

LA “ESCRITURA” SURREALISTA DE FRIDA KAHLO

M^a del Carmen Fernández Díaz
Facultad de Humanidades de Lugo
Universidad de Santiago de Compostela*

«Escribir» con pinceles, expresar el dolor físico y anímico, hacerlo de manera espontánea y desembocar sin haberlo pretendido en una forma artística denominada surrealista ha sido la gran paradoja de Frida Kahlo, que no quería ser considerada como adepta al grupo de Breton. En todos sus cuadros y en su *Diario*, la pintora refleja su universo interior, describe su forma de ver el mundo y de verse a sí misma. Mujer ante todo, Frida tuvo la capacidad de reproducir el automatismo psíquico en el que resumía Breton la verdadera actitud surreal. Las páginas que siguen pretenden desvelar esta afirmación y establecer nexos de unión entre la pintura y la literatura, idea que remonta a la Antigüedad y que se condensa en la máxima horaciana: «Ut pictura poesis».

Le grand paradoxe de Frida Kahlo a consisté à «écrire» avec des pinceaux sa douleur physique et morale et à le faire d’une manière spontanée: Sans l’avoir prévu, elle est devenue «surréaliste», même si elle n’était pas d’accord avec ce label. Sur ses tableaux, dans son *Journal*, Frida montre son univers personnel, décrit sa manière de voir le monde et de se voir elle-même. Elle a l’habileté de reproduire l’automatisme psychique, considéré par Breton comme signe suprême de l’expression du surréel. Les pages qui suivent soulignent cette affirmation et montrent les liens entre peinture et littérature, une idée déjà prônée par les Anciens et résumée dans la phrase d’Horace: «Ut pictura poesis».

Hemos entrecomillado la palabra escritura porque, como es bien sabido, Frida Kahlo, a diferencia de otras mujeres que frecuentaron los círculos surrealistas, no escribió nada, salvo su *Diario*. Este pequeño estudio se basa en los pensamientos reflejados por la pintora en éste último y que muchas veces son una interpretación de las ilustraciones a las que acompañan.

El contacto que mantuvo Kahlo con el Surrealismo fue efímero y casual. La presencia de Trotski en la Casa Azul de Frida atraía poderosamente a André Breton. También el país

* **Dirección para correspondencia:** CAMINO VERDE, 18 C. P. 27600 SARRIA (LUGO), E-Mail : cferdiaz@lugo.usc.es

en sí: Breton consideraba que México era la esencia del Surrealismo mismo y, cuando pudo contemplar los lienzos de Kahlo, afirmó que la artista concordaba plenamente con los ideales del grupo parisino.¹

Tras su primera exposición en el extranjero, los críticos de arte comprendieron que Kahlo no había seguido los presupuestos surrealistas a la hora de pintar. Ni tan siquiera había tenido en cuenta sus métodos. Su estilo era espontáneo, creado en principio para ella misma, con toques de ingenio y de humor, y alejado de los símbolos freudianos.

Cuando en 1938 Frida se embarcó con destino a París, confiando en la palabra dada por Breton de organizar una exposición de su obra, y cuando pudo comprobar que André no había cumplido su promesa, su enfado resultó manifiesto. Los cuadros estaban en la aduana y la galería donde debían ser expuestos todavía no había sido seleccionada. Iba a ser Marcel Duchamp quien se encargase al fin de todas las gestiones. Frida dirá, para elogiarlo, que «de ese montón de locos hijos de p.... que son los surrealistas es el único que tiene los pies en el suelo».²

Resulta palmario que, a pesar del interés que Frida había manifestado por conocer al grupo parisino, los surrealistas la decepcionaron. En una carta a su compañero sentimental Nicolas Muray, expresa de forma inequívoca la desfavorable impresión que le causaron: «Me hacen vomitar. Son tan condenadamente intelectuales y degenerados que ya no los aguanto más... Ha valido la pena venir aquí para ver porqué Europa se pudre».³

Además de la repulsión manifiesta, es necesario reseñar que la misma se debió también a otras causas de tipo crematístico. Al no vender lo suficiente, Frida achacó esa circunstancia a la escasa ayuda de Breton y renunció a presentar sus cuadros en la galería Guggenheim de Londres. La pintora, de forma más o menos consciente, percibió que Europa estaba inmersa en otros problemas y que, por eso mismo, se desentendía del arte en buena medida. Su amiga Jacqueline Lamba no dejará escapar la circunstancia de que se tratase de una artista mujer y además extranjera, lo que suscitaba a su entender un doble rechazo. Lamba se muestra explícita a este respecto cuando afirma que las mujeres siempre fueron infravaloradas. Pretender pintar y destacar era todavía algo impensable para una mujer.

Pues bien, sea como fuere, y a pesar del intento manifiesto de Kahlo por no dejarse captar por el Surrealismo, lo cierto es que en su obra abundan pinceladas, rasgos y trazos que convergen con ese movimiento artístico e ideológico.⁴ Ciertamente es que el impulso creativo de Kahlo nacía de su realidad concreta. Así lo ha visto Carlos Fuentes que, en la Introducción al *Diario* de la pintora afirma: «La obra publicada de la artista tenía con el Surrealismo una serie de rasgos en común: el interés por el inconsciente, las imágenes inquietantes y, a menudo, rudimentarias, así como los motivos nada ortodoxos. Todas estas características coinciden con la segunda fase del Surrealismo francés, en la que creadores como Salvador

1 Cf. KETTENMAN, *Kahlo. Dolor y pasión.*, ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 41. Kahlo había esperado la llegada de Breton con expectación, pero cuando se conocieron no le gustó. Enseguida lo consideró pretencioso y aburrido, vanidoso y arrogante.

2 Idem., p. 51.

3 Cf. KETTENMANN, op. cit., p. 51.

4 El cuadro de Frida presentado a la exposición surrealista de 1940, «Las dos Fridas», es un ejemplo de su proximidad al Surrealismo, por medio de la doble representación del cuerpo y la alegoría de la plasmación de lo manifiesto y, a la vez, de lo latente.

Dalí, René Magritte e Yves Tanguy experimentaban una ascendente popularidad. La obra de estos pintores se basaba fundamentalmente en elementos realistas que, si bien aparecían distorsionados, se encontraban inmersos en estructuras espaciales que dichos artistas dieron en denominar *paisajes de la mente*.⁵ Esta opinión es corroborada por otra no menos tajante del mismo autor: «El diario de Frida Kahlo presenta mayor afinidad con el primer Manifiesto surrealista, de acuerdo con el cual el automatismo psíquico o el dibujo automatizado permitiesen evadir el proceso racional y liberar el inconsciente. Esta idea derivó de la lectura que Breton realizó del significado de los sueños de Freud y a ella se suscribieron Max Ernst, A. Masson y Joan Miró».⁶

También Octavio Paz coincide con esta apreciación: «Para Frida, la pintura ha sido la pasión de toda su vida. La pintura de Frida, nacida de la conjunción entre una visión muy personal del mundo y una maestría de ejecución poco frecuente, constituye un universo personal y autosuficiente que debe poco o nada al arte de Diego Rivera y de otros pintores mexicanos. Frida está más cerca, como artista, de un Max Ernst o de un Delvaux que de un Rivera o de un Siqueiros».⁷

Tendremos ocasión de profundizar en estas afirmaciones. Por el momento, conviene recordar que Frida escribió su *Diario* durante los diez últimos años de su vida y documentó en sus páginas su deterioro físico. Mujer ante todo, Kahlo observa con angustia el paso del tiempo y las inevitables consecuencias del dolor y de la enfermedad sobre su aspecto. Ya desde 1940 puede apreciarse un cierto masoquismo en su pintura. El cuadro pintado ese año y titulado «Autorretrato con el pelo cortado» representa un intento de apropiación del espacio masculino por medio de una actitud y una apariencia varonil; es decir, un deseo de renegar de su condición de mujer. No está ausente en esa percepción la realidad de su cuerpo maltratado ni tampoco su ambigüedad sexual, que la condujo a relacionarse con mujeres. No obstante, lo que más pesa sin duda es la difícil relación que estaba manteniendo con Diego Rivera y la sombra de las reiteradas infidelidades de éste último.

La rebeldía expresada por Frida ante la injusticia de no ser tratada como un varón, no será un caso único en el contexto artístico de la época. Otras mujeres destacadas, como Leonora Carrington o Remedios Varo experimentaron situaciones personales en las que su genio femenino se vio reducido a la mínima expresión. Frida se retrata con apariencia masculina en un gesto de denuncia de la discriminación de género y aboga por una actitud de ruptura con los patrones clásicos. La mujer, secularmente, sostuvo otro discurso, el de la sumisión. Su actividad fue la hogareña. Frida, como Remedios Varo y tantas otras, denuncia esa situación⁸. Kahlo se autorretrata una y otra vez, nos muestra el laberinto interior de la mujer, mucho más complejo de lo que se ha querido admitir históricamente. En esas autorrepresentaciones subyacen sus ilusiones y sus fracasos, sus ímpetus y también sus grandes lagunas

5 Cf. FUENTES, C., Introducción al *Diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*, ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe, ed. Debate, Madrid, 1995, p. 27.

6 Idem, p. 27.

7 Cf. PAZ, O., «Frida y Tina, vidas no paralelas», en *Al paso*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1992, p. 158.

8 Remedios Varo, en 1961, pintó el cuadro «Bordando el manto terrestre», lienzo que sirvió de ilustración para la cubierta del libro de Margarita DALTON PALMA: *Mujeres, diosas y musas. Tejedoras de la memoria*, México, 1996.

interiores. No son solamente las heridas del cuerpo las que se observan, sino las del alma, los traumatismos psíquicos que debió sufrir en su doble faceta de mujer-artista y también de mujer-amante, siempre al acecho de conservar y retener su bien más preciado, la compañía de Rivera, el amor del pintor, que en más de una ocasión aparece en sus telas situado en el centro mismo de su propia frente, aludiendo de ese modo a la obsesión que Frida sentía por ese «accidente» que se cruzó en su vida.⁹

André Breton no dudó ni un instante en incluir a Frida en su libro *El Surrealismo y la pintura*¹⁰, pero habría que preguntarse de dónde procede esa hiper-realidad que se observa en sus cuadros. Si las mujeres han sido en todas las épocas las que han detentado lo irracional, lo intuitivo, además de lo dependiente e infantil, en opinión de algunos, podemos afirmar que gran parte de la «surrealidad» en la obra de Kahlo proviene de su condición femenina. Cuadros suyos como «Lo que vi en el agua», «La columna rota», «El árbol de la esperanza» o «El hospital de Henry Ford» son surrealistas se miren como se miren. No en vano Breton manifestó sorpresa y alegría cuando pudo ver por primera vez sus pinturas. Pero el mundo de Frida es mucho más que eso. Bascula entre el rostro atormentado de Ariadna, abandonada por Teseo, y el laberinto que constituye su razón de ser y en el que se oculta el Minotauro. Uno de sus cuadros más conocidos pone de manifiesto esa realidad. Nos referimos, claro está, a «Las dos Fridas».

Aunque se sintió orgullosa de su mexicanidad, de su tradición cultural, y aunque participó activamente en causas sociales y políticas, comprometiéndose con la época que le tocó vivir, Kahlo se expresa en su obra de forma totalmente personal. Plasma en sus telas la intensidad de sus sentimientos y su propia imagen expuesta a conceptualizaciones inquietantes. Sus propias palabras así lo atestiguan: «No sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero de lo que sí estoy segura es que son la expresión más franca de mi ser». También afirmó: «Creían que era surrealista, pero no lo era. Nunca pinté mis sueños. Pinté mi propia realidad». Y, por último, dijo: «Amurallar el propio sufrimiento es arriesgarse a que te devore desde el interior».

Es opinión general que Frida se sumergió en su propio yo, «en el inconsciente individual más que en la historia colectiva, en la subjetividad trascendente, para que la pintura, superando los prejuicios de la cultura humana, cualesquiera que fuesen las formas locales o históricas que adoptase, diese al mundo todo cuanto pudiese dar».¹¹ En ninguna otra parte como en su *Diario* puede apreciarse esta realidad. Un diario que no sólo incluye sus reflexiones sino también algunas de sus obras gráficas. Según Sarah M. Lowe, «casi todas las ilustraciones del *Diario* fueron efectuadas de forma espontánea. Por ello son ventanas que permiten penetrar en el inconsciente de la artista, imágenes que ella plasmaba directamente y, a continuación, elaboraba. Después de garabatear con total libertad, Frida ponía su ser racional (o, al menos, parte de él) manos a la obra, y partiendo de su extenso bagaje de imágenes, reales e imaginarias, las figuras biomorfas se convertían en rostros, partes del cuerpo humano, animales y

9 Vid.a este respecto : HERRERA, H., *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, Harper and Row, New York, 1983.

10 Vid. BRETON, A., «Frida Kahlo de Rivera», en *Le Surréalisme et la peinture*, ed. Gallimard, Paris, 1979, pp. 141-144.

11 Cf. GUASCH, A. M., *Summa Pictórica. De las vanguardias a la Postmodernidad*, ed. Planeta, 2001, p. 61.

paisajes». ¹² Esa capacidad para recrear la materia será la que más atraiga a Breton. Ciertamente es que Frida tenía algo teatral, una innegable excentricidad. Su exotismo llamaba la atención. Se sabe que Breton se sintió impresionado por los cuadros alegóricos de Kahlo con reminiscencias de El Bosco. ¹³

Seguramente puede establecerse un paralelismo entre las diferentes artes y, en este caso, entre pintura y escritura. Los cambios en la sintaxis corren parejos a las búsquedas arriesgadas de los pintores o, dicho de otro modo, «la superficie de la tela, como los enlaces sintácticos, permiten acercar libremente dos realidades: a la imagen verbal insólita se corresponde el cuadro en que los objetos dejan de estar en su entorno convencional; ese «desarraigo» cambia su significado». ¹⁴ En el *Diario* de Kahlo encontramos, casi al principio, una carta en la que la artista describe una despedida. A medida que mira por la ventanilla, la persona de quien se despide va haciéndose más y más pequeña. La carta va dirigida a la pintora Jacqueline Lamba y dice cosas como estás: «El agua. El barco y el muelle y la ida, que te fue haciendo tan chica, desde mis ojos encarcelados en aquella ventana redonda, que tú mirabas para guardarme en tu corazón. Todo eso está intacto. Después vinieron los días, nuevos de ti». A través de sus palabras, podemos imaginar una representación de la situación descrita, palpar casi el escenario de la despedida. Escribir de ese modo, recordando el tiempo que las dos pintoras compartieron en París, deja entrever su íntima amistad y, en el plano meramente formal, anuncia una forma de expresión surrealista, en la medida que se aleja de una manera de expresarse más cotidiana.

La nostalgia por la ausencia del hijo anhelado y la constatación de que nunca lo tendrá llevan a Frida a numerosas recreaciones fantasmagóricas. En su *Diario* encontramos un dibujo de Nefertiti y su consorte Akenatón. El texto que acompaña a la ilustración es suficientemente diáfano: «Pareja extraña del país del punto y la raya... Nacióles un hijo de rara faz y llamóse Nerferúnico, siendo éste el fundador de la ciudad comúnmente llamada *Lokura*». Este conjunto que representa a la diosa egipcia y a su esposo, y que sugiere la descendencia de ambos, tiene su prolongación en otros dibujos que representan a Neferúnico y a Neferdós. Ambos llevan en la frente un tercer ojo, que es signo de su fuerza intuitiva. Ese tercer ojo, que aparece también en numerosos cuadros de Kahlo, pone de manifiesto la capacidad de captar realidades que trascienden el campo de la lógica y, una vez más, asemeja a Frida con los surrealistas.

Muchos de los dibujos de su *Diario* obedecen a la técnica de la pintura automática, igual que harán los escritores con las palabras. En uno de ellos Frida escribe: «Yo soy la desintegración». En el dibujo puede verse cómo partes de su propio cuerpo se caen literalmente al suelo. Entre ellas se encuentran un ojo y una mano, imprescindibles en la creación artística. De ese modo, representa de manera gráfica su deterioro físico, pero ante todo su demora moral. La propia artista calificó otro de sus dibujos como surrealista y grotesco. Se trata de «El fenómeno imprevisto».

Kahlo disfrutaba con la ensoñación del hermafrodita, de lo híbrido. Influida por Picasso, a quien conoció en París, en 1939, algunos de los dibujos de su *Diario* nos recuerdan la

12 Cf. LOWE, S. M., Ensayo, en *El diario de Frida Kahlo...*, op. cit., p. 27.

13 Vid. POLIZZOTTI, *André Breton*, ed. Gallimard, Paris, 1995, pp. 517-518.

14 Vid. ABASTADO, C., *Introduction au Surréalisme*, ed. Bordas, Paris, 1986, p. 111.

imagen del Minotauro, tan querida por el malagueño y emblema surrealista por excelencia. Ahora bien, ese Minotauro se ha convertido en imagen de la pintora, ya que lo dibuja con cuerpo de mujer.

La exploración del subconsciente, propia del grupo de Bretón, está presente sin cesar en su *Diario*. Siguiendo esta idea, vemos dibujos en los que los rostros se superponen y flotan. Sus miradas son melancólicas y se desvanecen para resurgir de nuevo. Esa profundización en lo psíquico, sin la barrera catalizadora de la lógica, prosigue con otra ilustración titulada «Naturaleza bien muerta». El dibujo, en el que se entremezclan rostros humanos, flores en ramilletes y jarrones forma una especie de maraña. Tal vez alude a su debilidad física, que la condujo progresivamente a considerarse como un vegetal. También a su preocupación por la muerte. Ese atormentado universo interior se plasma en las palabras que explican otro de sus dibujos, consistente en una figura femenina tumbada sobre la que se inscriben una serie de astros. El comentario que acompaña al dibujo aclara el contenido del mismo: «Asombrada se quedó de ver las estrellas-soles y el mundo vivo-muerto, y estar en la sombra».

Muchas veces las imágenes del *Diario* adquieren formas monstruosas y se convierten en extrañas bestias. Tal es el caso del «Ojosaurio» que, pintado de verde, está provisto de un cuerno similar al del unicornio y lleva no obstante una gorra parecida a la de un bufón. Se trata en este caso de una recreación de antiguas leyendas precolombinas, entre las que destaca la de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, venerada por los aztecas. La imagen en sí tiene como tema la expresión de lo insólito, pero no deja de poseer a un tiempo cierto aspecto lúdico y hasta jocoso, idea que la autora expresa con estas palabras: «Nada vale más que la risa...La tragedia es lo más ridículo que tiene el hombre, pero estoy segura de que los animales, aunque sufren no exhiben su pena». Esta necesidad de ruptura con lo real, de «reírse» también de los convencionalismos sociales la expresa después con estas palabras: «Yo quisiera poder hacer lo que me dé la gana, detrás de la cortina de la locura. Así, arreglaría las flores todo el día, pintaría el dolor, el amor y la ternura, me reiría a mis anchas de la estupidez de los otros y todos dirían: ¡Pobre! Está loca. Sobre todo me reiría de mi estupidez».¹⁵

El desdoblamiento de la personalidad, que tantas veces intentaron los surrealistas a través de la hipnosis o de los alucinógenos, lo consigue Frida simplemente con su imaginación. En su *Diario* recoge la idea motora que dio lugar a su famosa tela «Las dos Fridas» y dice: «Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña...de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto, y que daba a la calle Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana, echaba vaho. Y con un dedo dibujaba una puerta...Por esa puerta salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia. Atravesaba todo el llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba Pinzón...Por la O de Pinzón entraba y bajaba intempestivamente al interior de la tierra, donde mi amiga imaginaria me espera siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero sí que era alegre, se reía mucho. Era ágil y bailaba como si no tuviera peso alguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos...Han pasado treinta y cuatro años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo se aviva y se acrecienta más y más dentro de mi mundo».¹⁶

15 Cf. KAHLO, F., *El Diario de.....*, op. cit., p. 242.

16 Cf. KAHLO, F., *El diario de.....*, op. cit., pp. 245-247.

Entre los años 1950 y 1951, Frida sufrió siete operaciones de espalda. Esa circunstancia explica que abandonase temporalmente su *Diario*, pero durante la recuperación se volcó de nuevo en él. Su imagen se transforma ahora en un rostro comprimido en un jarrón, una cara llena de lágrimas. Especie de monólogo interior, que analiza el dolor físico, la figura inscrita en la vasija constituye también una alusión a las urnas utilizadas como tumbas. Esa angustia mal disimulada ante la prevista muerte está presente en otro de los dibujos del *Diario* que representa un paisaje asfixiante visto desde la perspectiva de una lombriz; es decir, de un muerto enterrado. Las raíces que están bajo tierra ya no sirven de soporte a diferentes plantas. Son llamas que danzan alrededor de una especie de urna. Otro dibujo representa a la propia Frida con un par de alas rotas. La figura está desnuda, aunque ligeramente cubierta por una serie de ramas de hoja perenne. Esas ramas también están quemándose.

La gangrena detectada en su pie derecho condujo al temor de que la lesión pudiera extenderse e hizo inevitable la amputación, en 1953. La pierna fue cortada hasta la rodilla. Uno de los dibujos de su *Diario* recoge esa estremecedora experiencia. De la pierna amputada nacieron zarzas espinosas y sin hojas. El texto que acompaña al dibujo reafirma no obstante la primacía de la imaginación más allá de las limitaciones físicas: «Pies para qué os quiero, si tengo alas para volar».

Se ha dicho a menudo que El Bosco ejerció gran influencia en Frida. Y no debemos olvidar que era uno de los pintores preferidos por los surrealistas. Lo cierto es que entre El Bosco y Kahlo hay confluencias innegables. La evocación de lo fantástico, la ilustración de metamorfosis son comunes. Los cuadros de ambos pintores provocan fascinación y a veces repulsión.

La última imagen del *Diario* ilustra el caos, la muerte, la inevitable partida. Contados han sido los artistas capaces de ilustrar su propia muerte. Una criatura alada vuela ya libremente, pero sus piernas están todavía envueltas en un material negro, como recuerdo del calvario que le tocó vivir. Kahlo se inscribe así en la corriente del surrealismo que convoca a todo el universo a partir de su propio ser, profundamente maltrecho y dañado. La revolución interior, psíquica, onírica era la gran búsqueda surrealista. Kahlo la lleva a cabo de forma espontánea, sin que obedezca a ningún presupuesto teórico. Si el rasgo fundamental del Surrealismo fue la irracionalidad, Frida sabe transcribirla de una y mil maneras. Pero, mientras que Breton y sus correligionarios buscaban ese mundo extraño a través del trance, la locura, lo exótico o las mujeres, el impulso creativo de la pintora mexicana surgía de su propia realidad. Su interés por el inconsciente, por las imágenes inquietantes, que más de una vez se ha señalado como coincidente con la segunda fase del Surrealismo francés, surgía de su propio universo interior.

El *Diario* refleja muchas veces un automatismo psíquico o un dibujo automatizado. Presenta de ese modo una afinidad con el primer Manifiesto surrealista, como ya hemos señalado. Ese texto, como los cuadros de Frida, hablaba de la conveniencia de liberar el inconsciente. Frida se sabía heredera de un manantial inmensamente rico en imágenes fantásticas que procedían de los antepasados. Los dioses, los mitos, las figurillas, las pirámides y los templos de su tierra le ofrecían un panorama que provocaba su profundo enraizamiento con su pueblo. Esa circunstancia, unida a su propia aventura vital (contrajo la polio a los siete años y once después sufrió un gravísimo accidente que le causó fractura de columna y aplastamiento de la pierna derecha) explica que su visión del mundo fuese surrealista «avant la lettre».

Retomando aquí el título de este estudio, volvemos al concepto de «escritura» en los lienzos de Kahlo. Escribir no consiste únicamente en manejar con mayor o menor habilidad la enorme riqueza del vocabulario. Se puede «escribir» de mil maneras.¹⁷ La frontera entre las distintas artes es, en cierto modo, bastante artificial. Los materiales son distintos, evidentemente, pero las ideas transmitidas, la emoción estética que producen las obras trasciende el medio que se ha utilizado para su expresión y contribuye a señalar de ese modo la similitud entre la música, la pintura, la escultura o cualquiera de la bellas artes y la literatura. En este sentido se explica el título que encabeza estas páginas. Y esa percepción fue claramente expuesta por André Breton, que dijo: «Siempre me pareció que, en poesía, el automatismo verbo-auditivo provocaba imágenes visuales exaltantes...Esto quiere decir que hoy, como hace diez años, estoy plenamente convencido, continúo creyendo ciegamente...en el triunfo, por medio de la audición, de lo visual...Quiero decir que, aun creyendo esto, y aunque resulte paradójico, la palabra debería ser entregada a los pintores».¹⁸

Ya en el siglo V. a. C. Plutarco, recogiendo las afirmaciones de Simónedes, había dicho: «La pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla». El lema horaciano: «Ut pictura poesis» contribuyó a establecer un paralelismo entre literatura y pintura hasta bien avanzado el siglo XVIII. Actualmente, Mitchell ha orientado sus pesquisas hacia la descripción de la relación entre texto e imagen en el ámbito de los estudios culturales. Aunque sostenga la primacía de la imagen sobre lo literario, reconoce no obstante que todo tipo de interferencias temáticas e incluso formales están presentes en los discursos literarios y visuales. De ese modo afirma que sería conveniente solventar la hipotética escisión entre palabra e imagen.¹⁹ Según sus propias afirmaciones, «la dialéctica entre la palabra y la imagen aparenta ser una constante en la tela de signos que una cultura entreteje en torno a sí misma. Lo que cambia es la naturaleza concreta del tejido, la relación entre la urdimbre y la trama. La historia de la cultura es, en parte, la historia de una prolongada lucha por la dominación entre signos pictóricos y signos lingüísticos, donde unos y otros reclaman para sí determinados derechos de propiedad sobre una «naturaleza» a la que solamente ellos tendrían acceso».²⁰

Siguiendo esta idea que, como hemos visto, recorre toda la historia de Occidente, hemos podido llamar «escritura» a los cuadros de Frida Kahlo y no tanto a lo que ella ha dejado escrito y que no siempre refleja una prosa poética, ni siquiera especialmente cuidada, sino más bien caótica, una vez más en concordancia con el surrealismo del que en más de una ocasión renegó. «No sé que es eso del surrealismo, —decía—, y no sé porqué me preguntan siempre por él». Nosotros, los que nos acercamos a su obra, sí lo entendemos.

17 Decía Virginia Woolf que un escritor siempre se pregunta cómo llevar el sol a una página o cómo lograr que el lector vea la luna mientras se eleva en el horizonte, por medio de las palabras.

18 Cf. ABASTADO, op. cit., p. 107.

19 Vid. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986) y *Picture Theory: Essays on visual and verbal representation* (1994).

20 Cf. MITCHELL, *Iconology. Image...*, op. cit., p. 43. Sobre este tema, véase también DELAVEAU, Ph., *Ecrire la peinture*, eds. Universitaires, Belgique, 1991; COLLIER, P. y LETHBRIDGE, R., *Artistic Relations. Literature and the visual arts in Nineteenth Century France*, New Heaven, Londres, Yale University Press, 1994.