero propósito de provocar la revolución social, política y económica. Como había gran porcentaje de analfabetas pobres en el país, los artistas buscaron la forma de comunicar sus mensajes de una forma accesible para todos: la pintura. De ella se valieron para representar las injusticias, las desgracias y los deseos de las clases más afectadas. Los mestizos, la clase media y baja se unieron contra Porfirio Díaz y demás gobernantes déspotas. En 1920, luego de la renuncia de Victoriano Huerta, llega Álvaro Obregón al poder y suceden muchos cambios. Estos fueron los años del Renacimiento mexicano. Bajo su administración comenzó la reconstrucción del país luego de diez años de incesante violencia. Atendió la educación pública, la deuda con los acreedores internacionales, la revitalización de la infraestructura destruida, pero principalmente ayudó a los más necesitados: se les devolvieron a los campesinos millones de hectáreas, los programas educativos se volvieron más incluyentes, así como se asignaron fondos para fomentar las artes. Parte de estos fondos fueron aprovechados por los muralistas para expresar con orgullo su pasado indígena y educar a la gente a través de la pintura. En México, los grandes representantes de este movimiento, más social que artístico, son el Doctor Atl Gerardo Murillo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y, por supuesto, Diego Rivera. José Vasconcelos fue asignado por Obregón como secretario de Educación Pública de México en 1921 y todos los artistas e implicados agradecieron esto. Fue abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo. Se

dedicó a la tarea titánica de acercar la cultura a la gente pobre y violentada. Tal cultura se basaba en la raza, el idioma y la tradición. Apoyó siempre el arte en México y en su administración proliferaron los talentos y las revoluciones mentales.

Importantísima la influencia en Frida de su gran amigo Germán de Campo. Gracias a él, la pintora tomó definitivamente el camino ideológico de izquierda y lo mantuvo toda su vida. Igualmente pasó con la italiana Tina Modotti, a quien siempre admiró. Ya había pertenecido a las Juventudes Comunistas y durante toda su vida apoyó las manifestaciones y movimientos. Es precisamente por estos años cuando Frida está pintando más. Ella tal vez no en murales, pero sí buscaba la revolución en sus pequeños cuadros. Siempre se preguntaba si su obra era revolucionaria y útil y se respondía que aún no. Murió pintándose a sí misma en la revolución de estar viva, en la guerra y el amor con la muerte.

En 1930 viaja con Diego a los Estados Unidos, llegan a San Francisco y luego se trasladan a Detroit y a Nueva York. Decía Frida en cartas a sus amigas que las americanas la veían como bicho raro en la calle, pero luego trataban de imitar sus atavíos y su estilo de belleza mexicana. También ella reconoce que en ese país, lejos de su tierra y su gente, se le abre el mundo. Su percepción se transforma y se nutre de nuevos elementos. Ese mismo año sufre su primer aborto espontáneo y la hospitalizan en Detroit. Es obvio que tras semejantes biografías, aparezcan mitos y nebulosas en la verdadera historia, no se sabe bien si Frida era fértil o no, ya que unas fuentes lo afirman y otras lo niegan. Es cierto que sufrió varios abortos que la devastaron, pero se ha pensado que ella misma los provocaba. Ella sabía que Diego no deseaba más hijos. Sea como sea, gracias a ese triste evento, en 1932 pintó uno de los cuadros que ilustran su transformación artística en el extranjero: *Hospital Henry Ford*. Por si fuera poco, ese mismo año muere su madre Matilde, a raíz de una operación de vesícula biliar. Frida tenía demasiadas cosas dolorosas que soportar.

Conoce en Estados Unidos a muchas personas. Artistas, médicos, cirujanos, otros amantes hombres y mujeres, pero sobre todo, se conoce mejor ella misma. Su trazo y su técnica van mejorando y como Diego trabajaba tanto en sus murales, Frida tiene tiempo de sentarse a pintar horas. Otra prueba de sus cambios es *Mi vestido cuelga ahí*, donde combina elementos de diversa índole que convergen a la perfección y ella (su vestido) en medio contemplando y dividiendo el caos. En 1933 regresan a México y viven en el estudio dividido que Diego mandó construir en San Ángel. El lugar estaba dividido en dos espacios que se conectaban por un pasillo, cada uno con su propia entrada. Resulta extraño que dos esposos opten por una casa así para compartir sus días, pero se adivina que Diego quería su propio espacio para pintar y tener a sus amantes. Su mujer estaba consciente de esto y ambos respetaban sus relaciones extramaritales, a menos que ella viera a otro hombre, eso sí era intolerable para Diego.

Por estas fechas Cristina Kahlo, la hermana más cercana de Frida, comenzó a frecuentar mucho el estudio de Diego porque se convirtió en su modelo, dicen que era de gran belleza. Cuán ingrata y dolorosa fue la sorpresa que se llevó Frida cuando les descubrió amantes. Aquello fue devastador para la artista y ni así Diego redimió sus actos. Aunado a esto, sufrió otro aborto (tal vez provocado) y le operan el pie derecho que tantos problemas le dio siempre. Fueron épocas de mucho dolor físico y espiritual para ella. Frida termina perdonándolos a ambos y como testimonio del suceso queda el hiriente cuadro *Unos cuantos piquetitos*. En 1935, un año después de estos desafortunados eventos, conoce al escultor norteamericano Isamu Noguchi, quien fue uno de sus más adorados amantes. Se separa de Diego y viaja sola a Nueva York. Busca encontrar el arte y olvidar a su permanente amor. Con Noguchi, mantiene contacto con su esposo y se escriben cartas. Pasara lo que pasara, Diego y Frida se amaban indiscutiblemente. Ella acepta en su diario que muchos de sus amoríos eran una forma de venganza por las traiciones recibidas. El amante se

dio cuenta de que solo era un pasatiempo y la relación se transformó de romance a amistad. Sus allegados decían que tenía la extraña facultad de convertir en amigos a los que habían sido sus amantes, así pasó con tantos y tantas.

Cantaba Chavela Vargas, tan querida por Frida, *uno siempre vuelve a los viejos sitios donde amó la vida* y, justo así, volvió la pintora a su adorada Casa Azul, donde centró su vida. A pesar de no tener mucho tiempo y padecer problemas de salud, Frida arregló el lugar hasta verlo un recinto precioso, su lugar sagrado de descanso. Cambió las cortinas de encaje, los tapetes orientales y los muebles afrancesados por objetos de su agrado. Desde niña conocía a todos los artesanos y jugueteros aledaños. Sus juguetes eran queridas posesiones que atesoró en su ropero, los compraba o eran obsequio de sus amigos y esa costumbre la tuvo toda su vida. Tal ropero se exhibe en su museo todavía. Jamás ocupó de nuevo el estudio de San Ángel junto a Diego. Se rodeó en la Casa Azul de representaciones de Judas, perros pelones mexicanos, gallinas, guacamayas, pericos, etc. Además de un hermoso jardín que ella embellecía tanto como se arreglaba ella. Incluso pidió a su doctor que le regalase un feto en formol, el cual colocó en su sala y lo presentaba como su hijo nacido antes de tiempo. Tenía la costumbre de nombrar hijos inexistentes desde joven. Los últimos años de su vida siempre estuvo acompañada de su servidumbre que la auxiliaba en lo necesario.

A pesar de tanta herida y tanto acero, Frida procuró siempre lucir impecable. Hasta los últimos días de su vida pedía a las criadas o ella misma se arreglaba. Tardaba horas con su cabello, estudiaba con tiempo cada elemento de su atuendo: los pies, las uñas, toda ella. Cuando Frida salía lucía como una perla negra mexicana. Su apariencia física también pudiera considerarse otra de sus obras de arte. La gente quería tener cerca su bella presencia, eso hizo que tanto hombres como mujeres cayeran ante sus encantos. Sus atuendos dieron la vuelta al mundo, era una forma de protesta ante la burguesía mexicana que obedecía a las modas europeas. Varias mexicanas cultas

e intelectuales vistieron así por un tiempo, pero Frida lo llevó desde que conoció a Diego hasta el día de su muerte.

Seguían los años malos para su salud. Alejandro Gómez Arias y algunos de los médicos aseguraban que el buen estado de salud de Frida era directamente proporcional a la buena relación que llevaba con Diego en ese momento. Si su amor estaba puro, sin traiciones y sin heridas, Frida se encontraba feliz y creativa, irónica y graciosa como siempre; y si no, Frida decaía y su enfermedad la ahogaba sin dejarla ver la luz. En 1936 la operan en el Hospital Inglés, le realizan una plastía de hueso y secuestrectomía. Tuvo más de treinta operaciones en su vida y de todas se recuperó bien al principio, para luego decaer y necesitar otra operación. Igualmente pasó esta vez: acostada y desde una cama, pintaba todos los mundos que conoció, los de aquí y los de allá.

En 1937 León Trotsky fue expulsado de Rusia por José Stalin por sus ideas marxistas. Diego pide al presidente que le permita darles asilo en la Casa Azul al revolucionario ruso León Trotsky y a su esposa Natalia. Muchos no querían que esto sucediera y tuvo que instalarse una caseta de seguridad justo afuera de la residencia. Trotsky platicaba, narraba todas sus aventuras y sus encuentros y Frida escuchaba. Como era de esperarse, ambos entablaron una relación amorosa ante los ojos furibundos de la esposa. Se hablaban en inglés, ya que Natalia no hablaba el idioma y escondieron de Diego muy bien sus cercanías. Pero no duró mucho ya que Trotsky se vio en grandes problemas. El hombre y su esposa se fueron de la Casa Azul. Este es uno de los años más prolíferos de Frida, donde empieza a crear muchos autorretratos y demás pinturas importantes. También por este año empieza a beber demasiado, se dice que mínimo tomaba una botella de coñac al día. Su pintura empieza a ser requerida en más exposiciones y esto la obliga a producir. Su deseo, luego de darse cuenta de que su pintura podía ser bien comprada, era mantenerse de su propio dinero y emanciparse totalmente de Diego, pero nunca lo logró. Ahora, a tantos años de

su muerte, la venta de sus cuadros le hubiera dado para una vida llena de lujos como le gustaba. Revolución, pintura, dolor, amor extraño y grandísimo, traición, vicio. Esa es la vida de Frida por aquellos momentos.

Frida fue fiel amante de los opuestos y las dualidades. Tuvo desde niña una personalidad neurótica de la cual sacó provecho. Hartos detalles sobre el detalle. Aunado a esto, su prolongada inmovilidad. Necesitaba su neurosis para crear. Esto permitió su obra fuera una combinación de extraños elementos en perfecta armonía y en perfecta representación. Sus grandes y recurrentes temas fueron los retratos, los autorretratos y la naturaleza muerta-viva. Su obra es la prueba de que se sobrepuso innumerables veces a la angustia y a los dolores. Sin formación académica, fue autodidacta y desarrolló su amplia creatividad. Demostró que es mucho más importante el talento del pintor que el tema elegido y su tema siempre fue ella misma. Frida sentada, Frida llorando, Frida herida, Frida bebiendo leche, Frida-tierra fértil. Todas la misma y todas diferentes. Cuando se le cuestionó por qué se pintaba tanto a sí misma respondió “porque estoy muy sola”. Frida, en medio de una multitud, se sabía sola. Y cómo olvidar la presencia de la muerte, la propia muerte, la muerte propia. Pintaba para representar el milagro de la vida. Su obra permanece vigente porque atañe a lo más íntimo del ser humano y así será por mucho tiempo. Tal vez por haber elegido una senda distinta a la de los muralistas, aunque con semejantes intenciones, su reconocimiento no fue inmediato. Hoy en día, nadie dudaría de su talento y legado.

El surrealismo lo había iniciado André Breton en Francia por la década de 1920. Era un movimiento pictórico, artístico y literario que daba expresión a los impulsos inconscientes, bastante influenciado por las teorías freudianas. Se celebraba la supremacía del sueño traída a la pintura sin atavismos de la realidad. Breton llegó a México en 1938 y conoció el trabajo de Frida. Inmediatamente la catalogó como surrealista por sus cuadros *Lo que el agua me ha dado* y *Los cuatro*

habitantes de la Ciudad de México. Como se ha mencionado en un principio, Frida nunca aceptó ninguna categoría para su pintura o su personalidad. Ni realista, ni suprarrealista, ni surrealista, ni realismo fantástico, ni nada. Solo Frida y ya. Los compradores de arte y demás artistas voltean a ver su obra y ocurre su primera venta importante: cuatro cuadros que compró el actor y coleccionista Edward G. Robinson. Esto le da nuevos aires y esperanzas y continúa produciendo, siempre lasciva e inquietante, su maravillosa obra. Asimismo, a finales del mismo año tiene su primera y única exposición individual. Se llevó a cabo en la Julien Levy Gallery, de Nueva York. Por ese entonces conoce a su gran amante Nickolas Muray, con quien vive un amor desenfadado lejos de Diego. Viven juntos un tiempo y hay bellas fotografías de estos tiempos tomadas por Muray. Frida aún se veía hermosa y hambrienta de vida.

En 1939, por invitación de Breton, viaja a París donde igualmente es la novedad por su arte, su postura y su personalidad. Conoce a Picasso, Duchamp, Wolfgang Paalen, Kandinsky y demás importantes artistas de la época. Asiste a la exposición en la Galería Renou et Colle, donde se presentaron dieciocho cuadros de ella y otros objetos mexicanos. Fue aclamada y querida en París. En ese año pinta su cuadro más famoso, *Las dos Fridas*, donde deja ver el desdoblamiento de su persona en dos elementos iguales e indiferentes uno de otro. Si uno quiere entender esta obra, debe observar lo que estaba pasando en su vida en ese momento. Las relaciones con Diego se habían enfriado y se divorciaron el 6 de noviembre. Esto fue el acabose para Frida y así se entiende la pintura; el alcoholismo aumentó y su autodestrucción era muy clara. ¿Para qué vivía si no estaba Diego? Él se había convertido en la representación misma de la vida. Sin él, estaba muerta.

A inicios de 1940 participa en la Exposición Internacional del Surrealismo en México, donde presenta *Las dos Fridas* y *La mesa herida*. Entonces pinta el ilustrativo *Autorretrato con pelo cortado*, donde grita su dolor por Diego, tanto lo extrañaba. Era él el destinatario de su pintu-

ra. El 21 de agosto hay gran sorpresa porque asesinan a Trotsky, con quien Diego se había peleado de gravedad. El matrimonio Rivera ya había cambiado de bando a la doctrina de Stalin. Esto no lo lamenta tanto Frida. Por petición de Diego, que también estaba enfermo, Frida viaja a San Francisco de nuevo para que la atienda su buen amigo, el Dr. Eloesser. Su estado de salud era alarmante pero es intervenida con rapidez. Aprovecha Frida su estancia en el país y expone sus cuadros en más exhibiciones. Renovada regresa a México para contraer matrimonio con su amor Diego el ocho de diciembre de 1940, apenas a un año del divorcio. Prometen empezar de nuevo su relación, pero las infidelidades de él persisten. Ella había cambiado su forma de ver las cosas: era ahora la madre del niño Diego, quien le amaba y le perdonaba incondicionalmente. De verdad se atrevía a cualquier sacrificio con tal de su bienestar. Viajan y se quieren como un Diego y una Frida. Ella ya era una artista de renombre en su propio país, pero eso no significaba tanto como ahora.

Su adorado padre fallece el 14 de abril de 1941 por un ataque al corazón durante el sueño. Frida debía su personalidad y mucho de su vida a la compañía de su padre. Siempre lo adoró melancólico y discreto. Colocó ante su vista una fotografía que el difunto le había obsequiado hacía años a ella y a cada una de sus hijas. Le sirvió para pintarle un retrato en 1951. Tal fotografía aún permanece cerca de la cama en el museo de la Casa Azul.

En 1942 inicia su precioso *Diario*. Por lo que Frida ha escrito aquí, debe considerársele poeta y pintora (o pintor, como afirmaba Diego). Inició este libro como un lugar de desahogo, pero terminó siendo una síntesis clara y sincera de su vida y su caos, de todas las cosas que se permitió sentir los últimos años de su vida. Es una fotografía con palabras de su interior y sus anhelos. Es, quizá, el testimonio más fiel que un artista haya dejado. Contiene cartas, dibujos completos e inconclusos, declaraciones, íntimas confesiones, despedidas. Si se lee entre líneas, pueden descubrirse pequeñas frases con advertencias suicidas. En ese entonces sus exposiciones continuaban por

Norteamérica y poco a poco dejaban de ser las pinturas de la esposa de Diego, para ser las pinturas de Frida Kahlo. También por estas fechas se involucra aún más en las contiendas revolucionarias y en los movimientos a favor de la libertad y la paz.

Diego, después del divorcio y del nuevo matrimonio, y a pesar de no vivir en la Casa Azul, comenzó a hacer una serie de modificaciones al lugar. En 1942 emprendió la construcción del Anahuacalli o Casa de Anáhuac, pequeño recinto dedicado a las piezas prehispánicas y demás objetos mexicanos que fueron coleccionando. Tenía un “estilo Rivera tradicional”. Todo su dinero se iba en los gastos familiares, en materiales de pintura y en la edificación de este lugar. No recibió un peso externo y tristemente, Diego no pudo ver concluida su obra, ya que a su muerte en 1957 solo estaba terminado el primer piso. Por fin se concluyó e inauguró en 1964 y aún permanece. Desde 1935 Diego había decidido que donaría todos sus bienes al pueblo de México y Frida secundaba la mención. Finalmente, así fue: las pertenencias y propiedades del matrimonio están al alcance del público. El amor que ellos profesaban por lo auténtico mexicano cautivó a sus amigos extranjeros y los atrajo al país, donde muchos se quedaron a apreciar México.

En 1943 Frida tuvo oportunidad de explorarse en una faceta que no conocía: la de maestra. Antonio M. Ruiz tomó las riendas de la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública (La Esmeralda) y nombró como maestros a Diego Rivera, Francisco Zúñiga, Carlos Orozco Romero, Federico Cantú, María Izquierdo y a Frida Kahlo, entre otros. Comenzó impartiendo talleres abiertos a todo el público, principalmente a obreros, campesinos y jóvenes de escaso recurso. La formación de Frida a sus alumnos era principalmente intuitiva, les ofrecía una libertad completa en su desarrollo, pero también les exigía mejorías y progreso. Enseñaba sobre pintura, historia, filosofía, literatura, biología, todo aquello que ella conociera y sintiera útil. Empezó con un grupo grandísimo de alumnos en La Esmeralda, todos ávidos de sus conocien-

tos. Por desgracia, pronto la salud de Frida fue en declive hasta imposibilitarle salir de casa hasta la ciudad donde se encontraba la escuela. Hizo trámites para poder impartir las clases desde la Casa Azul. El grupo se trasladaba hasta allá diario para recibir sus enseñanzas, por eso el grupo se redujo hasta cuatro alumnos, los más interesados, quienes se hicieron llamar “Los Fridos”. Ellos eran Guillermo Monroy, Arturo García Bustos, Arturo “El Güero” Estrada y Fanny Rabel. Años después, ellos agradecieron infinitamente las enseñanzas universales de Frida, se convirtieron en importantes artistas y siempre la recordaron. Frida los ayudaba a aprender y ellos la ayudaban a mantenerse entusiasmada. Gracias a su maestra, les fue permitido pintar mensajes para el pueblo en espacios públicos, todo con la intención de que los demás se concientizaran. Es difícil remar contra la marea, pero Frida lo hizo de una forma inteligente enseñando la revolución a sus alumnos y cercanos. Su obra al final sí fue útil y revolucionaria. Frida dejó amorosa a sus queridos alumnos tomar su camino.

Era 1946 y Frida se hallaba herida como siempre y como nunca. Ella quería viajar, descubrir, pintar todo el tiempo, pero su cuerpo no quería lo mismo. Pintó *La venadita* y *Árbol de la Esperanza, mantente firme*. Este último título de su pintura era un mensaje a sí misma para soportar la siguiente y terrible operación que se aproximaba. El Dr. Wilson de Nueva York le hace un injerto de hueso en la columna vertebral, pero es inútil ya que en vida nunca le diagnosticaron el síndrome de espina bífida. Se le opera y permanece en el encierro, rodeada de amigos y gente de servicio, visitada a veces por su amado Diego. Su producción artística en este momento crece porque necesita recursos económicos, buscaba no ser una carga para su esposo. Repartía los cuadros entre sus amigos y realizaba pintura por encargo. La hermosa flor Frida comienza a marchitarse porque consume grandes cantidades diarias de droga y alcohol, pero sigue pintando. Diego ve a otras mujeres y Frida totalmente consciente de esto lo justifica pues ella está enferma y no

puede darle lo que necesita. La obsesión por su esposo se acrecienta y necesita de su compañía, hace cuadros como *Diego y yo*; *El abrazo de amor del Universo*; *La Tierra*; y; *Yo, Diego y el Sr. Xólotl*. También escribe como buena poeta su preciosísimo *Retrato* de Diego. Sigue participando en concursos y exposiciones con buena aceptación. La Casa Azul era normalmente frecuentada por grandes personalidades como Dolores del Río, Arcady Botler, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Pita Amor, Jorge Negrete, la exesposa de Diego Lupe Marín y la famosa María Félix. Todos ellos y muchos más iban a visitar a su Fridita, gozaban de excelente comida, ambiente y compañía. Frida siempre instaba a la gente a que cantara toda la vida. Era ilógico, pero muchos conocidos de la pintora acudían a ella cuando se sentían deprimidos o cabizbajos.

En 1950 la decaída de Frida es inminente. Permanece casi un año internada en el Hospital Inglés de México por una infección de su última operación fallida. Resulta increíble cómo desde ahí sigue pintando, sigue buscando amantes, sigue bromeando y buscando las alegrías. Producto de esta época es el cuadro *Mi familia*, que dejó inconcluso. Pinta de sus últimos autorretratos y resulta curioso que entonces haya decidido pintar naturalezas muertas, parece haber encontrado en las flores y la fruta lo que a ella le faltaba. Su cama fue su mundo durante mucho tiempo y cerca de ella atesoraba objetos agradables a sus ojos: fotografías de su familia y amigos, regalos, pinturas inconclusas, etc. También debe mencionarse que antes de su muerte, hubo algunos intentos de suicidio. La puerta del escape del suicidio. La personalidad conflictiva de Frida no era un aliciente en sus actuales circunstancias.

En abril de 1953, un año antes de su muerte, se realiza en México su única exposición individual en la Galería de Arte Contemporáneo y con dificultades asiste. Apenas pasó su éxito se internó en el Hospital Inglés para la amputación de una parte de su pierna derecha, ya gangrenada. Los cuidadores de Frida y amigos cercanos temen que no soporte esta mutilación y así fue. La

intervención transfiguró su sentido estético y desarmonizó su destruido cuerpo.

En 1954, irónicamente, pinta su cuadro *Sandías* con la leyenda *¡Viva la vida!* Hasta el final de sus días fue un ser irónico y burlón de la muerte, le temía y a la vez no. Comenzó a despedirse de los suyos. En abril y mayo ingresa de nuevo al Hospital Inglés. Una noche en que Diego la cuidaba, le entregó uno de sus anillos y cuando él le cuestionó por qué, ella aceptó en voz alta que su final estaba cerca. El viernes 2 de julio asiste con grave bronconeumonía a una manifestación de protesta por los derechos de Guatemala, ya no puede ni sostener una pancarta. Esa fue su última aparición en la calle porque el 13 de julio, durante la noche, falleció. Nadie estaba con ella en ese momento. Su enfermera dijo haberle dejado las siete pastillas que le correspondía tomar, pero a la mañana siguiente que regresó y la encontró muerta, faltaban once. Por otro lado, los médicos dijeron que fue una embolia pulmonar. No se confirman las causas de su muerte, pero los que la conocieron aseguraron el suicidio. Pudo ser suicidio crónico o suicidio acumulado. Tenía apenas cuarenta y siete años. Falleció la hermosa y complicada Frida.

Para qué decir el triste fin de Diego en 1957. Se casó de nuevo un año después de la muerte de Frida con Emma Hurtado, una mujer que no amaba. Siguió pintando hasta el final y murió solo en el estudio de San Ángel. Sus cenizas no fueron mezcladas con las de su amor, como él especificó, pero sus bienes sí fueron donados al pueblo de México.

La pintura de Frida es tan importante porque hace ver su mundo interior, arrastrando al espectador al propio mundo y a su soledad. Crea un diálogo invisible de imágenes que aunque sean autorretratos, naturaleza muerta o exvotos conciernen a cada ser humano. No permite la indiferencia. Su obra penetra en los filamentos de cualquier alma. Sus pinturas, hermosos frutos del dolor.

Frida fue como un árbol que plantó sus semillas por sí misma. Como si ella se hubiera plantado, cultivado y decidido morir. No pudo esperar y no se vio crecer. En Europa, en Estados

Unidos y en muchos otros países se reconoció su obra hasta que falleció. Diego aceptó su total amor por ella antes de la muerte de la artista. Frida siempre revolucionaria, nunca muerta.

A modo de conclusión, se transcribe la carta que Frida escribió a su amigo Alejandro Gómez Arias el 29 de septiembre de 1926, desde su primer confinamiento luego del accidente. La carta es una muestra del precioso y melancólico pensamiento que siempre la caracterizó:

“¿Para qué estudias tanto? ¿Qué secreto buscas? La vida te lo revelará de pronto. Yo ya lo sé todo, sin leer y escribir. Hace poco, casi unos días, era una niña y caminaba por un mundo de colores, de formas duras y tangibles. Todo era misterioso y ocultaba algo: descifrar, aprender me gustaba como un juego. Si supieras qué terrible es conocer todo súbitamente, como si un relámpago iluminara la tierra. Ahora habito en un planeta doloroso, transparente como de hielo pero que nada oculta, como si todo lo hubiera aprendido en segundos. Mis amigas, mis compañeras se han hecho mujeres despacito. Yo envejecí en instantes y todo es hoy blanco y lúcido. Sé que nada hay atrás. Si lo hubiera, yo lo vería”. (Zamora, 2015, pág.34)

Historial Médico De Frida Kahlo.

Había secretos en la familia Kahlo desde antes de que Frida naciera. Uno de ellos era que su madre Matilde, luego de dos embarazos, sufrió una deficiencia de ácido fólico que afectó a sus siguientes tres hijos. Tal deficiencia se volvió el Síndrome de Espina Bífida. Su tercer hijo, el único varón, murió por un colapso pulmonar cuando apenas había nacido. La cuarta fue Frida, quien no pudo caminar bien sino hasta los tres años, además padeció escoliosis grave, su pierna derecha siempre tuvo problemas y a sus últimos años se le amputó la parte baja de esta. En el caso de Cristina Kahlo se registra uso de corsés y operaciones semejantes a las de Frida. La familia temía que los males fueran hereditarios y por eso se inventó la historia de que Frida sufrió poliomielitis de pequeña. A Cristina se le internó en casa para que Frida no se quedara atrás en la escuela y a

esta se le quitaron tres años de su edad real. Nació en 1904, no en 1907.

Existen documentos que comprueban la tuberculosis como causa de muerte en varios de sus familiares directos. También hay documentos que avalan la supuesta esterilidad de tres de las hermanas Kahlo, a excepción de Cristina, quien tuvo dos hijos. Se supone que después de 1946, debió de habersele realizado a Frida la extirpación de matriz y ovarios.

Su padre Wilhelm sufrió epilepsia desde la adolescencia hasta su muerte a los sesenta y nueve años de edad. Esta enfermedad fue experimentada directamente por Frida, ya que ella lo acompañaba a su trabajo y lo apoyaba en sus ataques. Se sabe que el epiléptico sufre convulsiones que lo llevan a una sensación oscilatoria entre la muerte y el renacimiento (una vez más la dualidad se hace presente en la existencia de Frida). En sus ataques perdía el contacto con el mundo real y palpable, más de alguna ocasión desconoció a su hija que lo acompañaba. La niña siempre estuvo consciente de que muerte y vida son una misma línea. Su epilepsia, aunada a un característico mal humor y la situación económica difícil, hicieron que el padre se alejara un tanto del núcleo familiar.

En 1918 Frida tuvo un problema de salud que le dejó para siempre más delgada la pierna derecha. Más tarde se le diagnosticó poliomielitis o tumor blanco, aunque ahora se sabe que en realidad era un mal hereditario. Desde ahí inició su costumbre de quitarse edad y de ocultar su notorio defecto en fotografías.

En 1925 Frida tuvo sus primeras menstruaciones, ovulaba y después se embarazó cuatro veces, pero ningún embarazo se llevó a término. Poco después del accidente del tranvía, se instaló en Frida la imposibilidad de ser madre. Además de muchísimas lesiones y graves fracturas, una varilla del tranvía la atravesó y salió salvaje por su vagina. Decía que así había perdido la virginidad, cuando no fue así. Luego le platicó a su amigo Alejandro Gómez Arias que nunca pudo tener hijos porque su aparato reproductor no se desarrolló bien, según un diagnóstico médico su

aparato era equiparable al de una niña de doce años. Después otra teoría afirmó que Frida en realidad fue fértil y ella misma provocaba sus abortos, a veces intencionados, a veces no.

Primero, el doctor Ortiz Tirado ordenó la inmovilización total con su corsé de yeso por nueve meses. Frida percibía su corsé o la faja como “la cáscara rota, enclavijada, cosida y deteriorada que la contuvo tantas veces” (Souter Gerry, 2016, pág.7). Desde entonces la paciente ya sentía constante cansancio y dolores en la columna y pierna derecha que jamás la abandonaron. La pierna herida la acompañó desde su infancia hasta su muerte, a pesar de que fue amputada. Se sabe que Frida recuperó en diciembre de 1925 el uso de sus piernas. Para 1928 se había recuperado lo suficiente y dejó la cama unos momentos para inmiscuirse en el arte y la política mexicana.

Los médicos le diagnosticaron una deformación congénita ocasionada por degeneraciones tuberculosas o sifilíticas. Después, en 1931, su doctor y amigo Leo Eloesser le diagnosticó escoliosis, que es una desviación severa de la columna. Ella siempre supo que a su espina dorsal le era imposible sostener el resto de su cuerpo, varias veces hizo referencia a eso en sus pinturas. Investigaciones posteriores descubrieron documentos del doctor donde le asigna a la paciente síndrome de espina bífida, ya que muchos de sus síntomas convergían con los de tal síndrome. Frida y su hermana Cristina compartían dolores porque era un mal hereditario, se trataba de una maldición familiar de enfermedades. También por esos días apareció la primera úlcera trófica en el pie derecho que no desapareció sino hasta 1938. Eloesser le hizo análisis de enfermedades venéreas que resultaron ligeramente positivos. Le aconsejó el doctor llevar un estilo de vida saludable y tranquilo, luego de darse cuenta de que sus problemas físicos se manifestaban cuando pasaba una crisis grande o pequeña y muchas veces ocasionadas por Diego. Por supuesto que Frida hizo caso omiso a las recomendaciones.

Su matrimonio con Diego inició con una vida sexual normal, pero en 1930 tuvo su

primer aborto por mala formación pélvica. En realidad no se sabe si sus abortos eran provocados o espontáneos, ya que Frida sabía que su esposo nunca quiso hijos. Se suman a este aborto otro en 1932 en Detroit y uno más en 1934 a los tres meses de embarazo, cuando ya se encontraba en México. Ese último año fue pésimo para ella ya que empezaron los problemas circulatorios y le extirparon cinco falanges del pie derecho. Nuevamente en 1935 tiene otro aborto y otra intervención en su pie herido.

En 1939 se encontraba en París cuando una fuertísima infección renal la obligó a hospitalizarse un tiempo, se le diagnosticó colibacilosis renal. Ahí comienza su excesivo consumo de alcohol. Para colmo, cuando regresa a México, Diego le pide el divorcio. Esto lleva a Frida a deprimirse a tal grado que afectó su salud notablemente. Se registran intensísimos dolores en la columna vertebral. Tiene que estar en reposo absoluto de nuevo y, le prohíben las bebidas alcohólicas. Claro que no acata las indicaciones porque se va a Nueva York y luego va a California para volver a contraer nupcias con Diego, eso agrava su estado.

En 1941 y Frida se siente agotada y tiene dolores insoportables en todas partes. En ese momento pierde kilos sin control y no se preocupa por alimentarse bien. Tiene desarreglos hormonales y menstruales y para ellos recibe un tratamiento del doctor Carbajosa. En 1944 el dolor ya no cede nunca y el doctor Velasco Zimbrón le receta reposo absoluto y el uso del corsé de acero que al principio le brinda alivio, pero luego es un dolor peor. Si se quita el corsé se siente que desvanece, sin apoyo propio. Zimbrón ideó otro sistema donde, con un dispositivo de tracción, la colgó del techo boca abajo, para sostenerla de la barbilla y, así, aliviar la tensión de su columna, llevaba bolsas de arena atadas a sus pies. Permaneció así escasos tres meses, pero aún dedicaba aunque fuera una hora diaria a su pintura. Su inapetito es constante y su delgadez se vuelve notoria. Se siente sin fuerzas y sin ganas de hacer mucho.

El mismo doctor Carbajosa y el doctor Gamboa piensan en la tuberculosis. Otra vez reposo y sobrealimentación. Entonces el doctor Ramírez Moreno piensa que es sífilis porque una variante de tal enfermedad destruye los huesos y causa gran dolor. Más doctores y más dolores, le prescriben reposo total, antígeno metílico, calcio de nuevo y sobrealimentación.

En 1945 aumentan dos centímetros al zapato especial derecho que usa Frida, ya que la pierna sigue enferma y reduciéndose. El doctor Velasco Zimbrón le coloca otra vez el corsé de yeso, pero lo soporta muy pocos días por fuertísimos dolores en columna y pierna derecha. Entonces ya son tres veces que le inyectan Lipiodol, que es un aceite que contiene yodo, el cual provoca intensos dolores en la nuca y columna vertebral. Un año después se traslada a Nueva York para ser analizada por el doctor Philip D. Wilson, quien le fusiona cuatro vértebras lumbares con aplicación de injerto de pelvis con una placa de vitalio. Permanece durante nueve largos meses en el hospital y en su cuarto se reunían doctores, amigos y pocos familiares. Le llevaban películas, recuerditos, juguetes aparatosos que tanto le gustaban, dulces o comida. Frida se recuperó lentamente sin guardar el reposo aconsejado, usó el corsé de acero durante tres meses a pesar de que se le recetaron ocho meses. Al retirarle el corsé, detectan un terrible absceso que la lleva a otra operación. No guarda reposo y su vida es de constante ansiedad y nerviosismo.

Aparecen de nuevo todos los síntomas anteriores y aparte tiene una gran depresión que empeora las cosas. A partir de la operación del injerto comienza su decaída, de la cual no encuentra salida sino hasta su muerte en 1954. Frecuenta clínicas, hospitales y se interna muchísimas veces en muy poco tiempo. Amigos y cercanos se dan cuenta de su decaimiento, pero extrañamente ella se encuentra de buen humor. Aún tiene amantes mujeres y hombres, y su deseo de convivir con los demás se intensifica. Diego continúa con el trabajo incesante y ella busca compañía en los demás. Mantiene en secreto que le han tenido que suministrar morfina varias veces y ahí comienza su adic-

ción a las drogas. Durante el resto de sus años dependió totalmente de su jeringa con el alcaloide Demerol. Drogas, alcohol y depresión eran las amigas más cercanas de Frida entonces. La pintora siempre quería estar acompañada y si no, amenazaba constantemente con el suicidio a sus cercanos. De hecho, si se lee su *Diario* con detenimiento, pueden encontrarse algunas advertencias de suicidio a las que ella misma responde que aún no es tiempo. En resumidas cuentas, usó veintiocho corsés amarrados al torso durante los últimos diez años de su vida, tales remedios solo aumentaban el dolor y su alcoholismo.

La mayor parte de sus internamientos registran como razón “plastía de hueso y sequestrectomía”, que es la extirpación de un fragmento de hueso que ha muerto. La verdadera fatalidad llegó en 1953 cuando le amputan finalmente el tercio medio de la pierna derecha. Permaneció en el Hospital Inglés del 27 de julio al 3 de octubre y fue atendida por los doctores Juan Farill, Guillermo de Velasco y Polo, además del psiquiatra Ramón Parres. Está de más decir que esto fue para Frida el acabose. La amputación alteró el sentido estético de su cuerpo y dejó de encontrar la belleza en sí misma, eso la destruyó. El año de 1954 inició con más problemas e ingresos al hospital, se dice que algunas de las internaciones eran intentos de suicidio. La última vez que Frida apareció en la calle fue el 2 de julio de 1954 para una manifestación a favor de los derechos guatemalenses. Ya no podía ni sostener sola su pancarta y su típico y hermosos arreglo personal había desaparecido. Para entonces se encontraba hastiada y cansada de la vida, ya no encontraba interés en pintar, o en sus amantes, o en Diego. Simplemente decidió dejarse morir.

El 13 de julio de 1954 la encontraron muerta en su cama a los cuarenta y siete años. La sospecha de un suicidio por sobredosis de Demerol nunca podrá confirmarse, ya que no se hizo un examen post-mortem y se incineró el cuerpo conforme a los deseos de la difunta. Los médicos

anotaron como causa de muerte una embolia pulmonar, aunque todos los cercanos aseguran un suicidio crónico o premeditado. Los últimos años de su vida los pasó en camas de hospital, luego en la silla de ruedas y, finalmente, recluida en la Casa Azul.

Es necesario apuntar que el accidente de 1925 que sufrió Frida, no fue la verdadera causa de sus problemas de columna, ni tampoco el provocador de su imposibilidad de ser madre. Ella nació con el Síndrome de Espina Bífida y ante la noticia de sus embarazos ella misma provocaba sus abortos por miedo a heredar sus enfermedades familiares, además de otros trastornos. Ahora, tras muchas investigaciones, se sabe que Frida era fértil. Los procesos degenerativos más su condición depresiva volvieron las cosas aún más difíciles. Las heridas y los problemas de Frida eran grandes, pero no tan grandes como lo era la ignorancia en aquellos años. Hoy, probablemente la evolución y los cuidados de la pintora serían muy diferentes, efectivos y menos dolorosos. La medicina ha avanzado mucho, ahora es más sencillo detectar y aliviar los problemas del enfermo, pero el siglo pasado no era así.

Desde que Frida nació, hubo dolor y melancolía en su vida. A partir de 1925, hasta su muerte en 1954, todos sus familiares, cercanos y amores supieron de sus males y su dolor. Judith Ferreto, su enfermera más cercana, acertó al decir que lo de Frida no era una enfermedad, sino una condición. Para Diego, las enfermeras y todos los que la cuidaban y querían de verdad, fue muy triste ver cómo la hermosa luz de Frida se fue extinguiendo. Es verdaderamente admirable que una mujer en sus condiciones, con tantas dificultades y problemas de todo tipo, se sobrepusiera a la enfermedad y el dolor para pintar una vez más y otra y otra, hasta el fin que ella eligió. En algunas de sus cartas a Alejandro Gómez Arias escribió que quería tener fe. A pesar de experimentar la vida con dolor constante, supo sacarle provecho cada día.

Etapas De Descorporeización Corporal De Frida Kahlo.

El total de la producción plástica de Frida Kahlo, realizada entre 1925 y 1954, consta de 220 piezas aproximadamente, entre pinturas (óleos y acuarelas); dibujos (lápiz, pastel, lápiz de color y tinta); estampa (una litografía y un grabado en linóleo) y dos frescos, sin incluir las ilustraciones contenidas en su “diario” (Museo de Arte de Ponce, 2005, pp. 30, 32).

En tal producción, encontramos principalmente el retrato y autorretrato, la naturaleza muerta, numerosos bodegones e infinidad de imágenes simbólicas que personifican el estilo artístico de Frida, aportando importantes aspectos que inundan su universo pictórico. Su imaginario termina resultando del confinamiento, las convalecencias y consecuencias de estas que obligan, casi intuitivamente, a la creación de un universo personal donde se intima la expresión del imaginario personal de Kahlo.

A la vez, recupera ecos artísticos y estilísticos italianos y alemanes. Se adueña del arte mexicano y de lo sonoro de la expresión popular nacional e impregna en su arte huellas de la vanguardia y el arte de los años veinte. Expone un interés por lo anatómico, zoológico y botánico así como por la fotografía.

La totalidad de su obra se envuelve en contextos de tintes políticos, sociales e históricos: es enmarcada por los fundamentos revolucionarios, comunistas, militantes y por sus ideologías políticas. “Paralelamente, se hicieron presentes sus patologías [...] así como la autenticidad con la cual afrontó su existencia” (Museo de Arte de Ponce, 2005, pág. 29). “Su vida es ejemplo y modelo del feminismo militante de los años setenta” (Museo de Arte de Ponce, 2005, pág. 16). “Creó una pintura como referencia a sí misma, nutrida de la tradición del arte popular” (Museo de Arte de Ponce, 2005, pág. 26).

Etapas Tempranas: El Retrato Como Continuo Ensayo Pictórico Del Rostro.

Durante los primeros años de producción artística de Kahlo, encontramos infinidad de reproducciones concentradas en el rostro. Una fuerte narrativa, meramente facial, que no solo se concentra en la propia artista. A lo largo del inicio, Frida crea numerosas obras donde retrata a personas cercanas, amigos y familiares. Paulatinamente, da inicio al arte del autorretrato que tan significativo lugar contendría dentro de su producción, concibiéndose en este punto como la búsqueda de sí misma.

Esta auto-comunicación logró establecer un arte que expone un fin en sí mismo, es decir que Kahlo se encargaría de generar cierta intimidad pictórica a través del continuo ensayo y expresión de la gestualidad propia. Sus autorretratos, donde abunda el carácter natural (fauna y flora), son cargados de una clara y recurrente planimetría (todo ejecutado en primer plano) donde existe, a la vez, un minucioso detalle de los símbolos y las particularidades anatómicas y botánicas con que Frida enriquece a su propia imagen, así como poses y atuendos fuertemente marcados por la herencia estilística que su conocimiento fotográfico le permeó.

“De los años 1925 a 1927, su imagen propia se vuelve el estandarte de su obra, *el eje vital de su pintura*” (Museo de Arte de Ponce, 2005, pág. 32).

Etapas De Transición: Ampliación De La Imagen Artística Y Concepción Del Cuerpo Entero.

Con el paso del tiempo, la historia clínica y patológica a la que Kahlo estuvo sujeta desde temprana edad terminaría definiendo de poco en poco la temática de su arte. La constante limitación y amenaza corporal que afrontaba día a día, terminó originando de manera violenta y obligada un sometimiento a la experiencia corporal gracias a la cual la artista comienza a ubicarse

dentro de su cuerpo y hace de él un espacio y un lugar definidos para sus expresiones y manifestaciones siendo estas políticas, sociales, culturales y artísticas.

Apropia sus partes físicas y las comienza a reconocer, pero sobretodo a exhibir. Inaugura la experiencia pintura-cuerpo donde es posible ubicar un proceso de integración de las partes restantes del cuerpo, que van más allá del rostro. Realmente este proceso, al que igualmente podemos llamar de adaptación, resulta obligado a partir de que la columna pasa a ser el centro del gran problema de salud, resultando en la exploración y exposición anatómicas.

Frida pre-figura el espacio físico de su propio cuerpo e inaugura un proceso de arte auto-biográfico que rebasa el límite de lo facial, lo que dará pie a la constante presencia de órganos vitales, como el corazón y los filamentos rojos que abundan en su obra. Kahlo pasa a establecer la clara importancia del papel que la sangre y los elementos de la naturaleza ejercen sobre su producción. Es en esta etapa cuando inicia el bosquejo de una mitología personal rica en simbologías tanto fantasiosas como reales.

Etapa De Madurez: Ruptura De La Imagen Y Una Trágica Desintegración Corporal.

Durante los últimos años de vida de la artista, esta fue sometida a diversos procesos médicos que la llevaron a estados físicos y emocionales angustiosos y de profundo dolor. Ello no tardaría en verse expuesto en sus últimas obras, donde la incorporación de elementos simbólicos, que representan el deseo por evitar el dolor o no sucumbir ante él, comienzan a hacerse presentes de manera habitual incluso desde el primer período de su obra (es importante recordar los autorretratos donde incluye símbolos como el tercer ojo, el ying y el yang, etc).

En esta última etapa, observamos incluso, por primera vez, una obra donde se representa su cuerpo inválido y despojado sobre una silla de ruedas (*Autorretrato con el retrato del*

doctor Juan Farill). Apoyada fuertemente en la personalidad ideológica propia de Frida Kahlo, las obras de este último período ejercen una explotación pictórica del cuerpo rígido y atado, así como desfragmentado y desintegrado: es notoriamente un arte concentrado en el cuerpo que colapsa dolorosamente. (Figura 12)



Fig. 12 Yo soy la desintegración, Frida Kahlo. (Lowe, 2014, pág 69).

Esta trágica narrativa pictórica explicita los procedimientos clínicos a los que su cuerpo fue sometido violentamente durante las últimas décadas de su vida. Imágenes que dejan en claro el dolor y la tortura experimentadas por su cuerpo, que también comienza a metamorfosearse en un intento por alejarse del cuerpo propio al que comienza a ser ajena.

Frida nos pinta un cuerpo que le llena de angustia y del cual busca despojarse no por gusto ni necesidad, sino más bien por deseo. La recurrente utilización de flechas, clavos y columnas clásicas al borde del colapso, dejan en claro la ejecución de un cuerpo rígido, carente de movimiento o sutileza, que le limita no solo físicamente sino también emocional y psicológicamente. La última fase del arte de Frida nos ofrece a una persona que comienza, obligadamente por el dolor, a desconocer su cuerpo.

Cuerpo Fragmentado.

Rostro:

La autora Araceli Rico ofrece un preludio que busca definir el papel del *rostro* (lo llama una carta geográfica), para luego incorporarlo dentro de la obra de Kahlo. De esta manera, nos topamos con Gilles Deleuze: “El rostro es como una pantalla donde la subjetividad, signo de la conciencia y de la pasión, perforó por el hoyo de los ojos” (Rico, 1993, pág. 131).

El concepto de rostro va moldeándose a partir de caracteres tanto individuales como sociales, es así como se le asignan funciones de identidad (carácter de individuación), asignaciones para la escena pública (rol social) y factores comunicantes (diálogo entre rostros). La relación entre estos ámbitos es tan estrecha, que la disolución de uno de ellos anuncia la desintegración de la triada. El ejemplo radica en que si alguien deja de entenderse como individuo particular e identificable, por ende su papel social no podrá desempeñarse pues carece de una identidad que le

permita reconocerse como un *alguien* que sirve para *algo*.

Araceli Rico propone la existencia de un vínculo entre el arte del autorretrato de Kahlo y el concepto del rostro como algo irrecuperable al postrarse sobre la imagen de una pintura. Y es que el volver atemporal el rostro mediante el arte, surge a veces de la ausencia de individualización que lleva a uno a entenderse como un ser estático, inmerso en un estado de fijación que corta cualquier diálogo. (*Figura 13*).



Fig. 13 Autorretrato, Frida Kahlo, 1930. Óleo sobre lienzo, 65x54cm. Colección priv., Boston Mass., EE.UU. (Zamora. México. 2015, pág.266).

Sin embargo, lo antitético de esta concepción radica en que el autorretrato también significa la búsqueda de uno mismo. En el caso de Frida, la recurrencia de esta práctica, que lleva implícito un proceso de autocomunicación, podemos tratarla en tres aspectos:

a) La siempre presente y compleja similitud de rasgos y posturas:

La creación de imágenes fijas y paralizadas en los diversos autorretratos, anula cualquier posible comunicación, pues los rasgos que encontramos carecen de soltura y no entablan ningún diálogo con el espectador. La quietud del sereno rostro con el que la mayoría de las veces nos topamos en la obra de Kahlo, genera estados de profunda contemplación que referencian al rostro con la prefiguración de la muerte. No hay connotación alguna de estados anímicos y es así como encontramos, en esta falta de rasgos expresivos, un producto generado a partir de la tragedia que experimenta constantemente su cuerpo.

b) Función activa y pasiva:

Frida es ejecutora de su obra, pero también el modelo de ella. Al concentrarse directamente sobre la propia imagen, parece sugerir a su arte un fin en sí misma; un arte que parte de ella para regresar a sí. El común contacto contemplativo con su propio rostro termina generando una intimidad, dentro de la cual el espejo tiene un papel de importancia en la realización de lo que Araceli Rico denomina *un ritual personal*. Mediante este objeto reflectante, ella se hace objeto de su mirada y su apreciación. (*Figura 14, Figura 15 y Figura 16*).

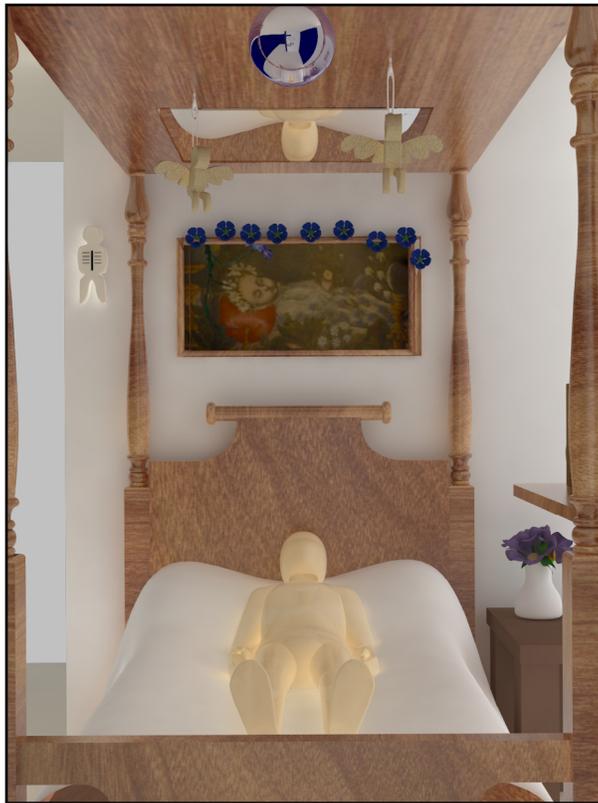


Fig. 14 Sistema de entorno reflejante, Vista 1. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 15 Sistema de entorno reflejante, Vista 2. Fuente: Elaboración propia.

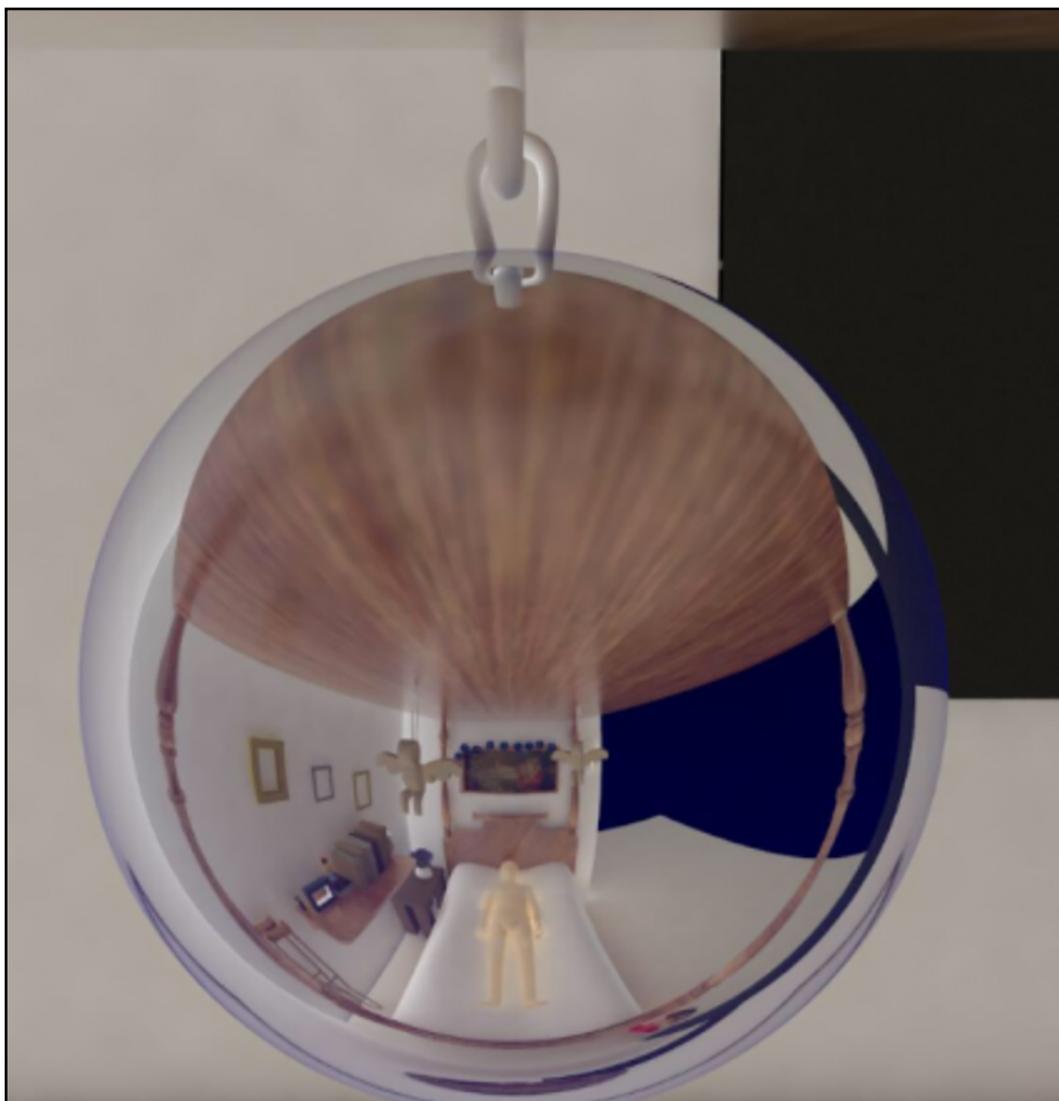


Fig. 16 Sistema de entorno reflejante, Vista 3. Fuente: Elaboración propia.

c) El rostro como portavoz del cuerpo:

El rostro cobra la importancia de la intermediación de su vida más presente en la obra. A través de una narrativa meramente facial, se genera una estrecha relación entre la vida del cuerpo (anatómica o dinámica) y la gestualidad (la expresión, misma que Frida lleva al punto opuesto de lo inexpresivo), es así como “las intensidades físicas a las cuales su cuerpo estuvo sometido, la llevaron a crear una pintura de expresiones modeladas por la espera de la muerte” (Rico, 1993, pág. 140). Este vínculo simboliza una *causa-efecto* entre la fijación del rostro y la inmovilización del cuerpo, pues la primera es repercusión de la otra: “la rigidez de su rostro, pudiera tener acaso por origen la rigidez y la parálisis real del cuerpo de la pintora” (Rico, 1993, pág. 143).

El resultado de la imagen que Kahlo estimula a través del autorretrato, es no solo la suma de sus experiencias corpóreas, también es la disolución del cuerpo mismo en una larga y temerosa espera de la muerte.

Estructuras Locomotoras (Espalda, Pierna, Pie) Y Matriz O Vientre:

Han sido los daños anatómicos que Kahlo sufrió en las inmediaciones de su juventud, los responsables de repletar sus obras de significaciones que logran concentrar su arte específicamente en las limitaciones de lo corpóreo.

Desde la infancia, Frida sufrió problemas físicos que la obligaron a estar siempre al cuidado y al tanto de las circunstancias a las que sus problemas la ataban. Desde muy chica, su pierna derecha le causó severos problemas de salud resultando en una anormal delgadez de esta que, para su mejor o supuesta recuperación, se recomendó a Kahlo llevar un estilo de vida atlético. Los distintos diagnósticos clínicos indicaban diversidad de males que consistían en atrofas, polio-mielitis, escrófula en las articulaciones, un “tumor blanco” y acortamientos y desviaciones del pie.

Estos problemas de salud, muy anteriores al accidente del autobús (1925), ya comenzaban a condenar la estabilidad física de Kahlo, aunque en un grado menor a aquel donde alcanzaría un punto de plena agonía gracias a tal incidente de tráfico.

La gravedad de este accidente provocó serias heridas en el cuerpo de la artista. Un tubo de pasamanos atravesó la parte abdominal de su cuerpo, causándole numerosas fracturas tanto en las vértebras lumbares como la pelvis, además el violento movimiento del autobús donde se encontraba lesionó aún más el pie que anteriormente ya se encontraba en mal estado. Igualmente, una luxación de su codo izquierdo y la penetración a su abdomen, esta última dañando el lado izquierdo de su cadera y rompiendo, del mismo lado, el labio de su zona vaginal. Asimismo, numerosas fracturas de la vértebra cervical, costillas y pierna derecha.

De esta manera y atendiendo a la afirmación que la autora Araceli Rico ofrece (ya anteriormente citada), “resulta innegable que el pensamiento de las mujeres está determinado, en su mayor parte, por la estructura de cuerpo”, el arte que Kahlo ofrece queda mesuradamente limitado a la representación de su propio cuerpo a través de una riqueza de simbologías que dejan al descubierto su estado anímico. Angustia, aflicción y tormento son algunas de las emociones que nos ayudan a construir la fría atmósfera de Frida Kahlo.

El hecho de que la artista constantemente tome a su cuerpo como punto de partida para consolidar su arte, es justificado en la íntima vivencia aislada, agotada y hasta cierto punto que también deviene en una vida exhibida. La pintura toma su origen en la experiencia corporal que se sujeta a la concepción de un lugar o ubicación (*yo me ubico en mi cuerpo*) apropiada por la persona y a través de la cual entiende o intenta descifrar lo que vive.

Araceli Rico abre una profunda investigación con una cuestión que intenta descifrar aquello que pervive en, o que hace a, esta experiencia pintura-cuerpo. “¿Cuál es ese cuerpo que parece obsesionarla a tal punto que hablar de su obra es hablar de un reino corporal, o de una corporalidad que va más allá de una historia personal?” (Rico, 1993, pág. 29) A través del diario íntimo de la artista, de las anotaciones connotativas que dejó y de la rica simbología que profesa su pintura, el espectador se permite entrometerse en un arte auto-biográfico que conduce a un mundo atormentado: al universo de Frida Kahlo.

Penetramos en un mundo de dolor y angustia en donde trata el tormento físico y la lucha incesante que debe librar para romper su soledad de inválida [...] Esos grandes ritmos y leyes serán para nuestra pintora el sufrimiento de una anatomía desquebrajada y la intensidad de un dolor que la aísla prohibiéndole su integración a los demás. (Rico, 1993, pág. 31).

Esta integración de la que habla la autora, no fue de modo posible ningún proceso paulatino

pues Kahlo, a través de cartas que enviaba con frecuencia a Alejandro Gómez Arias, explicaba claramente cómo su vida, ahora atrofiada, resultaba irónica a como siempre la había esperado.

Desde su regreso a casa del hospital las férulas y, más tarde, los corsés comenzarían a ser parte indiscutible de su día a día. Lo que irónicamente ejercía la función de protección de las fracturas, para Frida significaba una atadura o prisión que más tarde tendría que lograr apropiarse y que quizá este proceso de integración que no encontramos en ella respecto a la sociedad, sí se dé entre ella y sus aparatos ortopédicos.

Realmente este proceso de integración, o llamémoslo igualmente de adaptación, resulta obligado a partir de que la columna pasa a ser el centro del gran problema: *los experimentos con diversos corsés* [comienzan] “cuando, ya sanadas las heridas y fracturas menores, se instala en ella el problema de la columna, en realidad una deformación congénita, escoliosis, violentamente agravada por las contusiones. Le exaspera la inmovilidad” (Zamora, 2015, pág. 32).

Al principio, ella misma describe el uso de los aparatos como una asfixia y martirio que le imposibilitan llevar una vida común. Las condiciones a las que se ve inclinada por sus tratamientos, la llevan a modificar en gran parte su vida cotidiana, volviéndola monótona y cansada: “no solo es el sufrimiento físico, sino también que no tengo la menor distracción, no salgo de este cuarto, no puedo hacer nada, no puedo andar, ya estoy completamente desesperada [...]” (Zamora, 2015, pág. 32). La necesaria inmovilización de su cuerpo y las sugerentes operaciones para la pierna, conducen a Kahlo hacia un proceso de auto-reconocimiento del cuerpo que ejecuta a través de las pinturas. “Su inmovilidad física dejaba a su mente libre para desplazarse hacia adelante con planes infinitos, para analizar el presente y auto-compadecerse o explotar el sentimiento de culpa de otros [...]” (Zamora, 2015, pág. 33).

El sufrimiento será la experiencia que dé paso a la expresión artística de Kahlo. Además, también se hallará envuelta en un deseo por estructurar, dar orden y rigor al cuerpo dentro de la imagen de la pintura. La necesidad que nace en la artista por empoderarse a través de esta disci-

plina sobre su propio cuerpo, surge quizá en la violencia de la imposición que el accidente planta en su vida: “ella en sí no vivió la experiencia del accidente, sino por el contrario, es la experiencia misma la que cobra vida propia y se apodera de ella” (Rico, 1993, pp. 35-36).

Anteriormente, ya mencioné el factor de “exhibición” del que la obra de Kahlo también puede formar parte. Araceli Rico establece que ello se da por la transmisión del estado de angustia y excitación de la historia del cuerpo de Frida. Manifestaciones como la crueldad y la violencia encierran, en su representación, una especie de erotismo que, aunque no busca ser sensual, sí maneja la muestra del cuerpo desnudo y el deseo de que este sea visto. (Figura 17).

En su universo el cuerpo es por excelencia el lugar de la violencia [...] en él se rompe con la unidad corporal [...] y existe una fuerza autodestructiva dirigida particularmente a los órganos locomotores [...], paralelamente a este ataque contra la unidad de su anatomía, pareciera más bien que ella, a través de su pintura, deseara completar y reunir su propia imagen fracturada (Rico, 1993, pág. 42).

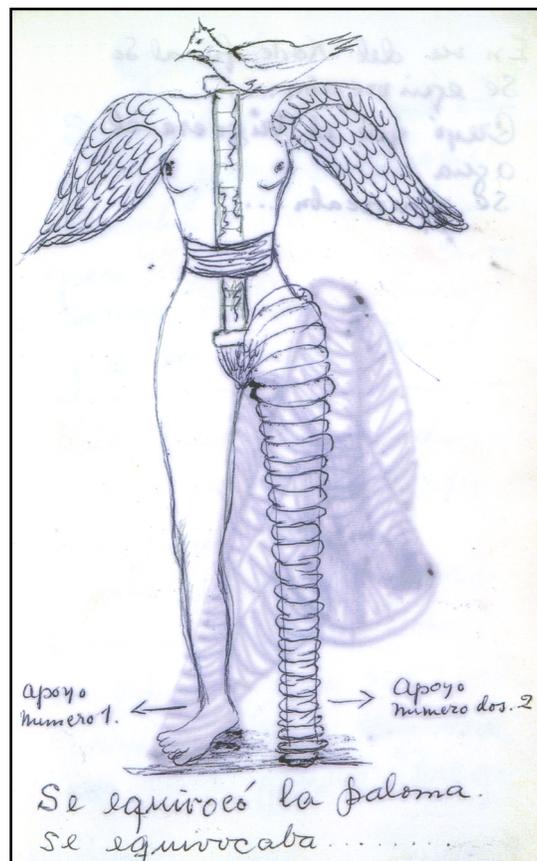


Fig. 17 Se equivocó la paloma, Frida Kahlo. (Lowe, 2014, pág 74).

Para Frida Kahlo, la pintura es un medio casi tan importante como el cuerpo mismo. Resulta la materialización de su visión del mundo, de este erotismo del que se habla pero que, él mismo, nace de imágenes de crueldad, transgresión y violación: “es así que su expresión se transforma en un grito severo y contenido, un lenguaje de impotencia” (Rico, 1993, pág. 44). Por ello, la pintura de Kahlo concibe una “identificación del cuerpo”; “el cuerpo es a la vez tema y objeto de la creación” (Rico, 1993, pág. 48).

Casos Concretos.

17 de septiembre de 1925: Frida Kahlo sufre el accidente automovilístico.

Durante el período de 1930 a 1934, se lleva a cabo la estancia de Frida en los Estados Unidos, en compañía de Diego Rivera. A través de un par de obras artísticas, Frida Kahlo alude sin pudor a un tema que fue motivo de diversas representaciones durante los primeros años de la década de los 30's. Sin duda, una de las aparatosas realidades a la que Kahlo tuvo que enfrentarse fue a la de no ser madre. (*Figura 18*)

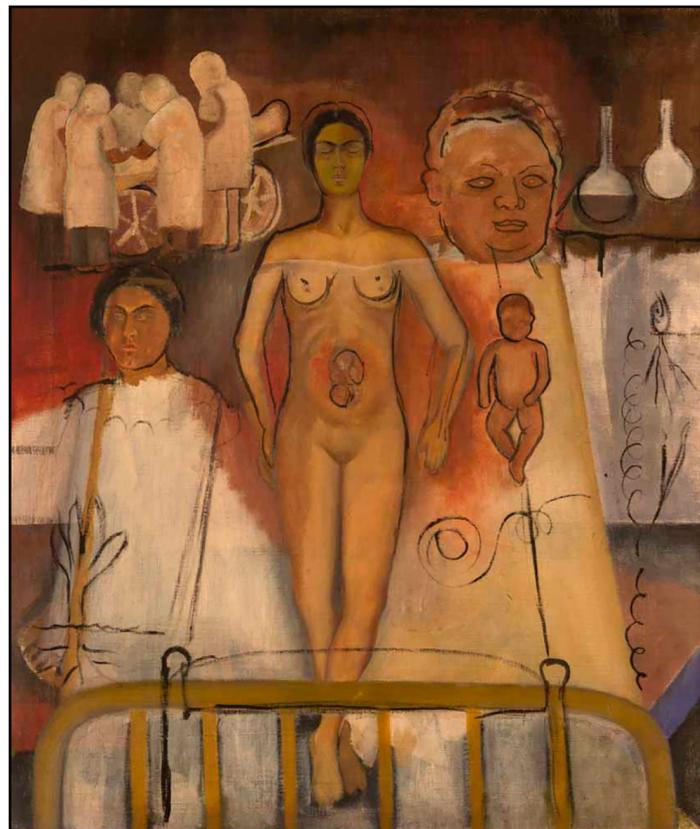


Fig. 18 1931 Frida y cesárea (inconcluso). Óleo sobre tela 73x62cm. Colección Museo Frida Kahlo, México, D.F. (Zamora 2015, pág. 275).

Frida nunca tuvo una cesárea. Parece que el título de este cuadro se deriva de la posibilidad mencionada por uno de sus médicos de tener un hijo por este procedimiento, si lograba conservarlo hasta un término en que el feto pudiese vivir independientemente (Zamora, 2015, pág. 275).

En la obra *Hospital Henry Ford (Figura 19)*, obra que pinta durante el mismo año en que es hospitalizada en Detroit, a causa de un aborto involuntario.

Los colores cálidos de esta obra, así como la concentración de distintas imágenes pequeñas en el mismo plano, encierran una atmósfera de dolor o sufrimiento sobre el cuerpo de la mujer que yace. Además el feto que, primeramente, está cubierto de escasas manchas rojizas luego es violentado al aumentar estas en torno del cuerpo femenino.

Es, sobre un paisaje llano que a espaldas exhibe la industrialización, donde encontramos nuevamente a Frida, sangrando, recostada sobre una cama mientras a su alrededor gravitan conectados a ella diversos atributos: una matriz, un gran feto, maquinaria, un caracol, una flor marchitada y una representación perfilada del aparato reproductor femenino. Ellos parecen contrastar los aspectos de la vida y la muerte, manifestados en la práctica del aborto.

Los cordoncillos rojos que unen estos elementos a la parte abdominal de su cuerpo, son sujetados por sus manos, mientras que una gran lágrima resbala de su ojo izquierdo. Las lágrimas,

elemento que Frida Kahlo incorpora a su obra en repetidas ocasiones [...] tienen una connotación tanto literal como simbólica, haciendo referencia a la Madre Dolores del Cristianismo, al tiempo que alude a la leyenda mexicana de la Llorona, otra madre vestida de luto (M. Lowe, 2001, pág. 216).

Sufrimiento, tristeza y ligaduras podrían ser los temas expresados aquí. Propiamente, el abatimiento de la mujer impotente que, sangrante, pierde una parte de sí a quien llegó a dar vida.



Fig. 19 1932 Hospital Henry Ford, Frida Kahlo. Óleo sobre lámina 30x38cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. México, D.F. (Zamora, 2015, pág. 282).

En esta otra obra (*Figura 20*), nos topamos nuevamente con la simbología de las lágrimas, sin embargo en esta ocasión no solo se encuentran saliendo de los ojos. Desde el punto de la vagina, una hilera de lágrimas escurren por toda su pierna hasta llegar al suelo y nutrir lo que parecen ser raíces de plantas. Además, un feto muy bien formado y de gran tamaño se haya unido con un cordón desde su ombligo hacia la pierna derecha de Kahlo subiendo hasta el abdomen, conectándose a otro pequeño feto. El cuerpo desnudo ocupa el centro de la imagen y un brazo se extiende detrás de otro para mostrar lo que parece ser un godete de pintura. Por “su costumbre [...] de mostrar partes internas del organismo [...], estas adquieren una importancia que de otra manera resultaría difícil de transmitir” (M. Lowe, 2001, pág. 220).

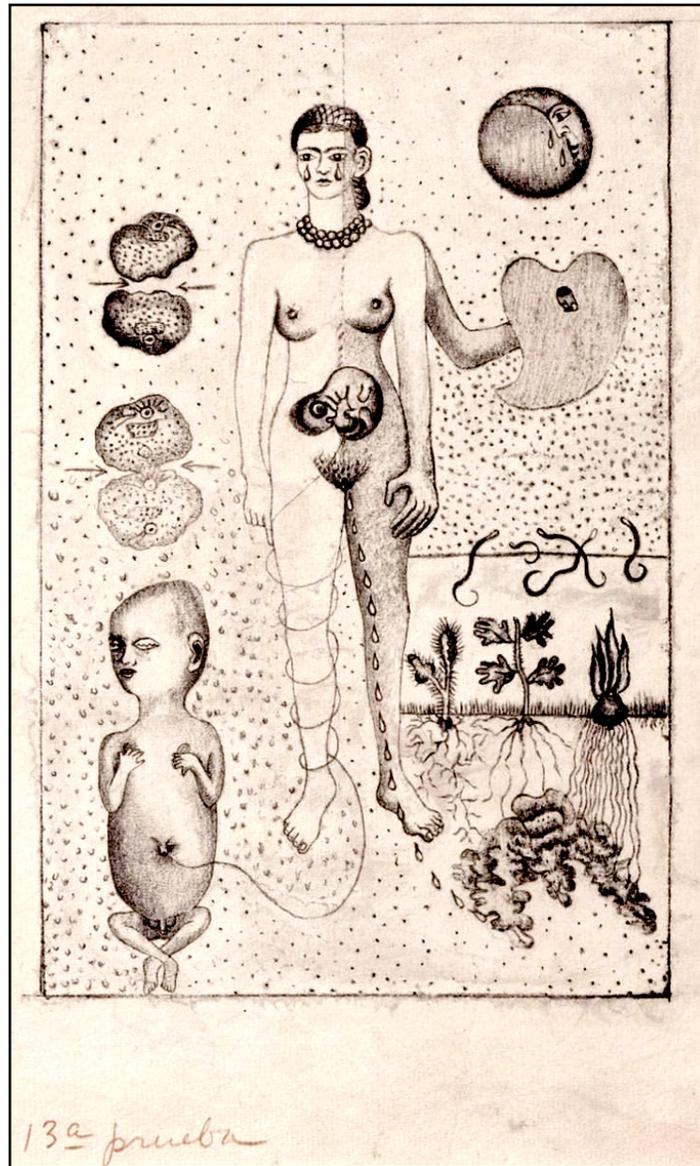


Fig. 20 1932 Frida y el aborto, Frida Kahlo. Litografía (13a. prueba) 31x24cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. México, D.F. (Zamora, 2015, pág. 282).

Resulta interesante que en esta pintura (*Figura 21*) las manos hayan sido suprimidas del cuerpo de Frida, pues resultan de las partes más importantes, además de los ojos, a la hora de pintar. La división de dos paisajes que contiene su escisión en el cuerpo de la artista, es acompañada de distintos elementos en cada una de las partes. Un par de vestidos muy distintos, el de la izquierda muy básico con la integración de un brazo izquierdo estirado y rígido, mientras que el de la derecha es representativo de la moda folclórica que tanto impregnó la personalidad de Kahlo. Este sostiene, mediante un brazo derecho, el antebrazo izquierdo de Frida mientras que una varilla larga y en

diagonal traspasa su pecho a través de un hueco que se abre paso sobre la ubicación del corazón.

Nuevamente aparecen los cordoncillos rojos que unen ambos vestidos con el cuerpo de Kahlo. Un grande y rojizo corazón, desangrándose, se encuentra yacente sobre la tierra árida de uno de los lados. Por el otro lado, el mar en estado de calma aborda el pie izquierdo de la artista, en el cual la zapatilla se ha convertido en una pequeña figurilla de barco con la vela incluida.

Una sensación de nostalgia invade la imagen, pues una división de este estilo pudiera tener su origen en la estancia de cuatro años realizada por la artista en los Estados Unidos, en períodos anteriores.



Fig. 21 1937, Recuerdo, Frida Kahlo. Óleo sobre lámina 38x36cm. Colección Amalita La Croce de Fortabat. Buenos Aires, Argentina. (Zamora, 2015, pág. 296).

Sentada de manera rígida, muestra su pierna y pie heridos. La sangre, sin el vivaz color rojo, resbala por su piel y vestido mientras unas plantas posan sobre las heridas, la vida sobre lo que paulatinamente se extingue.

Un tocado de flores que funge como origen de diversas y muy delgadas ramificaciones, similares en forma a las venas que se extienden a lo largo de su cuerpo sentado, hasta llegar a la baja altura del pie herido. Este, vendado y con sangre, se posa sobre un pequeño taburete. Esta parte del cuerpo llegó a ser manifestada en diversas ocasiones por la artista: “[...] se encuentran referencias visuales a los pies, especialmente al pie derecho de la artista: este era el que más problemas le ocasionaba” (M. Lowe, 2001, pág. 236).

El dolor y la inexpressión discurren en esta obra. Además, es durante este año cuando se separa de Diego Rivera. (*Figura 22*)



Fig. 22 1938 Re-
cuerdo de una herida
abierta, Frida Kahlo.
Pertenebió a Edgar
Kaufmann y se des-
truyó en el incendio
de su casa (Zamora,
2015, pág. 304).

Esta representación (*Figura 23*), aunque sigue estando dentro de la línea corporal, deja de lado la explícita violencia acostumbrada. El cuerpo que yace, reposa tranquilamente mientras numerosas y largas raíces salen de su interior para extenderse a lo largo del árido paisaje. Nuevamente encontramos la integración de los filamentos de sangre que, entre las hojas y las raíces, se extienden notablemente haciéndose parte de la misma vegetación. “De todas las analogías de índole biológico y botánico, tal vez la más impactante se establezca de la asociación entre raíces y venas, tendones y nervios, elementos que simbolizan conductos de alimentación o vías de transmisión del dolor” (M. Lowe, 2001, pág. 30). No es la única obra donde Frida Kahlo asume la gran importancia que la naturaleza y el sentido de vida tienen para ella.

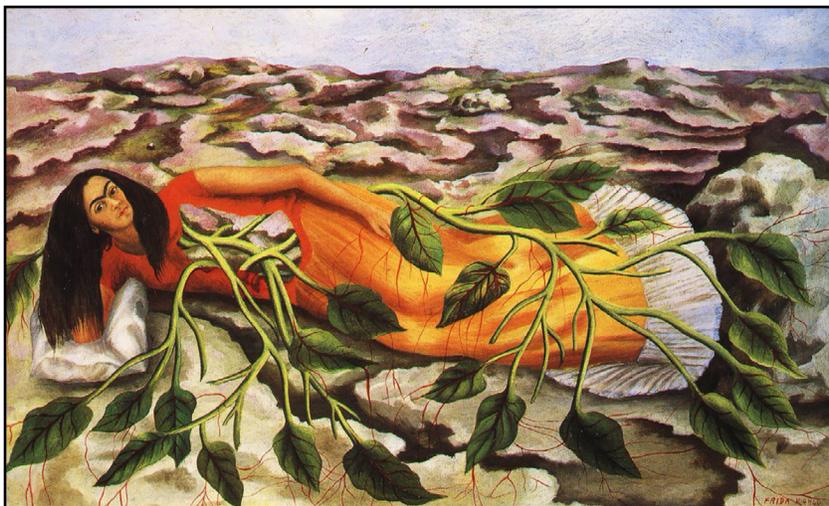


Fig. 23 1943. Raíces, Frida Kahlo (inicialmente llamado El pedregal). Óleo sobre lámina 30x50cm. Colección particular. (Zamora, 2015, pág. 327).

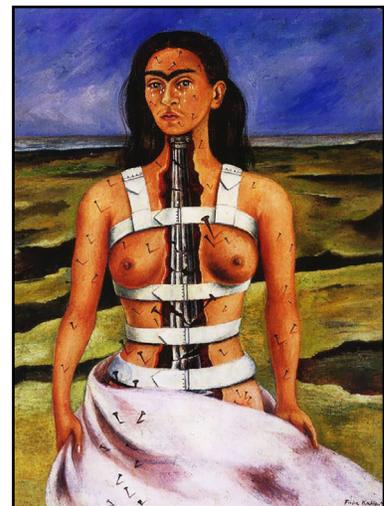


Fig. 24 1944 La columna rota, Frida Kahlo. Óleo sobre masonite 40x30cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. México, D.F. (Zamora, 2015, pág. 336).

En lugar de una columna vertebral (*Figura 24*), encontramos una austera columna arquitectónica. En gran parte resquebrajada, ello no interrumpe su estado rígido que se abre paso justo en el centro del cuerpo de la mujer.

Las abundantes lágrimas cubren el rostro de Frida, así como numerosos clavos im-

petuosamente enterrados que también observamos en el resto del cuerpo: brazos, senos, cuello, abdomen e incluso en la tela que cubre su parte inferior.

Los cintos del corsé se ciñen inflexibles al tronco del cuerpo. La cara inexpresiva, la rigidez de la posición y el árido paisaje de atrás despiertan una profunda sensación de uniformidad.

La utilización de la columna clásica como elemento de rigidez dentro la obra, no es única en esta pieza mencionada. En el Diario de Frida podemos encontrar una ilustración donde se observa el cuerpo de la artista, resquebrajado, sobre una columna (Véase *Figura 12*).

[...] Con el aspecto de una marioneta con los miembros desarticulados, tambaleándose sobre una columna clásica. Partes del cuerpo de la artista caen en pedazos, incluyendo un ojo y una mano, indispensables en la creación artística. Sobre la figura en precario equilibrio, Frida Kahlo escribe “Yo soy la desintegración”.

Es durante este año cuando “el Dr. Philip Wilson, del Hospital de Cirugía Especial de New York, le hace un injerto de hueso en la columna vertebral” (Zamora, 2015, pág. 205). Una más de las dolorosas intervenciones que debió sufrir el cuerpo de Frida, quizá por ello esta representación muestra de manera explícita la violencia de la que su cuerpo cotidianamente es objeto. Cantidad de flechas penetran sangrientamente sobre el cuerpo, híbrido, de la artista: “Frida Kahlo disfrutaba de la idea de lo híbrido (especialmente lo hermafrodita, plasmado en dos cuadros de 1944, en los que ella y Diego Rivera aparecen fundidos en un solo rostro)” (M. Lowe, 2001, pág. 224). Las flechas son arrojadas como clara simbología que “hacen directa alusión a la enfermedad de la pintora” (M. Lowe, 2001, pág. 259).

Un paisaje oscuro, que al final muestra el claro azul del mar, enmarca la escena. Una rama cortada yace frente al cuerpo animal de Kahlo a la vez que su cara monótona, como mayormente la encontramos en sus autorretratos, postra la mirada fijamente al frente. (*Figura 25*)

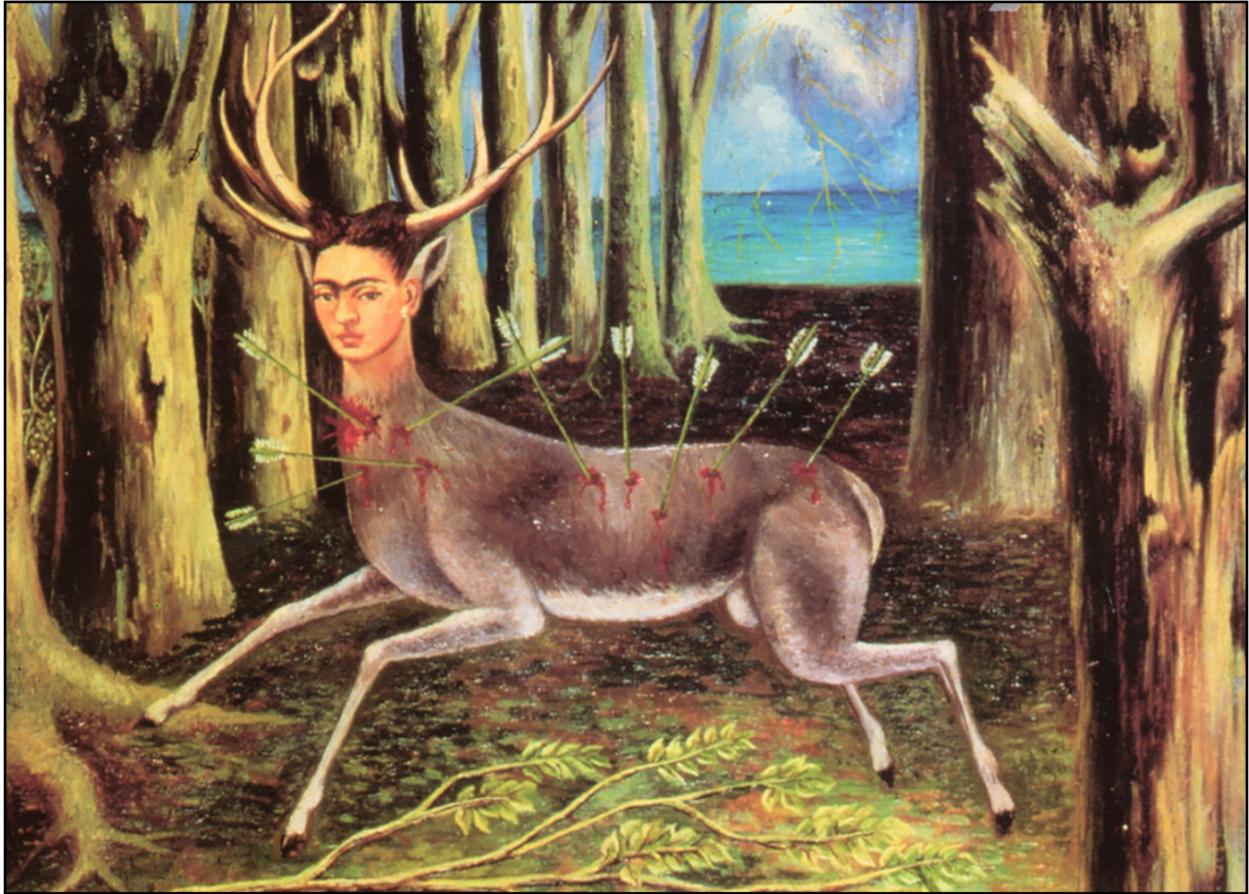


Fig. 25 1946 La venadita o El Venado herido, Frida Kahlo. Óleo sobre masonite 23x30cm. Colección Mrs. Carolyn Farb. Houston, Tex. (Zamora, 2015, pág. 348).

En la obra “*Árbol de la esperanza, mantente firme*” (Figura 26), aborda de manera explícita su operación realizada en Nueva York.

Encontramos la polaridad del sol y la luna, respectivamente día y noche, elementos que “guardan relación con las dos pirámides del centro cultural azteca de Teotihuacán [...] dichos astros fueron símbolos y objetos de culto del pueblo azteca, al tiempo que se los utilizaba para representar los cambios cíclicos de las estaciones” (M. Lowe, 2001, pág. 261). Además, se observa a Frida sentada y vestida en su folclórico traje con su tocado mientras que detrás de la silla se halla ella misma recostada, con dos largas heridas que sangran. La camilla del hospital y la sábana que la envuelven remiten enseguida a los procesos quirúrgicos.

Ya casi le termino mi primer cuadro [escribe Frida al Ing. Eduardo Morillo Safa] que desde luego no es sino el resultado de la jija operación! Estoy yo sentada al borde de un precipicio con el corsé de acero en una mano. Atrás estoy, en un carro de hospital acostada -con la cara a un paisaje- un cacho de espalda descubierta donde se ve la cicatriz de las cuchilladas que me metieron los cirujanos “¡¡ijos de su... recién casada mamá. (Zamora, 2015, pág. 349).



Fig. 26 Árbol de la esperanza mantente firme, Frida Kahlo, óleo sobre masonite 54x40cm. Colección Daniel Filipacchi. París, Francia. (Zamora, 2015, pág. 349).

Además de tener una connotación política de la obra “*El marxismo dará la salud y la paz a los enfermos*” (Figura 28), apoyada fuertemente en la personalidad ideológica propia de Frida Kahlo, es también un testimonio más de su cuerpo. Rígido, sostenido y sosteniendo. Su soporte, las muletas, son dejadas al lado para soportarse sobre dos grandes manos que la toman del pecho y el brazo derecho. El libro que sostiene en una de sus manos es un símbolo claro de la importancia que la lectura y el estudio tuvieron sobre su vida, aún más si nos detenemos conscientemente ante el título de la obra. El corsé perfectamente delineado se ata a su torso a través de dos ceñidos cinturones. Su larga y amplia falda cubre la parte inferior de su cuerpo.

Un mundo incompleto, una gran paloma blanca y un ojo sobre una de las palmas que la sostienen sobresalen en el lado izquierdo y árido, aunque con hileras de agua. Mientras, en el lado derecho y cálido, con hileras de lo que parece ser sangre, destaca de entre los rostros el del alemán Marx.

“Frida Kahlo emparenta un sistema político moderno y poderoso, el comunismo, con un régimen de la antigüedad que duró varios siglos, el imperio azteca” (M. Lowe, 2001, pág. 261).

Además, dentro de su *Diario*

resulta de particular interés la manera en que explica las razones de su devoción “revolucionaria”: la artista equipara la participación en el movimiento con el hecho de estar viva. La convicción le infunde ánimo cuando siente que la energía la abandona (M. Lowe, 2001, pág. 251).

Quizá por ello, este cuadro fue pintado en el último año de vida de Kahlo, quien fallece el día 13 de julio a “causa de una embolia pulmonar”.



Fig. 27 El marxismo dará la salud y la paz a los enfermos. Óleo sobre masonite 76x60cm. Colección Museo Frida Kahlo. México D.F. (Zamora, 2015, pág.369).

Corazón:

El corazón es también uno de los elementos principales en la obra de Frida Kahlo. Sangrando, grande, pequeño, en ella o fuera de su cuerpo son algunas de las formas en que podemos encontrarlo.

En este caso, sencillamente enrojecido se adhiere a su lugar común mientras observamos un cuerpo sin cabeza con heridas en el muslo y otro punto rojo en el pie que se apoya sobre

una figura geométrica. Tanto el pie como el corazón se hallan alineados por el color rojo que les une visualmente, aunque de manera simbólica puede hablarnos también de un dolor común que comparten: un pie y un corazón sufridos (*Figura 29*).



Fig. 28 Cuerpo sin cabeza con corazón rojo, Frida Kahlo. Dibujo a tinta 38x30cm. Colección Isolda Pinedo Kahlo. México D.F. (Zamora, 2015, pág. 304).

La unión de dos corazones a través de los filamentos (*Figura 30*), la representación de dos figuras que denotan una doble personalidad y la sangre nuevamente incorporada bañando las telas que la cubren.

El vínculo entre los dos cuerpos parte de los cordoncillos rojos que desfilan desde

unas tijeras que provocan el sangrado, hasta un retrato pequeño y circular que descansa sobre la mano izquierda de una de las mujeres. Las venas que rodean al brazo y al cuello cohesionan a dos corazones que se diferencian en la exposición de cada uno. El de la derecha completamente rojo mientras que el de la izquierda posee un corte frontal que nos permite observar una cuidadosa representación anatómica del órgano. “Su arte está en otra parte, comprometido no con la realidad visible, sino con otra realidad, inventada, añadida al mundo” (M. Lowe, 2001, pág. 22).

Dos Fridas, la de blanco con una “postura más acomodada”, con un fino ropaje que se enaltece de encaje mientras que la Frida de azul aparece con una posición más descuidada, las piernas abiertas y sosteniendo la mano de su par.

“Collares, anillos, tocados de organdí blanco, floreadas blusas campesinas, rebozos color granate, faldas largas, todo ello cubriendo un cuerpo quebrado” (M. Lowe, 2001, pág. 23).



Fig. 29 Las dos Fridas, Frida Kahlo. Óleo sobre tela 173x73cm. Colección Museo de Arte Moderno. México, D.F. (Zamora, 2015, pág. 313).

“Frida Kahlo es confinada a una silla de ruedas. Contrata varias enfermeras, que la atienden las veinticuatro horas y le suministran inyecciones de analgésicos” (M. Lowe, 2001, pág. 292).

El corazón, en este caso, no simboliza un profundo dolor sino más bien un profundo agradecimiento. Como muestra de la gratitud por los servicios médicos, observamos en el cuadro (*Figura 31*) a Frida pintando un retrato del Dr. Farill, con sangre de su propio corazón que escurre de los numerosos pinceles que sostiene en mano. La forma del órgano, precisado incluso con venas, ocupa todo el godete.

Observamos por primera vez en una obra su cuerpo inválido y despojado sobre una silla de ruedas; sin embargo, su apariencia luce cuidada con joyas que acompañan sus orejas, cuello y manos.



Fig. 30 Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill, Óleo sobre masonite 41 x 50 cm. Colección particular. (Zamora, 2015, pág. 357).

Tercer Ojo:

En diversas ilustraciones de su Diario encontramos la representación del tercer ojo. Este símbolo hinduista, además del círculo del ying yang propio de la religión taoísta, alude a la parte del conocimiento oriental que Kahlo también aplicaba a sus obras.

Un ejemplo es el retrato de Neferúnico, personaje inventado por ella a quien describe como el fundador de Lokura, hijo de Neferisis. “El tercer ojo que la artista dibuja sobre la frente del retrato indica la fuerza intuitiva [...]” (M. Lowe, 2001, pág. 221).

Esta ilustración comparte características propias del arte del antiguo Egipto así como una mezcla de simbologías de distintas culturas: “el tercer ojo constituye un símbolo hindú y, finalmente, en el cuello lleva un corazón humano, un elemento característico de los sacrificios aztecas” (M. Lowe, 2001, pág. 221).

La utilización de estos recursos simbólicos (ying yang, tercer ojo, mitología egipcia, códices mexicanos, etc) son concebidos como “[...] talismanes, cuyos poderes mágicos apartan al sujeto de cualquier sufrimiento en el futuro” (M. Lowe, 2001, pág. 226).

De manera resumida, entendemos que la incorporación de estos elementos se encierra en un deseo de la artista por fomentar la fuerza intuitiva y alejar a su cuerpo adolorido de demás sufrimientos.

Resumen De Las Partes Corporales.

Rostro:

Moldeado a partir de caracteres tanto individuales como sociales:

Posee funciones de identidad (carácter de individuación), asignaciones para la escena pública (rol social) y factores comunicantes (diálogo entre rostros).

Ello determina relación estrecha, la disolución de un ámbito particular anuncia la desintegración de la triada: si alguien no se entiende como individuo particular, su papel social no puede desempeñarse (carece de identidad que le permita reconocerse como un *alguien* que sirve para *algo*).

Araceli Rico propone el vínculo entre el arte del autorretrato de Kahlo y el concepto del rostro. Algo **irrecuperable** al postrarse sobre la imagen de una pintura. Carácter **atemporal** del rostro otorgado por el arte, **ausencia** de individualización = ser **estático**, inmerso en un estado de **fijación**, sin **diálogo**; sin embargo, **autorretrato** también significa **búsqueda** de uno mismo: En el caso de Frida, lleva implícito un proceso de **auto-comunicación**:

a) La siempre presente similitud de rasgos y posturas:

- Creación de **imágenes fijas** y paralizadas.
- Anular cualquier posible comunicación: rasgos que **carecen de soltura** y no entablan ningún diálogo con el espectador.
- Quietud y serenidad del rostro genera estados de profunda contemplación. Ello refiere al rostro a una prefiguración de la muerte.
- No hay connotación alguna de estados anímicos. **Falta** de rasgos **expresivos** = producto generado de la **tragedia** que experimenta constantemente su cuerpo.

b) Función activa y pasiva:

- Frida como **ejecutora** de su obra y como el **modelo** al mismo tiempo.
- Concentración directa de la propia imagen = arte con un **fin en sí misma**.
- Común contacto contemplativo con su propio rostro = generar intimidad. Ello se logra a través

del espejo: objeto de importancia en lo que Araceli Rico denomina **un ritual personal**.

- Espejo como objeto reflectante, donde **ella se hace** objeto de su mirada y apreciación.

c) El rostro como portavoz del cuerpo:

d) Rostro como **inmediación** de su vida, la más presente en la obra.

- Narrativa del arte es meramente **facial**.
- Genera estrecha relación entre la **vida anatómica y gestualidad**.
- Vínculo expresión-inexpresión simboliza *causa-efecto* entre fijación del rostro y la inmovilización del cuerpo: “la rigidez de su rostro, pudiera tener acaso por origen la rigidez y la parálisis real del cuerpo de la pintora” (Rico, 1993, pág. 143).
- Resultado de la imagen estimulada a través del autorretrato = es suma de experiencias corpóreas y también disolución del cuerpo mismo en espera de la muerte.

Estructuras locomotoras (espalda pierna, pie) y matriz o vientre:

Daños anatómicos sufridos por Kahlo en su juventud = **significaciones** de la obra que concentran su arte en las limitaciones de lo **corpóreo**.

Pierna derecha causando severos problemas de salud = anormal delgadez de esta. Los **distintos diagnósticos clínicos** = atrofas, poliomielitis, escrófula en las articulaciones, un “tumor blanco” y acortamientos y desviaciones del pie.

Problemas de salud que comienzan a condenar la estabilidad física de Kahlo. Punto de **plena agonía** gracias al accidente en el tranvía (1925).

Numerosas fracturas tanto en vértebras lumbares como pelvis + aumento de la lesión del pie + luxación de su codo izquierdo + penetración a su (daño del lado izquierdo de su cadera

y rompiendo labio de su zona vaginal) + numerosas fracturas de la vértebra cervical, costillas y pierna derecha.

Arte de Kahlo mesuradamente limitado a la **representación** de su propio cuerpo a través de simbologías que dejan al descubierto su **estado anímico**.

Angustia, aflicción y tormento = construcción de la **fría atmósfera** de Frida Kahlo.

Su cuerpo como punto de partida para consolidar su arte, justificado por íntima vivencia aislada, agotada y que deviene en una **vida exhibida**.

Origen de la pintura en la **experiencia corporal**, sujeta a **concepción de un lugar** o ubicación (yo me ubico en mi cuerpo) **apropiada** por la persona y a través de la cual **entiende** o intenta descifrar lo que **vive**.

Arte autobiográfico que conduce a mundo atormentado: a su universo.

Penetramos en un mundo de dolor y angustia en donde trata el tormento físico y la lucha incesante que debe librar para romper su soledad de inválida [...] Esos grandes ritmos y leyes serán para nuestra pintora el sufrimiento de una anatomía resquebrajada y la intensidad de un dolor que la aísla prohibiéndole su integración a los demás. (Rico, 1993, pág. 31).

Regreso a casa del hospital = férulas y corsés: parte de su día a día.

Irónicamente ejercer función de protección de las fracturas, para Frida significaba atadura o prisión que más tarde tendría que lograr **apropiar**. Este **proceso de integración** no lo encontramos en ella respecto a la sociedad, pero sí entre ella y sus aparatos ortopédicos.

Proceso de adaptación obligado a partir de que la columna pasa a ser el centro del gran problema.

Sufrimiento = experiencia que dé paso a la expresión artística de Kahlo + deseo por

estructurar, dar orden y rigor al cuerpo dentro de la imagen de la pintura.

Nace la **necesidad por empoderarse** a través de la pintura sobre su propio cuerpo.

En su universo el cuerpo es por excelencia el **lugar de la violencia** [...] en él se rompe con la **unidad corporal** [...] y existe una fuerza autodestructiva dirigida particularmente a los órganos locomotores [...], paralelamente a este ataque contra la unidad de su anatomía, pareciera más bien que ella, a través de su pintura, deseara completar y reunir su propia imagen fracturada (Rico, 1993, pág. 42).

Para Frida, la pintura es un medio tan importante como el cuerpo mismo = **materialización** de su visión del mundo, que nace de imágenes de crueldad, transgresión y violación: “es así que su expresión se transforma en un grito severo y contenido, un lenguaje de impotencia” (Rico, 1993, pág. 44).

Su pintura es “identificación del cuerpo”; “el cuerpo es a la vez tema y objeto de la creación” (Rico, 1993, pág. 48).

Corazón:

Uno de los elementos principales en la obra de Frida. Sangrando, grande, pequeño, en ella o fuera de su cuerpo son algunas representaciones que le dio. Muchas veces alineado por el color rojo a otras partes del cuerpo dañadas, hablando de un posible dolor común compartido.

También encontramos unión de dos corazones con filamentos = denotan doble personalidad y sangre es nuevamente incorporada. Siempre muy presente el color rojo.

Al corazón también lo topamos como símbolo de agradecimiento, por ejemplo: muestra de la gratitud por los servicios médicos en el cuadro donde Frida pinta un retrato del Dr. Farill. Hay sangre de su propio corazón nuevamente presente, dando tinta a los pinceles.

La forma del órgano, precisado incluso con venas, ocupa todo el godete. Manera explícita de hablarnos del corazón como material de su arte.

Tercer Ojo:

- Presente en mayor parte dentro del Diario.
- Representación del símbolo hinduista.
- Retoma también **simbología** oriental (religión taoísta) como el círculo del ying yang.
- Ejemplo: Retrato de Neferúnico. “El tercer ojo que la artista dibuja sobre la frente del retrato indica la fuerza intuitiva [...]” (M. Lowe, 2001, pág. 221).

Presenta una **amalgama** de características propias de distintas simbologías:

Arte del antiguo Egipto, simbología hindú y mitología azteca: “el tercer ojo constituye un símbolo hindú y, finalmente, en el cuello lleva un corazón humano, un elemento característico de los sacrificios aztecas” (M. Lowe, 2001, pág. 221).

La utilización concebida como **talismán**: “[...] cuyos poderes mágicos apartan al sujeto de cualquier sufrimiento en el futuro” (M. Lowe, 2001, pág. 226).

La incorporación de estos elementos se encierra en un deseo de la artista por fomentar la **fuerza intuitiva** y **alejar** a su cuerpo adolorido de demás **sufrimientos**.

Generalidades Del Concepto Cuerpo.

1. Como **espacio**: “Espacio en continuo devenir en donde su (el) ser se manifiesta” (Rico, 1993, pág. 17).
2. Como **estructura determinante**: “Resulta innegable que el pensamiento de las mujeres está determinado, en su mayor parte, por la estructura de su cuerpo” (Rico, 1993, pág. 17)
3. Es **imagen que desenvuelve en lenguaje formal**: “Para construir una obra que no permite su descomposición en estructuras. [...] el cuerpo pareciera englobar y contaminar la pintura*,

infundiéndole un ritmo biológico que la vuelve eminentemente viva” (Rico, 1993, pág. 20) *Se habla de la pintura como disciplina en general, no enfocada a la obra de Frida.

4. Como **“escenario del ser”**, término denominado así por Maurice Merleau-Ponty, que implica una relación directa y recíproca entre Yo y el Mundo (posible “Tú”): “La existencia del Mundo y de las cosas se nos revela como algo “ya dado”, que “está ahí”, anterior a cualquier reflexión y a todo saber científico”. El intercambio que se produce a partir de la confrontación entre el Yo y el Tú, genera al “chiasma”. Ello “constituye el pasaje que nos permite existir en ese flujo mágico que va de mí hacia el Mundo y del Mundo hacia mí”. (Rico, 1993, pág. 24)

Generalidades Del Concepto Cuerpo En La Obra De Kahlo.

1. Como **cúmulo de significaciones**: “Se presenta [...] como la imagen de su existencia, como un nudo de significaciones gracias al cual expresa las modalidades de su vida”. (Rico, 1993, pp. 27-29).
2. Es también una **imagen abierta**: “Deja que la mirada del otro penetre hacia su interior”. (Rico, 1993, pág. 29). Este interior, al ser exhibido en su arte, hace público un modo de vida, un universo creado a partir de sus posibilidades de estar y ser consigo misma.
3. Es **eje y conductor de su obra**: “Funciona como centro [...] del espacio, [...] todo parece entrar en una inquietante dialéctica del *Yo-al-Otro*” (Rico, 1993, pág. 23). Ha de ser siempre el núcleo o discurso de la obra: “este (el cuerpo) se convierte en el único vehículo de su ser a través del mundo, por lo tanto estará en el centro de lo visible, incluso cuando ella lo presenta pequeño, mutilado o deformado por las heridas” (Rico, 1993, pág. 25).
4. Es también un **objeto**: “Por el cual ella transforma el mundo en pintura” (Rico, 1993, pág. 29). Como objeto, está sujeto a posibilidades de percepción, cambio, acción y sensibilidad.

5. El cuerpo adolorido como **medio rescatable**, algo que puede salvarse a través de una conexión con el mundo externo. Busca articular visualmente el dolor que no solo se encuentra fuera del otro, sino también del lenguaje. El dolor del Yo ha de advertirse por el Otro como una mera emoción transitoria. (M. Lowe, 2001).
6. “Es también una **forma**, a través de la cual la obra representa intensidad y fuerza del artista” (Rico, 1993, pág. 19).
7. Como **punto de referencia**:
Kahlo recurre a la imagen del cuerpo, es este el lugar de referencia más rico que tenemos hacia el exterior; a través de él los fenómenos que nos vienen de afuera encuentran su resonancia tanto en la estructura interna del cuerpo como en su anatomía (continente o esqueleto) y aún en el propio pensamiento (contenido o interioridad) (Rico, 1993, pág. 19).
8. Conserva un dualismo que lo dirige a ámbitos tanto reales, como imaginarios. Configura tramas y situaciones incitadoras que pueden llegar a generar en el espectador alteridades anímicas.
9. Como **imagen primordial** del lenguaje de su obra: “Es el cuerpo a través del cual ella circunscribe un mundo de dolor y angustia” (Rico, 1993, pág. 49).

1.3 El Cuerpo Y La Existencia Del Ser

El Cuerpo Desde El Pensamiento Primitivo Hasta El Empirismo

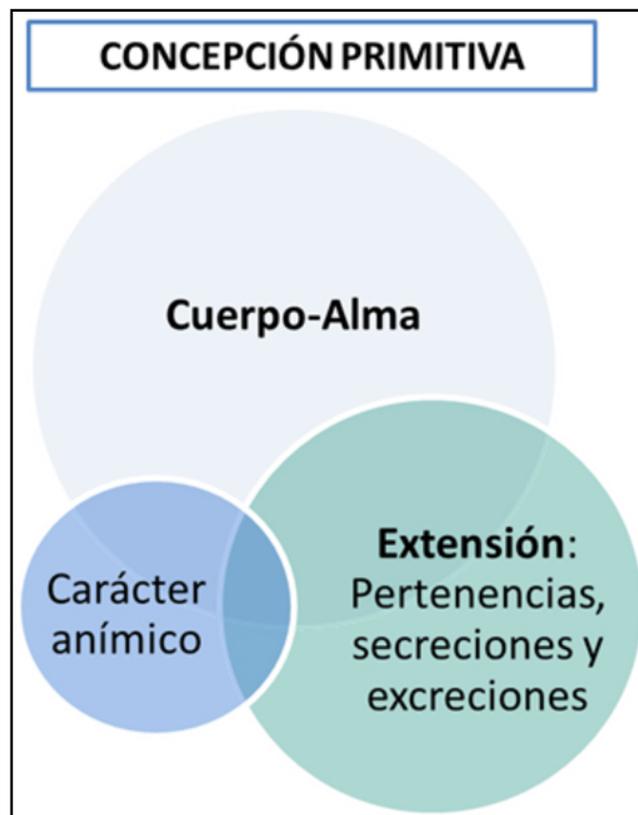
Desde tiempos memorables, el ser humano se ha ligado directamente a su cuerpo, convirtiéndolo en su esencia, depósito del alma, en dispositivo para conectarse con el mundo. Es así, que han surgido diversas posturas filosóficas en torno al cuerpo, con el fin de entenderlo, estructurarlos y hacerlo partícipe en el existir cotidiano. En los esfuerzos por comprenderlo, la línea se amplía de forma considerable, en torno a obtener las respuestas más cercanas hacia una visión corporal más allá de un aparato orgánico.

Partiendo desde el pensamiento primitivo, la concepción alrededor del cuerpo parte de un sentido de subsistencia, en el que el hombre, en su afán por entender el mundo, se construye a sí mismo como único medio para crear su cosmovisión; “el cuerpo es invadido por el inexplicable sentido vital” (Daros, 2009, pág. 1), pensamiento anímico en el que materia y espíritu van ligados a través de la corporalidad. Es por ello, que dentro de esta ideología “el individuo humano se compone de un alma y de un cuerpo” (Lévi-Bruhl, 1985, pág. 92), dos sustancias inseparables pero que conviven en una unidad, atribuyendo parte de su existencia, el alma, a seres místicos con un poder superior. Cielo y tierra se entrecruzan en los caminos en los que el ser es consciente de su pertenencia a la tierra, pero busca ir más allá: posee una parte otorgada por los dioses, pero además, es partícipe de un mundo profano digno de habitar. Esta forma de entenderse a sí mismo dará origen a cuestiones dualistas, en las que no se deslindará el cuerpo-alma y el cuerpo mente, como parte de diversas corrientes que integren o descarten estas nociones.

Por otra parte, el primitivo “cree en la presencia concreta y actual de uno o varios pequeños seres completos en el interior del individuo” (Lévi-Bruhl, 1985, pág. 93), que le permiten explicar sus funciones vitales o mentales, desconociendo gran parte de los fenómenos que en su

interior acontecen. En esta misma medida, concibe la vida con base en la presencia de un órgano o un ser que le asigna la substancia, reconoce lo psíquico y la esencia de los mecanismos que le permiten vivir: “todas las funciones del organismo y en particular las funciones de relación se explican en realidad por misiones de presencia” (Lévi-Bruhl, 1985, pág. 93). El cuerpo se convierte en una extensión del ser, por lo que considerará sus pertenencias como parte de ese elemento dado.

Las fronteras en este aspecto son indecisas, el cuerpo lo es todo, se desdobra y sale de sí mismo, no deja de ser, por lo que “incluye en el todo lo que crece en él y todo lo que sale de él, tanto las secreciones como las excreciones: cabellos, pelos, unas, lágrimas, orina, excrementos, esperma, sudor, etc.” (Lévi-Bruhl, 1985, pág. 95). Preciso es decir, que las culturas primitivas poseían arraigado un gran sentido de pertenencia, situando la esencia vital del alma en estas extensiones y en su desprendimiento. En esta mentalidad, la individualidad no se detiene en la piel y en su interior (Darios, 2009) sino que la persona es consciente de sí misma en cuanto a las interacciones con su hábitat.



Esquema 2 Concepción Primitiva. Elaboración propia.

Contrario al pensamiento mágico-primitivo, la filosofía griega surge como un intento de racionalizar un mundo que le es imposible entender del todo. El cuerpo no estará deslindado de esta mentalidad, sino que se le asignará una parte terrenal en una naturaleza que intenta dominar y una parte etérea ligada a lo divino. Por ejemplo, para los iniciados en los ritos órficos “el cuerpo (soma) era tumba (sema) de la psique” (Daros, 2009, pág. 6). Con base en ello, el cuerpo sería el lugar de los deseos carnales y el desenfreno, contrario a la idea divina de la perfección. Por consecuente, se configuró en el pensamiento occidental un ideario que le asignaba un valor prejuicioso, buscando la superación del mismo para poder liberar al alma.

Platón continuaría con esta vertiente, considerando al hombre como la unión de dos fuerzas contrarias: el bien y el mal, quienes los dioses impregnaron en un cuerpo, tal como lo menciona en Timeo, en el que (Platón) señala la composición de este en la presencia de un alma inmortal “a la que dieron un cuerpo mortal, como un carro, para conducirla. En este mismo cuerpo colocaron además otra especie de alma, la que es mortal, asiento de las pasiones violentas y fatales” (pág. 228). Propiamente, en este pensamiento comienza la disyuntiva que traza la línea entre el cuerpo y el alma, situándolo como la herencia del mal, el hogar de los pesares físicos y psíquicos. El cuerpo como enemigo del bien, es el espacio en el que se puede manchar el principio celestial; siendo la cabeza la parte racional, el sitio de la mente, el principio inmortal del alma, que durante la vida coexisten con los principios mortales.



Esquema 3 Concepción Platónica. Elaboración propia.

Aristóteles, por su parte, dignificó de forma considerable las ideas en torno al cuerpo, dejando de ser la cárcel del alma como lo concibió Platón, para definirlo como algo bueno, “la materia organizada capaz de recibir la forma vital” (Daros, 2009, pág. 7), un ente lleno de vida en el que habita el alma y donde esta no se puede escapar; al contrario, el alma viene dada con el cuerpo en medida que ella le da la esencia de la vida; pero “no es posible que el cuerpo sea el alma: y es que el cuerpo no es de las cosas que se dicen de un sujeto, antes al contrario, realiza la función de sujeto y materia” (Aristóteles, pág. 48). Es por ello que ambos se encuentran unidos en una especie de simbiosis en la que el alma es entelequia del cuerpo, es decir, la existencia de un ser

que tiene en sí mismo el principio de su acción y su fin. El alma se convierte en aquello por lo que razonamos y sentimos el mundo, “primaria y radicalmente” (Aristóteles, pág. 53). Precisamente, el cuerpo ocupa un lugar distintivo en el espacio y es perfecto en cuanto el alma se encuentra en él.



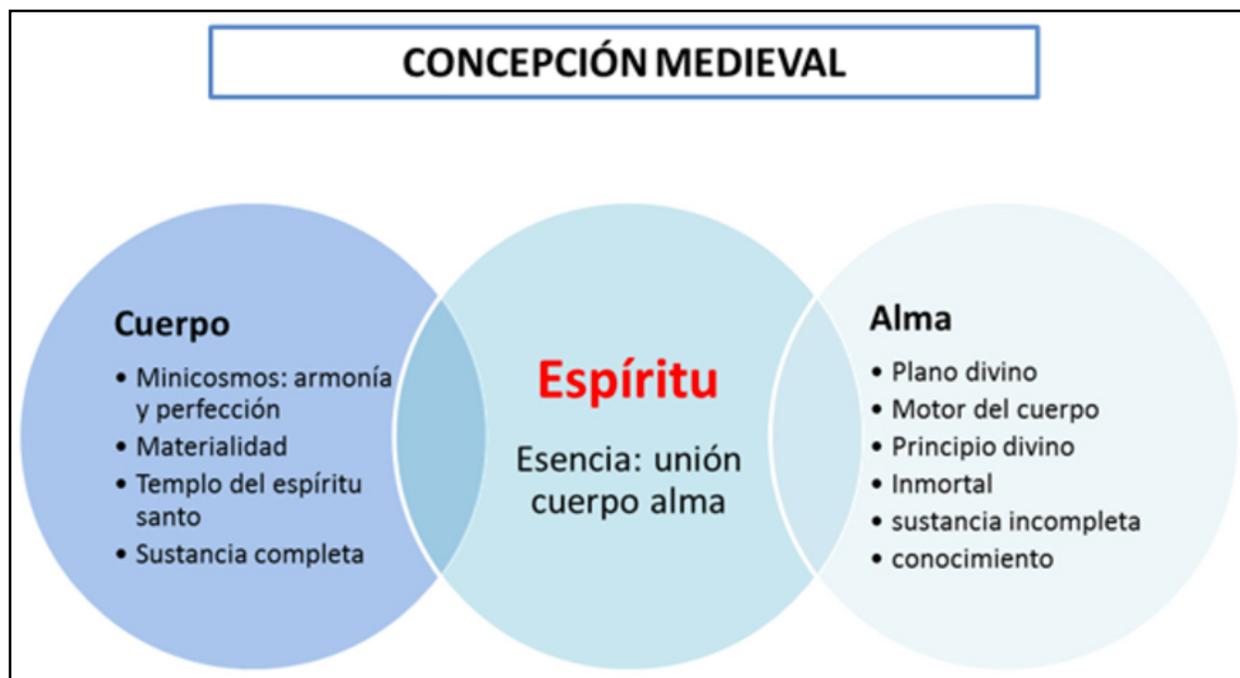
Esquema 4 Concepción Aristotélica. Elaboración propia.

Podemos decir, que con base en las concepciones aristotélicas es que “el cuerpo llega a valorarse en la Edad Media como un mini cosmos donde culminan y se reflejan todas las perfecciones y armonías de orden natural” (Astacio, pág. 1), en el que el cuerpo es el puente mediador del alma que se le eleva al plano de lo divino; y el mundo real tangible se convierte en la ventana que nos conecta con lo material a través de los sentidos, vigilado por

las facultades del entendimiento y la voluntad, quienes “ gobiernan las cosas del mundo circundante” (Astacio, pág. 1).

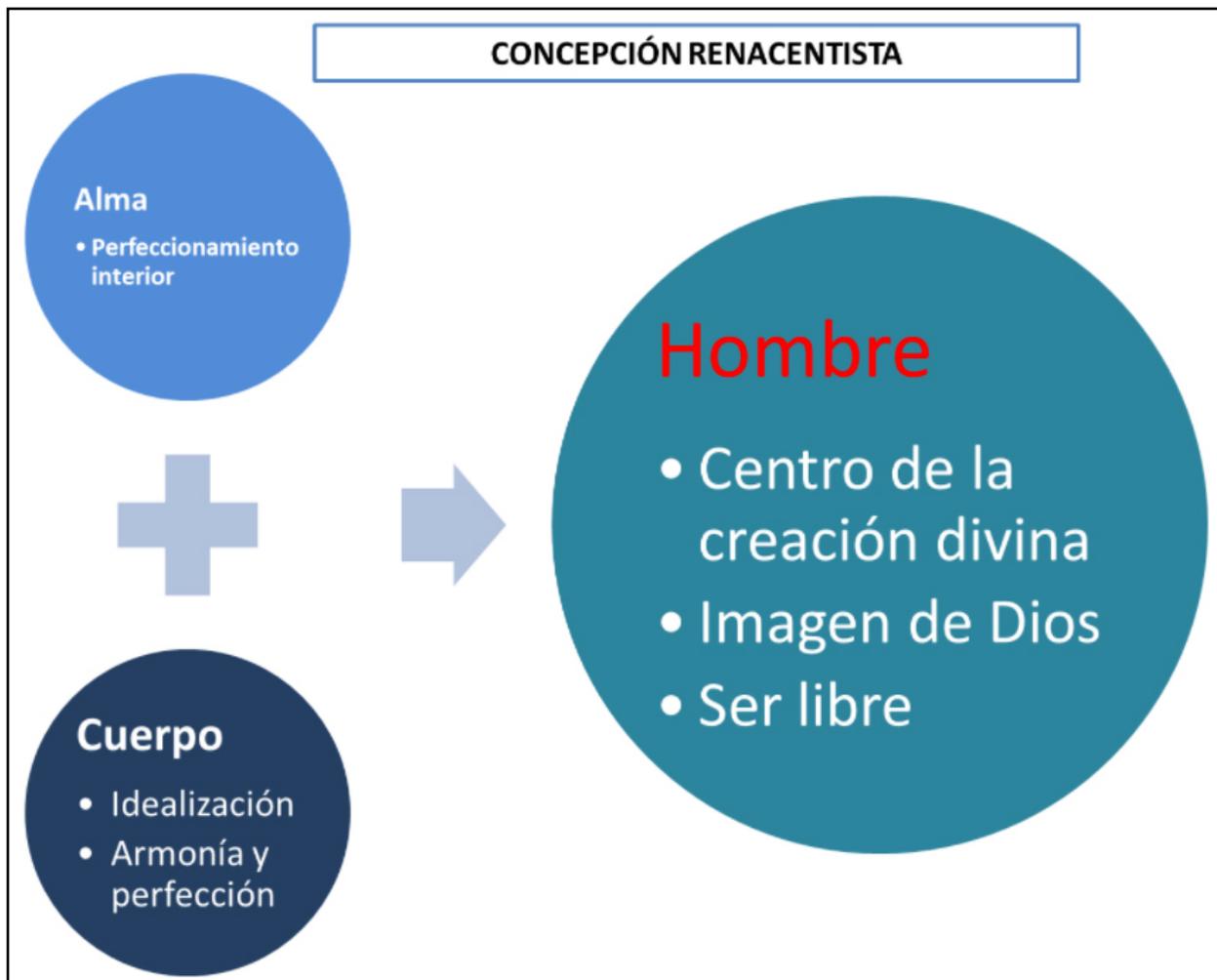
El pensamiento medieval, dentro del encuentro con la cultura griega, transformó parte de este sistema, para dar inicio a consideraciones de índole teológica. Rescata de Aristóteles el helimorfismo, que estipula que “la substancia individual se compone de materia (hyle) y forma (morphe)” (De Aquino, 2001, pág. 41), el cuerpo y alma como entes que se constituyen a sí mismos, e inseparables del ser humano. Pero asimismo, se recurre al pensamiento platónico para hablar de “la permanencia del alma con la corrupción del cuerpo” (Astacio, pág. 2). Desde la perspectiva bíblica, el hombre entró en pecado al desobedecer a Dios, acción que traería, posteriormente, los demás males terrenales que le mancharían el alma y que le causarían desequilibrio interior. Desde otro enfoque, el cuerpo deja de verse como la morada del mal y dado que contiene en sí mismo el alma, se eleva a título divino como el templo del espíritu santo, “redimido por Dios hecho hombre” (Astacio, pág. 2).

Santo Tomás, (2001) representaría la síntesis de la doctrina medieval referente al cuerpo, ya que agregaría un elemento importante para la comprensión de este: “la esencia y la existencia o ser” (pág. 40). En este aspecto, la esencia comprende la materia y la forma, la existencia la perfecciona y la reanima como cosa vital. Es así que en esta configuración corporal, la forma, que es la esencia misma, es quien recrea a la materia, recibiendo el ser y dando como resultado la substancia, nivel en el que se encuentra el alma. Partiendo de ello, Santo Tomás define al alma, ese ser incorpóreo y subsistente como “el motor del cuerpo” (De Aquino, 2001, pág. 672) una substancia incompleta dentro de una substancia completa que es el cuerpo humano. En cuanto a la inmortalidad del alma, ella impera en torno al deseo de seguir existiendo, por lo que al faltar el espíritu (la esencia), que es el “medio de unión entre el cuerpo y el alma” (De Aquino, 2001, pág. 697), llega la muerte y esta busca una trascendencia que se conecta con la divinidad.



Esquema 5 Concepción Medieval. Elaboración propia.

Hasta este punto queda claro cómo el cuerpo se fracturó alrededor de la concepción dualista del ser, producto de las ideas griegas y cristianas; pero con el surgimiento y desarrollo del Renacimiento, esta representación no se negaría, sino que el pensamiento dominante cambiaría hacia un antropocentrismo, producto de las ideas humanistas que buscaban el perfeccionamiento del hombre, tanto exterior como interiormente. No es posible hablar de esta etapa histórica sin hacer referencia a la ordenación e idealización del cuerpo a través del arte, asignándole los atributos de belleza y armonía, considerándose como “modelo de la hermosura platonizada” (Daros, 2009, pág. 8); por lo que los artistas apelarían por mostrar el cuerpo desnudo en sus representaciones; incurriendo además, al estudio anatómico del mismo, para poder vislumbrarlo. El ser humano se convierte en el rey de la creación “capaz de decidir sobre su forma de vida” (Daros, 2009, pág. 8). El cuerpo adquiriría una libertad, repensando el sentido de la existencia. Consiguientemente, la búsqueda del Renacimiento intentó “rechazar la separación del cuerpo y el alma” (Daros, 2009, pág. 9) en aras de un cuerpo íntegro, natural y social.



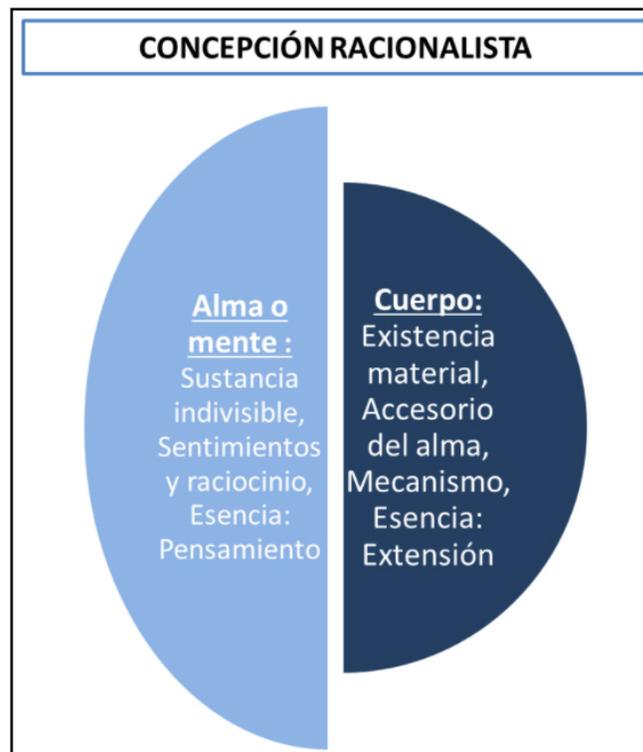
Esquema 6 Concepción Renacentista. Elaboración propia.

De aquí en adelante y con la llegada de la Modernidad “se marcaría un cambio de actitud frente al cuerpo” (Daros, 2009, pág. 8), en una época en la que se contrastaría una división entre lo antiguo y lo nuevo, con base en la nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza; que se racionaliza y se reduce a dos vertientes: el cuerpo como objeto de investigación sujeto a las leyes naturales que se debían de analizar, desde una perspectiva científica, y el cuerpo opuesto a la mente formulado por René Descartes.

Nosotros haremos énfasis en el pensamiento cartesiano; en efecto, Descartes en sus *Meditaciones Filosóficas* reflexiona sobre la naturaleza de las cosas. Dentro de sus formulaciones, el cuerpo

es “una cosa extensa” (Descartes citado por Daros, 2009, pág. 9) en la que los órganos generales (como la piel, los ojos y la cabeza) “existen, no como cosas imaginarias, sino verdaderas” (Descartes, 1995, pág. 72), siendo este el accesorio del alma, que es la única parte que posee el privilegio de valor. Desde este aspecto, el cuerpo queda reducido a un mecanismo, visto desde un enfoque cientificista “mecanismo de miembros que aún puede verse en un cadáver y que llamaba cuerpo” (Descartes, 1995, pág. 79).

Por ello, la concepción de la entidad parte del proceso de pensamiento formulado en la mente, dado que como parte racional pertenece a la categoría del alma; y el sistema, se reduce a desacralizar lo referente al cuerpo, dejándolo en un segundo plano: al no ser objeto de valor queda reducido a la insignificancia. En Descartes solamente somos lo que pensamos, tal como lo dice en una de sus *Meditaciones Filosóficas* “soy por lo tanto, en definitiva, una cosa que piensa, esto es, una mente, un alma, un intelecto, o una razón, vocablos de un significado que antes me era desconocido” (pág. 79). Apoyando esta afirmación, el cuerpo y el alma son sustancias completas, que al unirse en el hombre, ente distinto a ambos, pierden ese valor.



Esquema 7 Concepción Racionalista. Elaboración propia.

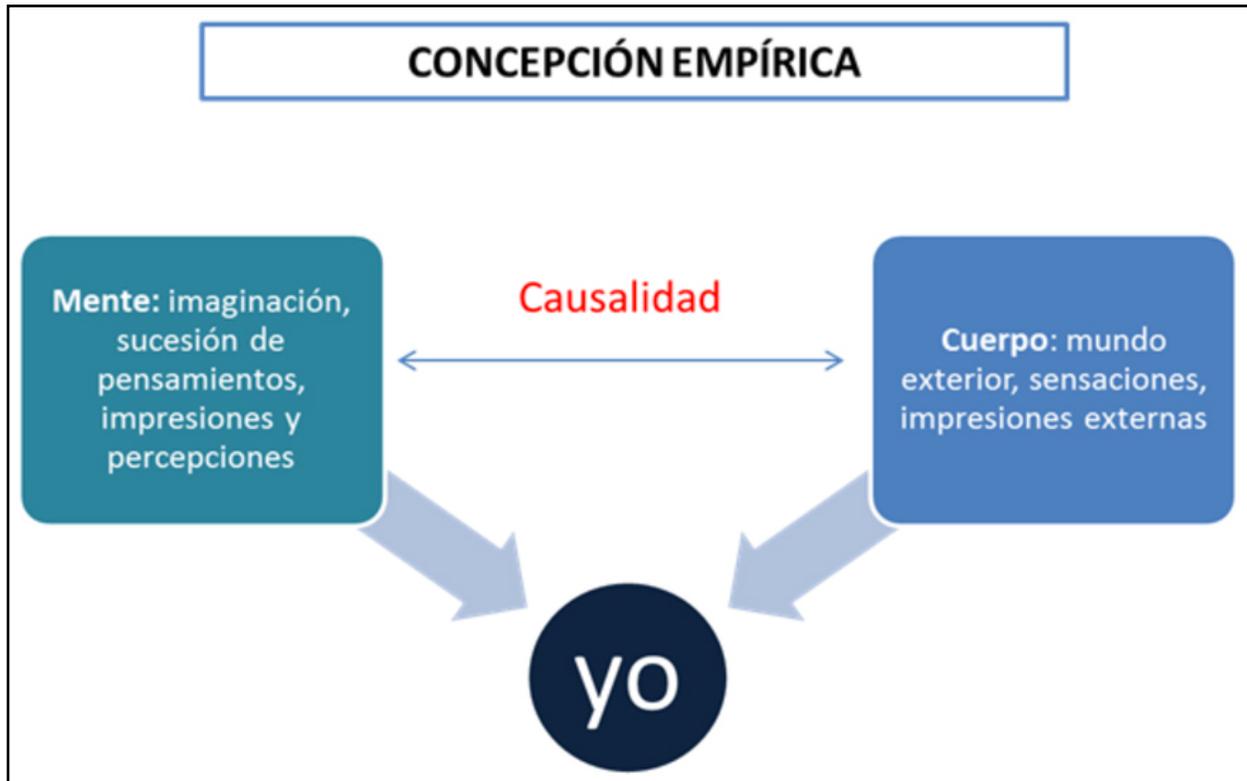
Continuando con estas enunciaciones, el cuerpo es definido como “todo aquello que está determinado por alguna figura, circunscrito en un lugar” (Descartes, 1995, pág. 79). En nuestro caso, máquina divisible a través de la cual sentimos y nos conectamos con el mundo, por medio de sensaciones como el hambre y la sed, contrapuesto al alma que se construye como una sustancia indivisible, por medio de la cual somos, raciocinio mismo, que “quiere, que siente, que comprende”. (1995, pág. 148). Podríamos cerrar esta parte señalando que el pensamiento cartesiano se inclina hacia una existencia, en la que nos aleja de la materialidad: “existir no tiene necesidad de ningún lugar ni depende de ninguna cosa material” (2010, pág. 60) sino que somos gracias al alma, quien es distinta del cuerpo; asignándole el papel primordial para el fruto del ser.

Sin duda, la época Moderna significó un parteaguas en lo relacionado a la corporalidad, que daría como producto modificaciones relevantes en esta noción; y con el surgimiento de los empiristas que se oponían al racionalismo de René Descartes, las opiniones y los sistemas referentes al cuerpo comenzarían a diversificarse. Haciendo énfasis en el pensamiento empírico, el cuerpo y el alma o espíritu quedaron reducidos a sensaciones, acentuando la importancia de la experiencia a través de la percepción del mundo y la realidad. La sensación y la reflexión serán los pulsantes para el desarrollo de esta doctrina.

Uno de sus principales representantes, David Hume, apelaba por el conocimiento por medio de las impresiones (internas y externas) con el entorno y en sus ideas en cuanto la corporalidad, configura la existencia de un yo, construido por “las cualidades de nuestra mente y nuestro cuerpo” (Hume citado por Guerrero del Amo, 2001, pág. 55), cuya interacción de ambos da origen a lo que somos a través de la experiencia. Con base en ello, cada uno somos conscientes de nuestras posibilidades y de nuestras acciones, por lo que la relación entre mente y cuerpo es entendida por la causalidad. Hume no dejaría de lado una concepción sistemática corpórea como

lo haría el pensamiento racionalista, en la que cada parte del yo participa de la mano de la mente y el cuerpo: “Los órganos de la primera son, todos aquellos, órganos del segundo” (Hume citado por Guerrero del Amo, 2001, pág. 54), por lo que la mente queda encarnada a un cuerpo, unión que dará como reacción la concepción de un yo.

Por consecuente, Hume no suprime las impresiones de un cuerpo sujeto a un mundo exterior que habita, pero también, lo procrea como un espacio interior que siente y que produce experiencias propias. A partir de estas aseveraciones, las reflexiones en torno al cuerpo marcarían un rumbo distinto en torno a la existencia, como lo veremos más adelante.



Esquema 8 Concepción Empírica. Elaboración propia.

Nociones sobre el Cuerpo, Individualidad y Existencia

Hasta este punto hemos realizado un pequeño recorrido por las principales concepciones filosóficas respecto al cuerpo, pero en el siglo XIX comienza a cambiar la relación del hombre con su

corporalidad. Con el surgimiento del Enciclopedismo Francés, se origina un pensamiento filosófico orientado hacia el Materialismo, que afirma que “el ser humano está sujeto a las mismas leyes, como cualquier otro ser, por estar en el mundo” (Pareja, 1998, pág. 114). Lo que conlleva a que la condición espiritual del hombre quede en segundo plano y, como lo vimos en el Empirismo inglés, el ser humano, su vida y su conciencia, se explicarán mediante las mismas ordenanzas que rigen el mundo. Las reflexiones en el cuerpo radicarán en la materia corpórea, un ser que ocupa un espacio en la realidad, un bulto animado que posee tridimensionalidad, aspecto que también, constituye su estructura.

Por consecuente, el hombre seguirá siendo el motivo de las reflexiones, como lo afirma Augusto Comte con su Positivismo, en el que “el ser humano se convierten en el punto de interés de la ciencia natural, empírica, psicológica y social” (Pareja, 1998, pág. 115). Desde este momento y, posteriormente, con el Evolucionismo postulado por Darwin, las dimensiones corporales se volcarán hacia un ser más íntegro y complejo, producto de su contacto con la naturaleza y el sistema social.

Así, podemos decir que las aportaciones del Evolucionismo en la comprensión del cuerpo se centran en comprender las diferencias y los nexos con los demás organismos del orden natural, para “contemplantarlo desde la óptica de su origen”. (Rico, 1998, pág. 117). Desde este enfoque, el hombre, como ser consciente de sí mismo y de su entorno, será el culmen de la evolución natural, un “ente histórico”¹⁵, que proviene de una línea que “conserva mucho en común con otros cuerpos inorgánicos y orgánicos” (Rico, 1998, pág. 54). Con base en ello, las interacciones con el entorno son inseparables, en una existencia que viene condicionada por el medio en el que se desarrolla, siendo capaz de modificarlo y usarlo en pro de su beneficio.

En este contexto, la ciencia se convierte en el punto central del que se derivan las formas y los sistemas para poder explicar el mundo, en el que la idea de verdad se reduce a la ve-

¹⁵ La dimensión histórica es una característica única del hombre, como un ser pensante sujeto a un cuerpo material. Dicha historicidad se encuentra vinculada con un espacio-tiempo en el que el ser humano en el que coexiste con las

rificabilidad y todo lo que no encaje en este régimen, será tomado como falso. La supremacía de la razón, como el mecanismo capaz de explicar y formular teorías para entender los fenómenos, causará inquietudes para aspirar a entender la relación de la mente y el cuerpo; fundándose la psicología como una ciencia de la mente y sus contenidos, donde una vez más, el cuerpo se convierte en objeto de observación y experimentación.

A pesar de la aceptación de esta ideología dominante, surgen a la par algunos pensadores que no pretenden derrocar el conocimiento científico, sino que considerarán que este no es suficiente para responder las interrogantes en torno a la esencia de la realidad y el ser. Por consiguiente, la noción materialista en la que quedaba colocado el cuerpo no será suficiente para comprender al hombre, “sino que hay aspectos psicológicos que no están limitados absolutamente por lo físico, sino que son espirituales” (Lozano, 2016, pág. 15). Así, estos filósofos se centrarán en el hombre como un ser pensante, en el que la ciencia no puede resolver sus preguntas en torno a su esencia y su existencia.

Basados en esta última premisa, estos pensadores irán tejiendo un nuevo sistema filosófico que romperá con las ideologías que predominaron en toda la historia y como reacción a ello, esta tendencia pondrá su punto de atención en el sentido de la existencia humana; ante el olvido de la singularidad del ser humano, viéndolo desde la filosofía tradicional y, posteriormente, con el positivismo y el materialismo, que ejecutaban un método que pretendía someterlo a un objeto sujeto a leyes y especulaciones científicas.

En este sentido, queda afirmada la supremacía de la existencia sobre la esencia, cuya ideología le asigna la libertad a cada individuo de construir su propia condición a lo largo de su vida. Al referirnos a esta filosofía, su principal denominador es la existencia, explicándose desde la

esferas interpersonal, social y política. Véase (Jiménez, 1999, pág. 65).

experiencia personal, desde “la autocomprensión del ser humano” (Pareja, 1998, pág. 118). Dentro de esta vertiente, las cosas no tendrán que ser explicadas, sino vividas y con base en ello no existirán verdades objetivas: cada individuo sentirá su cuerpo y vivirá el mundo de manera distinta.

Es importante señalar que el principal referente del existencialismo lo encontramos en la obra del escritor ruso Fiódor Dostoievski, cuya literatura se encuentra empapada con nociones en torno al cuerpo, un cuerpo expresivo, lleno de una fuerza vital, animado por el movimiento, la tensión y las vivencias interiores de sus personajes; abordando en sus novelas temas como el sufrimiento, el hambre y la miseria humana, como testigo de lo que acontecía en su época. En su obra maestra “Crimen y castigo”¹⁶, nos presenta paisajes de un mundo interior, en el que su personaje principal “realiza monólogos consigo mismo, con sus expectativas y sus angustias, con sus inexplicables reacciones y dolores corporales” (Linares, 2007, pág 185). Ajeno a su exterioridad corporal, sus búsquedas se ubican en el plano interior y el cuerpo, tanto en el como en los demás personajes, es la fuente de experiencias. En este fragmento de la novela mencionada podemos entender la forma en que se aborda esta cuestión:

No es que fuera un cobarde ni un hombre abatido por la vida; por el contrario, se hallaba desde hacía algún tiempo en un estado de irritación, de tensión incesante, que rayaba en la hipocondría. Se había habituado a vivir tan encerrado en sí mismo, tan aislado, que no solo temía encontrarse con su patrona, sino que rehuía toda relación con sus semejantes. La pobreza lo aplastaba; sin embargo, últimamente esta miseria había dejado de ser para él un sufrimiento. El joven había renunciado a todas sus ocupaciones diarias, a todo trabajo (Dostoievski, 2009, pág. 8).

Es así que “en sus textos lo somático y lo espiritual son esencialmente solidarios” (Lli-

16 Novela de carácter psicológico escrita por el autor ruso Fiódor Dostoievski. Fue publicada por primera vez en la revista El mensajero ruso, en 1866, en doce partes y publicada después como novela. La historia se basa en Ras-kolnikov un joven que vive en la miseria alejado de su familia. Las circunstancias y grandes sucesos en su vida lo llevan a tomar una decisión extrema: “asesinar”, siendo su razonamiento interno y las penurias de la sociedad lo que llevan a esta gran determinación. “una historia de culpa y redención que provoca la respuesta de nuestras fibras morales hoy”. Véase (Dostoievski, 2009).

nares, 2007, pág. 8). No olvidando que es ese mismo cuerpo exterior el que interacciona con el otro y causa estragos en la profundidad del ser; pero contrario a ello, ante las decepciones del mundo, a estos personajes, tan llenos de realidad, no les queda sino sumergirse hacia ese lugar intacto en el que el exterior aún no se puede dañar. Es aquí donde la existencia se inclinará hacia el cuerpo interior, llevándonos hacia los rincones del yo, hacia esas regiones en las que la corporeidad exterior no puede llegar. Sin duda, Dostoievski se convierte en un explorador de la naturaleza interior humana, cosa que los filósofos existencialistas sabrán utilizar muy bien para postular sus sistemas.

Si bien, Dostoievski había configurado los cimientos para lo que sería el existencialismo, el primer pensador en adoptar esta ideología como suya fue Soren Kierkegaard, filósofo y teólogo danés “que acuña el término **existencia**” (Pareja, 1998, pág. 116) y que además introduce la expresión de **individuo**, ante la disolución de la persona individual en el sistema postulado por Hegel, en el que el ser es anulado porque es concebido como un momento del finito, como un modo o manifestación del “absoluto”¹⁷.

Kierkegaard llegará para reivindicar que el hombre es uno desde sus inicios, lo que lo inclinará hacia un pensamiento individualista (citado por Amorós y otros, 1990) al decir que “cualquier característica aplicada a los hombres queda sin valor cuando se trata de la existencia esencialmente individual” (pág. 17). Por lo que los discursos filosóficos dominantes no serán suficientes para explicar o entender las particularidades de cada persona. Su tesis surge de una crítica ante el cristianismo dominante y la sociedad de su época, que atacan la condición de individuo y que lo reducen a convencionalidades. Analizando este fundamento, la comodidad producida ante la incorporación al sistema burgués o religioso, no será capaz para razonar “la angustia con que se ve el creyente a las voces de Dios y el hombre ante la existencia” (Amorós y otros, 1990, pág.

¹⁷ Absoluto: Del latín “absolutus”: incondicionado. Concepto con que la filosofía idealista designa un sujeto eterno,

19). Sin discutir, en este sistema la angustia será uno de los motores que mueve al hombre hacia la búsqueda de las respuestas en torno a la vida y que solo serán resueltas en medida de que este se autorrelacione y se quiera a sí mismo.

Este filósofo no descartará la existencia del alma, sino que verá al individuo, al hombre en sí mismo, como síntesis entre el cuerpo y el alma y, a través de este encuentro, el hombre conocerá el mundo, entendiendo sus propias posibilidades y limitaciones. Asimismo, Kierkegaard no descarta la existencia de Dios, sino que para él, “nuestra existencia ha de ser una existencia delante de Dios” (Pareja, 1998, pág. 117) y encontrará su propia libertad en el poder que lo ha creado. En esta orientación teológica, una humanidad abierta por la fe de Dios podrá descubrir el sentido de su existencia. Apoyando estos fundamentos, Miguel de Unamuno hablará de la búsqueda de la inmortalidad, en la que “el filósofo tiene que afanarse en su vida terrenal por ganar la independencia de su propio cuerpo” (Csejtei, 2004, pág 15), punto en el que el hombre lucha contra su propia muerte y la ansia que por ser inmortal lo lleva ante Dios, quien es la única garantía de una existencia más allá del cuerpo material.

En la última década del siglo XIX, con Edmund Husserl surgirá otro rumbo que distinguirá al individuo entre el mundo espiritual y material y del que brotarán importantes pensadores. Su tesis partirá de un análisis del fenómeno de la existencia humana ante una fenomenología, que no es sino “una permanente actividad de búsqueda sobre lo originario y lo considerado evidente” (Lozano, 2016, pág. 19), es decir, solo a través de la experiencia encontraremos las verdades necesarias para entender las esencias y los sentidos, en una actitud que trasciende la materialidad y lo espiritual hacia un plano meticulosamente reflexivo.

infinito, incondicionado, perfecto e invariable, el cual es “suficiente en sí mismo”, no depende de ninguna otra cosa, contiene de por sí todo lo existente y lo crea. Para la religión, lo absoluto es Dios; en Fichte, es el “Yo”; en la filosofía de Hegel, aparece como lo absoluto la razón universal (el espíritu absoluto).

En cuanto sus nociones acerca del cuerpo, Husserl (2005) comienza sus reflexiones reduciéndolo a ser cósmico: “algo movable en el espacio merced de su extensión corpórea que le es esencialmente inerte y exclusivamente propia, la cual puede alterar su posición en el espacio” (pág. 58), por lo que el primer atributo del ser es su corporalidad, poseyendo una extensión concreta que lo diferencia de los demás individuos. Es por ello que el cuerpo es una cosa extensa, pero que no deja de ser espiritual, sino que su propia esencia es la nota diferenciante entre lo material y el espíritu; llenándolo, haciéndolo parte de la realidad.

Por consiguiente, el cuerpo “está sujeto a las determinaciones que convienen a toda objetividad individual como tal” (Husserl, 2005, pág. 57), por lo que se percibe en cuanto es localizado en un espacio y tiempo mundanos, pero a la vez es el centro a través del cual descubrimos el entorno, convirtiéndose en el lugar del yo trascendental, “que se objetiva o se concreta como sí mismo en un mundo material y que adopta un lugar o posición dentro de un mundo formado por realidades materiales” (Lozano, 2016, pág. 58). Para entender este postulado podemos decir que el cuerpo propio es como para sí como para el otro: es algo exterior, con similitudes con otros cuerpos y además, es algo propio vivido desde adentro; punto en el que cada hombre se analiza a sí mismo, operando de manera racional y espiritual, viviendo como cuerpo y como acto, haciendo cada existencia única.

Martin Heidegger, discípulo de Husserl, no se considerará a sí mismo existencialista, pero los temas que abarcará en su ideología serán un referente para la filosofía de este pensamiento en el siglo XX. Su principal pregunta y que pretenderá resolver a través de sus reflexiones será ¿Qué es el ser?, ante un mundo en el que el sistema político y económico reduce al hombre a un instrumento. Dentro de este pasaje en el que el humano pierde su individualidad, solo será redimido ante la búsqueda del sentido original del ser, cuya respuesta será encontrada a través de

su propia existencia.

Es por ello que Heidegger (citado por Pareja, 1998) asumirá que “el ser humano contiene el potencial de existir” (pág. 100), por lo que el hombre es para el mundo, viviendo para sí mismo y configurando su entorno, actuando sobre las cosas y utilizando los medios que en él figuran, según las posibilidades que él mismo elige. Con base en ello, la comprensión de ese mundo que muchas veces le resulta ajeno, será entendido a través del Dasein, “el modo de existencia de la existencia humana” (Pareja, 1998, pág. 100) que no es sino el ser en el mundo, la forma de existencia en la cual el hombre es capaz de relacionarse con el otro y con su medio. No cabe duda que el Dasein, como una totalidad cuerpo interior-exterior sea un “ser arrojado al mundo” (Pareja, 1998, pág. 100), en el cual proyecta su modo de existencia individual y cuya apertura con el otro permitirá comprenderlo y vislumbrarse a sí mismo.

Dentro de esta configuración filosófica, únicamente podemos captar la totalidad de la existencia humana vista desde la muerte, la posibilidad extrema y la única prueba de nuestra propia existencia. Es así que la muerte siembra en el cuerpo la angustia, el camino para pasar del ser impropio, definido como “evadirse del ser propio ser, de sí mismo, para no ver la cara de la condición trágica de la vida” (Pareja, 1998, pág. 102) viviendo hacia el mundo y sus banalidades; y el ser propio que se concreta como “la conciencia de la condición trágica del hombre arrojado al mundo” (Pareja, 1998, pág. 102). De la misma forma, la angustia es el paso para salvar al humano de la existencia impersonal, ya que nos permite asumir la muerte como la única posibilidad para llegar a ser totalmente; punto en el que el hombre se eleva a sí mismo por encima de su corporalidad y trasciende.

Continuando con este acercamiento hacia los filósofos existencialistas, tendremos que hacer énfasis en las aportaciones del filósofo francés Jean Paul Sartre, a quien se le debe oficial-

mente la creación del existencialismo. Dicho autor nos habla en sus escritos de que el ser humano está condenado a ser libre, es decir, se encuentra arrojado al mundo, pero sometido a la acción y a la responsabilidad que su vida conlleva. A diferencia de Heidegger, en el que el Dasein es un ser arrojado al mundo, para Sartre el humano es un ser para sí, un ser que debe construirse. Por consiguiente, este pensador manifiesta que “el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es y asentar sobre él la responsabilidad de su existencia” (Sartre, s.f, pág. 5), por lo que cualquier tipo de determinismo queda suprimido, ya que el hombre se inventa a sí mismo a través de su interacción interior y las relaciones con el mundo.

Con base en ello, Sartre (2005) postula que “lo propio del hombre es su existencia y esta precede a su esencia” (pág. 27), por lo que caracterizará a su filosofía es la idea de que el hombre es un ente sin sustancia, “pura nada arrojada al mundo” (pág. 26), por lo que nuestra esencia, aquella que nos definirá, es lo que edificamos nosotros mismos a través de nuestros actos. Dentro de esta ideología, se distinguen tres regiones en el individuo: ser en sí, ser para sí y ser para el otro (Sartre, 2005).

Primeramente, el ser en sí, es el ser de las cosas, el estar allí, un ser que carece de conciencia y, por lo tanto, de sentido y que solo con la conciencia de sí, “el yo aparece a través de la reflexión” (Sartre, 2005, pág. 14). Aquí es donde surge el ser para sí, “a través del cual se hace presente la nada en el mundo” (pág. 26), conciencia misma de este estar allí que nos permite configurar la existencia interior y el entorno; que solo toma sentido a través del cuerpo. Finalmente, la última región del hombre es el ser para el otro “la excedencia de la subjetividad ante la presencia de la subjetividad ajena” (pág. 26), lugar en el que converge la mirada del otro ante la mía y se construye el cuerpo exterior.

Encontramos quizá, en el concepto de **libertad**, la exteriorización del ser, hablando de que “el hombre está condenado a ser libre” (Sartre, pág. 8), pero esa misma libertad provoca en el

hombre un desamparo que siembra en él una necesidad de estar en el mundo, proyectándose fuera de sí mismo, en una exigencia de coexistir comprometido con el entorno. Efectivamente, con base en la filosofía sartreana, el cuerpo es un ser para sí como un ser para el otro, por lo que en su vivir diario se extiende hacia tres momentos: “el cuerpo vivido, el cuerpo percibido y el cuerpo interpretado por el otro” (Sartre, 2005). Sin dudarlo, en estos procesos de interiorización y exteriorización, el ser perseguirá fines trascendentales que le den sentido a su propia existencia.

En este capítulo hemos expuesto un panorama general de las corrientes filosóficas dominantes del siglo XIX hasta la aparición y el desarrollo del existencialismo, filosofía que será nuestro referente para sustentar los planteamientos que desarrollaremos más adelante. Evidentemente, las aportaciones del existencialismo en la forma de entender el cuerpo y al individuo como tal han sido sin precedentes, principalmente en la humanización y la individualización de un hombre agobiado en una época de profunda crisis, provocada por los efectos catastróficos de la violencia y la guerra. Justamente, el existencialismo surge como una alternativa ante la despersonalización y la mercantilización del cuerpo, brindando respuestas más certeras al hombre acerca de su estar en el mundo.

Ante esta época de incertidumbre, Víctor Frankl, cuya formación inicial fue médica, se especializó en los campos de la neurología y la psiquiatría, viniendo a conciliar la medicina con la filosofía, para comprender la salud y los padecimientos humanos “que rebasan la esfera somática y penetran en la dimensión psicología e inciden en ciertos casos en el nivel de lo existencial o espiritual” (Pareja, 1998, pág. 111). Por ello, para él era importante que la filosofía tuviera algo que decir y que fuera aplicable en los campos de la psiquiatría, cuyo objeto de estudio es el ser humano. La perspectiva Frankliana configurará a un ser antropológico con tres dimensiones: biológica, psicológica y espiritual, dándole supremacía a esta última. Con base en ello, la ciencia no era suficiente para comprender el sentido de la vida, sino que debería ser apoyada por otras disciplinas

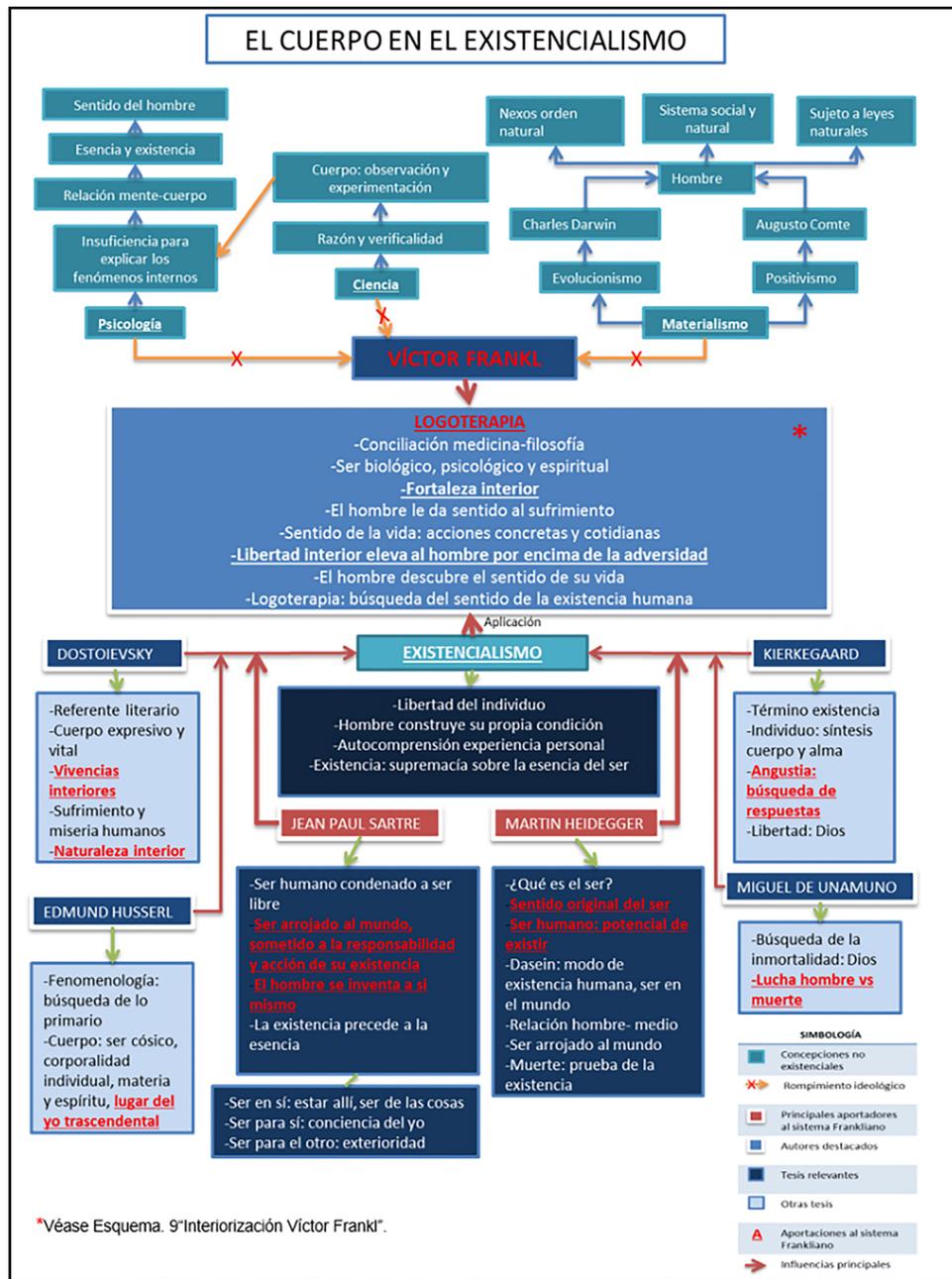
para resolver las interrogantes: ¿Qué es el ser humano? ¿Qué sentido tiene su existencia?

Es importante señalar que durante la Segunda Guerra Mundial, Frankl sobrevivió a los campos de concentración nazis, lugares en los que puso a prueba sus convicciones y sus orientaciones filosóficas. Con base en sus experiencias personales en esta trágica vivencia, este pensador enriquecería las visiones en torno a la existencia humana, hacia la capacidad de grandeza y miseria que viven en el hombre y cómo el cuerpo toma sentido por medio de la fortaleza interior.

En aquel lugar deplorable, Víctor Frankl (2015) pudo constatar en carne propia “cómo se veía afectada la vida de un prisionero por el día a día en un campo de concentración” (pág. 21), lo que lo llevó a ahondar en situaciones y condiciones que ampliaron sus percepciones en el conocimiento humano. Ante tanto abatimiento, llegó a la conclusión de que el hombre es “el que da sentido al sufrimiento” (Frankl, 2015, pág. 23), y es este sentimiento el que lleva al ser humano a buscarle un sentido a la vida; encontrándolo a través de las acciones concretas y cotidianas. Además, habla del concepto de libertad interior, en situaciones en las que el cuerpo es dañado, mutilado exteriormente y despojado de su dignidad, “la libertad interior puede elevar al hombre por encima de su destino adverso y eso no solamente en un campo de concentración” (Frankl, 2015, pág. 97), punto que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Por otra parte, el pensamiento de Frankl (2015), al igual que Sartre, pone en evidencia la libertad exterior del hombre, a través de la cual “vivir es asumir la responsabilidad de encontrar la respuesta correcta a las cuestiones que la vida plantea, cumpliendo la obligación que nos asigna” (pág. 106). Si en Sartre el hombre se inventa a sí mismo, para Frankl “el hombre no inventa el sentido de su vida, sino que lo descubre” (2015, pág. 128), en una libertad exterior-interior en la que la vida es un sentido finito que incluye los aspectos abordados por los anteriores existencialistas, como sería la muerte, la agonía, la angustia, el sufrimiento. Así, Frankl sintetiza de una forma más

humanizada a sus antecesores existencialistas, creando una corriente de la psicoterapia que va de la mano con la filosofía de la existencia: la logoterapia, la cual “ se centra en el sentido de la existencia humana y en la búsqueda de ese sentido por parte del hombre” (2015, pág. 126) ayudando al ser individual para que encuentre un sentido a su vida, su cuerpo y su entorno, activando en la conciencia su logos de existencia y, por ende, autotranscender por encima del sufrimiento.



Esquema 9 El Cuerpo en el Existencialismo. Elaboración propia.

Anotaciones Sobre La Evolucion Del Cuerpo En Lo Referente A La Existencia

Si bien, en los capítulos anteriores realizamos un recorrido por las diferentes filosofías del cuerpo hasta llegar al Existencialismo, que es la corriente de pensamiento que nos ocupa; podemos rastrear en todo este horizonte, fragmentos o legados de las otras doctrinas para la comprensión del cuerpo en torno a la existencia y el habitar en sí; aportes que sin duda nos serán de mucha ayuda para fundamentar los próximos capítulos y entender la configuración del cuerpo existencialista.

Primeramente, encontramos en el pensamiento de los pueblos primitivos, la configuración de una existencia en la que el hombre se construye a sí mismo en un intento por entender el mundo en el que habita, por lo que atribuye su estar terrenal a fuerzas místicas a las que se encuentra ligado, en una unidad cuerpo-alma: su existencia viene dada por poderes superiores y por los pequeños seres que habitan en su interior. Por otra parte, ve a su cuerpo como una extensión del ser, a través de sus pertenencias y sus fluidos. Su cuerpo lo es todo, se desdobra y sale de sí mismo, por lo que posee un arraigado sentido de pertenencia.

Para los griegos órficos, el cuerpo es la tumba de la psique y, asimismo, el lugar de los deseos carnales y las pasiones; por lo que se le considera enemigo del bien y lugar donde se mancha el principio divino. Parte de esta ideología la atribuimos al pensamiento platónico, pero con Aristóteles el cuerpo se concibe como un ente lleno de vida y habitáculo del alma, ocupando un lugar distintivo en el espacio y su perfección viene dada en cuanto el alma se encuentra en él.

Estas aportaciones contribuirán en el pensamiento medieval, en el que el hombre posee en su interior un microcosmos donde culminan y se desarrollan la perfección y la armonía de la naturaleza. El cuerpo se convierte en la ventana que nos conecta con la materia y, además, en un ente divino que se convierte en templo del espíritu santo. Pese a ello, el cuerpo ante el pecado se encuen-

tra lleno de un desequilibrio interior que debe ser purificado a través de la gracia espiritual. En este pensamiento, la principal aportación de Santo Tomás es el sentido de una trascendencia espiritual, en la que el hombre en su deseo de seguir existiendo, logra su inmortalidad a través del alma.

Con el Renacimiento, en la corriente humanista se estructura un ideal de perfeccionamiento del hombre, tanto exterior como exteriormente, por lo que el individuo se convierte en el centro del universo, asignándole un papel de libertad al hombre y, por ende, repensando el sentido de la existencia. Con ello no se rechaza la dualidad cuerpo y alma, sino que contribuye a formar un ser humano integral en todos los sentidos.

Con el Modernismo, de la mano de Descartes, el cuerpo es visto como el accesorio del alma, siendo la única que posee privilegio de valor, frente a un cuerpo que es visto como un mecanismo. Por consiguiente, el papel de la mente y el alma serán vistos de una forma racional, destacando su participación en el proceso de existencia. No se niega en este pensamiento, que el cuerpo es un ente material que ocupa un lugar en el espacio, determinado por alguna figura. Pese a ello, la existencia no necesita de ningún lugar, ni depende de la corporalidad material, sino que gracias al alma se origina la identidad del individuo.

La concepción empirista en lo referente a la existencia, apela a un cuerpo sensitivo, medio por el cual se logra conocer el mundo a través de las impresiones internas y externas, tal como lo postularía David Hume aportando el concepto del yo, construido por las cualidades de la mente y el cuerpo. Con base en ello, Hume rescató el papel del cuerpo como dispositivo que se conecta con el exterior, pero también un cuerpo-interior que siente y produce experiencias para sí mismo.

Acercándonos a las corrientes filosóficas del siglo XIX, el Materialismo constituirá un ser humano corpóreo sujeto a las mismas leyes que los demás organismos, por el simple hecho de estar en el mundo, por lo que las reflexiones serán meramente enfocadas a lo tangible, alejándose

de las cuestiones del alma y la espiritualidad. Así, el cuerpo se reduce a los planteamientos erigidos por la ciencia, convirtiéndose en objeto de estudio de diversas ramas; apoyándose en gran parte por el evolucionismo de Darwin, postura en la que el cuerpo interacciona con su entorno, en una existencia que viene condicionada por el medio en el que se desarrolla, siendo capaz de modificarlo y usarlo para su propio beneficio.

A pesar de ello, la razón y la ciencia no serán suficientes para explicar los fenómenos interiores de la corporalidad, por lo que poco a poco se irá desarrollando una filosofía de la existencia, como un derrocamiento hacia la ciencia, que por más que lo intente, no podrá resolver sus preguntas en torno a la esencia y existencia del ser humano. Por ello, este nuevo sistema filosófico que comenzará con personajes de la talla de Dostoievski y Kierkegaard, se irá tejiendo un nuevo sistema en el que los procesos de interiorización individuales serán la condición para entender o tratar de resolver las preguntas en torno a la existencia, cuyo eje radicará en la autocomprensión y trascendencia del ser humano. Dentro de esta línea, los filósofos posteriores que abracen esta nueva filosofía, se centrarán en las vivencias personales del cuerpo individual, abordando temas desde la miseria humana hasta la construcción de un esquema corporal para contribuir a sustentar la interiorización de los fenómenos intangibles del ser humano.

Proceso De Interiorización Del Ser

Indiscutiblemente, el hombre se encuentra ligado al medio que lo rodea, ese mundo en el cual se mueve, creando espacios dignos de habitar, en los cuales “desarrolla las distintas acciones según sus intereses y esto lo lleva a la exploración y experimentación con su entorno” (Rincón, 2007, pág. 7), conduciéndolo a idear movimientos que le brinden al espacio una significancia personal; despertando su conciencia y extendiendo sus actos en el mismo. Es así, que el ser humano

crea dentro de este sistema su propio universo, reside en él, abriéndose desde el interior hacia los estímulos externos. Por consecuente, el individuo percibe su ambiente, se apropia de él, para construir un sistema que le dé sentido a sus pensamientos, utilizando para ello su espacio corporal interior que lo sitúa en una temporalidad y que le permite realizar procesos de exteriorización e introspección, a medida que interactúa con su contexto socio-cultural.

Hablar del proceso de interiorización es poner de manifiesto las aportaciones de los filósofos existencialistas en una búsqueda por la comprensión interior del hombre, rompiendo con las barreras en las que la filosofía anterior, solo generalizaba las preguntas por la esencia del ser, el cuerpo y la existencia. Ahora, en esta corriente filosófica, como ya mencionamos, se apelará por la subjetividad humana, en un afán por encontrar el valor de su presencia y estar en el mundo. La mirada hacia las profundidades interiores del hombre, aquellos rincones en los que la vista del otro no puede llegar, ese “ser para sí”, será la determinante y la constante de los pensadores existencialistas; construyendo cada uno, procesos en los que el ser individual interioriza el mundo y lo hace suyo, como alternativa para encontrar o sobrellevar el sentido de su existencia.

Primeramente, con Dostoievski (2009) pudimos constatar que, a través de su literatura, se inaugura una exploración de dichos procesos, apelando por un ser pensante, que dialoga con sí mismo, siendo uno con su cuerpo, encerrándose en su interior como un medio para emancipar su miseria ante lo mundano. Aquí la realidad juega un papel relevante, ya que los personajes planteados encuentran una alternativa para escapar del sufrimiento exterior, dentro de un proceso en el que el ser humano escapa del mundo, escapa del otro y se construye a sí mismo.

Siguiendo esta línea, el ser humano como ente individual lucha y se contrapone a la idea de masa que los sistemas dominantes, a través de la historia, han pretendido imponer, punto que Kierkegaard (citado por Torralba, 2000) defiende claramente al postular que “el ser humano

está llamado a ser una individualidad única e irrepetible, una existencia distinta y singular en el conjunto de la realidad” (pág. 2). Es por ello, que el individuo contiene en sí mismo la capacidad de contraponerse ante las desigualdades causadas por el sistema, teniendo como arma su propia individualidad interior, espacio que ni la peor de las degradaciones puede dañar, su propio espíritu, que no es sino la única posibilidad que tiene para desarrollarse como un ser íntegro que dialogue con su propio yo y con los demás.

En este punto, es indispensable que el ser humano cultive su existencia a través de la construcción de relaciones personales y actividades que alejen el odio y la animadversión causados por las vivencias en el mundo, tal como lo hizo Víctor Frankl (2015) después de salir de su aprisionamiento: “limpió de su intimidad hasta la más mínima nota de rencor o resentimiento. No olvidó la experiencia en los campos, pero superó su experiencia personal” (pág. 18), autoreconciliación que no hubiese sido posible sin la introspección personal que le permitiera sobrellevar los daños exteriores, tal como lo hacían los personajes creados en el universo de Dostoievski y como lo planteaba la filosofía de Kierkegaard.

Preciso es decir, que en el interior del hombre anida una amplia capacidad de grandeza y de miseria, pero su exterior lo sujeta a un espacio terrenal que lo limita, que le causa interrogantes y estragos: la angustia y la muerte son los motores que lo llevan a buscar una trascendencia que vaya más allá de un cuerpo material, en algo propio vivido desde adentro, el “ser para sí” de la filosofía sartreana que es rescatado por Jean Luc Nancy (2007) al decir que el cuerpo interior “es la relación a sí, es el momento sin relación. Es impenetrable, impenetrado, es silencioso, sordo, ciego y está privado del tacto” (pág. 25). A pesar de que para este filósofo no hay interioridad en el mundo de los cuerpos (sino que este solo se concibe pasando por un afuera personal), nos ofrece un panorama que nos muestra una interiorización en la que el cuerpo está lleno sí mismo.

Así, el cuerpo es el lugar de la existencia y se expone a través de la exterioridad corporal que lo permite interactuar con los otros, se construye desde adentro hacia afuera, siendo en el mundo y escapando de él. Asimismo, en las palabras de Nancy (2007), el cuerpo “es el ser en el mundo y aun de manera radical, ser mundo” (pág. 48), por lo que la existencia se expande en el interior del individuo a través del alma, que en su pensamiento no es sino la manifestación interior del cuerpo material, que se siente a sí mismo a través del yo “al tiempo que se desarrolla con el mundo” (Nancy, 2007, pág. 11).

Para él, el cuerpo no está vacío, sino que rescata parte del pensamiento griego, al decir que el cuerpo exterior “es la forma del alma” (Nancy, 2007, pág. 14) la cual es una sustancia de una materia intangible que escapa a la vista. Consecuentemente, habitamos un cuerpo material que nos permite existir en medida en que el cuerpo se desenvuelve hacia afuera y no para de sentir. Desde esta perspectiva, la interiorización viene dada cuando el individuo posee su cuerpo y este le condiciona la existencia: el cuerpo aun en este aspecto lucha por el trans-scendere, no entendiendo los límites de lo tangible, sino que “el cuerpo finito contiene lo infinito” (Nancy, 2007, pág. 16).

Dejando de lado el pensamiento de Nancy, recordaremos lo dicho por Heidegger, quien nos dice que “el ser humano contiene el potencial de existir” (citado por Mart, 2013), punto en el que podemos hacer énfasis en la existencia interior del hombre, momento en que vive para sí, eligiendo su modo de actuar y de ser en el mundo. Justamente Sartre, (citado por Rico, 1998) influido por el pensamiento de Heidegger, nos acerca al cuerpo existente consigo y con la exterioridad, al decir que “El ser del hombre es un “estar-ahí” (pág. 20), pero en sus relaciones con el otro y consigo mismo es como va construyendo su existencia interior.

Arturo Rico (1998) complementa esta aseveración al hablarnos de la exterioridad del cuerpo: “Visto desde fuera el cuerpo aparece efectivamente en medio del mundo” (pág. 38), cuasi

un objeto, pero que solo adquiere sentido a través de la conciencia propia, el “ser para sí”, que se conecta con el mundo, exprimiéndolo, haciéndolo suyo, existe en cuanto la conciencia se apropia de él, para poder ser con el otro. Con base en ello, el sujeto se abre y se despliega al mundo, dejando de ser un simple ser cósmico, afirmándose ante el entorno y, por ende, reafirmando su existencia interior. Con base en ello, el cuerpo es percibido como algo propio vivido desde adentro, en el que el hombre hace surgir, en su relación con lo real, el orden de las cosas, que “lo establece la perspectiva personal de cada quien y, por lo tanto, es absolutamente necesario y totalmente injustificable” (Rico, 1998, pág. 38) .

Apoyando esta afirmación, el cuerpo se convierte en “su vehículo de ser en el mundo” (Rico, 1998, pág. 44) rescatando lo dicho por la filosofía existencialista, en la que cada existencia humana es única e irrepetible y, por consiguiente, cada individuo ve el mundo de una manera única, concibiendo su cuerpo como medio de unión entre lo físico y lo psíquico, formando una realidad subjetiva, en la que lo material y lo espiritual le brindan sentido al mundo y, por resultante, a su propia existencia. Desde este punto, el cuerpo viene dado como el ente a través del cual nos desarrollamos y crecemos, tanto exterior e interiormente, convirtiéndose en el contenedor de nuestra finitud, pero también, el lente a través del cual el espacio interior adquiere sentido en una existencia material.

En cuanto a ser y habitar en el cuerpo-mundo se han realizado muchas reflexiones, ahora partiremos de lo estipulado por el filósofo Maurice Merleau Ponty, quien en su fenomenología rompe con la diferenciación entre mente y materia, siendo el cuerpo humano (la carne) el punto meditativo entre la conciencia y el mundo natural (1993). Dentro de su filosofía de la percepción, introduce el término de encarnación en cuanto a la noción de “yo soy mi cuerpo”, hablando de la centralidad del mismo en la configuración de la exis-

tencia (Merleau-Ponty, 1993). Este punto planteará el problema del yo, el cuerpo situado en un espacio frente a la otredad, en una relación del yo interior y la forma en la que los demás ven mi cuerpo material.

Con base en ello, Merleau-Ponty (1993) parte de la exteroceptividad, que no es sino “una puesta en forma de los estímulos, la consciencia del cuerpo invade al cuerpo, el alma se difunde por todas sus partes, el comportamiento desborda su sector central” (pág. 94), por lo que la conciencia y el alma se sobrepasan hacia el mundo exterior, para estructurar la representación corpórea que me permitan observar mi cuerpo real. Dicho proceso no deja de ser un hecho psíquico que ayuda a que el individuo se dé cuenta de su estar en el mundo, aspecto que no es posible sin que el ser reciba estímulos fisiológicos y psicológicos a través de su carne, para poder realizar una interoceptividad y, por consiguiente, hacerse una conciencia del cuerpo vivido en el mundo. Apoyando esta afirmación, no es suficiente entender los procesos anatómicos que sujetan el cuerpo-carne del hombre, sino que en la filosofía de Ponty, se debe ahondar en los rincones del ser, desde una filosofía del interior del individuo.

Por lo visto, el ser es consciente y la vida se hace presente en el interior del individuo a través de estímulos exteriores, “unos movimientos reflejos, esbozados o acabados” (Merleau-Ponty, 1993, pág. 97) procesos en los que la conciencia participa de manera parcial; pero dichos impulsos de existencia son independientes de los pensamientos involuntarios. Aquí podemos comenzar a hablar de una aportación relevante en cuanto la comprensión del ser interior-exterior en el mundo: el esquema corporal, que en palabras del autor es “una toma de conciencia global de mi postura en el mundo intersensorial” (1993, pág. 116), en el que el espacio corpóreo es un espacio vivido para sí, lugar de la existencia que se diferencia de lo exterior y sin el cual nos sería imposible interactuar con el mundo, una forma única en la que el individuo

se presenta ante el otro.

El esquema corporal, acercándolo hacia el enfoque existencialista, es “una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo” (Merleau-Ponty, 1993, pág. 119), o rescatando el pensamiento de Heidegger, un ser cuya esencia es estar en el mundo, siendo para él y para los otros, en el que absorbe dicho entorno y lo proyecta como modo de existencia, para autovislumbrarse, entendiendo las diferencias y semejanzas con el otro. Es así, que sin el espacio corpóreo que envuelve al hombre, este no podría mantener una existencia interior en la cual afirmarse ante el mundo.

Apoyando lo expresado por Rico (1998) que debido al reducido campo de autopercepción que poseemos, la aprobación de nuestra exterioridad por parte de los otros “es extremadamente importante para nuestro crecimiento personal, físico, afectivo e intelectual” (pág. 67). Aspecto que si no se lleva del todo a cabo, obliga al individuo a que se refugie en sí mismo a través de una introspectiva, en la cual renuncia al mundo y a su cuerpo, generando en él la posibilidad de aislamiento. Este proceso de interiorización resulta negativo causando una negación del cuerpo, ocasionando una existencia impropia en la que se deja de lado la individualidad y las características interiores que hacen que cada hombre desarrolle su espíritu de un modo personal.

No debemos dejar de lado que cada individuo es un mundo interior y que vive el mundo con base en el desarrollo de dicho espacio existencial, interaccionado con el exterior de tres maneras: “relaciones intencionales con objetos (“cósicas”), con sujetos (“proxémicas”¹⁸) y consigo mismo (“dianoéticas”¹⁹)” (Rico, 1998, pág. 82). Es así que podemos decir que el cuerpo es el lugar que da origen a la construcción de experiencias

18 Se conoce como proxémica la parte de la semiótica (ciencia que estudia el sistema de signos empleado en la comunicación) dedicada al estudio de la organización del espacio en la comunicación lingüística; más concretamente, la proxémica estudia las relaciones -de proximidad, de alejamiento, etc.- entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico. Asimismo, pretende estudiar el significado que se desprende de dichos comportamientos. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/proxemica.htm consultada el 03 de enero del 2017.

19 Del griego “dianoétikós” (intelectual, intelectual) es el término utilizado por Aristóteles para denominar las

con el entorno y, a su vez, el espacio a través del cual el hombre encuentra su propia libertad en el tiempo y en el espacio; se abre y se cierra al mundo, encontrando y diversificando las posibilidades de su existir.

Continuando con este análisis, haremos referencia de nuevo a una de las citas de Jean Luc Nancy, tomada del libro “58 indicios sobre el cuerpo como extensión del alma”, pero ahora para contraponer su pensamiento con la ideología de Víctor Frankl. Primeramente, Nancy nos muestra una visión materialista del cuerpo, reducido a los estímulos exteriores que nos permiten sentir el cuerpo y el alma-conciencia que es solo otra de las facetas para experimentar ese cuerpo y que no son más que “fuerzas situadas y tensadas unas con otras [...] el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y las medidas” (2007, pág. 21).

En esta colección de colecciones, como él la llama, no existe una dimensión psíquica como tal, contraria a la ideología Frankliana que jamás olvida la dimensión espiritual del hombre, sino que a través de la unión de la psicología con la filosofía, el proceso de interiorización se vuelve más integral, para sumergirnos en las profundidades de la psique humana y, por consiguiente, en ese mundo interior que hace a cada hombre único.

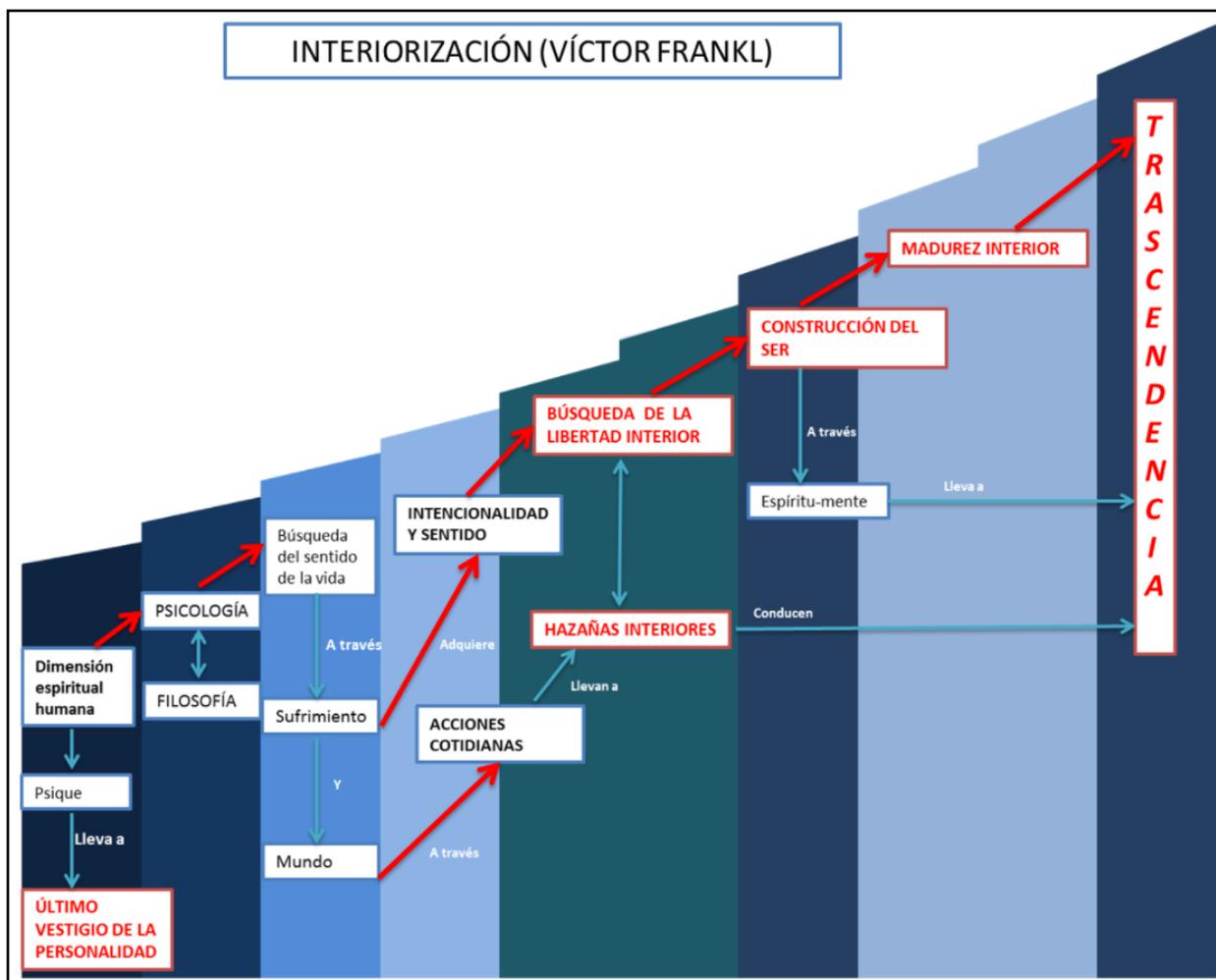
Dentro de la logoterapia de Frankl, se sitúa la existencia interior sobre todas las cuestiones que apuntan hacia reducciones científicas del cuerpo, rescatando la búsqueda del sentido de la vida a través del metasentido, “la prueba de la supremacía de la dimensión espiritual en la estructura ontológica del hombre” (2015, pág. 23), por lo que esta extensión psíquica, es el impulso que le otorga vitalidad a la cotidianidad humana y que es encontrada a través de los deberes

virtudes propias de la parte intelectual del ser humano, a las que llamó virtudes dianoéticas, distinguiéndolas de las virtudes éticas, que son las virtudes propias de la vida sensible y afectiva del ser humano.
Recuperado de <http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=84&from=action=search%7Cb-y=D> consultada el 03 de enero del 2017.

y los impulsos que lo sitúan en un ahora y que le permiten engancharse con el mundo y con los otros: “amores, amistades, proyectos, obligaciones, ilusiones, nostalgias” (Frankl, 2015, pág. 25). Contrario a ello, a pesar de los impulsos exteriores que dotan al hombre de un sentido existencial, el sufrimiento es una constante en la vida, “ocupa el alma y toda la conciencia del hombre” (2015, pág. 75), pero es algo relativo que puede causar alegrías, dependiendo de cómo el individuo sea capaz de manejarlo.

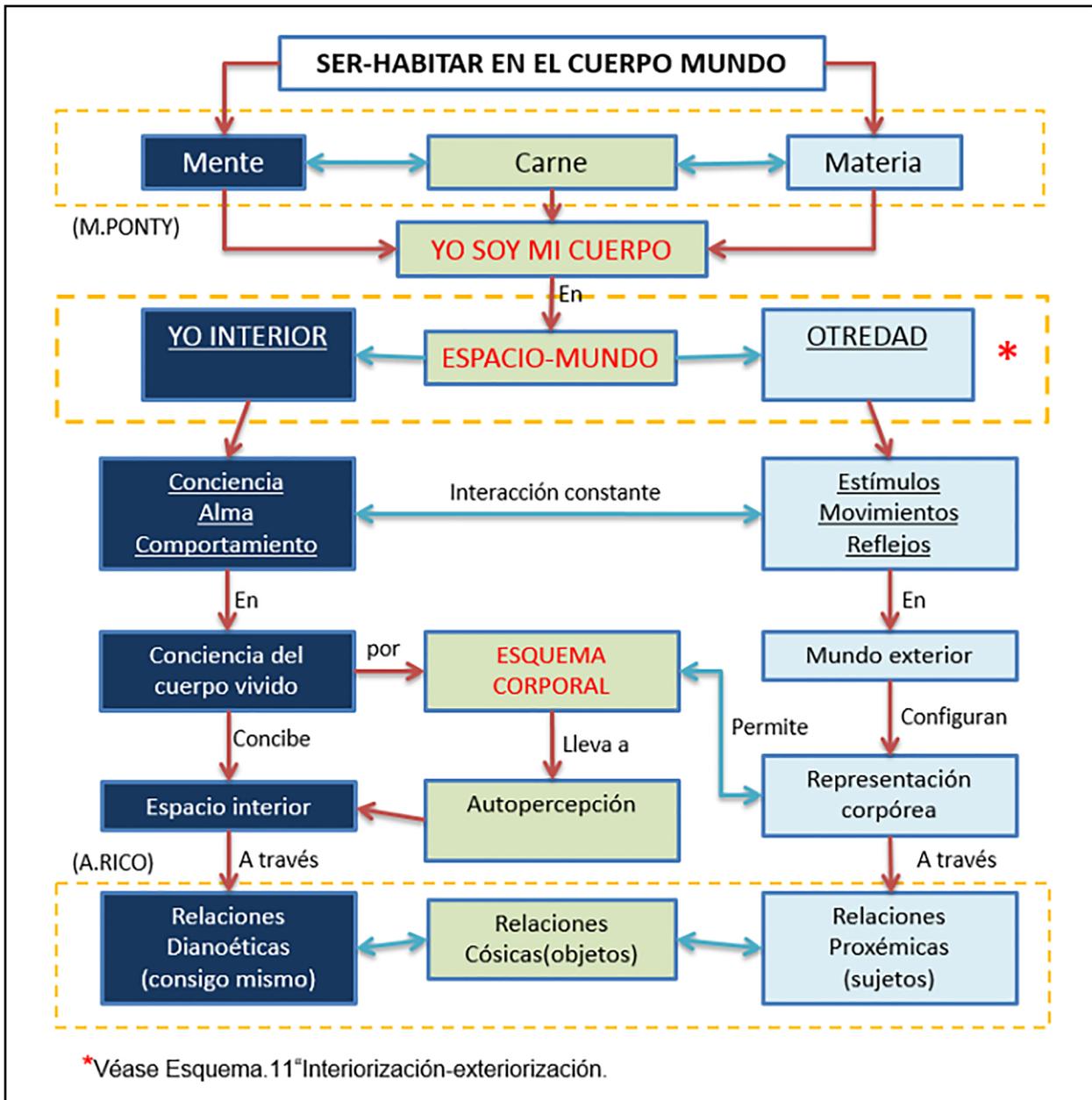
Aquí es donde se centra la interiorización Frankliana, en la que el hombre al entrar en contacto con el sufrimiento, producto de la determinación y la relación con el entorno, es reducido a ser cárnico, por lo que para sobrevivir tendrá que adentrarse hacia su mundo interior. El daño al ser íntimo es algo inquebrantable, ya que “el último vestigio de la personalidad es la libertad interior” (Frankl, 2015, pág. 95), el sitio en el que cada hombre puede construirse a sí mismo (de acuerdo a la filosofía sartreana), lugar en el que el individuo decide qué quiere ser, espiritual y mentalmente y conservar así, su dignidad humana. Consecuentemente, dicha libertad interior “que nadie puede arrebatarse, confiere a la vida intencionalidad y sentido” (Frankl, 2015, pág. 96), por lo que el hombre debe de aprovechar, sacarle jugo al sufrimiento para lograr una madurez interior en la que se eleve al hombre por encima de su destino adverso.

Dicho lo anterior, el hombre no puede escapar ante el sufrimiento, prueba de que el hombre es parte del mundo y lo habita de forma inseparable; pero este entorno, concede en él, la capacidad de convertir los estados de angustia externa en hazañas interiores. Con base en ello, (Frankl, 2015) afirma que “cuando un hombre descubre que su sentido es sufrir, ha de aceptarlo porque se convierte en única y singular tarea” (pág. 107), por lo que cada persona experimenta la vida y la pesadumbre de una manera particular, abriéndose ante la realidad, utilizándola para una interiorización, que la lleva a orientarse hacia el sentido de su vida.



Esquema 10 Interiorización (Viktor Frankl). Elaboración propia.

Es así que la individualidad siempre tiene sentido, un sentido finito de la vida, que “incluye el sufrimiento y la agonía, las privaciones y la muerte” (Frankl, 2015, pág. 111). Puntos clave en los que la existencia se hace presente en su máximo esplendor y en los que el hombre es responsable y capaz de construir las preguntas en torno a su estar en el espacio. Con base en ello, el ser humano es un ser autotrascendente, por lo que “ser hombre implica dirigirse hacia algo o alguien distinto de uno mismo” (Frankl, 2015, pág. 139). Esto lleva a que el ser humano encuentre una autorrealización, en una actitud positiva que le permita trascender, elevándose por encima de las condiciones exteriores.



Esquema 11 Ser-Hábitat en el Cuerpo Mundo. Elaboración propia.

Con la llegada de la Posmodernidad, conjunto de fenómenos y corrientes ideológicas que surgen desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días, las percepciones ligadas al cuerpo darán un giro radical, en una cultura que lo exterioriza y lo vuelve objeto de consumo del capitalismo y de las ideologías dominantes. Ante este suceso ¿Qué pasa con los procesos de interiorización? Esta interrogante puede ser resuelta con base en el pensamiento del ya ci-

tado Víctor Frankl, (2015) quien subraya que vivimos en una época en la que predomina u la enfermedad colectiva, caracterizada por “la carencia total y absoluta del sentido” (pág. 134), en la que las personas viven dominadas por un vacío interior, que los lleva hacia la sensación del “vacío existencial” (pág. 155) en el que el individuo niega su sentido trascendental de existencia en la que el nihilismo se hace presente.

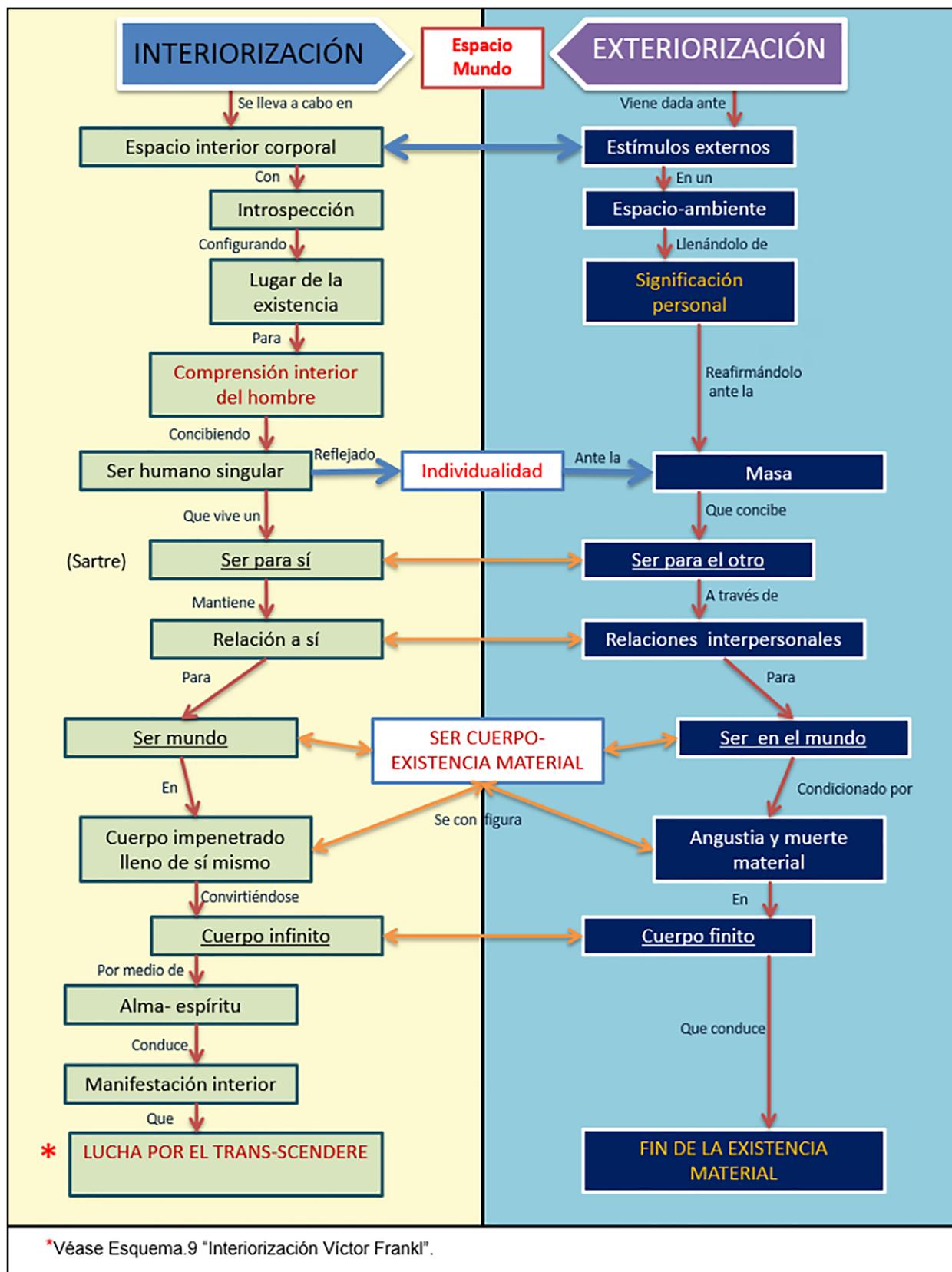
A ello sumamos los medios que ha puesto la cultura occidental al servicio del individuo, cuyo único fin es reducir ese malestar general que pretende llenar ese vacío: “productos tecnológicos, de belleza, farmacológicos, entre otros” (Soengas, Stella, E., & Zamorano, S., 2009, pág. 335), que construyen en el hombre una existencia en la que el placer es la premisa para que el ser alcance su autorrealización. David Le Breton (2007) pone en manifiesto esta aseveración al hablar de una cultura del cuerpo, símbolo ideal “materia prima que hay que trabajar, redefinir, someter al *design* del momento” (pág. 31), para dejar de lado las dimensiones espirituales del ser: ante un destino adverso, que es la vida misma, “ si no se pueden cambiar las condiciones de existencia, se puede al menos cambiar el cuerpo de múltiples maneras” (Le Breton, 2007, pág. 32), convirtiendo el cuerpo en un aparato exterior, producto en sí mismo que puede ser manipulado, cortado, configurado, decidiendo la dirección que este toma en cuanto su existencia.

Ante la negación del alma, el espacio interior del ser, no le queda al hombre más que el cuerpo exterior en el cual “pueda crecer en el cual pueda apoyarse” (Le Breton, 2007, pág. 35). Consecuentemente, la trascendencia puramente es dada con base en la construcción de un *alter ego* en el que el individuo se transforma en objeto de seducción y deseo, en un lugar habitable que le permita sobrellevar el significado de su estar en el mundo. La individualidad de Kierkegaard se hace presente, en la que el ser decide el rumbo se propia

vida, pero en un afán egoísta no renuncia al mundo de forma trascendental, sino que se descubre a través de él: “la pérdida de la carne por el mundo, lleva al sujeto a preocuparse por su cuerpo, para darle solidez a su existencia” (Le Breton, 2007, pág. 55).

El cuerpo-materia se vuelve incuestionable, medio en el cual el sujeto se olvida de sus pesares interiores, como recurso de una autocomplacencia en la que se convierte en anzuelo y pez; sociedad decadente que “ha sido arrojada a habitar el mundo (o habitar un cuerpo que es su enemigo), a seguir pensándose como liviandad en contra de la materialidad que lo arrastra” (Olvera, 2014, pág. 19) vacuidad existencial, que niega el cuerpo y, por ende, que ignora la verdadera libertad interior que solamente es lograda cuando el hombre acepta que es un ser mortal, con defectos y virtudes, pero capaz de “adoptar una postura personal frente a las condicionantes (biológicas, psíquicas, sociológicas)” (Frankl, 2015, pág. 155) de las que no puede escapar.

Ante todos estos procesos de interiorización que hemos abarcado a lo largo de este capítulo, es innegable que el hombre va más allá de un ser material, ente que logra comprenderse a sí mismo por medio de las búsquedas interiores, reflexiones espirituales que le permiten hacerse mundo en el espacio, conservando la libertad de cambiar cada instante, descubrir el sentido de su vida, percibir su entorno y apropiarse de él, llevando una existencia interior que lo hace único e irrepetible. Frankl se preguntaba ¿Cómo se puede predecir el comportamiento humano?, en la medida en que este comprenda que es antes que nada es un ser para sí, antes que un ser para los otros, entendiendo que es un individuo capaz de abstraer el mundo y crear en su interior un espacio corporal ontológicamente habitable puede acercarse hacia una comprensión del ser en la que este se convierta en un individuo completo, con una capacidad de crear y ser para los demás, inventando y reinventando su intimidad.



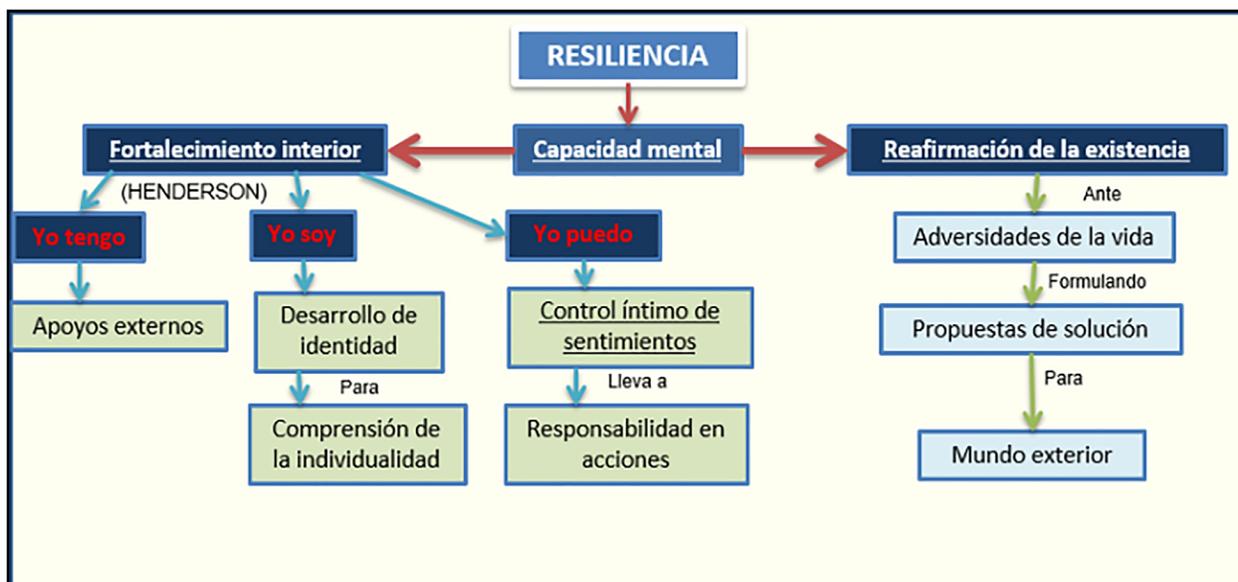
Esquema 12 Interiorización-Exteriorización. Elaboración propia.

La Resiliencia Como Parte De Los Procesos De Interiorización

Hablar de procesos de interiorización nos lleva a ahondar sobre cuestiones psicológicas que enlazan al individuo con su exterioridad y que le permiten reafirmar su existencia frente la vida: es allí donde surge la resiliencia como una capacidad mental que rescata la fuerza interior de las personas, principalmente en las que han estado expuestas a situaciones trágicas o de vivencia límite: enfermedad, privación de la libertad, sufrimiento extremo, encarcelamiento. La resiliencia se convierte en el pilar fundamental para que el ser humano pueda lograr una trascendencia más allá de las condicionantes que la existencia le determine.

Así, se define la resiliencia como “la capacidad del ser humano para hacer frente a las adversidades de la vida, aprender de ellas, superarlas e inclusive, ser transformados por estas” (Henderson, 2013, pág. 18). En esta medida, el individuo no tiene más que su propia existencia, por lo que la postura que este asume frente a las situaciones que lo hacen recordar su mortalidad en su existir finito, permitirá el control y desarrollo de su fortaleza interior, para generar propuestas de solución que sean exteriorizadas. Mucho se ha escrito acerca de personajes que han convertido sus sufrimientos vivenciales en triunfos personales, cosa que no hubiera sido posible sin la traída en la que el yo interactúa con su espacio interior-exterior y que le permite encontrar el para qué de su estar corpóreo en su propia resiliencia: “el yo tengo, yo soy, y yo puedo” (Henderson, 2013, pág. 20).

El primero hace referencia a los apoyos externos que promueven la resiliencia: amigos, familia, actividades cotidianas y pasatiempos como la creación artística, que ayudan a que el ser humano acepte el sentido de su vida, o tal como lo diría Víctor Frankl (2015), “acciones concretas y cotidianas que complementan el sentir de una vida, el día a día de una vida” (pág. 25), que lo empujan a entender el aquí y el ahora en la situación específica en la que se encuentra inmerso. Asimismo, el tener un conocimiento de un deber específico, un impulso diario que le permita sobrellevar las fatigas interiores, entra en esta faceta del “yo tengo” (Henderson, 2013).



Esquema 13 Resiliencia. Elaboración propia.

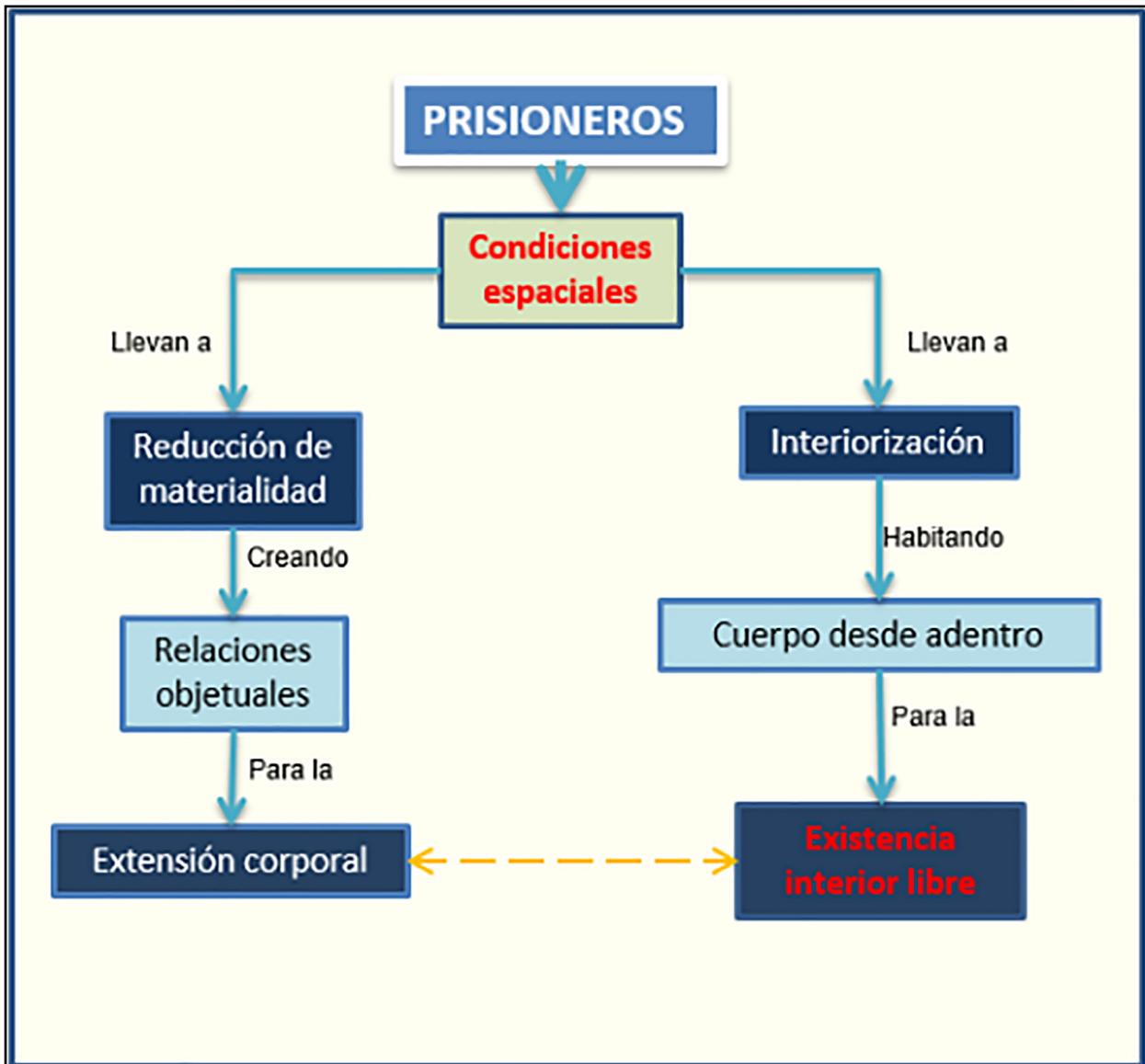
Por otra parte, todos estos estímulos exteriores son utilizados por el ser en la construcción del espacio corpóreo interior, “que sostiene a aquellos que se encuentran frente a alguna adversidad” (Henderson, 2013, pág. 20), erigiéndose a través del tiempo como una forma de aceptar el sufrimiento, ser parte de él, asumiéndolo, aceptando las consecuencias de sus actos, reorganizando su identidad personal, buscando su libertad interior. Aquí es donde interfiere el fortalecimiento del espacio interior, en el que el ser acepta la responsabilidad de sus acciones y sus consecuencias; hilándose con la última parte de la resiliencia, el “yo puedo”, que viene dado por el control íntimo de los sentimientos y las emociones, que promueve en el sujeto las búsquedas de nuevas propuestas de solución (Henderson, 2013) resolviendo los conflictos que no lo dejan autorealizarse.

Como ya lo analizamos, es preciso decir que “la resiliencia se activa cuando experimentamos una adversidad que necesita ser enfrentada y superada” (Henderson, 2013, pág. 20), por lo que más que una capacidad psicológica es una respuesta del ser, del yo ante la vida, dimensión espiritual que lo obliga a buscar respuestas ante el sufrimiento mediante una secuencia que hace

al hombre un ser resiliente: “prepararse para, sobrevivirla y aprender de” (Henderson, 2013, pág. 43). Aspectos que no serían posibles sin el valor de la iniciativa, que es la capacidad y voluntad de hacer las cosas, accediendo a que el individuo descubra los límites de su comportamiento interior y las limitantes del mundo real. Todo ello no sería un hecho sin la interacción de los procesos de interiorización mencionados y las actitudes que llevan hacia una resiliencia vivida desde adentro, por lo que para ampliar nuestro panorama en dichos fenómenos, es importante ejemplificar con experiencias reales en las que podremos apreciar el desarrollo del proceso de interiorización y la resiliencia en configuración de una corporalidad interior habitable.

Por consiguiente, comenzaremos a ahondar sobre la resiliencia manifestada en los reclusos que pagan alguna condena en las cárceles, con base en el artículo de Marella Santangelo (2016) “Cuando el interior es el mundo. Habitar las cárceles contemporáneas”, donde expone sus concepciones en lo referente a las condicionantes espaciales de los encarcelados y además, algunas experiencias de presos en cárceles italianas donde podemos rastrear una notable interiorización que viene dada por la reducción de su espacio material, que condiciona su existencia y lo lleva hacia una huida hacia el interior.

En este habitar, el hombre es privado de su libertad exterior como parte de una sentencia que tiene que pagar por romper las leyes establecidas por el Estado, que se apropia de su corporalidad física y lo consigna hacia un espacio difícilmente habitable: la cárcel, “una condición resultante de errores de vida; es este el habitar junto coactivo por restricción” (Santangelo, 2016, pág. 196), lugar en el que los individuos coexisten en una exteriorización física-material, en la que son despojados del sentido de pertenencia y los pocos objetos que les sean permitidos conservar, se convierten en una extensión de su propio cuerpo, dada la cercanía que el prisionero guarda con ellos, relaciones objetuales que se hacen latentes como una forma de conservar su espacio íntimo asignado.



Esquema 14 Prisioneros. Elaboración propia.

El habitar junto al otro, también promueve en cierta medida la interiorización del prisionero, causada por la reducción de las relaciones proxémicas de los individuos, es decir, la forma en que las personas ocupan el espacio y la distancia que mantienen entre sí al comunicarse, proceso que en las celdas invade el casi inexistente espacio del prisionero “que inicia su nueva vida estrechada, que tiene que delinear de nuevo el sentir, las relaciones entre sí mismo y su derredor, entre su corporalidad obligada y el espacio” (Santangelo, 2016, pág. 197). Por consiguiente, al

prisionero no le queda más remedio, como medio para conservar su individualidad, que sumergirse hacia su espacio interior, un lugar que ni el sistema que lo ata le puede arrebatar, acerca sus relaciones con los objetos, el mundo material invade su cuerpo habitable, hace de ellos y crea con ellos dimensiones simbólicas y espirituales en su mente. Asimismo, la decoración de la celda nos habla del acercamiento de las relaciones objetuales, ejemplo de ello es la experiencia de Magnaghi, citada por (Santangelo, 2016):

Al principio me muevo torpemente, el cuerpo apremiado por todas las partes; luego empiezo a medir los gestos, los movimientos se hacen sabios, insinuando cada parte del cuerpo, esquivando los obstáculos. La autoconstrucción de la decoración -cajas de detergente, de cigarrillos, de refresco, etc.- en vez de obstruir, articula el espacio, descubre dimensiones inexploradas de los muros de la celda. (pág. 202).

Otro punto relevante es la fortaleza del espacio interior, la resiliencia, que se manifiesta mediante la aceptación la condena del sujeto, causada por las consecuencias de sus actos que lo llevan a la resolución de sus conflictos al estar prisionero en un espacio en donde es visto como una maquinaria. Apoyando esta aseveración, Marella Santangelo (2016) cita parte de la concepción de Aldo Bononi, quien define al cuerpo como:

Máquina productiva y en su ser (lugar) donde se piensa, se comunica y se reproduce, este tiene como otra cara la vida desnuda, que halla en la cárcel su lugar representativo, donde el cuerpo vuelve a ser relegado a su función elemental de máquina de la supervivencia (pág. 197).

Un cuerpo que sobrevive ante las condiciones precarias en las que se encuentra prisionero, donde su esquema corporal es condicionado por el espacio, la forma de supervivencia elemental lo lleva hacia un control de sus movimientos, el cuerpo se automatiza, pero la existencia le

concede la oportunidad de resolver sus conflictos interiores mediante la construcción de un espacio mental en el que puede vivir sus sueños y aspiraciones como una forma de encontrar su libertad.

“El espacio, cuya percepción dentro es absolutamente diferente, es un espacio siempre circunscrito y definido en el que se pasan días, meses y años” (Santangelo, 2016, pág. 199) recinto que conduce a la limitación de los movimientos corpóreos y, por ende, a la automatización del cuerpo, el cuerpo-máquina se hace presente, condicionado por la diacronía, hechos cotidianos y vacíos, tiempo perdido en el que no le queda al hombre más que inventarse a sí mismo en el sentido de Sartre; pero descubre que el espacio interior no se define, ya que los límites solo son impuestos con base en la exterioridad que se convierte en receptáculo que lo lleva al autoconocimiento: el espacio interior es tan amplio en cuanto el prisionero sea capaz de llevar una existencia resiliente que aniquile sus frustraciones. “El habitar junto forzoso no produce relaciones, no crea oportunidades, paradójicamente engendra soledades” (Santangelo, 2016, pág. 205). Prueba inaudita es la huida individual hacia el interior, donde se reducen las relaciones con el otro, la existencia interior se hace presente como una alternativa de una búsqueda de un verdadero espacio íntimo: el cuerpo se cierra para esconderse de la mirada del otro, habitáculo verdadero, el ser para sí en su máxima expresión.

Si bien, el ejemplo de los prisioneros nos ofrece reflexiones interesantes en torno a la resiliencia y la interiorización, estos procesos que van a la mano pueden ser comprendidos en mayor medida en que el ser experimente la privación de su libertad y el despojo de su dignidad humana. Tal es el caso de lo sucedido en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, donde millones de personas fueron sometidas a situaciones de vivencia extrema, donde la muerte y la irracionalidad humana tomaron el cargo como un arma para aniquilar a quien no congeniaba con sus ideales. Bajo este trágico contexto, la existencia de muchas personas fue llevada al límite y, en una lucha por la supervivencia, no les quedó más remedio que adoptar una actitud resiliente que les ayudara a afrontar tanta degradación.

La experiencia vivida por Victor Frankl, pensador que citamos en los capítulos anteriores es, sin duda, un ejemplo extraordinario de la capacidad del hombre para hacer frente a la adversidad, convirtiendo las experiencias de sufrimiento, en actitudes positivas que le permitirían estructurar un movimiento psicológico, la logoterapia, que rescataba los valores primordiales del existencialismo. Es preciso decir que Frankl vivió en carne propia las atrocidades cometidas en los campos de concentración nazis. De ascendencia judía, sobrevivió al Holocausto, incluso tras haber estado en cuatro campos de concentración nazis, incluyendo el de Auschwitz, en donde experimentó en carne propia cómo se veía afectada la psicología del prisionero por el día a día en el campo de concentración, lo que lo llevó a posteriormente publicar “El hombre en busca de sentido” (Frankl, 2015) donde recoge su vivencias enfocadas hacia la existencia.

Así, observó cómo algunos reclusos se abatían o se degradaban ante el constante sufrimiento, mientras que otros parecían madurar interiormente, acto de resiliencia que dividió en tres fases: “la fase inmediata al internamiento, la fase de adaptación y la fase que surge de la liberación” (Frankl, 2015, pág. 41). En la fase inmediata al internamiento, Frankl relata como aparecía en ellos una etapa de shock, caracterizada por una negación de la realidad (2015), donde se hacían presentes factores y actitudes que evitaban la resiliencia, mecanismos de defensa que venían dados por “el estupor y la indiferencia que permiten sufrir menos impiden afrontar los problemas” (Cyrulnik, 2016, pág. 8) y en los recién internados, surgía la ilusión del indulto, en la que aparecía la creencia que serían liberados. En la primera selección, el veredicto sobre la aniquilación o la supervivencia, donde los oficiales elegían los cuerpos que serían eliminados, Frankl (2015) comprende la verdad desnuda de su existencia: “hice borrón y cuenta nueva, dejando atrás mi vida anterior” (pág. 47).

Al ser despojados de todo, hasta de su propio cuerpo, quedando la existencia desnuda, como él la llama, seguían los mecanismos de protección que impedían la actitud resiliente: la curiosidad, que auxiliaba a distanciarlos del mundo que los rodeaba, “nos permitía contemplar la realidad con cierta objetividad” (Frankl, 2015, pág. 49), por lo que poco a poco el individuo comenzaba a aceptar su realidad

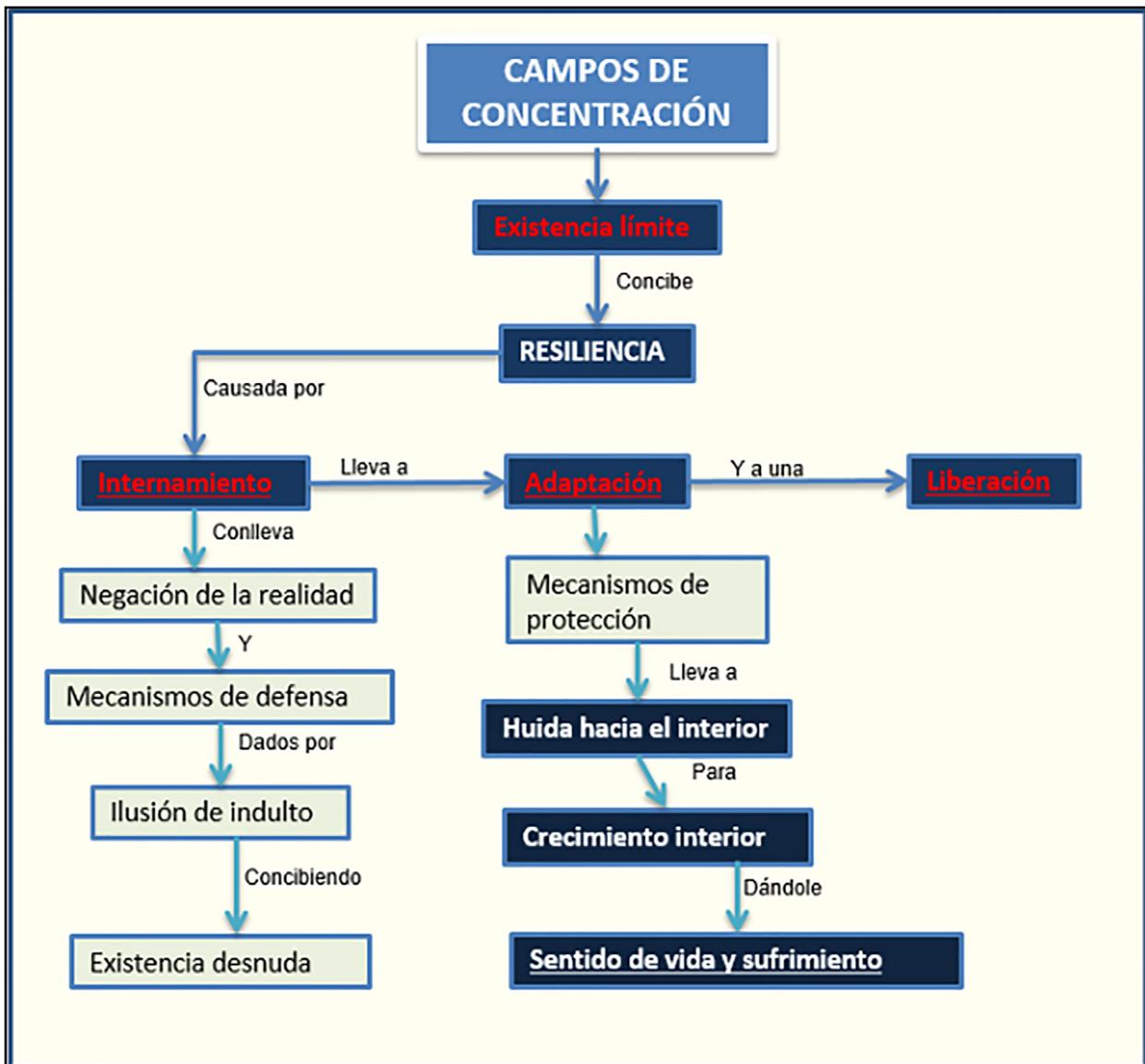
de manera consciente, sobreviviendo ante ella y reafirmando el miedo a la muerte. Por consiguiente, a los pocos días los prisioneros pasaban hacia una adaptación que los aislaba de la vulnerabilidad del cuerpo físico: la de la apatía generalizada que los llevaba hacia una especie de apatía emocional (Frankl, 2015), un escape que los iba fortaleciendo interiormente, como una alternativa ante el dolor físico, ante el que eran expuestos; sobrevivir era la premisa para que el individuo lograra una resiliencia que lo llevara al interior. El prisionero, al darse cuenta de que era un ser cárnico, reducido como maquinaria de explotación laboral, recurría ante ese espacio que el sistema autoritario no podía invadir: la huida hacia el interior. En las palabras de Víctor Frankl (2015) se explica claramente esta interiorización:

Las personas de mayor sensibilidad, acostumbradas a una vida intelectual, probablemente sufrieran muchísimo (a menudo su constitución era frágil) sin embargo, el daño infligido a su ser íntimo fue menor, pues eran capaces de abstraerse del terrible entorno y adentrarse, a través del espíritu, en un mundo interior más rico y dotado de paz espiritual. Solo así se explica la aparente paradoja de que los menos fornidos soportaran mejor la vida del campo que los de constitución más robusta (pp. 67-68).

Con base en este fragmento, testigo de su interiorización y resiliencia, podemos observar que el crecimiento interior creaba un caparazón que protegía al prisionero de toda la pobreza espiritual que encadenaba los cuerpos materiales a una atmósfera de miseria y dolor; inclinándolo a que el ser interior se volviera más intenso, en una lucha del alma por la supervivencia: la resiliencia se presentaba en armas como el humor, la apreciación de la belleza del arte y la naturaleza, conduciéndolos hacia un distanciamiento necesario del mundo real, una interiorización llevada a su máximo nivel como una meta que “constituía una especie de felicidad negativa, la ausencia del dolor en expresión de Schopenhauer” (Frankl, 2015, pág. 78).

Otro punto importante que podemos encontrar en la filosofía de Heidegger, y que Frankl confirmó nuevamente, es la pérdida del individuo ante la masa. Por una parte, Heidegger nos habla de que cuando el individuo se integra a la colectividad, se vulneran sus posibilidades y sus potencialidades naturales, perdiendo

su singularidad como ser único arrojado a la existencia. Igualmente, en el campo de concentración, el prisionero era despojado de su voluntad y reducido a puro cuerpo material, “terminaba por perder su conciencia de individualidad -un ser con mente propia, con voluntad e integridad personal- y si consideraba una simple facción de una enorme masa de gente: la vida descendía al nivel animal” (Frankl, 2015, pág. 80). Por lo que precisamente el cautivo, para sobrellevar este modo de existencia en el que lo querían despojar de todo su ser, se buscaba a sí mismo y a sus pensamientos, único medio para conservar el cuerpo interior.



Esquema 15 Campos de Concentración. Elaboración propia.

Ni las determinaciones de su entorno represivo y sometido a niveles imaginables, pudieron quitar en los prisioneros resilientes la libertad interior, la libre elección que le permite tomar decisiones y adoptar una posición en la que el yo dominara. Bien lo dice Frankl (2015) “al hombre se le puede arrebatar todo, salvo una cosa: la libertad humana -la libre elección personal ante las circunstancias, para elegir el propio camino” (pág. 95) libre albedrío que descifra el último vestigio inquebrantable de la personalidad humana, el espacio libre interior en el que la vida toma sentido para inclinar al individuo hacia una actitud valerosa ante las circunstancias del destino y el sufrimiento.

Víctor Frankl (2015) cita una famosa frase de Nietzsche “quien tiene un porqué para vivir, puede soportar casi cualquier cómo” (pág. 105) que nos ayudará a ejemplificar una experiencia similar a la vivida por los prisioneros del campo de concentración: la tragedia vivida por los prisioneros estadounidenses en la Guerra de Vietnam. Dicho suceso, contado por la psicóloga Edith Henderson (2013) en el que la resiliencia se manifiesta cuando los pilotos son derribados a comienzos de 1963 en territorio enemigo, permaneciendo prisioneros durante siete años en condiciones brutales, (pág. 371) donde fueron expuestos a la adulación de su cuerpo exterior mediante torturas y golpizas, falta de alimento y servicios de salud.

Al igual que los prisioneros de los campos de concentración nazis, a estos individuos no les quedó más opción que recurrir hacia una interiorización resiliente que los ayudara a sobrellevar situaciones tan deplorables. A ello se sumó el pensar constantemente en su situación al ser presionados para revelar secretos militares, por lo que el cerramiento de la exterioridad los condujo hacia su espacio interior; Henderson (2013) lo rescata de la siguiente manera:

“Los prisioneros encontraban maneras de sobrevivir día tras día . uno de ellos, capacitado como ingeniero, construyó una casa en su mente, ocupándose, minuciosamente,

de cada etapa del proceso. Otros escribían mentalmente poesía. Algunos solo pensaban en sus mujeres e hijos; otros simplemente no podían” (pág. 374).

A pesar de que los prisioneros habían perdido su libertad, tomaron sus fortalezas internas como la confianza, la iniciativa, el amor a sí mismos y hacia los otros, y factores de apoyo externo como los planes a futuro, la empatía y cooperación de los otros, la motivación de ser liberados y ver a sus familias, para desarrollar una resiliencia plena que les permitiera sobrevivir en el día a día.

Los ejemplos expuestos amplían nuestro panorama acerca de la resiliencia como una determinante para resolver las preguntas en torno a la existencia y como un medio trascendental para que el hombre sea capaz de sobrellevar las inclemencias del mundo material, creando espacios metafísicos que ni la privación forzada de la libertad puede destruir. La resiliencia como proceso de interiorización, crea en el individuo una unicidad que le permite mantenerse fuerte interiormente ante las tormentas que se presentan en la lucha por llegar hacia la cima de la montaña, que es la vida misma, disfrutando del camino, aceptándose como un ser sufriente sujeto a una realidad, y manifestándose consigo mismo en una afirmación ante lo irrefutable, libertad humana que habita en cada hombre: si la creación y la manipulación del espacio exterior dependen en la medida de la interacción con los demás, la resiliencia es la columna que sostiene el cuerpo-espacio-interior y que lleva al hombre hacia una existencia plena que no se puede guardar en el adentro y que fluye hacia el otro.

Frida Kahlo: Resiliencia E Interiorización

Bien dicho por la Psicología de la Resiliencia es que “la forma más segura de reestructurar la representación de la desgracia es elaborarla” (Cyrułnik, 2016, pág. 26), acción ejecutada

como una forma de expresión en la que el individuo vuelve al sufrimiento, haciéndole frente, pero a través de la transformación del mismo en obra de arte. Muchas han sido las víctimas que han recurrido a manifestaciones como la pintura, la música, la escultura, el teatro o la literatura, como el caso de Víctor Frankl (2015), para sanar ese dolor y convertirlo en un legado cultural invaluable.

De forma similar encontramos la figura de una de las pintoras más famosas y controversiales: Frida Kahlo -historia de vida, objeto de la presente investigación-, mujer empapada de una vida resiliente, ejemplo de una existencia llevada al límite, capaz de sobrellevarla con sufrimientos comparados a los sucedidos en los campos de concentración, ante un cuerpo herido que le rendía las cuentas de su existencia terrenal. Desde pequeña, la cercanía con su propia enfermedad y la de su padre era un hecho cotidiano y a través de su vida, el cúmulo de padecimientos que fue recolectando nunca cesó, al igual que nunca se apagaron las llamas de la esperanza, caminos que iba trazando para sobrellevar una existencia digna que hizo batalla ante la vida y la muerte; dualidad quizá, heredada por las raíces prehispánicas de su México que tanto amaba.

Vemos en Frida, una historia de resiliencia llevada hasta el último momento, caracterizada por un progresivo desarrollo de la identidad, que le permitía llevar un locus interno de control y, consecuentemente, optar por posiciones de dominio que le permitieran sobrevivir y vivir las adversidades. Contrario a lo que decía Víctor Frankl (2015), quien hablaba de “la carencia total y absoluta de sentido, muy común en los pacientes, acosados por el vacío interior, por un desierto interior que los arrastra a una amarga sensación que ellos mismos denominan vacío existencial” (pág. 134). Frida dotó y llenó su espacio interior de un sentido que le daba las respuestas a sus preguntas existenciales, pero por si fuera poco, lo desbordó hacia afuera, me-

diante una decoración y estructuración de su imagen corpórea y espacio personal, inventando un modo de habitar en el que estaba claro su sentido de pertenencia, que impregnó su entorno de una carga simbólica sin precedentes.

Dicho proceso no fue posible sin la noción clara de su esquema corporal, consecutiva construcción de su imagen exterior-interior, en la que jugaron un papel importante fue el espejo que le permitía apreciar su cuerpo desde diversos ángulos, construyendo su visión del cuerpo propio, explorándose a sí misma y descubriendo las fronteras de su cuerpo, que se hacía visible, cuerpo configurado, en sus muchos autorretratos que realizaría a lo largo de su vida. Conocidos son los vistosos atavíos que la pintora utilizaba para proyectar su cuerpo en la cotidianeidad, un ejemplo más de la construcción del yo interior que vive para sí y para el otro. Así, al espejo lo podemos concebir como un lugar en el que se manifiestan las subjetividades de la pintora, pero también como un vínculo adicional con su propio mundo y con la vida.

Asimismo, el “yo soy” oscilaba entre un vaivén de procesos de exteriorización e interiorización, permitiendo que la pintora se aceptara a sí misma y forjara relaciones afectivas con los otros. Apreciamos que en Frida, la reafirmación del yo viene dada a consecuencia de un desarrollo de una fortaleza interior, carente de situaciones de evasión que permitieron el desarrollo de su resiliencia; y aunque pasó por varias etapas de hastío y depresión a lo largo de su vida, su arraigo a la vida y su pasión por el arte fue lo que la ayudó a superar y verse fortalecida en cada etapa de su enfermedad.

Frida estaba consciente de su propia existencia y sus limitaciones corporales, pero ello no le impidió comprender su individualidad, vivir la vida con sus adversidades, aceptar su sufrimiento y adoptar una valerosa posición de dominio. “El sentimiento que se convierte

en sufrimiento deja de serlo en cuanto nos formamos una idea clara y precisa de él” (Frankl, 2015, pág. 103), frase que nos lleva a comprender los alcances de una mujer enfrentada con su destino y que a pesar de ello nunca cedió, convirtiendo cada una de sus penurias en hazañas interiores, aprendiendo de la adversidad.

Otro elemento importante de la resiliencia es el “yo puedo”, que no es sino “las capacidades sociales e interpersonales” (Henderson, 2013, pág. 221) y, en el caso de Frida Kahlo, su creación pictórica fue el medio que utilizó, por una parte, como válvula de escape de su incesante dolor, pero además, como una consagración de su existencia y su sufrimiento. En su biografía podemos apreciar las constantes intervenciones en su cuerpo material, su maldición familiar de enfermedades, la imposibilidad de su columna para sostener su cuerpo, pero a pesar de ello, nunca dejó de pintar, sino que sus dolores físicos y psíquicos fueron convertidos en pinceladas que se convirtieron en hermosos cuadros.

La existencia desnuda es una constante en su obra, es decir, la conciencia de su cuerpo desnudo, mutilado, fragmentado, configurado por medio de sus imposibilidades materiales. Frida Kahlo contemplaba su realidad con cierta objetividad, repensando su cuerpo, haciéndolo suyo como su medio de existencia terrenal, pero lo llevaba entre la línea del sacrificio prehispánico y mártir católico: cuerpo ofrecido, espíritu encarnado, lugar de las angustias, pero también, de los placeres mundanos.

El cuerpo pictórico de la creadora, muestra sin duda una articulación del cuerpo en un espacio diacrónico, pero al mismo tiempo escapa de ello, por medio del simbolismo y la metáfora, surrealismo puro en el que los pesares, los sueños interiores de la artista se vuelven omnipresentes. Así, sus pinturas se encuentran llenas de una carga emocional que viene desde las entrañas de la mente humana, estoica, muestra su cuerpo, obra de arte hecha pintura, puesto al deleite de quien

aprecie su obra.

El tamaño del sufrimiento humano es relativo, el dolor es algo que forma parte de la vida y del cual no se puede escapar, ella lo tenía bastante claro y en su soledad, Frida presentó su dolor desde diversas facetas: analíticas o simbólicas, líricas o burlescas, produciendo con su cuerpo sufriente, relacionándose consigo misma y yendo más allá de los límites de su ser. Desde este enfoque, las relaciones con los demás fueron un aspecto relevante para el desarrollo de su resiliencia, pues a medida que se ampliaban con más fuerza sus pesares, el deseo de convivir con los demás se intensificaba encontrando en su interacción con los otros, un impulso extra para sobrellevar su existir; prueba de ello son las numerosas relaciones amorosas y de amistad que tuvo con importantes personajes de la escena artística mexicana, quienes la visitaban continuamente y a quien ella les escribía cartas y poemas.

Es así que su gran interiorización le permitió modificar su actitud frente a su destino, construyendo relaciones de confianza con el otro, mostrando el ser con su destacada presencia, poseyendo una amplia capacidad de expresar que, en palabras de Eduardo Nicol (1977), “es el acto de darse a conocer” (pág. 16). Concepto que sin discusión fue llevado por Frida como un ser comunicante que se enunció como un autoproyecto cultural, erigida como un sujeto y un producto artístico, promoviéndose continuamente en el aparato político-social mexicano, convirtiendo su obra y su persona, en embajadoras de sí misma en el extranjero. Quizá aquí encontramos su principal legado, pero ese punto lo discutiremos más adelante.

Como mencionamos anteriormente, el espacio personal que rodeaba a la artista poseía una significancia en la que ninguno de los objetos se encontraba al azar, sino bajo un ordenamiento en el que Kahlo configuraba un mundo al que le era imposible, acceder por

completo. En ese microcosmos, ella poseía la libertad de planear y decidir quién ser en su diario vivir, manteniendo una relación más que funcional con los objetos que la rodeaban: medicamentos, juguetes, corsés, aparatos ortopédicos, arte popular -entidades que eran el reflejo de sus pasiones y sus males-.

Así, apreciamos en la cotidianeidad de Frida, una reducción del espacio exterior causado por la imposibilidad de la pintora para interactuar en el de una forma libre, por lo que las relaciones proxémicas con los objetos que tiene a su alcance, la llevaran a existir con base en un cuerpo pensante que interioriza los elementos que tiene a su corto alcance y los procesa para convertirlos en parte de su imaginario artístico. Dicho lo anterior, existe en Frida una síntesis de los procesos de exteriorización-interiorización que la convierten en un ente resiliente que se eleva ante las condiciones y que le conceden la libertad de cambiar cada instante.

Apoyando las ideas del párrafo anterior, uno de los objetos que mayor relevancia en su vida fue su cama, lugar en el que pasó gran parte de su existir y que sin cuestionarlo se convirtió en una extensión de su cuerpo. La personalidad de la pintora le ayudó a nunca darse por vencida, por lo que la imposibilidad de circular libremente en el mundo la llevó a convertir su lecho en el lugar de su existencia para sí, cómplice de sus amoríos y aventuras, espacio de creación artística, lugar de interacción social, habitáculo de sus sueños y temores.

El estar postrada nunca fue un impedimento para su desarrollo artístico y espiritual, ya que su resiliencia la llevó a escalar por las esferas política, social y cultural de la primera mitad del siglo XX en México. Justamente, su postramiento no era una maldición sino un impulso, una pulsión de vida, para realizar las pinturas más destacadas de su carrera. No podemos dejar de lado

que la reducción de su espacio exterior a causa de su enfermedad fue un detonante para que Frida construyera en su cuerpo-mente un espacio interior habitable y, al igual que su cama y los objetos que la acompañaron en su vida, ese espacio interior que la condujo a la autorrealización, es decir, la búsqueda del sentido de su existencia.

En “Así habló Zaratustra” Nietzsche habla de la evolución del alma diciendo: “En otro tiempo, el alma miraba al cuerpo con desprecio y entonces ese desprecio era lo supremo: ella lo quería famélico, espantoso, hambriento” (2010). Con base en esta premisa, encontramos en la imagen de Frida Kahlo un cuerpo que se desprende desde el interior y vuelve a él en un eterno retorno, en el que el alma acepta ese cuerpo material que se evidencia a través de su arte, reflejando sus pesares interiores, sacando hacia afuera su corporalidad interior como lugar de su existencia, en cuyo rincón mora el espíritu capaz de elevarse en el tiempo y la materialidad.

Pocos han sido los personajes que han convertido su sufrimiento en un legado cultural que llega a formar parte del imaginario colectivo popular, Frida Kahlo entra en esta catalogación. Hoy en día ella y su arte son un símbolo identificable de la mexicanidad, un autoproyecto cultural que es una metáfora y un recordatorio de las amplias capacidades que posee el ser humano para adaptarse a su vida y aceptar los dones de la existencia. Dignamente, la trascendencia de esta artista vino dada a través de su magnánima resiliencia que utilizó los procesos de interiorización para convertir su dolor y sus situaciones desfavorables en productos que le ayudaron a expresar y comunicar en los diferentes aparatos sociales, mostrando su valor supremo, soportando su andar: cuerpo-arte cultural, cuerpo comunicante, cuerpo hablante, que puso en evidencia a su cuerpo como un verdadero espacio interior que se quedó para habitar en la memoria colectiva.

CAPÍTULO II.

Frida Kahlo; Resiliencia Ante El Sistema De Aparatos

Frida Y Su Contexto Cultural Y Político

Desde niña Frida fue curiosa. Conocía cada rincón, costumbre y rito del pueblo donde había nacido, el colorido Coyoacán, México. Porfirio Díaz siempre estuvo apoyado por la élite que seguía modelos culturales europeos para el arte, la educación y la economía. Le dio prioridad al desarrollo económico y cultural sobre la libertad. El país estaba en la mira del comercio internacional, mientras que el producto mexicano y las tradiciones autóctonas eran olvidadas. Estos modelos implantados en el herido México, analfabeta y pobre, solo funcionaban para algunos. Ni siquiera Matilde Calderón, madre de Frida, sabía leer ni escribir.

El nuevo suegro del señor Wilhelm Kahlo lo instruyó en el arte de la fotografía para que pudiera así ganarse la vida. En 1904, el ministro de Hacienda en el Porfiriato encargó a Kahlo la fotografía de edificios y monumentos históricos o de importancia arquitectónica en todo el país, así como las obras y construcciones realizadas por el Presidente. Aquellos fueron buenos años para Kahlo y su familia. Frida nació y murió en su casa de Coyoacán, edificada por su padre en ese mismo año de abundancia. Con su dinero construyó la gran casa y envió a sus hijas al Colegio Alemán.

Por desgracia, tal éxito vio su ocaso cuando el gobierno porfirista y la Revolución afectaron directamente los trabajos y la economía del país. En 1910 Francisco I. Madero se proclamó ante Díaz y fue el comienzo de la Revolución Mexicana. Díaz cayó ante Madero, quien ocupó el poder escasos trece meses, porque en 1913 fue asesinado por Victoriano Huerta. Aquello se volvió un desastre. Pancho Villa y Emiliano Zapata trataron de estabilizar a la clase más baja y trataron de implementar a fuerzas las nuevas reformas agrarias, pero nada se concretó. Venustiano Carran-

za fue presidente constitucional hasta 1917, cuando Victoriano Huerta tuvo que huir del país. De cualquier forma, para los pobres no hubo muchos cambios porque todos estos presidentes y héroes revolucionarios no eran más que rezagos del eurocentrismo de Díaz, nadie protegía a los pobres. Pronto, las teorías socialistas de Marx y Engels no parecerían tan disparatadas para los intelectuales de México. La familia Kahlo era ajena totalmente a la participación en movimientos políticos o de lucha en el país.

Frida prácticamente nació con la revolución. Se acabó el dinero y los lujos y el señor Kahlo se mostró taciturno y melancólico. Fue su padre quien más la influenció en su infancia. A pesar de que hasta sus veinte años siguió a su madre y sus hermanas en la instrucción católica, su padre le compartió el interés por la religión judía y por la doctrina de la Cábala. Debe señalarse que la niña adoptó de tal doctrina el símbolo del agua, que representa la culpa, la tierra, el frío y el vientre. La Cábala asienta toda su creencia en la presencia en cada ser de la bisexualidad, la bipolaridad y la complementariedad contradictoria. Más tarde, Frida da fiel testimonio de esto en sus pinturas. Por aquellos días su padre le obsequió su primer juego de pinceles y acuarelas.

A partir de 1917 empezó la reconstrucción cultural de México, después de la terrible Revolución. El sistema educativo comenzó a transformarse: se había creado un departamento para el control de los organismos educativos y se nombró como encargado a José Vasconcelos. La labor de Vasconcelos se encaminó al progreso de la sociedad mexicana en conjunto, basándose en los principios de la raza, el idioma y la tradición. Su mayor arma fue la educación para ricos y pobres. Frida tenía apenas diez años, pero más adelante se vería beneficiada por todas estas reformas en el sistema. Comenzaría a sentirse atraída por el levantamiento de las masas.

En 1921 el presidente Álvaro Obregón designa al mismo Vasconcelos como titular

del Ministerio de Educación. Ahora continúa con sus campañas contra el analfabetismo, establece importantes redes bibliotecarias y promueve inalcanzablemente la lectura. Además, mueve a los intelectuales de su tiempo para que contribuyan a la buena formación de las generaciones venideras. Frida y sus compañeros tuvieron muy importantes y comprometidos maestros, entre ellos Antonio Caso, Erasmo Castellanos Quinto y Narciso Bassols.

El movimiento revolucionario de 1910 había sentado las bases para la libertad política, la reforma agraria y la necesaria organización obrera. Asimismo, el éxito del muralismo en México se debe en gran medida a Vasconcelos. Entregó los muros públicos a grandes artistas para que expresaran la valía y el compromiso de ser mexicano. Se buscaba “socializar la expresión artística” (Zamora Martha, 2015, pág.37). La sociedad estaba más o menos dispuesta al cambio, pero ellos continuaron con la empresa. El 9 de diciembre de 1923 se firmó el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, donde figuraron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, entre otros. El poder en manos de los Generales Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, permitió que algunos artistas e intelectuales del país también pudieran acceder a puestos en el ministerio público.

En 1922 entró Frida ávida de conocimiento a la Escuela Nacional Preparatoria, entonces tenía la meta de convertirse en doctora en medicina, pero eso nunca sucedió. Por aquellos tiempos, el ingreso de las mujeres en los estudios superiores aún no era bien visto. Muchas familias se resistieron a enviar a sus hijas a estudiar en la institución mixta en una edad “peligrosa”; Frida fue una de las treinta y cinco mujeres que se matricularon ese año. La niña Frida se regodeaba presumiendo que la habían expulsado de la preparatoria, pero, según ella, el mismo Vasconcelos ordenó su reincorporación.

Frida podía leer en varios idiomas porque hablaba español, inglés, alemán y luego aprendió francés. Esto era algo muy extraño en una mujer y más extraño en una mujer de su edad. Recuerda su amiga Adelina Zendejas que un día de 1923 Frida llevó un anuncio del periódico que anunciaba el Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres, se quería obtener el voto para la mujer mexicana. Tal cosa se logró hasta un año antes de morir Frida.

Todas las cosas que Frida hacía fuera de casa se desvanecían al llegar a su casa. Regresaba al ambiente de rezos y castigo por parte de su madre y sus amigas iguales a ella. La sociedad en ese entonces tenía estrictos códigos de comportamiento para las señoritas y la niña transgredía todos y cada uno de ellos. La represión y el silencio debían ser los compañeros de la mujer, el aparato social no permitía la diferencia. La mujer podía llamarse mujer solo con esposo, hijos y una casa que arreglar. Se negaba Frida a comportarse conforme a lo establecido. Como era mal visto casi todo lo que Frida hacía, ella prefería irse al estudio de su padre a leer y ayudarlo a retocar fotografías. Esa fue su primera instrucción artística. Así fue desarrollando el sentido estético y la apreciación de los colores. Wilhelm la alejó de los roles tradicionales aceptados por la mujer mexicana. Ella adoptó el dominio de sí misma ante los demás y ante el mundo.

Algunas relaciones heterosexuales y homosexuales de Frida salieron a la luz y pronto la sociedad la tachó. Sus amigas de la escuela se alejaron de ella y gritábanle cosas hirientes otros niños. Se burlaban también de su cuerpo extraño y delgado. A pesar de que le decía a Alejandro que se gustaba como era, Frida resintió profundamente ese rechazo y esa burla a su forma de ser. Sus estudios terminaron pero no se quedó atrás, leía mucho desde la cama o donde fuera.

Deshecho el Porfiriato y sus lastres, se creó un fuerte movimiento izquierdista promovido por grandes intelectuales y artistas. Diego Rivera regresó a México en julio de 1921 para participar en este movimiento. Hacía murales en todas partes de México y Estados Unidos.

Luego de recuperar sus facultades físicas en 1928, Frida perteneció a las filas de las Juventudes Comunistas y luego a la Cédula Silvestre Revueltas. Los recuerdos que tenía de la Revolución Mexicana que presenció de cerca la llevaron a buscar la justicia y la libertad. Exploró el nuevo mundo de la política y artes. Hubo apoyo y espacio para las manifestaciones. En todos lados se encontraba Diego, quien se visualizaba como el nuevo defensor de la libertad creativa y el arte para todos. El pintor estaba convencido de que el comunismo, doctrina que defiende una organización social sin la propiedad privada ni la diferencia de clases, era su mejor arma.

Se casaron Frida y Diego en 1929 ante los ojos atónitos de sus amigos y familiares. La casa estaba hipotecada y el nuevo esposo pagó todas las deudas. Diego la sacó de México y viajaron juntos: primero fueron a San Francisco, Detroit y Nueva York, lugares donde él pintaba murales y armaba escándalos. Su vida cambió, al igual que su forma de pintar. Tuvo que adaptarse a una cultura diferente, a un entorno totalmente ajeno a ella, se vio lejos de su cultura, sus costumbres y su gente. Luego regresaría sola a Nueva York y luego fue a París donde causa sensación y revuelco.

Las manifestaciones culturales en México estaban en auge y había espacio para todos. Diego Rivera pintaba por aquí y por allá acompañado de su esposa Frida. Cuán difícil fue para ella desligarse de su imagen de simple esposa para darse a conocer como artista también. En Estados Unidos figuraba solo como su excéntrica acompañante vestida a la mexicana. Pocos sabían que en su cuarto de hotel ella creaba increíbles pinturas en silencio. A finales de la década, el clima político en México se complicó y Diego quedó atrapado en medio de la batalla de ideologías, le expulsaron del Partido Comunista en 1929 y Frida lo acompañó abandonando sus filas. Por fuera continuaron defendiendo las causas anticapitalistas y demás acciones a favor del movimiento. Regresó la pareja a México en junio de 1931, pero a finales del mismo año estaban de vuelta en Manhattan para más exposiciones y trabajo.

En septiembre de 1932 falleció la madre de Frida, Matilde Calderón. A pesar de no ser cercanas y de que su relación no fue la óptima, fue un duro golpe para Frida. Le habían pasado muchas cosas dolorosas en poco tiempo. Por suerte, supo convertir su soledad y su dolor en actividad creativa. La pintura fue su consuelo, como tantas otras veces.

En 1937 llegaron a México León Trotsky y su esposa Natasha, por favores del presidente Cárdenas a Rivera. Trotsky fue un importante revolucionario ruso creador del Ejército Rojo y el pensador marxista más destacado. Fue expulsado de Rusia desde 1929 y amenazado constantemente de muerte. El pintor Diego abogó por él con Cárdenas y la pareja rusa se instaló en la casa de Frida. Trotsky recibía amenazas, por lo que tuvieron que instalar una caseta de seguridad y una torre vigía justo afuera. Desde la fortaleza de la casa, el pensador se dedicó a continuar su biografía de Lenin, otro importante revolucionario ruso y estableció una sala de audiencias para debatir los ataques de los Procesos de Moscú. Las sesiones fueron trece y se titularon “Comisión Dewey”, ya que fueron precedidas por el filósofo John Dewey. La prensa y los medios siempre estaban atentos de lo que sucedía en la casa.

No perdieron tiempo Trotsky y Frida para comenzar un romance prácticamente ante la vista de Natasha, pero no duró mucho. La tensión, los problemas y el que la esposa se enterara de sus relaciones hizo que el ruso se trasladara a la Hacienda San Juan Hueyapan en el estado de Hidalgo, en compañía de un guardia y uno de los choferes de Rivera, luego le siguió su esposa. Ahí terminaron las relaciones de amasiato entre él y Frida, sin causar mucho revuelo. En octubre de ese mismo año ella viajó a Nueva York para asistir a su primera exposición individual y luego fue a París. En ese lapso, Trotsky y Diego tuvieron algunas trifulcas por razones políticas. Luego la pareja de rusos se trasladó de nuevo a Coyoacán, ya que era necesario estar mudándose constantemente. Los intentos de Trotsky para distraer a sus asesinos fueron inútiles, ya que tiempo después Ramón

del Río Mercader lo mató en su propio estudio. Hasta Rivera se vio inmiscuido en las investigaciones postmortuorias. Después de estos sucesos, los Rivera se convirtieron a la doctrina stalinista. Frida murió pintando cuadros de su ídolo Stalin, además de Marx y Lenin.

Lázaro Cárdenas fue presidente de México de 1934 hasta 1940. Estabilizó en su gobierno la reforma agraria y brindó asilo político a exiliados españoles durante la guerra civil española, creó también el Instituto Politécnico Nacional (IPN). Pero no apoyó el arte y la cultura tanto como se esperaba. El cuidado no recaía en la producción artística, sino en las repercusiones sociales de la misma. Se sucedieron numerosos eventos que atentaban contra el arte y sus creadores, a lo que muchos alzaron la voz, entre ellos Diego y Frida como principales voceros. La libertad de expresión no era tan amplia en esos días.

En 1938 llegó André Breton a México con afanes de multiplicar su arte. Quería asociarse con los revolucionarios de izquierda. El país experimentaba la expropiación petrolera que el presidente realizó. Había muchos problemas alrededor de esta situación y México tuvo que vender su petróleo a la Alemania hitleriana para sobrevivir. Los artistas se revelaron a estos sucesos con su trabajo. Breton quería hablar al público del Surrealismo y sus características y programó algunas conferencias en la Universidad Nacional Autónoma de México sin tener audiencia. El país aún no estaba preparado para ese movimiento intelectual y artístico, o no era tan consciente de su existencia. Aún así, firmó Breton junto a Rivera el Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente, bastante influenciado por las ideas de Trotsky.

En 1938 Frida pintaba como nunca y también tenía relaciones amorosas llenas de escándalo. Frida dejó París y volvió a México en abril de 1939 antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial. Igual que Diego, estaba en contra del nazismo en todas sus expresiones y apoyaba fervientemente la Unión Soviética durante esos años. El 8 de diciembre de 1940 Frida y Diego

contraieron nupcias en San Francisco, luego de su divorcio un año antes. Ese fue un nuevo comienzo en su relación y ambos iniciaron esperanzados. Luego volvieron a su querido Coyoacán. Nunca más dejó Frida su adorado hogar en la Casa Azul.

Entre 1941 y 1945 Frida comienza su precioso *Diario*, donde guarda datos autobiográficos y bocetos de futuras pinturas, además de cartas que jamás enviaría. Sería su etapa más estable y feliz, luego le seguirían años duros que finalmente terminarían con su vida. Participa como miembro fundador del Seminario de Cultura Mexicana junto a su amigo de la infancia Manuel N. Lira, donde produce grandes cuadros. Durante ese periodo también se involucra notablemente en los movimientos revolucionarios mundiales a favor de la libertad y la paz. La firma de los esposos Rivera era requerida en los desplegados de protesta o política.

También se exploró Frida como maestra. En 1942, el pintor Antonio Ruiz fundó la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública, en el número catorce del Callejón de la Esmeralda. Al enterarse de este evento, importantes personalidades del mundo artístico asistieron para mencionarse maestros, algunos de ellos fueron Agustín Lazo, María Izquierdo, Feliciano Peña, Francisco Zúñiga, Diego Rivera para enseñar composición y, por supuesto, Frida, quien era la iniciadora pictórica. Los estudiantes en su mayoría eran de clase baja, por lo que se les proporcionaba instrucción gratuita y materiales. La escuela manejaba la filosofía de que el alumno debía basarse en la expresión espontánea del paisaje, la gente y sus costumbres mexicanas, sin apegarse a las reglas establecidas e inflexibles. El principal fin de la maestra Frida era darles las herramientas personales para que se convirtieran en pintores. Les hablaba de la técnica, pero más les hablaba de cultura, historia, literatura, biología, los valores del arte popular, etc. Empezó teniendo más de treinta alumnos, pero en esos momentos su salud decaía y ya no podía trasladarse hasta La Esmeralda, por lo que hizo trámites para mudar la escuela hasta

su casa. Los alumnos fueron desistiendo hasta que se quedó con cuatro, a quienes llamaron “Los Fridos”. Ya que estuvieron listos, Frida les consiguió muros de los barrios de Coyoacán para que pintaran y fueran conocidos. Ellos siguen trabajando hasta hoy en el arte, orgullosos de haberla tenido como maestra de vida.

Por aquellas fechas Diego inició la construcción de la Casa de Anáhuac, o *Anahuacalli*. Tal lugar es una pirámide diseñada “a la Rivera” y de piedra volcánica, donde se alberga un museo de piezas prehispánicas de todo tipo. Diego la construyó solo, sin ayuda externa, muchas veces le faltó el dinero y detuvo la obra. Frida empezó a requerir más hospitalizaciones y cuidados a partir de 1946 y esto mermaba sus recursos. No vio concluida su obra, ya que se terminó el proyecto hasta 1964. Diego donó todos sus bienes al pueblo de México. Mientras, Frida pintaba lentamente desde su casa, la cual adaptó a su estilo. La Casa Azul se llenó de esculturas y artesanías mexicanas de todos tamaños. Resaltan los esqueletos, Judas de gran tamaño, muñequitas de lana que la artista compraba sin escatimar. Los animales también poblaron la casa: perros pelones, monos, pájaros, aves, algunos reptiles, etc. Todos ellos se volvieron sus compañeros, no sus adornos. La casa daba más impresión de tienda de juguetes, que de hogar. Por aquellos tiempos Frida se dedicaba más al escrupuloso arreglo de su casa y a la preparación de los alimentos, que a producir obra. **Reinventó el modo de habitar su casa y se transformó con ella.**

Se acercaban tiempos difíciles para Europa, ya que se veía venir la Segunda Guerra Mundial. Las vanguardias artísticas ya no estaban a la vanguardia de nada, el mundo se transformó. Pocos artistas de la época en realidad se atrevieron a reproducir aquellos tiempos críticos en sus obras, como Goya, Chagall y Picasso, pero la mayoría huyó de sus países. Desde México, a partir de 1941, Frida y Diego se encargaban de asistir a mítines y recaudar fondos y ayuda cuando Hitler

invadió Rusia y otros países. Eran comunistas de corazón y llevaban lejos las razones antifascistas, a pesar de que otros miembros del partido tuvieran dudas sobre su fidelidad a la causa. Frida cambió de ídolos y ahora eran Lenin, Stalin y Marx quienes figuraban en sus pinturas y en su casa.

Por 1950 los nuevos pintores mexicanos no querían saber nada de academias o escuelas, se independizaron del “ideal artístico” y cada uno se dedicó a abrir su propia senda en el mundo. Dejaron de interesarles las corrientes artísticas y los movimientos porque ahora querían desarrollarse individualmente. Algunos rechazaban el muralismo y otros trataban de reconciliarse con él. Diego ya era apenas el fantasma de su mito. Aún era popular pero su fama iba mermando, mientras que la de Frida aumentaba junto a sus problemas de salud. Las dificultades físicas de la pintora en realidad habían transformado a los dos esposos. Diego fue readmitido en el Partido Comunista en 1954, al igual que su esposa. Ese mismo año murió la gran Frida, la adornaron con sus atavíos hermosos y llena de flores, luego fue cremada.

Diego murió el 24 de noviembre de 1957, apenas tres años después de la muerte de Frida. Fue enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres, cuando él había pedido expresamente que se mezclaran sus cenizas con las de su amada “Friducha”. En 1958 se inauguró el Museo Frida Kahlo con mucho esfuerzo y gracias a los amigos cercanos. Sus cenizas están en una olla de barro en el lugar abierto al público.

Frida y sus contemporáneos fueron una generación preocupada por revivir las raíces del verdadero México, no el México afrancesado ni extranjero. Luego de las revoluciones y guerrillas, valoraban lo nuestro y lo propio de la tierra mexicana. Esa época se caracterizó por la repentina cultura que trató de inundar las calles y al pueblo.

Frida nunca fue, ni quiso ser, una mujer prototípica mexicana de la época. A pesar de ser consciente de las condiciones de la mujer en ese entonces, desafiaba las normas, se burlaba

de la sociedad “correcta”, rompía con los convencionalismos artísticos y morales, además de hacer otras transgresiones al sistema. Frida reaccionó “orgullosa ante la adversidad” (Tibol Raquel, 2007, pág. 30). Siempre aspiró a la independencia económica y personal. Ella y muchas mujeres de la época abrieron la brecha para que fuera más fácil transitar por ahí. El camino se expandió y multiplicó los senderos. Las mujeres poco a poco emergieron de las sombras de su casa, del trabajo injusto, del olvido. Al igual que Frida, México es un país hecho por sus heridas.

Su sexualidad

Frida se entregaba a lo que se le ponía enfrente, ya fuera la vida, el amor, el odio, la belleza o el dolor. Se permitió explorar y disfrutar su sexualidad. Desde temprana edad decidió no atarse ni acatar las normas para señoritas. Eligió como primera pareja a su amigo Alejandro Gómez Arias, se entregaba en cuerpo y alma a él. Se convirtió en su objeto de deseo y admiración. El poder de atracción de Frida radicaba en su extraña belleza y en su capacidad de entrega total; era franca y abierta.

Frida decía que perdió su virginidad en el accidente, cuando una varilla la atravesó y salió por su sexo, pero no era verdad. Se rumora que después del accidente de 1925, la madre de Frida no la dejó volver a la escuela por sospechas de que mantenía relaciones sexuales con una de sus maestras, Esperanza Velázquez Bringas. Pudiera pensarse que Frida solo acataba los principios de bisexualidad que La Cábala promovía, pero no puede confirmarse. Las relaciones con su madre Matilde variaban constantemente y esa pudiera ser otra explicación para su comportamiento bisexual. Frida se le enfrentaba y desdeñaba todo aquello que representaba a la mujer únicamente como ama de casa o como madre. La atención materna se volcó a las otras tres hijas y Frida siguió a su padre. Lo cierto es que Frida se entregaba amorosamente a las personas, no a su género.

La intimidad con Alejandro Gómez Arias había terminado cuando él se fue a Europa luego del accidente de 1925. Fue en casa de Tina Modotti donde ella se reencontró con Diego Rivera. Su aspecto físico no era el de una niña ni el de una mujer. Tenía entonces 21 años y parecía más bien un ser andrógino y provocador, lo que atrajo inmediatamente al pintor. Se casaron en 1929 causando gran asombro y descontento. Según Frida, no pudieron tener un niño y lloraba, pero se distraía haciendo la comida y arreglando la casa.

Se conocía mundialmente la fama de conquistador que tenía Diego. Apenas casados, él veía a otras mujeres. Frida empezó también a tener relaciones extramaritales con hombres y mujeres a sabiendas de su esposo como una especie de venganza. Casi todos sus amantes se transformaron luego en sus amigos. Frida buscaba uniones temporales para reafirmar su conocido poder de atracción, para confirmar que aún era atrayente. Al final del día, solo quería volver al regazo de su Diego. Nunca confundió la relación de sus amantes con su irremplazable amor. Los esposos se comprendían y se admiraban, pero también chocaban y se herían. Nadie tiene duda de su penetración espiritual, tan difícil de entender.

Es mundialmente conocido su romance con el revolucionario ruso León Trotsky. Cuando él y su esposa se hospedaron en La Casa Azul en 1937, Frida tenía apenas treinta años y muchas ganas de conocer otros cuerpos. Se comunicaban en inglés porque era el idioma que la esposa de Trotsky, Natasha, no hablaba. El ruso escondía cartas sentimentales en los libros que le prestaba a Frida y acordaban citas clandestinas. Aunque era obvio que Natasha se daba cuenta, Diego no, ya que estaba muy ocupado trabajando. En 1938 Frida pintaba como nunca y también tenía relaciones amorosas llenas de escándalo.

A su regreso de París en 1939, Frida y Diego se divorciaron a petición del pintor. Esa época fue para Frida difícilísima de superar y, para soportarlo, se inmiscuyó con más hombres y

mujeres, pero era inútil. Diego admitió más de una vez que entre más quería a Frida, más quería dañarla y ella le respondió de la misma manera.

En diciembre de 1940 Frida y Diego se casaron de nuevo, pero acordaron como condiciones el que Frida pagara la mitad de las cuentas de la casa con el dinero de su obra y que ya no mantendrían relaciones sexuales. Ninguna de las dos condiciones se cumplió. Han dicho algunos de sus criados y amigos cercanos que, incluso en su presencia, los esposos se retiraban para mantener relaciones donde fuera.

Wilhelm Kahlo falleció solo en 1941. Otro duro golpe para la Frida que apenas iba ascendiendo en su carrera artística. A partir de 1946 la salud de la pintora decayó notablemente. Una serie de operaciones e intervenciones médicas atacaron su vida, mas ella se sentía aún con ganas de vivir su sexualidad. Dicen sus amigos y algunas enfermeras que incluso desde su lecho recibía visitas amorosas de hombres y mujeres, como a ella le gustaba. Diego estaba ausente muchas veces, ya que por esas fechas la actriz María Félix se incorporó a la vida de los esposos, a Frida como amiga y a Diego como modelo y hasta amante. Hubo rumores de un segundo divorcio a causa de la actriz, pero nada se concretó. Algunas noches Diego acompañaba a su esposa a dormir en Coyoacán, le bailaba y le cantaba, alegraba su difícil existencia. A la mañana siguiente se iba a su estudio o volvía a trabajar en los murales y Frida se volvía a quedar sola.

Los amigos más cercanos confirman que desde siempre ellos sabían de la bisexualidad de Frida. Ella lo hacía ver como algo natural, algo a lo que toda persona tenía derecho. A Frida no le gustaba tener imposiciones y su preferencia sexual no fue la excepción. Ante todo, era discreta y selectiva, tampoco se inmiscuía con quien se le posara enfrente. Quería a quien quisiera dar amor y fuera interesante. Principalmente tuvo amantes artistas, pintores, actrices y actores.

Sus Amistades

Siempre pedía Frida a sus amigos que no la olvidasen. Los amigos de Frida la recuerdan como una mujer fuerte, alegre, curiosa, ingeniosa y siempre abierta. Suave, dulce, amorosa. Salvaje, neurótica, inalcanzable, poderosa.

De sus primeras amistades sobresalen “Los Cachuchas”, un grupo de niños-jóvenes ávidos de conocimiento y de hacer diabluras. Estaba Alejandro Gómez Arias, líder y primer amor de “Friducha”, Miguel Nicolás Lira, José Gómez Robleda, Jesús Ríos y Valles, Alfonso Villa, Agustín Lira, Carmen Jaime y, por supuesto, Frida. El arte, la calle, la vida misma los unió por mucho tiempo. El grupito mostraba fuertes ansias de aprender sobre política, literatura, filosofía, historia, etc. Ante sus ojos surgió el movimiento muralista mexicano y más de una vez espionaron a Diego Rivera pintando en las paredes de la preparatoria.

Con su grupo de amigos, Frida se acercó íntimamente a la literatura y la poesía en varios idiomas. Conseguían textos de Marcel Schwob, poesía de Li-Tai-Po y de Sin Pao, además de muchos otros. Fue Alejandro quien siempre la alentaba a leer más, él guardó todas y cada una de las cartas que se enviaron durante años. Además de Los Cachuchas, la niña tenía de amigas a Agustina Reyna y Adelina Zendejas. Recorrían juntos los barrios, las escuelas, los mercados, las plazas, todo. No tenían miedo de alejarse de casa con tal de conocer lugares y gente nueva, pero todo se nublaba cuando Frida regresaba a casa. Luego del accidente, pocas veces sus amigos iban a visitarla. Alejandro se fue a Europa y regresó mucho tiempo después.

Frida creció y sus amistades, naturalmente, cambiaron. Con algunos de Los Cachuchas mantuvo contacto y con otros casi no. Ahora la niña Frida era una joven inteligente y provocativa. Tina Modotti fue una artista y fotógrafa italiana que llegó a México por azar del destino. Primero amante de Diego, luego gran amiga de Frida. La admiraba mucho y fue Tina quien llevó a la joven

a enlistarse en el Partido Comunista. Se celebraban en su departamento reuniones de literatos, fotógrafos, artistas y demás intelectuales. Ahí también conoció Frida a su entrañable amigo Germán de Campo, quien influenció su camino ideológico de izquierda que mantuvo toda su vida.

Desde Estados Unidos, Frida escribía largas y profundas cartas a sus amigos. Extrañaba su país y a su gente. Los continuos engaños de Diego la llevaron a estar con otros hombres y mujeres, a quienes luego de tener como amantes, consideraba sus amigos. La lista sería larga, pero destacan el escultor Isamu Noguchi, luego el revolucionario León Trotsky, el joven Heinz Berggruen, el pintor Ignacio Aguirre, el fotógrafo Nickolas Muray, etc.

Ya por la década de los cuarenta, Frida tenía otras amistades. Le encantaba que le llevaran regalos y recuerditos de lugares que sus amigos visitaban. Su cama se llenó de adornos y fotografías de sus queridos. La Casa Azul se convirtió en el lugar de reunión donde compartían comida, música y buena diversión. El lugar era frecuentado por personalidades como Dolores del Río, Arcady Boytler, Salvador Novo, Fanny Rabel, Carlos Pellicer, Pita Amor, María Félix, Jorge Negrete, Gabriela Mistral, la ex-esposa de Diego Lupe Marín, sus alumnos “Los Fridos”, entre muchas otras. Sus amigas de siempre, Teresa y Juana Proenza y Aurora Reyes declararon que muchas de estas personas iban con Frida para recibir apoyo, ser escuchados y entendidos.

Como siempre, tuvo amigos en sus últimos años, pero los más cercanos fueron María Félix, Elena Vázquez Gómez, Machila Armida, Irene Bohus y la eterna amiga Teresa Proenza. También Josefina Vicens, Rosa Castro, Antonio Rodríguez y Carlos Pellicer. Las enfermeras que la cuidaban no eran fijas, pero algunas la querían como amiga y la trataron con amor.

Su Pintura

El padre de Frida influyó mucho en ella y de distintas formas. Tibol (2007) explica acertadamente que

muchas fueron las afinidades temperamentales entre Frida y su padre; fue él quien sin proponérselo le inculcó uno de los atributos que habrían de ser sostén de su trágica condición: la capacidad de sobreponerse al dolor físico adhiriéndose a la vida no con lamentaciones, sino con hechos y productos (pág. 47).

Luego del accidente de 1925 la razón de vivir de Frida era la pintura. Se sabe que solamente una vez dibujó a lápiz la terrible escena de su accidente. Decía Freud que las mujeres están más en contacto con su inconsciente porque se les permite reconocer sus propias obsesiones, sus fantasías, sus ambivalencias, sus dualidades, su masoquismo y sus frustraciones sexuales, entre muchas otras cosas. Con los hombres es distinto porque arrastran una carga social que les impone ocultar y fingir ser otras cosas, muchas veces no saben reconocerse. La pintura para Frida era el espacio de reconciliación entre el sufrimiento y su cuerpo.

Hay que aceptar que, como todo artista consagrado, Frida era una neurótica. Pero supo hacer buen uso de su neurosis y ahí radica su maestría. Este problema aunado a su inmovilidad favoreció su creación artística. Frida se considera autodidacta, ya que solo recibió instrucción de dibujo en la Preparatoria y luego estuvo un breve tiempo trabajando con el grabador Fernando Fernández. No fue a la escuela exclusiva de Artes ni tuvo un maestro personal, como muchos otros artistas. Su maestra fue la vida y el dolor y de ellos aprendió muy bien.

Sabía que toda persona es un misterio y dedicó su obra pictórica al misterio mismo de Frida. Se eligió como tema principal de su obra. Su independencia y creatividad se transmitió a cada pintura que maravillaba a quien la veía, pero principalmente a Diego, quien fue su más grande

admirador. Fue muralista de caballete, ya que siempre buscó con su obra abrir los ojos del espectador y transmitir un mensaje sincero, mismo propósito del muralismo. Cuán difícil fue florecer bajo el árbol Diego. Como su esposo y muchos otros pintores, Frida cuenta su biografía a través de sus autorretratos.

La niña Frida fue especialmente influenciada por su padre alemán. Wilhelm Kahlo era un buen fotógrafo y de vez en cuando pintaba acuarelas. Tenía muchísimos libros y Frida se acercaba a él como su confidente y su aprendiz. La religión judía la influyó mucho en esa época. La doctrina de la Cábala inspiró a Frida a realizar su propio simbolismo del color. Para la niña, cada color era una sola cosa, o muchas cosas a la vez. Zamora (2015) comparte:

Verde: luz tibia y buena.

Solferino: azteca tlapalli. Vieja sangre de tuna. El más vivo y antiguo.

Café: color de mole, de hoja que se va. Tierra.

Amarillo: locura, enfermedad, miedo. Parte del sol y de la alegría.

Azul cobalto: electricidad y pureza. Amor.

Negro: nada es negro, realmente nada

Verde hoja: hojas, tristeza, ciencia. Alemania entera es de este color.

Amarillo verdoso: más locura y misterio. Todos los fantasmas usan trajes de este color... o cuando menos ropa interior.

Verde oscuro: color de anuncios malos y de buenos negocios.

Azul marino: distancia. También la ternura puede ser de este azul.

Magenta: ¿Sangre? Pues, ¡quién sabe! (pág.18).

Cuando Frida quedó totalmente paralizada, su madre instaló un sistema en su cama para acomodarle frente al rostro un espejo y un caballete para poder pintar. Así, inmóvil y herida, comienza a autoanalizarse, a aprender su rostro, comienza a marcar los cimientos de su profundo autorretrato. Ante el mismo Diego llevó la niña Frida sus primeras pinturas para que él le dijera si debía seguir pintando o no, a lo que él inevitablemente dijo que sí. Es verdad que él la acercó al medio de la pintura mundial, pero fue todo. El talento de Frida era propio e innegable. Pintó de

1926 a 1954 y solo eso fue necesario para consagrarla como la artista que mejor rescata el arte mexicano. Su ritmo era lento, dejó incluso muchos óleos sin terminar. A partir de 1929 ordenó sus ideas y su caos físico y comenzó a pintar con el estilo inconfundible de Frida.

Al principio obsequiaba su obra a modo de recuerdos a sus amigos y familiares, no se daba cuenta del verdadero valor artístico que poseía cada pintura. Su primer cuadro lo adquirió un tal Jackson Phillip, luego vendió otros cuadros al actor y coleccionista Edward G. Robinson, alguna vez que él vino a México. Pagó en dólares sus pinturas y eso le dio nuevas esperanzas de seguir pintando. Antes de esa ocasión solo había regalado sus creaciones sin darles valor artístico. La mayor parte de su producción artística la adquirió el ingeniero Morillo Safa.

El año de 1938 fue de los más fructíferos en su carrera artística, pintó importantes cuadros que más adelante serían parte de su primera exposición individual en Nueva York. A principios de los años treinta su salud física y mental se encontraba en crisis por muchos sucesos dolorosos. Esa es la época donde Frida más indaga en su subconsciente y en su dolor para producir las mejores pinturas hechas al estilo del retablo mexicano. Se pudieran mencionar innumerables ejemplos, pero entre ellos resalta “*Unos cuantos piquetitos*”, obra que realizó tras descubrir la peor infidelidad de Diego. La sangre y la ironía por todos lados, que hasta salpica el marco de la pintura. Frida sabía hacer buen uso de las alegorías para hacer su grito sin ponerse en medio de la acción. Dedicó el año de 1935 a reevaluar su imagen como artista y a perfeccionarla, decidida a dejar de ser la señora Rivera. Quería ser reconocida como la pintora Frida Kahlo y estaba por lograrlo. Terminó con pocas pinturas ese año, pero ahora su búsqueda espiritual era profunda. A partir de 1937, sus pinturas ya reflejaban la autodeterminación y su estilo bien definido.

A su regreso de París por 1939, la pintura de Frida había sido evaluada por los más importantes críticos de arte de la época, recibió buenas críticas y algún comentario horrorizado por la

sangre y el dolor en su obra. También en ese mismo año, se encontró con que Diego le solicitaba el divorcio. Ese fue un durísimo golpe que ella pudo soportar gracias a la pintura que la salvó tantas veces. Diego era el destinatario de su pintura estando con ella o no. Una vez que se hizo a la idea de mantenerse sola, se puso a producir una y otra pintura para pagar sus cuentas y desahogarse. Producto de estos momentos es su más famoso, *Las dos Fridas*.

Por aquel año apareció en México André Breton, padre del surrealismo europeo. El primer cuadro que vio de ella fue su autorretrato, que había hecho en 1937 para Trotsky. Pronto catalogó a Frida como parte de su movimiento por su capacidad de acceder en su pintura al mundo de los sueños tan libremente y a la profundidad del inconsciente retratado. En el prólogo del *Diario* comentado por Sarah Lowe (1995) dice Carlos Fuentes:

Kahlo se inscribe en la última corriente del Surrealismo, donde existe la capacidad de convocar todo un universo a partir de los fragmentos de su propio ser y de las persistencias de su propia cultura... Para el surrealismo, la revolución interior, psíquica, onírica, era inseparable de la revolución externa, política, material, liberadora. (pág. 12).

Hacia la década de los cuarenta, Frida ya era una artista consolidada en México y en el extranjero. Su participación en más muestras colectivas era muy solicitada y sus cuadros se vendían por fin. Su principal comprador fue el ingeniero Eduardo Morillo Saffa; también los norteamericanos compraban su pintura, aunque ni estuviera terminada. Para producir más, Frida solo necesitaba su autoanálisis continuo. Participa como miembro fundador del Seminario de Cultura Mexicana y produce importantes cuadros. Pero a pesar de ser reconocida, el precio de cada cuadro nunca se compararía a los millones en que hoy se valúa cada pintura. Trabajaba a veces por encargo para tener dinero y cubrir sus gastos. Frida había centrado su autoestima en el éxito que tenía su arte en el mundo artístico, entonces tan retraído por las guerras y las trifulcas.

Por obvias razones, los críticos han tratado de clasificar el arte de Frida. Algunos lo llaman *naíf*, que se caracteriza por la ingenuidad y espontaneidad, el autodidactismo, los colores brillantes y la intuición. Otros lo denominan realista, Breton la nombró surrealista y, a pesar de que en México no hubo movimiento surrealista, sí hubo arte mexicano surrealista, donde Frida figura. Otros la llamaron parte del realismo nacional y hay muchos otros títulos. Los críticos más certeros llaman la pintura de Frida como “arte culto de un estudiado esteticismo” (Zamora Martha, 2015, pág. 99). Por lo que se sabe de ella, el Naíf y el Realismo Fantástico sería lo más cercano a su pintura, pero no es justo encasillarla. Ella no buscaba pertenecer a ninguna corriente artística porque no quería dinero extra, o algún mecenas, o puestos académicos. Pintaba como quería y eso era todo. Se llama arte popular lo que está hecho por gente del pueblo de México para esa misma gente. Frida cumplía a la perfección con esta sentencia.

Se dice coloquialmente que un libro siempre es hijo de otro libro. Todo artista tiene sus influencias que, aunque marcan su estilo, no deben transgredir el estilo propio. Las influencias más reconocidas en Frida son Henri Rosseau, pintor francés representante del Arte Naíf, Hieronymus Bosch “El Bosco”, extraordinario pintor holandés del siglo XV-XVI, y Hermenegildo Bustos, pintor mexicano del siglo XIX cuyas naturalezas muertas influyeron en Frida. De boca de la pintora se expresó admiración por su esposo, así como por varios representantes del muralismo mexicano. Es importante recordar que Frida también fue una ávida lectora y la literatura siempre modifica el pensamiento. Frida “intentó un simbolismo más criollo, con prestamos en primer lugar del estridentismo y también del arte popular mexicano y de episodios históricos nacionales” (Tibol Raquel, 2007, pág. 34).

Se debe recordar que Frida creció con la instrucción católica de su madre. Su casa debió haber estado llena de imágenes de vírgenes mártires y llorosas, Jesucristo sangrando por todos

lados y demás santos alabando a Dios. De esas imágenes ella extrajo la esencia del retablo, que es una pintura pequeña hecha sobre pedazos de estaño o materiales económicos que agradecen la superación de un evento traumático. La pintora eliminó de él a Cristo, a la Virgen y a los santos, únicamente se quedó con sus elementos narrativos. Se colocó Frida como elemento principal de su ofrenda y el milagro mismo de permanecer viva. También está la presencia de los exvotos, que son ofrendas dejadas por los fieles que han sido protegidos de un mal. Cuántos ejemplos de estas combinaciones encontramos en la obra de Frida. La pintora supo conjuntar a la perfección los elementos católicos adquiridos de su madre y las distintas religiones que su padre le mostró en la literatura. Es como si su pintura hablara en todos los idiomas y todas las doctrinas, un arte colectivo pero a la vez individual.

Los principales temas que Frida cultivó en su pintura fueron los autorretratos, los retratos de sus seres queridos y retratos por encargo y las naturalezas muertas-vivas que comenzó a hacer los últimos años de su vida. También disfrutaba pintando flores que sugerían otras cosas en realidad. Pocas veces Frida se autorretratada sola, casi siempre estaba acompañada de sus plantas, sus animales, sus juguetes o hermosos atuendos y son precisamente estos cuadros los que le han dado tanta fama en todo el mundo. Le encantaba que hablaran de ella y su obra y lo logró.

Alrededor de estos temas que se mencionan, está la dualidad siempre omnipresente. Desde niña, la Cábala la influyó para comprender que todo tiene su elemento de equilibrio. En la misma línea que el bien está el mal, igualmente la indiferencia con el amor, la vida con la muerte. El hombre necesita ese equilibrio para poder conectarse con el universo, Frida lo buscó durante toda su vida, encontrando el equilibrio algunas veces y otras no. Esa búsqueda siempre está ahí. Tenía la capacidad de plasmar en una misma pintura conceptos y entidades que parecieran irreconciliables, pero que muy profundo son complementos. La muerte como confidente, compañera,

temor, o burla también está presente. Ya sea la muerte propia, o la muerte misma, Frida le busca un rostro para retratarla. Ella siempre estaba a punto de morir. Determinante también es el papel de los símbolos en su pintura. Cada cosa, cada elemento tiene un sentido que busca comunicar un mensaje, no solo está para rellenar el espacio. Muchas veces los símbolos se expanden y se enredan con otros, ya sea con listones, con flores, con espinas.

En el año de 1953 comenzó a escribir su autobiografía, a forma de despedida. En ella dice “la pintura llenó mi vida” (Souter, 2016, pág. 195). En 1954 pintó su irónico cuadro titulado Sandías, con la leyenda “Viva la vida”. Con esa frase se perpetuó en el arte mexicano y en el recuerdo de los suyos.

Sus Exposiciones

Por 1938 Frida viajó a Nueva York a presenciar su primera exposición como artista individual en la Galería Julien Levy. Luego de vender sus primeras pinturas al coleccionista Edward G. Robinson, de verdad supo que su arte era valioso. Viajó sin Diego a la capital vanguardista del mundo para mostrar sus cuadros con una carta de recomendación escrita por su esposo. Se llevó a modo de prestamo el autorretrato que había realizado para Trotsky en 1937. Ese había sido el primer cuadro que André Bretón conoció de ella en 1938, al visitar La Casa Azul. También expuso *Fulang Chang y yo* (1937), *Los cuatro habitantes de la Ciudad de México* (1938), *Mi vestido cuelga ahí* (1933), *Lo que el agua me ha dado* (1938) y *Henry Ford Hospital* (1932), entre muchos otros. En total mostró la galería veinticinco pinturas. Esos fueron de sus años más prolíferos en cuanto a producción artística.

Luego de Nueva York viajó a París, donde Breton estaba organizando una exposición llamada “Mexique”, se incluía obra de Frida y otros artistas mexicanos. Fue en la Galería Renou

et Colle, inaugurada el 10 de marzo. Impresionó allá tanto que hasta las mujeres imitaban su mexicano estilo de vestir. Se codeó con famosísimos artistas como Picasso, Marcel Duchamp (quien en realidad concretó la exposición), Wolfgang Paalen, Kandinsky y otros del surrealismo. En esa ocasión se exhibieron dieciocho cuadros suyos, entre los que destacan *El suicidio de Dorothy Hale* (1939), *Mi nacimiento* (1932), *La flor de la vida* (1937), *El difuntito Dimas Rosas* (1937). Dos obras le fueron compradas en París, *Recuerdo y Autorretrato con marco integrado y dos pájaros* (El Marco), que fue adquirido por el museo Louvre. Es importante destacar que era la única artista mexicana en aquellos tiempos con una obra expuesta en ese museo. Su madurez técnica y artística era muy notoria entonces.

A inicios de 1940 participa junto con Diego (de quien estaba divorciada) en la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por la Galería de Arte Mexicano. Ahí expuso su reciente cuadro *Las Dos Fridas* y *La mesa herida*, del cual se desconoce su actual paradero. Ambos cuadros son los más grandes que la artista pintó en toda su carrera. Participó en los Salones de la Flor en 1943 y 1944. Por esa década se consolidó como artista mexicana y su presencia era requerida en numerosas muestras colectivas, como la Exposición Pintores Modernos Mexicanos, Exposición Retratos del Siglo Veinte, Exposición Arte Mexicano de Hoy y muchísimas otras. En 1946 Jaime Torres Bodet, entonces Secretario de Educación, le otorgó un premio especial de cinco mil pesos por su obra *Núcleo Solar*, que luego rebautizó *Moisés*.

En noviembre de 1947 se inauguró en Bellas Artes la exposición llamada “Museo Nacional de Artes Plásticas”. La obra de Frida se presentó junto a la de Julio Ruelas, Saturnino Herrán, el Doctor Atl, Diego Rivera, María Izquierdo, José Clemente Orozco, Juan O’Gorman y algunos otros. Un año después se fundó la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas, que se proponía, entre muchas otras cosas, actualizar el arte. Como primeras actividades, organizó la

Sociedad una exposición colectiva donde Frida también participó junto a Rosa Castillo, Francisco Zúñiga, Raúl Anguiano, Miguel Prieto, etc. En 1949 se organizó una exposición que inauguraba el Salón de la Plástica Mexicana, donde Frida expuso *El abrazo de amor entre el Universo; La Tierra; y Yo, Diego y el Señor Xólotl*.

La única exposición individual de Frida en México se llevó a cabo gracias a Diego y su amiga Dolores Álvarez Bravo, dueña de la Galería de Arte Contemporáneo. Fue del 13 al 27 de abril de 1953, apenas un año antes de la muerte de Frida. Era un homenaje a la artista donde se exhibieron treinta óleos y veinte dibujos. Algunas de las maravillosas obras expuestas fueron *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946), *La venadita* (1946), *Las dos Fridas* (1939), *Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo* (1951), *La columna rota* (1944), *Unos cuantos piquetitos* (1935), *El camión* (1929), *Autorretrato con medallón* (1948), *Libro de Frida Kahlo* (Diario) y *Naturaleza muerta* (1951), entre otras.

Luego de la muerte de Frida, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México organizó una retrospectiva sobre la artista. El homenaje logró que Frida renaciera y se posicionara mundialmente como la grandísima artista que es. Luego el Palacio de Bellas Artes se dio la oportunidad de rendirle homenaje, donde la concurrencia fue llena de admiradores e importantes críticos. Estados Unidos y Europa también la reconocieron. Ahora hay libros, biografías, películas y numerosas exposiciones. Su propio México ahora la reconoce como ícono. En 1977, en México se inició un movimiento de artistas feministas que nombraron a Frida su principal precursora. De 1982 a 1983 una exhibición titulada Frida Kahlo-Tina Modotti recorrió muchos países con muchísima audiencia. Frida, no fuiste ni serás olvidada.

CAPÍTULO III.

Sistema De Resiliencia: Comunicaciones, Cuerpo, Objetos Y Entorno.

Cuerpo

Body Art.

El siglo XX fue tiempo de crisis mundial en todos los sentidos. Descubrimientos tecnológicos, guerras incesantes, nuevas enfermedades, rechazo a las antiguas doctrinas, sin mencionar la Primera y Segunda Guerras Mundiales, el Holocausto, la bomba atómica, la Guerra Fría, etc. Estos eventos provocaron en el ser humano un cambio de conciencia profundo donde el arte fue protagonista. El sufrimiento, la pobreza y la violencia influyeron notablemente en los artistas de la época que se manifestaron con hechos y obra. A inicios de siglo, el alemán Wilhelm Röntgen descubrió los rayos X y, en 1952, el norteamericano Hal Anger inventó la cámara gamma, además de muchísimos inventos que se aproximaban. La ciencia se hizo presente en las artes. Más adelante, el artista Man Ray se aprovechó de los rayos X para utilizarlos en su fotografía, así como el alemán Helmut Newton creó su trabajo basado en imágenes de rayos X. Liberaron los artistas sus energías creadoras y perceptivas, para orientar la pintura y demás artes a la dimensión performativa.

A principios del siglo XX, el concepto del trabajo artístico comenzó a cambiar y, desde entonces, no ha dejado de hacerlo. En las artes visuales, el Dadaísmo, movimiento que apareció con la Primera Guerra Mundial, se encargó de expandir los límites artísticos y multiplicarlos. El **performance**, entonces realizado en teatros y cabarets se convirtió en aliado de la expresión artística. El arte pasó de ser exclusivamente un objeto, al proceso que lleva a su creación. Ahora el acto artístico estaba en la acción, no en su resultado.

En los sesenta, surge el *Body Art*, o arte corporal, género artístico, filosófico y antropológico que tiene lugar en el cuerpo humano. Apareció del **performance** y el arte conceptual. El término se emplea para designar toda decoración del cuerpo, que hoy en día abarca tatuajes y perforaciones, además del *branding* y del *body painting*. El énfasis en el cuerpo por aquella época fue una reacción tardía al Modernismo, que por tanto tiempo había olvidado y reprimido al cuerpo y al arte figurativo. Todo esto, aunado a las recientes guerras y tanto cambio tecnológico, hizo que tuviera lugar en escena lo mundano, lo desnudo y la desnudez. El arte se situó en las funciones corporales, muchas veces atravesando tabús y a la impactada audiencia. El artista modificó su percepción en cuanto a lo corporal. El arte y sus ejecutantes volvieron la mirada al sentido del cuerpo. El cuerpo en el arte cambia de paradigma. Se convierte en el espacio de la construcción y la destrucción, los artistas lo utilizan como lienzo, pincel, soporte o pedestal para recrear el arte. El cuerpo se visualiza entonces como reflejo de la historia social y cultural.

Con el artista estadounidense Jackson Pollock (1912-1956), aparece la subjetividad en el **performance** artístico del Posmodernismo. El término Posmodernismo se emplea para designar la etapa del siglo XX en la que se suscitaron numerosos movimientos artísticos, culturales, filosóficos y literarios, todos opuestos a las tendencias de la Edad Moderna y que continúan vigentes hasta hoy. Tanto *Body Art* como **performance** se consideran posmodernos por su aversión al Modernismo. La concepción de la subjetividad es la principal condición del Posmodernismo.

El cuerpo y su recepción son los elementos necesarios en el *Body Art*, ya que el artista debe comprometerse con su nueva creación. Se busca en escena la identidad y la autenticidad. Se distancia al receptor de la práctica moderna del **performance**, ya que *Body Art* y **performance** no son lo mismo.

Existe el momento en que el cuerpo aparece en el arte visual como un ente dramatizando la sexualidad y el género para llegar a la conciencia, ese es el **performance**. Apareció con el Dadaísmo y en un inicio se realizaba frente a una audiencia y con arreglos teatrales y de danza. El *Body Art* tiene lugar en el cuerpo mismo del artista, que vendría a ser herramienta del **performance**.

El **performance** se visualiza con la capacidad artística para transformar la vida humana, como un vehículo para el cambio social. El *Body Art* va más allá de eso, ya que busca el cambio interno y personal, antes que el externo. Por eso no es inherentemente crítico, como pudiera pensarse. Lo que sí, ofrece la posibilidad de compromisos radicales que transformarían la forma en que concebimos el significado y la subjetividad. Al principio, el *Body Art* fue discriminado, ignorado y hasta víctima de críticas, se evaluaba como negativo y lascivo. Su aparición coincidió con la del **performance**, lo que le hizo perder importancia. Todo esto porque era algo novedoso y porque cuestionaba lo establecido. Cuestionaba primero al artista y luego al receptor sobre temas personales, culturales y hasta metafísicos. Poseía un potencial particular para desestabilizar las estructuras artísticas convencionales y, por lo tanto, las de su crítica.

El *Body Art* no es pintura, ni escultura, ni otra manifestación. Tiene su propia categoría artística, ya que incorpora nuevos medios de comunicación, por lo que representa una innovación al sistema. Es una representación totalmente consciente que busca la reflexión y el autoreconocimiento. No es solo una nueva forma de producción visual, sino un nuevo paradigma para el objeto. Se propone situar al hombre en niveles psíquicos no experimentados, para reinterpretar las realidades. Esta categoría, en cualquiera de sus manifestaciones (**performance**, fotografía, video, película, texto, etc.) insiste en que la subjetividad y la identidad son los componentes esenciales de cualquier práctica cultural del mundo.

El *Body Art* tiene directrices que apuntan hacia temas de la belleza, la estética, la iden-

tividad y el género. El contexto social, político y cultural es crucial para la experiencia del *Body Art*. No es que esta categoría tenga causas, pero sí tiene contextos que favorecen su aparición.

El *Body Art* atañe a las realidades históricas y sociales. Empezó a ser arma de las artistas feministas para reclamar sus derechos y libertades oprimidas. Luego las artistas se apoyaron de las nuevas tecnologías. Las feministas de los años sesenta y setenta visualizaban la representación del cuerpo femenino en el *Body Art* como una participación del falocentrismo fetichista, por lo que decidieron evitar cualquier significación del cuerpo femenino, dado que desde entonces era considerado un objeto. Optaron por el distanciamiento del espectador para que este se volviese parte activa del acto artístico.

Por los sesenta apareció en escena la japonesa Yayoi Kusama, quien se incluyó como elemento en su obra, exhibiendo las obsesiones y repeticiones, tan poco comunes en ese entonces. En su caso el *Body Art* mutó a la fotografía performática. Existe una línea más analítica del *Body Art* practicada en Estados Unidos, donde aparecen artistas como Vito Acconci, Chris Burden o Dennis Oppenheim quienes exploran las posibilidades del cuerpo y otra más dramática, la línea europea representada por Herman Nitsch, Gunter Brus, Rudolph Schwarzkolger o Gina Pane. Esta otra rama, un poco más tardía, incide en la reelaboración de arquetipos, junto a aspectos relacionados con el travestismo, el tatuaje y demás modificaciones, además de la sublimación del dolor.

El *Body Art* europeo y el americano tienen sus obvias diferencias. Los americanos que se expresan mediante el dolor lacerante son menos que en Europa. En Estados Unidos se opta por actos provocativos basándose en ubicaciones, representaciones, movimientos, etc.

Pero en Europa se centran en el dolor físico, muchas veces llevándolo hasta las últimas consecuencias, como las automutilaciones. En el **performance** se han dado casos de suicidio colectivo. En el *Body Art*, tanto automutilaciones como cirugía estética buscan reafirmar que el

cuerpo humano puede ser objeto de modificaciones voluntarias, no solo naturales.

Algunos otros ejemplos son el artista francés Yves Klein, quien a sus escasos treinta y cuatro años, logró revolucionar los conceptos del arte, fue una de las figuras más importantes del Neodadaísmo, donde el discurso artístico se basa en Expresionismo abstracto para alejarse de las concepciones sociales. Igualmente, Youri Messen-Jaschin, artista letón que se mantiene activo y produciendo. Fue pionero del arte cinético, incorporó a sus movimientos el *Body Painting* y en su canal de YouTube muestra sus nuevas creaciones. Está también el ejemplo de la artista francesa Orlan, quien construye y deconstruye el ideal femenino a lo largo de la historia, además de la reivindicación de la propia identidad. Ella realiza esculturas, fotografías, **performance**, videos y hasta videojuegos para modificar su apariencia mediante la cirugía plástica y la biogenética. Actualmente es una de las mayores figuras del *Body Art* y el “arte carnal”, donde su cuerpo es siempre modificable a su propio gusto, como designó en su manifiesto de 1989.

En cada organización de las distintas sociedades, el comportamiento sexual de la mujer se juzga de formas diferentes. Las actitudes hacia el cuerpo, además de sus funciones, son parte esencial de la sensibilidad social. El cuerpo y todos sus tabúes son campo del *Body Art*, porque aborda las desigualdades sociales de género para criticarlas y concientizarlas, para llegar a la reivindicación de roles. El cuerpo en los últimos años ha empezado a entenderse como fenómeno cultural con una historia propia. Han aparecido muchísimas disciplinas y ramas de la ciencia dedicadas a su estudio.

La posición más conveniente es visualizar el cuerpo en el *Body Art* no como masculino o femenino, sino como cuerpo mismo sin género preestablecido, como superficie en movimiento y constante cambio. Debe alcanzarse a través del *Body Art* el empoderamiento y reconocimiento del cuerpo mismo. Se propone el cuerpo del artista como objeto particular, expone la relación entre artista, objeto y público.

El cuerpo es lenguaje. El cuerpo se vuelve una construcción simbólica, no una realidad concreta y palpable. Una vez que se interpretan sus símbolos, el cuerpo es mediador entre el mundo exterior y el artista. Por lo tanto, el cuerpo humano funge como símbolo social para llegar a la autodeterminación del “Yo”.

En la actualidad, los historiadores y críticos de arte comprenden el *Body Art* como una disciplina artística, como lo vendría siendo la escultura o la pintura en lienzo, además de muchas otras. El *Body Art* permite que exista espacio para los *happenings*, entendiéndose como la unión de arte y vida cotidiana, **performance**, *Body Painting*, etc. A pesar de nacer a finales de los cincuenta, consolidarse en los sesenta y desarrollarse en los setenta, hoy el *Body Art* permanece vigente y es un importante canal de expresión. Desde hace unos años ha cambiado la forma en que la sociedad encara esta categoría. Hoy existen tatuajes, perforaciones, *mehandis*, *body modifications*, etc., y cualquiera puede llevarlos en su cuerpo, ya no es exclusivo para artistas. Las personas los portan como signo de identidad, para recordar eventos importantes en sus vidas o, simplemente, como adorno corporal.

No es que las modificaciones corporales sean algo del siglo XX o posteriores. La evidencia más antigua de tatuajes en momias se encontró hacia el año 2000 a.C. El ser humano siempre se ha interesado en modificar su realidad, a la vez que modificar el vehículo con el cual la experimenta. Desde su inicio, los hombres han pintado y modificado partes de su cuerpo para transmitir sentimientos y puntos de vista, además de su historia. Existe el World Bodypainting Festival que desde 1998 se realiza en Europa y es el mayor evento de arte corporal en todo el mundo. Se reúnen ahí los mejores artistas para representar increíbles y surrealistas trabajos en el cuerpo. La tecnología, la ciencia y la apertura social en muchos países han sido de gran utilidad para estas manifestaciones artísticas. De cualquier forma, el motivo del *Body Art* sigue siendo el

mismo: cuestionar desde el cuerpo al artista y a su sociedad sobre sus verdaderas bases y orígenes.

¿Qué pasa en el *Body Art* cuando el cuerpo está herido? Tal es el caso de Frida. Según Foucault, el cuerpo es la superficie donde se suceden los eventos. El cuerpo es el elemento más cercano al ser social y al ser personal. Es a la vez biológico y psíquico. El término *Body Art* enfatiza la implicación del cuerpo con todos sus aparatos sexuales, raciales, de género y de clase (además de todos los aparatos inconscientes) en el trabajo artístico. Casi todos los aparatos del cuerpo de Frida estaban atrofiados, pero eso no importó para que llevara a cabo su propósito.

Frida Kahlo vivió de 1907 a 1954, la mayor parte de su vida transcurrió en México. Se ha mencionado que el *Body Art* comenzó a partir de los sesenta en Estados Unidos, desarrollándose en la década siguiente. Hay pruebas de que todo lo que Frida tocaba se volvía arte. Su hermosísima Casa Azul, llena de detallitos acomodados a la perfección, sus ropas limpias y combinadas unas con otras, su peinado siempre florido, sus cartas tan sinceras, sin mencionar su importantísima pintura. No estuvo presente en el movimiento artístico del Body Art, pero desde su cama, desde su casa, ella pintaba su cuerpo. En su época no existían tatuajes o perforaciones, pero sí existían los pinceles que le permitieron utilizarse como lienzo.

Frida usó corsés de acero y yeso muchísimos años de su vida porque su espina dorsal era demasiado débil para soportar su propio peso. Esos corsés fueron parte de su cuerpo y ella los pintó, se apropió de ellos. Les hacía hermosas y analíticas pinturas o dibujos que la representaban: tigres, símbolos políticos, cielos... pintó en ellos hasta embarazos. Se pintó estrellas en el corazón, escaleras al cielo, soles, flores de todo tipo. Hasta perforó algunos de sus corsés para que penetrara su cuerpo la pintura y su trazo, pintaba lo que le hacía falta. De esa forma transformaba su cárcel de yeso en un lugar hermoso, volvía arte sus incómodos soportes físicos. Ese desafiante acto de transformación la vuelve precursora del *Body Art* desde México. Fue la

mujer que usó la pintura y, en específico, el *Body Art* para canalizar todas sus dificultades al arte y, así, encontrar su verdadera identidad, su fuerza interior y la belleza que tanto la atañía. Fue una mujer en extremo inteligente e introspectiva, antes de pintarse a sí misma tuvo que decidir qué era lo que la representaba ante los otros, sin otro afán que el autoreconocimiento y la autoexploración. Llevaba a cabo su acto desde su cama en casa. Llegaban sus visitas y ahí estaba Frida sentada en su silla de ruedas, con el pecho abierto y el corsé pintado. Herida pero bella, hizo arte de su cuerpo y con su cuerpo. Confrontó el trauma y el dolor con el mensaje de su pintura, pintura que hasta le llenó el cuerpo. Fue ese su espacio de reconciliación con el mundo y sus realidades. Pocos casos como el de ella se encuentran en el mundo artístico y más en aquella época. Su cuerpo como lugar donde sucede la vida y sus manifestaciones. Su casa como laboratorio donde experimentaba con la vida y la muerte. Luego su cuerpo pasó a ser su casa, dadas sus condiciones físicas.

Frida Kahlo es su propio medio artístico, lo dejó claro en sus cincuenta y cinco autorretratos. Era una artista que utilizó su cuerpo como objeto artístico en su vida cotidiana. Es pionera del **performance**, además del *Body Art* y el *happening*. Para ella el arte era cosa de todos los días y la belleza debía ser encontrada en cada sitio. Los que la conocieron dicen que cuando Frida llegaba a un lugar, todos inevitablemente volteaban a verla y caían en la invitación de sus movimientos. Ella poseía total manejo de su cuerpo, vaya paradoja si se considera su historia clínica. En todos los nuevos conceptos introducidos, ya sea **performance**, *happening*, *Body Art*, *Body Painting*, el cuerpo tiene un lugar primordial y es donde se centra toda la acción. El cuerpo se vuelve material y, en Frida, es un material que, aunque herido y dañado, sirve de mejor forma. Uno de los efectos que buscaban provocar los artistas del *Body Art* por los sesenta, era que el público sufriera una impresión fuerte, a veces con efectos re-

pugnantes. Si se analiza la pintura de Frida, también ahí pasa igual. Autorretratos tan lejanos y a la vez tan cercanos al espectador y a su entorno.

Frida constantemente se escenificaba, ya fuera en sus pinturas, en su *Diario* o en cualquier obra que realizara. Tenía muchos personajes distintos y se desenvolvían en escenarios también diferentes. Alfonso de Toro aclara que Frida “elige cada momento, cada circunstancia y cada toma como objetos artísticos” (De Toro Alfonso, 2014, pp.73). No podía estar exento su cuerpo de esta transformación a objeto artístico. Estaba ella consciente de que su vida también era su obra y viceversa. Desde su casa, su cama, o su cuerpo enfermo, Frida Kahlo fue pionera de muchos movimientos artísticos que apenas se veían venir. No requirió más que de su propio cuerpo para llevar a cabo la realización plena del *Body Art*.



Fig. 31 1939, Portada revista Vogue, París.



Fig. 32 Las apariencias engañan, Frida Kahlo. Museo Frida Kahlo.

Ajuar E Indumentaria.

Desde niña Frida fue cuidadosísima de su aspecto personal. Usaba varias calcetas sobrepuestas en la pierna derecha afectada por la poliomielitis o sus problemas congénitos. Entonces, recuerdan sus amigos, llevaba una mochila colgada en la espalda llena de cosas útiles para travesuras, maripositas disecadas y sus adorados libros.

Cuando creció, Frida era morena clara, su rostro y cuerpo lleno de vello, largo cuello estilizado y medía aproximadamente 1.58 m de estatura. El cabello a veces lo llevaba corto y pegado a la cabeza, o a veces largo y bien cepillado. Algunas veces usaba botas y chamarra de cuero y pantalones. Cuando se casó con Diego, él la influyó para que empezara a usar traje de tehuana, típico del Istmo de Tehuantepec y demás indumentaria mexicana. A partir de ahí, siempre la usó.

Durante la década de los treinta, muchas mujeres usaron el típico traje mexicano a modo de protesta contra la burguesía mexicana que obedecía la moda europea, principalmente la francesa. Algunas famosas mujeres portadoras del traje fueron María Izquierdo, Isabel Villaseñor, Aurora Reyes, entre otras intelectuales. A través de sus telas, expresaban su amor por lo popular y lo auténtico. Frida extendió ese amor a su casa y a toda su producción artística, meramente mexicana. Sin duda Frida fue la que mejor llevó el traje. En Estados Unidos y París las demás mujeres se detenían a observar sus vestiduras y trataban de imitarlas.

A mediados de los cuarenta, a Frida le gustaba llevar el cabello largo trenzado hacia arriba, sujeto con moños, cintas y flores llenas de colores brillantes. Incorporaba a su atuendo todo lo interesante que encontraba en otros. Su arreglo personal era una larga ceremonia donde le dedicaba tiempo a cada parte de su cuerpo. Se probaba diversas combinaciones de blusas y faldas hasta encontrar la indicada. Elegía con cuidado y orden su joyería del día, tanto amaba los aretes que Picasso le había obsequiado en Europa. Llevaba anillos, collares y aretes de oro, jadeíta, cuentas y conchas; algunos hasta tenían escrita simbología azteca. Le gustaba todo lo que fuera autóctono y bello.

Su maquillaje también colorido debía hacer juego con todo lo demás. Perfumada siempre, salía a la calle como una belleza indígena y extraña, dispuesta a que la fotografiaran. Carlos Fuentes la describe como “una diosa azteca” (Lowe, 1995, pág.4). Desde niña amó la fotografía y sus resultados. Incluso repartía copias de sus fotos entre sus queridos para que la recordaran a diario. También le encantaba presumir sus senos a los fotógrafos y amantes. Se preocupaba por conservar su figura esbelta, no como la de su madre y hermanas. Otra preocupación constante de su apariencia era su pierna derecha que desde niña quedó más corta que la izquierda, usaba un zapato ortopédico cada vez más alto.

Con las enfermedades su belleza se fue opacando, sus dientes se descuidaron por tantos vicios y aparecieron canas en su cabellera. Cuando murió, sus queridas amigas la adornaron bella como le gustaba. Pusieron flores en todas partes por órdenes de Diego y colocaron en su féretro la bandera comunista.

Corsé.

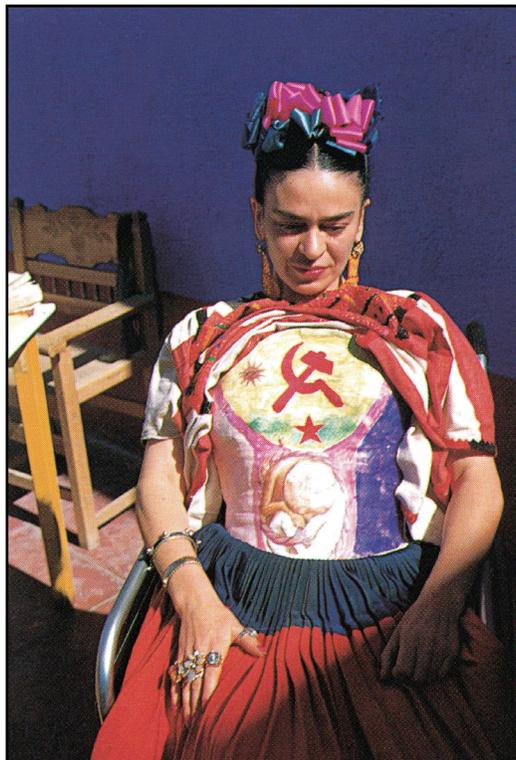


Fig. 33 Frida con corsé de yeso.

A lo largo de la vida clínica de Frida Kahlo, es imposible no reparar en el diverso uso de corsé (Figura 34) al que estuvo sometida debido al incremento en la gravedad de su condición física. De yeso, cuero y acero, el material y las condiciones de uso de este auxilio ortopédico, con propósito específicamente **correctivo**, intentaban limitarla a una rigurosa vida sedentaria a la que Frida renunció numerosas veces mediante el alcoholismo, el rechazo de corsés y su excesivo tabaquismo, incapaz de llevar a cabo con estricta rigurosidad.

Si bien, en un principio el corsé resultaba un apoyo para la mejora de su salud física, no tardaría en presentarse una variedad de incomodidades y malestares tales como la desesperación, la asfixia o el dolor en los pulmones lo que orillaba a la artista a alejarse de los aparatos ortopédicos, aunque no por un largo período pues sus numerosas y continuas intervenciones quirúrgicas la llevaban al uso de estos, nueva y severamente.

Desde el año de 1927, se registra el inicio de tratamientos de inmovilización a través de corsés de yeso con períodos de uso prolongados a meses. Cronológicamente, en el 1940 Frida “había pasado tres meses con un dispositivo de tracción conectado a su barbilla” (Souter, 2016, pág.156) que le imponía reposo absoluto y terapias para tratar su permanente agotamiento y alcoholismo. Un año después el malestar de espalda continuaría, provocando que “la tropa de doctores de Frida volviera a invadir su vida con flamantes corsés de yeso para su espalda” (Souter, 2016, pág.162). En 1944, tras el aumento de malestares, el doctor “[...] Alejandro Velasco Zimbrón receta el uso de un corsé de acero [...]” (Zamora, 2015, pág. 125) con el cual primeramente se sentía más cómoda, pero sin lograr que los dolores cesaran: “cuando se quita el corsé se siente **sin apoyo, como si no pudiera sostenerse a sí misma**” (Zamora, 2015, pág. 125). Sufre desmayos y pierde peso de manera preocupante en un corto período de tiempo. Para el año siguiente, Zimbrón receta nuevamente el uso del corsé de yeso, “ella resiste solo unos cuantos días por dolores intensos en la

columna y en la pierna” (Zamora, 2015, pág. 126). “Zimbrón hizo un nuevo intento con un dispositivo de tracción mediante el cual la colgó del techo boca abajo y sosteniéndola de la barbilla para aliviar la tensión en su columna” (Souter, 2016, pág. 174). En 1946, es sometida a una cirugía para la fusión de cuatro vértebras lumbares que serían sujetas mediante el uso de una varilla de acero. Tras su recuperación, se le aconseja el uso de un corsé del mismo material por el transcurso de ocho meses, pero luego de tres decide ya no seguir las instrucciones médicas. “A partir de la operación, [...] en 1946 se inicia su decaimiento total y se interna con frecuencia en clínicas y hospitales diversos” (Zamora, 2015, pág. 126). Para 1950, un fracasado intento de injerto de hueso en la columna, provoca una fuerte infección debido a la presencia de hongos en el implante óseo donado proveniente del banco de huesos “[...] la herida empezó a apestar. Al retirar el corsé se le encontró un absceso purulento que la llevó nuevamente a la sala de operaciones” (Zamora, 2015, pág. 133).

Las fracturas de la columna debían ser, si no reparadas, sí estabilizadas a través de la completa paralización de la paciente. Sin embargo, desde entonces ello le acarrearía “una sensación de cansancio continuo y dolores en la columna y pierna derecha que no la dejan ya nunca” (Zamora, 2015, pág. 122). Las afectaciones provocadas por la escoliosis y las deformaciones congénitas venideras, acarrearón a sus médicos al constante experimento con diversos corsés: para Kahlo, la permanencia del aparato no existió en ningún momento ya que constantemente los corsés eran cambiados y “[...] su inmovilidad física dejaba a su mente libre para desplazarse hacia adelante con planes infinitos” (Zamora, 2015, pág. 133). Esta quietud la llevaría a someterse a profundas situaciones donde la falta de identificación o reconocimiento corporal no tardaría en presentarse como un problema constante. Debido a los aparatos de yeso y demás asfixiantes materiales, el aislamiento del cuerpo propio, por ejemplo al intentar en vano tocar sus propias extremidades, la agente exterior (el corsé) que

debe, forzosamente, ser aceptado e involucrado en la vida diaria de la paciente. Todo este procedimiento acarrearía un auto-análisis, que finalmente resultaría sobre análisis, de la situación a la que se hallaba reducida Frida, quien siempre fue una persona extremadamente consciente de su condición y malestar físico. Sin embargo, “la creación artística de Kahlo se vio favorecida por su inmovilidad” (Zamora, 2015, pág. 93).

Los corsés no tardarían en ser convertidos por la artista en una parte más del material de su arte. Decorados y personalizados por ella misma, fotografías y pinturas nos dejan testimonios del modo en que Kahlo intervenía sobre los aparatos ortopédicos en un afán por involucrarlos a su estilo de vida y pensamiento artísticos. Dentro de esta acción, la práctica del *Body Art* no resulta ajena a estas condiciones. Dicha categoría, se establece a través de representaciones conscientes que plantean como fin la reflexión del sujeto y su auto-reconocimiento. La colocación del individuo en niveles psíquicos es importante, en tanto que dicha experiencia rinda como propósito la reinterpretación de sus realidades. El body-art, aún en la diversidad de sus manifestaciones (texto, fotografía, película, performance, vídeo, etc.), busca exponer por entero la subjetividad e identidad como elementos clave en cualquier práctica cultural existente. Su alcance propone el empoderamiento y reconocimiento del cuerpo mismo, así como al cuerpo del artista como un objeto particular que expone la relación entre artista, objeto y público.

Por tal planteamiento, cabe regresar a la exposición de una pregunta clave que se acerca sin limitantes al caso expuesto de Frida: ¿qué ocurre con la importancia de la función del body art en manos de un cuerpo herido?

Reiterando la sentencia foucaultiana acerca del cuerpo como superficie en la que se suceden los eventos, ha de ser recordado también como el elemento más cercano al ser social

y personal. De este modo, esos corsés pasan a ser parte de su cuerpo mismo al ser integrados a través de la búsqueda de la práctica artística. Ella los pintó y por ello se apropió de ellos. Les convertía en complejas y analíticas pinturas o bosquejos que la representaban: simbología política y personal. Expuso en ellos hasta sus deseos más íntimos, como el embarazo. Incluso perforó algunos de sus corsés para que penetrara en su cuerpo la pintura y el trazo, pintando lo que le hacía falta, como en un intento por integrar y re-inventar aquel cuerpo insostenible. Así mismo, dentro de su producción nos topamos con la obra titulada *Árbol de la esperanza* (1946) donde se observa a una Frida sedente en su folclórico traje con tocado sosteniendo en una de sus manos el corsé de acero. Ella “[...] sentada y perfectamente arreglada, triste pero serena, mostrando el corsé especial prescrito y en su mano una bandera con la inscripción *Árbol de la esperanza mantente firme*” (Zamora, 2015, pág. 127), en medio de un escenario que aborda de manera explícita su operación realizada en Nueva York: a sus espaldas su propio cuerpo recostado con dos largas heridas que sangran y la camilla del hospital con la sábana que la envuelven remiten en seguida a los procesos quirúrgicos.

Así, la artista logra apropiarse del objeto terapéutico y re-significarle a partir de un detallismo simbólico. Revitaliza sus incómodos soportes físicos en elementos considerables de su producción artística. Es este decisivo medio de transformación lo que recuerda a la labor del *Body Art*, y que le convierte en precursora mexicana del mismo. No cabe duda que fue una de sus herramientas más importantes para, a través de la pintura, forjar una identidad a base de una fuerza y belleza interior que brotaba de sus dificultades corporales, y que emana en forma de arte. Una mujer sin límites de introspección y con una inteligencia tal para determinar con decisión aquel papel que le representaba ante el otro, y pintarse a sí misma teniendo conocimiento de ello, sin abandonar en ningún momento la apropiación de la auto-exploración. Desarrollando incluso en

algunas ocasiones el papel de mártir que logra atenuar dentro del **documental visual** que creó a partir de su doliente vida y experiencia.

Por el sufrimiento al que estuvo sujeta desde su temprana edad y los “veintiocho corsés amarrados en su torso durante sus últimos diez años de vida” (Souter, 2016, pág. 179) eligió ser cremada, pues no soportaba la idea de pasar la eternidad tendida de espaldas: luego de su muerte su desaparición no es definitiva. Nos queda una Frida *in absentia*: en su ausencia, la representación de su existencia nos la transmite sus prendas, aparatos ortopédicos y comunicantes obras de arte permanentes en su Casa Azul y, probablemente, otras cuantas en los hogares de aquellas personas a las que les dedicó una parte de sí misma en vida.



Fig. 34 Frida decorando uno de sus corsés durante la estancia en el Hospital Inglés de México.

Objeto

Silla De Ruedas.

La severidad de la condición física de Kahlo se desarrollaba con gran rapidez. Otro de los malestares que tanto le aquejaron durante sus últimas décadas fue la gangrena. Esta provocó incluso la caída casi natural de las puntas de los dedos del pie enfermo. Mientras tanto, la pierna ya afectada se encontraba cada vez más amenazada: “[...] tenía un color gris, delgada en extremo, lampiña y encogida, casi diminuta” (Zamora, 2015, pág. 151). Las situaciones y complicaciones la llevaban al hospital en repetidas ocasiones, confinándola incluso por un año entero. En 1951, cuando finalmente sale de esta prolongada reclusión, Frida queda recluida a una silla de ruedas. Es con esta paulatina destrucción de su integridad física que Frida “[...] empezaba a comprender que el sueño de llevar una vida sin punzadas cotidianas de dolor físico no era más que una falsa esperanza” (Souter, 2016, pág. 171).



Fig. 35 Frida en silla de ruedas acompañando a Rivera en la realización de su último mural titulado Pesadilla de Guerra y Sueño de Paz, pintado en el Palacio de Bellas Artes.

El 27 de julio de 1953, Kahlo es internada en el Hospital Inglés para la amputación del tercio medio de su pierna derecha en respuesta al severo estado de gangrena en que se encontraba. La operación es realizada por el Dr. Guillermo de Velasco y Polo, además le atienden el doctor Juan Farill y el psiquiatra Ramón Parres. Este último proporciona apoyo para el trauma que la mutilación deja en Kahlo tras la amputación. “[...] En realidad, no pudo superar esa última operación que agredió su sentido estético, le desarmonizó el cuerpo y dejó escapar su alma” (Zamora, 2015, pág. 152). Luego de dicha operación hubo un abatimiento total en respuesta al proceso de mutilación que su cuerpo recibía violentamente.

Sin embargo, Frida intentó mantener hasta cierto punto una actitud optimista o al menos relajada. Las pruebas de esto nos las ofrecen las mismas actitudes de la artista que, por su carácter bromista y personalidad satírica, continuamente exponía estados de ánimo que exhibían la otra cara de la enfermedad: una Frida auténtica y feliz que intentaba perdurar a pesar del abatimiento. Incluso en su última celebración de cumpleaños, “[...] intentaba bailar con la pierna postiza que había mandado decorar con una bota roja y cascabeles” (Zamora, 2015, pág. 149). Aún con esto, Kahlo caía lentamente en un agotamiento no solo físico, también mental en el que el tormento físico la sometía a una lucha interminable en propósito de romper con la soledad de inválida que comienza a ahogarla: “[...] el sufrimiento de una anatomía resquebrajada y la intensidad de un dolor que la aísla prohibiéndole su integración a los demás” (Rico, 1993, pág. 31), pues “[...] las viejas inseguridades no mueren fácilmente. Pese a que se había atrevido a arrancar todas las máscaras, aún era la Frida de 13 años de edad, aún era Pata de Palo para sus coetáneos” (Souter, 2016, pág. 118).

El apuntalado estado físico y anímico de la artista intercede nuevamente en la creación y vigor de su arte: “[...] las intensidades físicas a las cuales su cuerpo estuvo sometido, la llevaron a crear una pintura de expresiones modeladas por la espera de la muerte” (Rico, 1993, pág. 140).

En palabras de la autora Zamora, Frida

logra que sus cuadros [...] ejerzan un efecto hipnótico instantáneo en la mente del espectador que se estremece mientras trata de penetrar los varios niveles en que puede apreciarse su pintura y empieza a reconocer elementos recurrentes [...] y las representaciones de mutilación que constituyen un presagio de la amputación de su pierna derecha un año antes de morir (2015, pág. 102).

Regresando al año 1951, el *Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill* nos da testimonio del grado de aislamiento físico al que Kahlo fue sucediendo. En este año, “contrata varias enfermeras, que la atienden las veinticuatro horas y le suministran inyecciones de analgésicos” (M. Lowe, 2001, pág. 292).

Como muestra de la gratitud por los servicios médicos, observamos en el cuadro a Frida pintando un retrato del Dr. Farill, con sangre de su propio corazón que escurre de los numerosos pinceles que sostiene en mano. Esta pieza es la primera que nos permite observar al cuerpo inválido de Frida despojado sobre una silla de ruedas expuesto en su arte. Sin embargo, su apariencia luce cuidada con joyas que acompañan sus orejas, cuello y manos.

Finalmente, con el paso de los años, las situaciones que exponen a una Frida que enfrenta la condición clínica siguen presentándose.

[...] Cuando en 1952 Rivera representó a Frida en silla de ruedas en medio de la calle, recogiendo firmas contra los belicistas, en *Pesadilla de guerra, sueño de paz*, no hizo más que prever algo que acontecería en efecto dos años después, el 2 de julio de 1954, cuando en su silla de ruedas marchó Frida junto a diez mil personas para protestar [...] (Tibol, 2007, pág. 32).

Frida se reincorporaría al Partido Comunista a pesar del estado al que la silla de ruedas la sometía: “[...] aún podía ofrecer su voz en los mítines para cantar la *Internacional* y blandir el puño en señal de solidaridad con sus camaradas” (Souter, 2016, pág. 192).

En el año de 1954, exactamente el día 2 de julio, una manifestación en protesta por el derrocamiento del presidente guatemalteco, Jacobo Arbenz, desembocó en un acto que nos hace recordar a Frida como una persona capaz de perdurar aún ante las dramáticas circunstancias de sus últimos años:

[...] decidió que acompañaría a Diego, que participaría una vez más y, aunque los médicos se opusieron, resistió que la vistieran, alhajaran sus manos y la sentaran en su silla de ruedas, con una arrugada pañoleta cubriendo el cabello sin el acostumbrado arreglo multicolor (Zamora, 2015, pág. 160).

Esta conmovedora imagen nos narra visualmente a una Kahlo débil y pálida acompañada de una pancarta inscrita con el lema “Por la Paz” que, sin ser realmente sujeta por ella, expresa la voluntad de un cuerpo, si bien acabado, también fuertemente inundado en un espíritu firme que no cede ante la agresiva intervención de su luz.

Entorno

Habitación - Cama - Espejo.

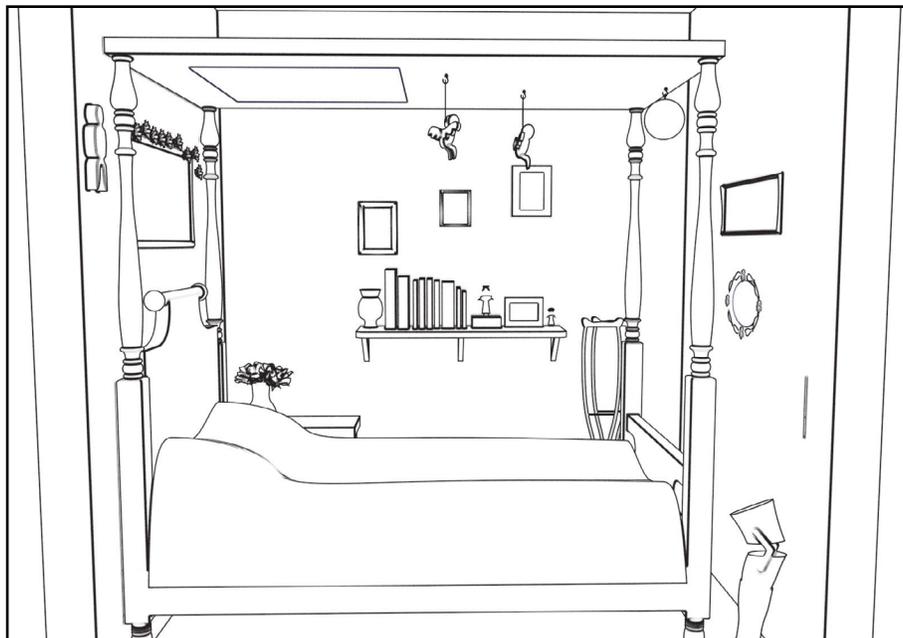


Fig. 36. Construcción de entorno inmediato. Elaboración propia.

Durante sus enfermedades y periodos de convalecencia, Frida Kahlo debió estar en cama con extenuante reposo. En la Casa Azul, tenía dos habitaciones con una cama cada una; la de día y la de noche con una vista preciosa a su inmenso jardín. La planta alta integrada después de unos años de la originaria fecha de construcción de la casa, contaba con el estudio, la recámara y los espacios privados de Frida. “Una escalera de caracol conducía a su habitación, al baño y al estudio, un diseño bastante curioso si se tiene en cuenta sus continuas dolencias, que muchas veces la obligaban a usar muletas o un bastón para poder caminar” (Souter, 2016, pág. 88). La habitación y la casa en general, se hallaban ataviadas por una contundente decoración popular mexicana que hacía destellar en brillos multicolores el lugar. Un espacio repleto de bolas de cristal, objetos de cerámica y juguetes que daban vida al estupefaciente sitio. Por ello la artista

[...] inventó un modo de habitar en el que tenían lugar los juguetes [...], muertecitas de esqueleto articulado en todos los ángulos de la cama donde Frida protestaba su horrible padecimiento y concertaba una pompa con joyas, bolas de cristal, trajes bordados y tocados detonantes. (Tibol, 2007, pág. 17).

Sin embargo, la habitación de Kahlo no dejaba de ser un espacio inquietante aún a pesar de la vibrante ornamentación que la acompañaba, misma con la que tanto se identificaba pues ello resultaba de un intento por hacer de la recámara un sitio totalmente perteneciente a ella. Un proceso de adaptación totalmente comprensible y hasta natural, si se entiende que pasó recluida en este lugar incluso un año continuo (1950). A comienzos de 1953, la habitación de Frida se encontraba totalmente inundada por el ambiente farmacéutico y aquejado por la enfermedad que producía: era un recinto que daba una “violenta impresión de tristeza” en palabras de Raquel Tibol. (2007, pág. 185). Empero, el dualismo del territorio se producía justamente por el profundo ornato antes mencionado.

Judas hechos con cartones, papeles y adornos contrastados y brillantes [...] ornamentaban la cama en forma de baldaquino. El judas mayor, más parecido a un esqueleto burlesco, se adhería a un espejo colocado a todo lo largo del techo del baldaquino. (Tibol, 2007, pág. 185).

Asimismo, las paredes de su habitación se encontraban recubiertas por fotografías de personas queridas y cercanas a ella, así como sus nombres inscritos en letras rojas a lo largo de la parte alta de los muros. Era un eclecticismo grandioso el que se empoderaba de la habitación de la artista, una estruendosa combinación de objetos, simbología y mitología personal así como el aderezado estilo mexicano que tanto identificaba a Frida.

[...] Pero su habitación era el resultado de un ordenamiento, no de un azar [...], revelaba aspiraciones y sentimientos; indicaba que quien lo había impuesto se solazaba con el grotesco ingenuo, se enternecía con los artificios inocentes, veneraba las obras surgidas del hábito estético colectivo. (Tibol, 2007, pág. 187).

Mientras que las personas que nos hallamos fuera de las incapacidades en que Kahlo se encontraba hundida damos a la cama la mínima importancia de un mueble más de la casa, en el cual se puede reposar y dormir, para ella el significado de este objeto fue mucho más allá incluso que el de una herramienta ortopédica o clínica. La cama comenzó a tomar el valor de un vehículo a través del cual poder ser y estar. De hecho, si se observan las numerosas pinturas que la artista produjo, es notable la múltiple presencia de camas donde el personaje principal se postra, sufre, muere o sueña. Justo era esto lo que le sucedía a ella: una pluralidad de estados y afecciones que resurgían de su postrar-se en una horizontalidad infinita. *Hospital Henry Ford* o *La cama volando*, un testimonio visualmente desgarrador acerca de su aborto: “[...] la cama no está en el hospital sino en un ambiente indefinido, impreciso, que tiene como telón de fondo la zona fabril de Detroit”

(Tibol, 2007, pág. 40). Este cuadro, del año 1932, es anterior en décadas a su necesaria estadía permanente en cama, sin embargo, desde esos momentos Kahlo comienza a conferir a “la cama” estados de agonía, dolor y ausencia.

Empero, su cama fue también un sitio de convivencia e interacción. En ella la visitaron importantísimas celebridades de la época como Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, etc., además de sus amigos de toda la vida. Asimismo, su esposo Diego se quedaba a dormir de vez en cuando en la Casa Azul, acompañándola en su lecho. Todo ello nos deja testimonio del significado que adquirió la cama como vehículo para experimentar su particular realidad.

Mientras tanto, en el aspecto anímico las cosas iban sucediendo en modos distintos. “Enlazado a sus padecimientos físicos, el ánimo de Frida oscilaba entre períodos de euforia y productividad donde hacía la expresión estética de su desdicha [...]” (Zamora, 2015, pág. 147). El cautiverio en el que se hallaba recluida, prisión y fortaleza al mismo tiempo, iba extinguiendo el espíritu luminoso de la Frida revolucionaria y coqueta de los años treinta. No solo la pintura fue un medio por el cual logró evacuar la sobrecarga emocional, la escritura también actuó en forma de alivio para la artista. “El diario de Frida, que empezó a escribir en 1944, se convirtió en un compañero leal mientras estaba en cama, luego en una silla de ruedas y, finalmente, recluida en su casa” (Souter, 2016, pág. 179). Expresó en sus ilustradas páginas sentencias de triunfo y derrota, poemas que la calmaban e imágenes de agonía hechas palabras: “La angustia y el dolor y el placer y la muerte no son más que un proceso para existir” (Tibol, 2007, pág. 28). El dolor comenzó a ser un limitante intangible del placer, del movimiento y el tiempo. Una sustancia que la acorralaba en un espacio sin salida, un refugio clausurado. Por lo tanto, para Frida “la vida se convierte en una distracción, un escape del dolor siempre presente, una función automática similar a respirar o tragar” (Souter, 2016, pág. 103).

Remontando los eventos a años anteriores, en el 1925 la madre de Frida, Matilde Calderón, introdujo el elemento del que Frida se apoyaría para el exhaustivo reforzamiento de su identidad. Su madre propuso el diseño de una techumbre sobre la cama al estilo Renacimiento para poder colocar en ella un espejo a todo lo largo, permitiendo a Frida hacerse modelo de su misma imagen.

El espejo había desempeñado un papel fundamental en sus pinturas desde hacía mucho tiempo. Al principio fue una necesidad que surgió debido al hecho de que se encontraba postrada en una cama [...] el espejo fue para ella un reflejo de la realidad que podía ser manipulado y transformado en una visión fantástica de su verdad personal (Souter, 2016, pág. 147).

Frida se valió del reflejo del espejo no solo para realización de sus autorretratos y la auto-exploración de su rostro. La tarea de la duplicación de la imagen se extendió hasta enfocarse en miembros como su pierna: la derecha era copiada como la izquierda en sus pinturas gracias a la ayuda del artefacto reflejante. El espejo contuvo la imagen permanente de Frida: de día la miraba sobrevivir y de noche la contemplaba adormecida en sueños.

“Durante largas horas de silencio y de soledad, tendida sobre una cama, la artista se convierte bajo el ojo de un espejo en el objeto de una mirada implacable que era la suya propia” (Rico, 1993, pág. 109). Esta búsqueda de sí misma produce la introducción de un concepto que la autora Araceli Rico desarrolla con precisión: el desdoblamiento. El doblez de la persona invita a la aceptación del “Yo” y “el Otro” que también soy yo, la posibilidad de ser lo que se ha dejado o lo que simplemente no se es. Este desdoblamiento

[...] permite a Frida escapar de su propia condición, pero como toda escapatoria esta se encuentra marcada por el signo de la muerte. Es por esta imagen, la de la muerte, que el fenómeno del desdoblamiento se justifica en su obra, se extiende sin malicia ni sofisticación e incluso surge como algo natural. (Rico, 1993, pág. 110).

Las dimensiones que el espejo le permitió crear a Kahlo la llevaron a buscar el control diario de su existencia, a hacer del espejo un distintivo de aquella otra Frida que no era la Frida que observaba. El espejo comienza a ser “[...] un cómplice de ese placer solitario que consiste en mirarse cara a cara [...] reduciéndola a un estado de contemplación que prefiguraba ya a la muerte” (Rico, 1993, pág. 136). De igual manera, el papel del doble sugiere la composición del cuerpo mismo, la reintegración de funciones o cualidades ausentes o pausadas. El reflejo de uno mismo

[...] al mismo tiempo que es la imagen de su creador, esta se ha hecho ya otra, una nueva dimensión para convertirse en un cuerpo compuesto. El doble nos recuerda que el ser del hombre puede revelarse en un “dos”, aunque para ello tenga que recurrirse al artificio del arte. (Rico, 1993, pág. 111).

De este modo entendemos que el espejo es un instrumento que le ayudó de manera importante a reafirmar su aparición y existencia: la auxilia en la tarea de afinar una consciencia de identificación. “[...] La separación necesaria para dar cuerpo a una obra, aún cuando se trata de un autorretrato, no tiene por objeto únicamente captar una similitud o crear una réplica, sino llegar a la inversión de uno mismo” (Rico, 1993, pág. 117). El desdoblamiento se origina como un paso nato, algo que ocurrió sin necesidad de engaños o artificios: es la imagen que nace de la imagen misma.

Un ejemplo pictórico de este fenómeno es, sin duda, el que nos ofrece la obra de *Las dos Fridas*: una Frida tehuana y otra europea, ejerciendo una doble relación, donde la ruptura consigo misma es inevitable dentro de la introspección de estos dos personajes femeninos que se confunden y complementan. El signo es claro: “su imagen invade todo lo que pinta [...]” (Rico, 1993, pág. 112). El enfrentamiento de estos dos personajes no se basa únicamente dentro de la fatalidad de los polos opuestos. “[...] Lejos de enfrentarse una a la otra se apoyan mutuamente por una necesidad de complementación [...]” (Rico, 1993, pág. 114).

La pintura fue un doble más dentro de la vida de Kahlo. Concretó su espacio interior y le permitió materializar sus pasionales estados de emoción. “Frida grabó el recuerdo de su presencia en el mundo en un conjunto de obras simbólicas que representa sus miedos y sueños, así como su estoica imagen pública” (Souter, 2016, pág. 171). Su producción suma importantes representaciones viscerales de su dolor físico y tensión anímica. Este personaje, en extremo consciente de su condición y pudiente de lograr evocarlo con imágenes, no puede ser menos que “[...] una paradoja definitiva para ejemplificar [...] la belleza del ser consciente [...]” (Tibol, 2007, pág. 15).

Un año antes de su muerte, en el diciembre de 1952, Lola Álvarez Bravo propone a Frida la realización de una exposición en retrospectiva de su producción dentro de su galería la cual acepta gustosa. Inaugurada el 13 de abril del año siguiente, Frida es transportada en una ambulancia debido a su severo estado de salud. Al llegar, recibe a las personas postrada en una cama; nuevamente su fiel horizonte al que se encuentra condenada le acompaña.

Allí, tras administrarle un fuerte sedante, tomó parte en su exposición, sonriendo desde su cama de cuatro columnas a los rostros de su pasado que le deseaban una pronta recuperación y a aquellos conocidos testigos silenciosos que la miraban desde las paredes en que colgaban. (Souter, 2016, pág. 192).

En una carta del temprano 1927, Frida escribe a Alejandro Gómez Arias como adivinando con certeza su futuro: “Sigo mal y seguiré peor, pero voy aprendiendo a estar sola y eso ya es una ventaja y un pequeño triunfo...” (Tibol, 2007, pág. 92). Frida se topó con una soledad que le rendiría el trascendente fruto del hallazgo artístico, su gran triunfo fue hacer de su espacio solemne un profundo material de inspiración pictórica.

Luego de la muerte de la artista, su íntima casa pasaría a ser un lugar abierto al público donde se exhibirían las huellas que su trágica y acomplexada vida habían dejado a lo largo de todo el espacio. La privacidad de su existencia dejaría el material físico y memorial suficiente para establecer en las cosas un orden visible. El museo dedicado a su persona sería inaugurado en julio de 1959 bajo la coordinación museográfica de Carlos Pellicer.

Frida continúa descansando en su cama como de costumbre y no resta conclusión más corta pero significativa que la que Raquel Tibol expone: “Pictóricamente Frida representó su dolor en todas las versiones posibles: analíticos o simbólicas, líricas o burlescas. [...] su conjunto exalta [...] la condición humana de ser uno mismo y siempre diferente, idéntico y cambiante” (2007, pp. 116 y 117).

Cama Como Equipamiento De Comunicación.

Las personas utilizamos la cama como un mueble más de la casa, donde se puede reposar y dormir. Muchos nacemos en una cama y moriremos en otra. Durante sus enfermedades y periodos de convalecencia, Frida Kahlo tenía que estar en cama con extenuante reposo. En la Casa Azul, tenía dos habitaciones con una cama cada una, la cama de día y la de noche, con vista a su precioso e inmenso jardín. Precisamente en su cama de noche fue donde se le encontró muerta la mañana del 13 de julio de 1954. Luego del accidente de 1925, la madre de Frida, Matilde Calderón, mandó colocar un dosel y un espejo en el techo de la cama para que la niña Frida pudiera verse desde todo ángulo. Fue gracias a ese evento que ella comenzó a pintar autorretratos desde tan temprana edad. Frida, una joven ávida de conocimiento y experiencias, se vio forzada a permanecer en reposo durante mucho tiempo. Ella aclara en sus cartas que lo único que quería en ese entonces era viajar, pero sus condiciones físicas se lo

imposibilitaron. Pero darse por vencida no era parte de su personalidad. Si el mundo estaba tan lejos de su alcance, entonces ella traería el mundo a donde estuviera. Fue llevando, poco a poco, pedazos del mundo que extrañaba y que quería conocer, hasta sus aposentos en la casa. Su hogar se redujo simplemente a esa cama, donde ella pintaba, leía, convivía con sus seres queridos, comía, escribía, lloraba, soñaba y hacía todo lo que se le ocurriera.

Los doctores y las enfermeras de sus estancias en hospitales se sorprendían de que la paciente Frida, tan herida y delicada de salud, estuviera creando cosas incluso en esas condiciones. En sus internamientos ella misma creó un teatrillo con muñecos de papel y escenografía. Hacía muñequitos de tela, bordaba cojines, veía películas y escuchaba música. En su lecho creó muchos de los más hermosos cuadros de toda su carrera, algunos hasta quedaron inconclusos porque la muerte se la llevó. Recostó su cuerpo en distintos lechos para entregarse al amor con sus amantes. En su cama la visitaron importantísimas celebridades de la época, como Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, etc., además de sus amigos de toda la vida. Su esposo Diego se quedaba a dormir de vez en cuando en la Casa Azul y en su lecho acompañaba a su adorada Frida.

Si se observan las numerosas pinturas que la artista produjo, es notable la presencia de camas donde el personaje principal se postra, sufre, muere o sueña. Justo así le sucedía a ella. En la pintura *Unos cuantos piquetitos*, la acción principal tiene lugar justo en la cama donde la mujer duerme, ahí llega el esposo y la acuchilla muchas veces, muere la mujer. La pintura titulada *El sueño* o *La cama*, es una fiel muestra de que la vida y las constantes muertes y resurrecciones de Kahlo, se desarrollaron desde tal espacio. Luego se atrevió incluso a colocar un esqueleto gigante durmiendo en su misma cama, sobre el dosel, compartiendo el mismo espacio que ella. En *Hospital Henry Ford*, se atreve a pintar la penosa escena de

su aborto en Estados Unidos, ella sufre desde su cama y de su cuerpo inerte se desprenden diversos elementos que conforman una de sus crudas y verdaderas pinturas. En el cuadro *Sin esperanza*, Frida está succionando animales muertos y una calavera por una especie de cono que sostiene la escalera, atrás el cielo y la luna presentes. La artista podía retratar la realidad que conocía y, si el vehículo para experimentarla era la cama, así la pintaría. Jamás su postración impidió su desarrollo artístico y espiritual.

Desde su lecho, Frida logró ser una de las más importantes mujeres de su época en cuestión política y artística. Su firma era requerida en manifestaciones culturales del país, su presencia en importantes eventos de todos lados y su pintura en los más exclusivos museos y galerías de Europa, Estados Unidos y México. Es de los pocos casos en los que el postramiento no es una maldición, sino al contrario, es un aliciente para lograr lo que se desea y Frida lo hizo. No ha de ser casualidad que haya elegido la cama como lugar para su muerte.

Hoy en día, la Casa Azul de Frida Kahlo es un lugar al que miles de personas acuden diariamente. En la mesa de noche al lado de su cama, están los pinceles y colores con los cuales escribía cartas y dibujaba, un arreglo floral de papel y cajitas donde guardaba pertenencias. Colgados del dosel hay tres muñequitos de muerte y diablos, sonriendo pero suspendidos en el tiempo. Está también otra mesita donde se colocaban gasas, cremas y auxiliares de curación. Hasta unas muletas figuran recargadas en la misma pared de las fotografías de su gente querida. En la cabecera reposa junto a ella, lleno de flores, el cuadro de un niño difunto del siglo XIX, y en la cama vestida de blanco está su máscara mortuoria cubierta con un manto. Frida sigue descansando en su cama como siempre.

Sistema De La Resiliencia (Máquina Acto De Resiliencia).

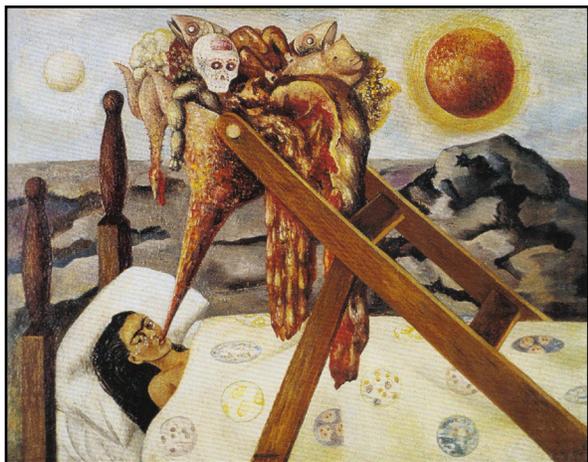


Fig. 37. Sin esperanza. Óleo sobre masonite 28x36cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. México, D.F. (Zamora, 2015, pág. 345).



Fig. 38. Frida con caballete.

Debido al padecimiento sufrido por Kahlo, que se extendía sin limitación con el paso del tiempo, su arte quedó a disposición de su experiencia física y de cómo esta repercutía en sus emociones diarias. La imposibilidad de estar fuera de cama fue incrementándose con el paso de los tratamientos y el aumento de padecimientos que le impedían moverse con normalidad. La necesidad de pintar, acción que le permitía desenvolverse fuera del espeso ambiente en que se encontraba postrada, la inclinó a utilizar e integrar artefactos específicos para el desarrollo de su producción.

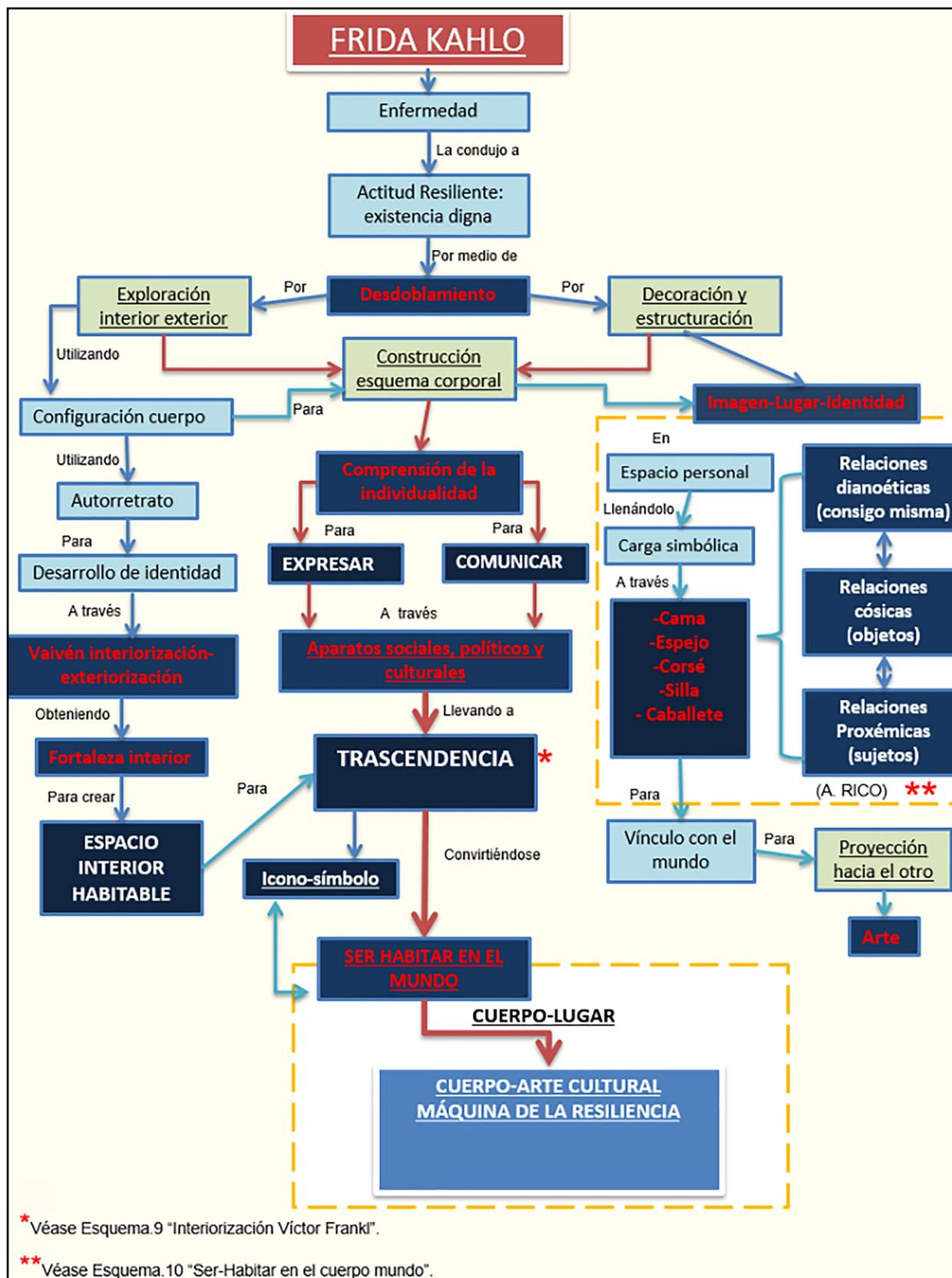
Dentro de una exposición dedicada a Frida, en el año 2005 en Alemania, el Museo Marta Herford exhibió un total de 200 fotos inéditas de las cuales se ha obtenido la presente, en la cual observamos a Frida recostada con un aparato ortopédico que le rodea la cara, atándose desde la barbilla. Aunque inmovilizada, se dedica a realizar una de sus obras con ayuda de un aparato que ha sido específicamente construido para su invalidez. Un soporte hecho de madera que es colocado sobre la cama y le permite dibujar y pintar sin hacer esfuerzo alguno por levantarse. Sin duda alguna, la forma de este instrumento sobrepuesto en la cama remite a una de las obras de la artista durante sus últimas décadas: *Sin esperanza* de 1945.

Este óleo sobre lienzo, que actualmente se halla en el Museo Dolores Olmedo de la Ciudad de México, es una captura visual de la agonía que Kahlo era competente de exhibir con creativa agudeza, capaz de dejar perplejo a quien se permite cautivar por el cuadro. En él, distintas especies de animales desparramándose de lo que pareciese ser un embudo que sale directamente de la boca de la artista, la cual se encuentra hieráticamente recostada sobre la cama. Un puerco, un gallo sin plumaje, dos pescados, masas amorfas de colores sanguíneos, todo ello coronado por una calavera que recuerda a las decoraciones de festejo de día de muertos: un cráneo blanco con detalles a color sobre la parte superior, los costados y alrededor de los ojos.

Mientras tanto, el sol y la luna puestos en el plano del fondo contrastan aquel cielo débilmente azulado, mayormente grisáceo, que cubre un panorama desértico y rocoso, habitado únicamente por la cama donde se deposita el cuerpo desesperanzado de Frida.

El cono o embudo que se precipita cuesta arriba es sostenido por un aparato de madera con barras que se forjan de los costados de la cama y se monta sobre ella, compartiendo gran semejanza con el artefacto visto en la fotografía. Quizá la única diferencia que se puede notar es acerca del tamaño y la ausencia de algún lienzo, en reemplazo de este último encontramos depositada en el cono la suma de materia desbordándose y dando una apariencia de podredumbre o, sencillamente, de muerte.

La obra de pintura, más que una imagen que es expuesta a la sociedad, nos habla de una implementación consciente que la artista hace de su nuevo artefacto, en suma a otros como el corsé, la cama y la silla de ruedas, que pasa a ser parte de su realidad física y del cómo se vive dentro del arte. Su obra es entendida como la producción realizada a través del cuerpo y específicamente de su experiencia física.



Esquema 17 Espacios de Resiliencia en Frida Kahlo. Elaboración propia.

Lo que Kahlo logra es generar un vínculo que excusa la integración de elementos externos a ella, pero muy presentes en su espacio y ubicación física. Este proceso de adaptación y adopción permite e impulsa a la artista a crear determinada obra de arte donde el incluirse a ella sola ya no basta. Se llega al punto de generar una inclusión de objetos y artefactos que le ayudan a ser y constituirse en lo que se entiende que es ella.

Finalmente, la suma de su experiencia durante las últimas décadas la convierten en un cuerpo-máquina que se vive por medio de herramientas que le permiten continuar con sus tareas diarias y, sobretodo, re-descubrirse y reencontrarse siendo el individuo compuesto que expone: la persona que logra ser a través de artefactos.

Conclusiones

“Topos”, el cuerpo como lugar. ”Tópico”, el cuerpo como lugar común.

El presente estudio ofrece una aproximación al conocimiento de la filosofía del espacio habitable desde la perspectiva del cuerpo como lugar y las formas de resiliencia de la persona ante la limitación de la movilidad.

Las personas en procesos de pérdida de movilidad, ligadas a discapacidades, enfermedad o agonía, pueden sufrir limitaciones para configurar y utilizar su entorno habitable con la consiguiente pérdida de libertades personales. Si se pierde la movilidad se limita el uso y disfrute de la ciudad, del barrio, de la casa y del entorno arquitectónico. Los “topos” o “lugares” se limitan llegando a convertir al propio cuerpo en el lugar de la persona. Los procesos vitales deben ser asistidos por aparatos ortopédicos y otras tecnologías a fin de que la vida continúe.

La pintora mexicana Frida Kahlo tiene un lugar privilegiado en la historia del arte por los logros comunicativos y artísticos. Esposa de Diego Rivera, siempre estuvo vinculada a numerosos intelectuales, artistas y personalidades de la política, las finanzas y la economía. Su controversial historia personal se entrelazó con su labor artística.

En Frida “tópico”, la ficción y la realidad se han amalgamado dando lugar a varios “lugares comunes”. El más significativo es el construido en la trama legendaria de su accidente de tránsito que la inmovilizó y su actitud resiliente que hace de ella una de las pintoras más reconocidas de la historia del arte.

La inmovilidad de Frida como consecuencia del accidente en tranvía es un mito. Otras enfermedades de carácter congénito resultan ser la causa de su inmovilización crónica e intermitente. Lo innegable es que algunos hechos de su historia de vida la forzaron a configurar su entorno vital para posibilitar su desarrollo como artista.

En sus obras, asume que su cuerpo es un “topos” de dolor y enfermedad. Kahlo describió que en su vida existieron dos accidentes, el tranvía y su relación con el genial muralista; este tópico también abona al concepto de mujer atormentada en su vida emocional, sentimental y sexual. El escenario para esta Frida es la casa familiar de los Kahlo en Coyoacán y en la que viviría con su marido Diego Rivera.

El espacio vital de Frida, en la Casa Azul, está lleno de claves que revelan a una personalidad muy consciente de sí misma, sus aspiraciones y limitaciones. Como personaje de la modernidad mexicana, por derecho propio y por las influencias de su marido, sabe que está sometida al escrutinio de la historia y revela una faceta artística y poética de activismo a favor de las causas del ideario marxista leninista.

Frida Kahlo es, pues, una artista que desempeña un papel y está sometida ante el sistema de aparatos sociales, económicos, morales. Es entonces líder y estandarte, “topos” de referencia en varias luchas políticas a favor de causas variadas.

Es imposible, al apreciar las imágenes en que se le ve pintando atada a un caballete, no evocar las imágenes de la película *Metrópolis*. En la trama, Fritz Lang nos propone la idea de los obreros atados a las máquinas, en espera de la redención social.

También, al ver la imagen de Frida inmovilizada y en silla de ruedas en una manifestación comunista en las calles de la ciudad de México, se evoca la secuencia de la película *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin. Ahí el mimo sostiene una bandera roja que un camión dejó caer. Al levantarla y agitarla una multitud de obreros llena el campo visual atrás de Charlot.

De nuevo la metáfora de *Tiempos Modernos*, Frida artista hace un su trabajo de pintor-obrero. Confinada a la cama, inmovilizada por un corsé y por el mismo dolor físico. Se aferra al aditamento del caballete para realizar su labor pictórica como cuando el protagonista del film

cae al interior de la máquina y continua, alucinado, con su trabajo de apretar tuercas pero ahora entre los mismos engranajes. Frida y Charlot, representan **acciones performáticas sostenidas y empujadas** por el sistema de aparatos sociales al que están atados.

Frida como artista alucinante y alienada es otro de los tópicos reconocido por especialistas y profanos como parte de la genialidad de la pintora. Sus propios contemporáneos abonaron a su leyenda al retratarla, en pintura, fotografía y películas. Llama la atención que estos retratos coincidan con la iconografía propia de sus autorretratos. Generalmente se reconoce su imagen en posturas estáticas, cerradas, a veces simétricas. Cuando manifiesta en actitudes y posturas dinámicas es cuando posa vestida de varón en un retrato familiar o transfigurada en venado como en un famoso autorretrato.

En sus autorretratos resulta evidente que ella misma se reconoce como persona y también como lugar. Hay pinturas de la artista donde se reconoce como “topos” como en el impresionante cuadro de retratos con su árbol genealógico en el que se describe a sí misma como una Frida bebé y que su “topos” se localiza en la casa de Coyoacán. En otros autorretratos ubica su “topos” en medio de la naturaleza exuberante del sureste mexicano rodeada de flora y fauna en cuadros de gran optimismo. Sin embargo, hay muchas pinturas en las que ubica su propio “topos” en paisajes áridos, pétreos y sin vida.

El conjunto de la obra de Frida parece un impresionante retablo barroco de un santoral ateo que quiere ilustrar a su feligresía en un programa iconográfico íntimo sobre la resiliencia. Mueven la fibra más íntima de muchos de sus espectadores, su arte y los hechos de su vida. Ante su obra y biografía una legión creciente de seguidores peregrinan hasta la Casa Azul para entrar en contacto con ella a través de la contemplación de su obra, la experiencia de los espacios que habitó y el reconocimiento de los muebles y accesorios con los que laboró.

Frida Kahlo es “topos” y “tópico”. Su cuerpo inmovilizado es el lugar de un ser creativo y dinámico cuyo arte conmueve a cada nueva generación que lo aprecia. Empatizamos con la Frida interiorista, la de los espacios íntimos, de los muebles adaptados para ella. Muy poderosos son los espejos, accesorios de vanidad convertidos en herramientas indispensables para el trabajo de la artista.

Ciudad, barrio, casa, habitación, cama, cuerpo. En su arte se nos revela un ser que aun en la inmovilización, comunica en su arte, una potencia capaz de reconfigurar sus espacios vitales más allá del “topos” y del “tópico”.

Aun cuando su propio cuerpo se ve mutilado, no cesa la actitud. En su diario esboza la extremidad inferior que le fue amputada de urgencia por sufrir de gangrena: el aforismo, que acompaña al dibujo, no puede ser más elocuente: “Pies para que los quiero, si tengo alas para volar” (Frida Kahlo).

Bibliografía

1. Aguilar, M. T. (2010). Descartes y el cuerpo-máquina. *Pensamiento*, 66 (ISSN 0031-4749), 755-770.
2. Alcántara Gallegos Alejandro (2004) Los barrios de tenochtitlan. Topografía, organización interna y tipología de predios. En V. A. Aizpuro. *Historia de la vida cotidiana en México*. Fondo de Cultura Económica. México
3. Antelo, N. (n.d.). Una casa es una máquina de habitar. *Arquitectura del Movimiento Moderno como tecnología de los cuerpos*.
4. Amorós, C., Larrauri, M., Llinares, J., Marín, J., Marrades, J., & Palao, A. (1990). “Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer”. (J. Urdanibia, Ed.) Barcelona: Anthropos.
5. Aristóteles. (s.f.). “Acerca del alma”. (T. C. Martínez, Trad.) Recuperado el 27 de noviembre de 2016 de Google documentos:<https://docs.google.com/file/d/0By4kcbi6MzzdS0FLM29NNzRDSUE/view>
6. Astacio, M. (s.f.). ¿Qué es un cuerpo? *A Parte Rei*(14), 1-4. Recuperado el 27 de noviembre de 2016, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3898239>
7. Balbina Fernández, Celia. (2014). El simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos). *Revista de antropología experimental*, no. 14 (21), pp. 301-317.
8. Baz Margarita (1996) *Metaforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. Porrúa
9. Bénard Calva, Silvia. (2010) *La teoría fundamentada: una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México.
10. Bénard Calva, Silvia. (2014) *Atrapada en provincia, un ejercicio autoetnográfico de imaginación sociológica*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México.
11. Bertherat Thérèse (2001) *El cuerpo tiene sus razones, autocura y antigimnasia*. Editorial Paidós Mexicana S.A.

12. Bertherat Thérèse (1990) *La guardia del tigre*. Editorial Paidós. México.
13. Bertherat Thérèse (1990) *Las estaciones del cuerpo. Cómo observarse y mantenerse en forma a través de la antigimnasia*. Editorial Paidós. México.
14. Brooker Graeme, Stone Sally (2013) *From Organization to decoration an interiors reader*. Routledge New York
15. Brooks Darrin S. Hills Nancy E. Anthropometric implications of the 18th Century Women's fashion on the interior space and furniture. 2009 conference proceedings IDEC, Interior Design Educators Council. Recuperado En <http://www.idec.org/files/2009ConferenceProceedingsFINAL.pdf> Consultado el 5 de diciembre del 2016
16. Coles, John, House Noemi (2008) *Fundamentos de arquitectura de interiores*. Promopress
17. Csejtei, D. (2004). "Muerte e inmortalidad en la obra filosófica y literaria de Miguel de Unamuno". Salamanca: Universidad de Salamanca.
18. Cyrulnik, B. (2016). "¿Porqué la resiliencia?". En B. Cyrulnik, & M. Anaut (Edits.), "¿Porqué la resiliencia?, lo que nos permite reanudar la vida" (Díez, Trad., pp. 13-28). Barcelona: Gedisa.
19. Davidoff I.I. (1979) *Introducción a la psicología*. Mc Graw Hill. México.
20. Daros, W. (2009). "Problemática filosófica en torno a la identidad corporal". Recuperado el 26 de noviembre de 2016, de William R. Daros: <https://williamdaros.files.wordpress.com/2009/08/w-r-daros-filosofia-del-cuerpo-humano.pdf>
21. De Aquino, T. (2001). *Suma de teología* (4 ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
22. De Rosa Agostino, D'Acunto (2013) *Rappresentazioni alle soglie del vouto estetiche della sparizione*. IUAV IL Poligrafo
23. Descartes, R. (1995). "Meditaciones metafísicas". Quito: Libresa.
24. Descartes, R. (2010). "Discurso del método". (M. G. Morente, Trad.) Madrid: Austral-Espasa Calpe.

25. De Toro Alfonso, Ceballos René. (2014). Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales-transculturales-transpicturales. Nueva York: Georg Olms Verlag.
26. Dodds Georges, Tavernor Robert (2002) Body and building, essays on the changing relation of body and architecture. Massachusetts institute of technology
27. Dostoievski, F. (2009). "Crimen y castigo" (37 ed.). (R. Vázquez, Trad.) Madrid: EDAF.
28. Edwards Clive (2011) Interior design a critical introduction. Berg Publishers. New York
29. Farrell Krell, David (1997) Architecture, ecstasies of space, time and the human body. State University of New York Express, United States of America.
30. Fast Julius (1971) El Lenguaje del cuerpo. Editorial Kairós
31. Feuerstein, Gunther (2014) My home is my body: human and animal forms in architecture. Wagner Kirsten, Cepl Jasper. Images of the body in architecture, anthropology and built space. Ernst wasmuth Verlag Tubingen. Berlin
32. Frankl, V. (2015). "El hombre en busca de sentido" (3 ed.). Barcelona: Herder.
33. Frascari Marco (2002) A traditional of architectural figures: a search for vita beata. p262 Dodds Georges, Tavernor Robert Body and building, essays on the changing relation of body and architecture. Massachusetts institute of technology.
34. Friedman, Ken (2000) Idater conference, Loughborough University. Creating design Knowledge: from research into practice. Recuperado el 05 de diciembre de 2016, de http://www.academia.edu/250735/Friedman._2000._Creating_Design_Knowledge_From_Research_Into_Practice
35. Fromm Erich (1978) ¿Tener o ser? Fondo de Cultura Económica. México
36. G, S. (1976). Cuerpo. In M. Müller & A. Halder (Eds.), Breve Diccionario de Filosofía Barcelona: Editorial Herder.

37. Giardiello. Paolo. (2014) Pensar, hacer, imaginar. Tres lecciones de interiorismo. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
38. Guerrero del Amo, J. (2001). “El problema mente-cuerpo en Hume”. *Thémata*, revista de filosofía, 55-65. Obtenido de institucional.us.es/revistas/themata/26/05%20guerrero.pdf
39. Henderson, E. (2013). “La resiliencia en el mundo de hoy. Cómo superar las adversidades”. (A. García, Trad.) México, D.F.: Gedisa.
40. H. Dominiczak, Marek. (2014). A different body: diagnostic imaging and body art. *Clinical Chemistry*, no. 60, pp. 430-431.
41. Heskett John (2002) El diseño en la vida cotidiana. Gustavo Gili
42. Husserl, E. (2005). “Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: investigaciones fenomenológicas”. (A. Ziri6n, Trad.) México, D.F: F.C.E.
43. Irigoyen Castillo, Jaime Francisco (1998) Filosofía y Dise1o una aproximaci6n epistemol6gica. Universidad Aut6noma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Divisi6n de Ciencias y Artes para el Dise1o, (1ª edici6n)
44. J. Braddock Carolyn (1995) Las voces del cuerpo. Respiraci6n, sonido, y movimiento en el proceso terap6utico. PageMill Press, Berkeley. Bilbao, Espa1a
45. James I. Kepner (1987) Proceso Corporal. Un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia. Ed. El Manual Moderno, S.A. de C.V.
46. Jim6nez, E. (1999). “Qui6n soy yo?: preguntas sobre el sentido de la vida”. Madrid: Caparr6s.
47. JONES Amelia. (1998). Body art/performing the subject. Estados Unidos de Am6rica: University of Minnesota Press.
48. Keleman Stanley (2005) Anatomía emocional la estructura de la experiencia somática. Editorial Descleé de Brouwer. Bilbao Espa1a 5º edici6n

49. Karsten, Harries, (2002) sphere and cross: Vitruvian reflection on the pantheon. Dodds Georges, Tavernor Robert Body and building, essays on the changing relation of body and architecture. Massachusetts institute of technology.
50. La resiliencia: raíz y potencial para el desarrollo de la persona en el ámbito educativo, terapéutico y social. Rosa María Motreno.
51. Lazo Mario (2010) Arquitectura, naturaleza y diseño. Toppan leefung printing limited
52. Le Breton, D. (2007). “Adiós al cuerpo”. (O. Flores, Trad.) México D.F.: La cifra.
53. Lévi-Bruhl, L. (1985). “El alma primitiva” (2 ed.). (E. Trías, Trad.) Barcelona: Península.
54. Llinares, J. (2007). Dialnet. Recuperado el 23 de noviembre de 2016, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2907149>
55. Lozano, V. (2016). “Existir como posibilidad. La ontología fundamental de Martin Heidegger”. Madrid: Dykinson.
56. Lowe, Sarah M. (1995), El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato. México: La vaca independiente.
57. Mart, E. (29 de octubre de 2013). Microfilosofía. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.microfilosofia.com/2013/10/la-existencia-y-trascendencia-en.html>
58. McLuhan Marsahall, Carson, David. The Book of Probes. Gingko Press.
59. Merleau-Ponty, M. (1993). “Fenomenología de la percepción”. (J. Cabanes, Trad.) Barcelona: Planeta-De Agostini.
60. Mejía R. Iván (2014) El cuerpo post humano en el arte y la cultura contemporánea. Universidad Nacional Autónoma de México
61. Mercado Segoviano Jose Luis (1994) Psico-sociología del entorno habitable. Edita departamento de publicaciones escuela de Artes decorativas de Madrid. España.

62. Molinuevo José Luis (2002) Estéticas del arte contemporáneo. Ediciones Universidad de Salamanca. España
63. Munné Antoni (1993) La evidencia del Cuerpo, cómo llegar al equilibrio cuerpo mente espíritu. Editorial Paidós. Barcelona
64. Muñoz, Gutiérrez. (2009). La metafísica del espacio, el encuentro de Heidegger con Chillida. A parte rei, revista de filosofía. Recuperado el 05 de diciembre de 2016, de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/chillida70.pdf>
65. Nietzsche, F. (2010). Así habló Zaratustra. Madrid: Editorial Gredos.
66. Museo de Arte de Ponce. (2005). Frida Kahlo y sus mundos. Puerto Rico: Editorial RM.
67. Olvera, C. (2014). “Sobre el cuerpo. Ensayos sobre la estética contemporánea”. México, D.F.
68. Ortiz Mauricio (2016) Del cuerpo ensayos de pie y de cabeza. Tusquets Editores México.
69. Pallasmaa, Juhani (2011) An architecture of the seven senses. Weinthal Lois . Toward a New Interior, an anthology of Interior Design Theory. Princeton Architectural Press. New York
70. Pallasmaa Juhani (2012) La mano que piensa sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona España
71. Pallasmaa Juhani (2014) La imagen corpórea imaginación e imaginario en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona España
72. Pallasmaa Juhani (2016) Habitar. Editorial Gustavo Gili. Barcelona España
73. Paz Octavio (1994) Los privilegios de la vista I, Arte Moderno Universal. Fondo de Cultura Económica
74. Plazola Anguiano, Guillermo (2010) Arquitecto Fray Gabriel Chávez de la Mora. Plazola Editores S.A. de C.V. México.
75. Pareja, G. (1998). “Viktor Frankl. comunicación y resistencia”. México, D.F: Coyoacán.
76. Pititto Rocco (2016) Filosofia e architettura una narrazione sull'uomo. Ruiz Esparza Diaz de

- León Blanca. Temas, problemas y debates en el proceso de enseñanza y aprendizaje en el interiorismo, una experiencia compartida. pág. 156. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México
77. Platón. (s.f.). “Timeo”. En P. Azcárate, “Platón, obras completas” (Vol. 6). Madrid.
 78. Proust, Marcel (2003) *Swann’s way, in search of the lost time*, vol. Penguin Books. First published in the United States. (3er edition)
 79. Rico, A. (1998). “Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporalidad” (2 ed.). Quito: ABYA-YALA.
 80. Rico, A. (1993). *Frida Kahlo Fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés.
 81. Rincón, P. (2007). Scribd. Recuperado el 05 de diciembre de 2016, de <https://es.scribd.com/doc/170626020/Hombre-y-Espacio-Otto-Friedrich-Bollnow-Analisis-Critico>
 82. Quitmann Helmut (1989) *Biblioteca de Psicología Psicología humanística*. Editorial Herder. Barcelona
 83. Rio, Victor (2002) *El cuerpo y la génesis de la perspectiva entre el renacimiento y la imagen digital*. Hernández Sánchez, Domingo. (ed.) *Estéticas del arte contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca
 84. *Revista Mexicana Trimestral de Psicología Humanista y desarrollo humano*. Prometeo. 2005 *Ir a la Luz. Descubriendo mi cuerpo como medio espiritual*, Gloria Montemayor y Cristina Pulido.
 85. Rodríguez Lorena Fernández () *Juego psicoterapéutico y desarrollo emocional*. Centro de Investigación y Entretenimiento en Psicoterapia Gestalt Fritz Perls., S.C.
 86. Ruiz Esparza Díaz de León Blanca. (2014) *Introducción*. En V. A. Giardiello. Paolo. *Pensar, hacer, imaginar. Tres lecciones de interiorismo*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
 87. Rykwert Joseph (1998) *The dancing column, on order in architecture*. The Mit Press, Cambridge Massachusetts
 88. Santangelo Marella (2014) *Lo spazio del corpo I templi di Frida Kahlo*. Lettera Ventidue
 89. Santangelo, M. (2016). “Cuando el interior es el mundo. Habitar las cárceles contemporáneas”.

- En M. Díaz de León (Ed.), “Intangibles, el sentido de habitar en el interior arquitectónico” (pp. 193-206). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
90. Savater, Fernando. (2015) *Las preguntas de la vida*. (3a. edición) Ariel. México
 91. Sartre, J. (s.f.). “El existencialismo es un humanismo”. *Webloteca del pensamiento*.
 92. Sartre, J. (2005). “La invención imaginaria de sí”. Morelia: Red utopia-Jitanjáfora.
 93. Sharr Adam (2009) *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Editorial Gustavo Gili.
 94. Sicerone, D. (n.d.). *Nietzsche y el cuerpo*.
 95. Soengas, Stella, E., & Zamorano, S. (2009). “El cuerpo en la postmodernidad”. I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XVI Jornadas de Investigación de Quinto (pp. 333-336). Buenos Aires: Facultad de Psicología. Universidad Autónoma de Buenos Aires.
 96. Souter, G. (2016). *Frida Kahlo - Detrás del espejo*. New York: NUMEN.
 97. Storni, Alfonsina (2015). *Una lacrima quadrata . ilfilodipartenope*. NA. Italia
 98. Sully, Anthony (2012) *Interior design theory and process*. A&C Black Publishers. London.
 99. Taylor Mark, Preston Julieana (2006) *Intimus interior design theory reader*. John Wiley & Sons Ltd. Engl
 100. Tibol, R. (2007). *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México, D.F.: Debolsillo.
 101. Torralba, F. (2000). “Individualidad vs globalización: de nuevo Kierkegaard”. *El garabato* (12).
 102. Wagner Kirsten Cepl Jasper (2014) *Imagens of the body in architecture, anthropology and built space*. Ernst wasmuth Verlag Tubingen. Berlin
 103. Vaikla-Poldma, Tiuu (2003) *An investigation of Learning and Teaching Processes in an Interior Design Class: An Interpretive and Contextual Inquiry*. A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Education Recuperado En. <http://www.poldmadesign.com/academic>.

htmlen. Consultado el 7 de enero del 2014

104. Vitruvio Marco Lucio (2000) Los diez libros de la arquitectura. Editorial Iberia. Barcelona.
105. Weinthal Lois (2011) Toward a New Interior, an anthology of Interior Design Theory. Princeton Architectural Press. New York
106. Zamora, M. (2015). El pincel de la angustia. 4a. ed. México: Martha Zamora.
107. Ferreira, Miguel A. V. Cuerpo y discapacidad: perspectivas (Latino)(Ibero) americanas. (s.f.) Recuperado 16 de Febrero 2017 a partir de http://qualitydes.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_qualitydes/Ferreira_Cuerpo_y_discapacidad_2012.pdf
108. Shakespeare, T. (1994): «Cultural representation of disabled people: dustbins for disavowal?», en *Disability, Handicap & Society*, vol. 9, núm. 3

GIUDIZIO DEL TUTOR

La Tesi della candidata Blanca Ruiz Esparza Diaz de Leon è un lavoro originale e profondo. Elude i temi canonici della disciplina degli interni e arriva al cuore del significato dell'architettura. Se l'architettura è costruire spazi per l'uomo, emozionandolo, il corpo dell'uomo è parte integrante di tale rapporto tra luogo e sensazioni, tra percezioni oggettive e sensazioni emotive. La tesi della candidata però va ben oltre tale impostazione riconosciuta e condivisa, essa si chiede se il corpo stesso può rappresentare il luogo più prossimo alle emozioni dell'individuo. Il corpo come luogo è il percorso teorico che la candidata sviluppa attraverso un processo metodologico che rompe i confini tradizionali tra strumento e obiettivo, tra mezzo e fine, nella costruzione dei significati più profondi, non solo dell'abitare in senso lato, ma del trovare la propria dimensione nella realtà, in definitiva dell'essere nel mondo. La Tesi si rivolge pertanto verso tutti quei corpi che non sono definibili consueti, verso le eccezioni, le limitazioni, le deformazioni della matericità del corpo per far discendere dagli impedimenti, non solo una nuova relazione tra individuo e luoghi in cui vive, ma anche tra le ragioni del suo essere, il suo rappresentarsi, il suo conoscersi e proporsi agli altri in una dimensione che comunque, alla fine è fisica eppure portatrice di contenuti.

I temi che la candidata porta a supporto della sua tesi sono estremamente coerenti e trovano la loro definizione esemplare nel caso portato a supporto della sua narrazione che è l'esperienza di vita dell'artista messicana Frida Kahlo. L'artista che ha subito sofferenze e limitazioni non comuni ha saputo trasformare il suo corpo nell'oggetto stesso della sua arte, nella rappresentazione dei suoi sentimenti e dei suoi sogni. Il corpo di Frida da prigione fisica, da limite esistenziale, diventa lo strumento attraverso la quale, con la sua arte essa porge al mondo le sue riflessioni su una esistenza "diversa" dal comune che diviene icona eccezionale, non di una vita privata, ma del tempo, della società di un periodo di grandi trasformazioni politiche e culturali nella sua nazione.

La tre tappe attraverso la quale la candidata conduce il suo percorso di tesi propongono originali punti di vista su temi propri della disciplina degli interni, della filosofia, ma anche dell'arte e della sociologia, che convergono in una sorprendente sintesi nella quale il corpo-spazio-essere diviene oggetto simbolico in grado di infondere, di rappresentare e di proporre, in una espressione di dare forma concreta, al senso stesso dello spazio abitabile in una dimensione antropologica e culturale senza tempo, oltre gli stili, le mode e i linguaggi riconoscibili.

Pertanto il giudizio sul lavoro della tesi della dottoranda è più che positivo perchè riesce a interpretare al meglio la locuzione "filosofia dell'interno architettonico" aprendo nuovi scenari e linee di ricerca a partire da un tema estremamente originale quanto complesso.



Il tutor
prof. Paolo Giardiello

SENTENCIA DEL TUTOR

La tesis de la candidata Blanca Ruiz Esparza Díaz de León es una obra original y profunda. Elude los temas canónicos de la disciplina del diseño de interiores y llega al corazón del significado de la arquitectura. Si la arquitectura es la construcción de espacios para el hombre, emocionándolo, el cuerpo del hombre es una parte integral de esta relación entre lugar y sensaciones, entre la percepción objetiva y sentimientos emocionales. Pero la tesis del candidato va mucho más allá de esa preferencia reconocida y compartida, no se sabe si el mismo cuerpo puede ser el lugar más cercano a las emociones del individuo. El cuerpo como lugar es el camino teórico que el candidato desarrolla a través de un proceso metodológico que rompe las fronteras tradicionales entre el instrumento y el objetivo, entre la mitad y el final, en la construcción de los significados más profundos, no sólo de la vida en el sentido más amplio, sino de encontrar su tamaño en la realidad, en última instancia, estar en el mundo. La tesis de este modo se dirige a todos aquellos organismos que no son definibles por costumbre, a las excepciones, limitaciones, las deformaciones de la materialidad del cuerpo y sus impedimentos, no sólo una nueva relación entre individuo y lugares en los que viven, sino también entre las razones de su ser, su representación, conocerse y proponerse a los demás en una dimensión que sin embargo, al final todavía es portadora física del contenido.

Los temas que el candidato aporta en apoyo a su tesis son extremadamente consistentes y encuentran su definición original en el caso presentado en apoyo de su narrativa, que es la experiencia de la vida de la artista mexicana Frida Kahlo, una artista que ha sufrido limitaciones esenciales y ha sido capaz de transformar su propio cuerpo en el objeto de su arte, en la representación de sus sentimientos y sus sueños. El cuerpo de Frida, la prisión física, desde el límite existencial, se convierte en el medio a través del cual, con su arte que expone al mundo sus pensamientos en una existencia “diferente” de lo común, que la convierte en gran ícono, no de su vida privada, sino del tiempo, de

un período de grandes transformaciones políticas y culturales en la sociedad de su país.

Las tres etapas por las que el candidato lleva su tesis, dispone de vistas originales no solo en sus temas de la disciplina de la filosofía del interior, sino también el arte y la sociología, que convergen en una síntesis sorprendente en la que el cuerpo-espacio de bienestar se convierten en un objeto simbólico capaz de infundir, para representar y proponer, en una expresión de dar forma concreta un sentido mismo a la sala de estar en una dimensión antropológica y cultural sin tiempo, así como los estilos, modas y lenguajes reconocibles.

Por lo tanto, la sentencia sobre el trabajo de la tesis doctoral es muy positivo, ya que puede interpretar mejor la frase “filosofía arquitectónica del interior” abrir nuevos escenarios y líneas de investigación de un tema muy original en su conjunto.

El tutor

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Paul Giardiello', written in a cursive style.

Prof. Paul Giardiello

Commenti del lettore

I miei commenti sulla tesi di dottorato proposto dal candidato Blanca Ruiz Esparza Diaz de Leon. Questo lavoro ideografico mi ricorda un telaio, crea con fili un tessuto con una stampa unica e originale. E 'un chiaro segno della ricerca narrativa-biografica, e mostrando un rinnovato interesse per l'indagine attraverso l'utilizzo di esperienze di vita, in questo caso la vita di Frida Kahlo per spiegare, teorizzare e dire che cosa accade al corpo l'esistenza dentro il corpo, e la sua estensione in oggetto e spazio, per spiegare che il mondo interno è una proiezione della parte esterna, raggiungendo un risultato più interessante; un nuovo sguardo dall'interno.

Il motivo principale per l'utilizzo della narrazione nella ricerca è che gli esseri umani sono corpi cantastorie, individuale e socialmente viviamo storie narrate. In queste storie per il ricercatore, prima di tutto intreccia concetti di design tradizionali di architettura d'interni, i concetti teorici riguardanti il corpo e il suo posto nello spazio, che comprende anche una forte riflessione sull'esistenza di essere, loro estensioni o "apparati" per arrivare finalmente ad una conclusione veramente innovativo; "Con spazi resilienza e della comunicazione." La dissertazione serve per sostenere le loro ipotesi e per fornire una prospettiva più umana di questa disciplina. Infine, credo che il lavoro presentato dalla Prof. Blanca adeguatamente incontra un frame qualitativo e ha intrecciato la storia della vita come strumento metodologico per superare le riflessioni speculative sull'interno, in relazione al corpo e l'esistenza di uno spazio, e sviluppare una teoria sulla base più obiettiva.

Il lettore.



Dr. Cesar G. Zavala Peñaflor

Mis comentarios sobre la propuesta de tesis doctoral realizado por la candidata Blanca Ruíz Esparza Díaz de León.

Este es un trabajo ideográfico que me recuerda un telar, donde con hilos se va creando una tela con un estampado único y original.

Es una clara muestra de la investigación narrativo-biográfica y que muestra un renovado interés por la indagación a través del uso de experiencias de vida -en este caso la vida de Frida Kahlo- para explicar, teorizar y narrar lo que sucede con el cuerpo, la existencia del ser dentro de este y su extensión en los objetos y en el espacio.... Para así explicar que el mundo interior es una proyección del exterior, llegando a un resultado por lo más interesante; una nueva mirada al Interiorismo.

La razón principal para el uso de la narrativa en la investigación es que los seres humanos, somos organismos contadores de historias, organismo que, individual y socialmente, vivimos vidas relatadas. Y en estos relatos la investigadora, va entretejiendo primeramente los conceptos tradicionales del diseño del interior arquitectónico, los conceptos teóricos sobre el cuerpo y su lugar en el espacio, donde incluye también una fuerte reflexión sobre la existencia del ser, sus extensiones o “aparatos”, para finalmente llegar a una conclusión realmente innovadora; “con los espacios de la resiliencia y sus comunicaciones”. Toda esta disertación la lleva a sustentar sus supuestos y a aportar una perspectiva más humana de esta disciplina.

Considero finalmente que el trabajo presentado por la Mtra. Blanca cumple adecuadamente con un encuadre cualitativo, donde entretejió la historia de vida como un instrumento metodológico para superar las reflexiones especulativas en torno al interiorismo, a su relación con el cuerpo y a la existencia de este en un espacio, y elaborar una teoría sobre bases más objetivas.

El lector.



Dr. Cesar G. Zavala Peñaflor