

Frida Kahlo, sobre vestido y cuerpo en psicoanálisis*

Frida Kahlo, on dress and body in psychoanalysis

Frida Kahlo, sobre vestido e corpo na psicanálise

[Artículos]

Kelly Vargas García**

Recibido: 27 de agosto de 2021

Aprobado: 22 de octubre de 2021

Citar como:

Vargas, K. (2022). Frida Kahlo, sobre vestido y cuerpo en psicoanálisis. *Análisis*, 54(100). <https://doi.org/10.15332/21459169.6873>




Resumen

Este artículo aborda la obra de la artista Frida Kahlo considerando la función del semblante, del vestido y del cuerpo en el psicoanálisis. Este trabajo, desarrollado a través del método de desciframiento propuesto por Jacques Lacan, comporta dos momentos: en el primero, El vestido y el semblante, se explora la función del traje de Tehuana y su relación con el sintagma lacaniano: *La mujer no existe*; en el segundo, El cuerpo y el nacimiento de la artista, se resalta la dimensión imaginaria del cuerpo y la configuración de la identidad en el acto creador.

Palabras clave: psicoanálisis, acto creador, *La mujer*, identidad, semblante, sublimación.

* Artículo derivado del proyecto de investigación Psicoanálisis y arte, adscrito al grupo de investigación Filosofía y teología crítica, financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad Católica Luis Amigó, Medellín, Colombia.

** Estudiante del Doctorado Recherche en psychopathologie et psychanalyse, Université de Paris, magister en Ciencias Sociales y Humanas: mención psicoanálisis, Université Paris 8.

✉ kelly.vargasgarcia@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0002-7267-769X>

Abstract

This article approaches the work of the artist Frida Kahlo considering the function of semblance, the dress and the body in psychoanalysis. This work, developed through the method of deciphering proposed by Jacques Lacan, involves two moments: in the first one, the dress and the semblance, the function of Tehuana's costume and its relation with the Lacanian syntagma: *The woman does not exist*; in the second one, The body and the birth of the artist, the imaginary dimension of the body and the configuration of identity in the creative act are highlighted.

Keywords: psychoanalysis, creative act, *The woman*, identity, countenance, sublimation.

Resumo

Este artigo aborda a obra da artista Frida Kahlo considerando a função do semblante do vestido e do corpo na psicanálise. Este trabalho, desenvolvido por meio do método de decifração proposta por Jacques Lacan, comporta dois momentos: no primeiro, *o vestido e o semblante*, é explorada a função da roupa de Tehuana e sua relação com o sintagma lacaniano: *a mulher não existe*; no segundo, *o corpo e o nascimento da artista*, são salientadas a dimensão imaginária do corpo e a configuração da identidade no ato criador.

Palavras-chave: psicanálise, ato criador, *a mujer*, identidade, semblante, sublimação.

¿Qué puede enseñarnos la obra de arte que sea
capaz de iluminarnos sobre las relaciones
humanas en general?¹

Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*

Introducción

De entrada, es necesario situar la siguiente pregunta: ¿cuál es el interés que reviste la obra de Frida Kahlo? Para responder esta cuestión es preciso considerar, de un lado, la atracción que, de manera general, reviste su trabajo en la literatura y en el terreno artístico y, de manera particular, la atención que reclama para el psicoanálisis. En el campo literario se encuentra, entre otras, la novela *Diego y Frida* del escritor francés J. M. G. Le Clézio, premio nobel de literatura en 2008, quien subraya lo siguiente:

Las verdaderas obras maestras no cambian, no envejecen. Hoy, en un mundo que ha conocido tanta desilusión, mientras la belleza de las culturas amerindias es diariamente burlada por la uniforme fealdad de los imperios mercantiles, las imágenes que nos dejaron Diego y Frida —imágenes de amor, de búsqueda de la verdad, donde la sensualidad se mezcla siempre con el sufrimiento— permanecen tan fuertes y necesarias. En la historia de México siguen brillando como brasas ardientes, y su resplandor son las joyas más puras de los niños pobres. (Le Clézio, 2008, pp. 22-23)

El trabajo de Frida revela una verdad que no envejece y por ello ocupa un lugar esencial en la historia del arte, no solo mexicano sino universal. Se encuentra, por ejemplo, que su obra causó admiración en distintos ámbitos intelectuales y artísticos de su época; los surrealistas, en cabeza del poeta francés André Bretón, la incluyeron en su movimiento dada “la mágica sorpresa de encontrar un león dentro de un armario, donde se está seguro de encontrar camisas” (Tibol, 2005,

¹ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de textos publicados en idiomas distintos al español son de la autora.

p. 293). No obstante, Frida rechaza esta denominación, pues asevera que su pintura es reflejo de su realidad. En la misma vía, en el campo literario, además del trabajo ya mencionado del escritor francés J. M. G. Le Clézio, el escritor mexicano Carlos Fuentes, encargado de realizar la introducción al *Diario íntimo* de la artista, resalta lo siguiente:

Mediante su arte, Kahlo parece llegar a un acuerdo con su propia realidad: lo horrible, lo doloroso, puede llevarnos a la verdad del conocimiento de nosotros mismos. Entonces, ese arte adquiere el rango de lo bello por el simple hecho de que identifica nuestro ser, porque ilumina nuestras cualidades más internas. (2012, p. 16)

A partir de estas consideraciones generales, se deduce que la obra de Frida tiene un lugar esencial para los movimientos literarios y artísticos, asunto del que no se trata este trabajo, a pesar de la riqueza de reflexiones en esa vía, pues no constituye su objetivo. Ahora bien, el interés por la obra de la artista en las disciplinas que se ocupan de la dimensión humana, en especial para el psicoanálisis, reside en el lugar que Freud concede al arte, puesto que, atraído por la literatura y la escultura, remite a los interesados en el psicoanálisis al terreno artístico para avanzar en la comprensión del psiquismo y la condición humana, así, en su texto “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci”, expone que:

por obra de una naturaleza pródiga le fue dado al artista expresar mediante creaciones sus mociones anímicas, escondidas para él mismo, y esas creaciones conmueven poderosamente a los otros, a los ajenos al artista, sin que atinen a indicar de dónde proviene ese efecto conmovedor. (Freud, 1910/1992, p. 103)

El artista es el detentor de un saber que él mismo desconoce, no sabe de dónde proviene. A través de su obra, el artista hace partícipes a los espectadores de una verdad que los implica y los convoca, vale decir, una obra de arte produce efectos que recaen no solo en el creador sino también en el lazo social y en el colectivo. Lacan coincide con Freud y, en su *Seminario VI*, presenta al artista como

propietario de un saber frente al cual el psicoanálisis debe situar su propia ignorancia: “Hay que recordar con Freud que, en su materia, el artista siempre lo precede, y no podemos hacer de psicólogos allí donde el artista abre la vía” (Lacan, 2013, p. 9). En suma, para avanzar en la teoría, es tarea de los psicoanalistas acercarse a las creaciones artísticas para nutrir la clínica y las elaboraciones epistémicas sobre la condición y el sufrimiento humano. Por esta razón, este trabajo se circunscribe en la relación que el psicoanálisis establece con otras disciplinas, en esta ocasión, el arte. Así, al realizar un estado de la cuestión sobre la relación entre el psicoanálisis, la artista y su obra, se encuentran diversos trabajos de psicoanalistas contemporáneos sobre Frida Kahlo y, dado el propósito de esta pesquisa, me propongo reseñar el interés de algunas investigaciones publicadas entre los años 2009 y 2020.

Almasial (2018) desarrolla una investigación sobre la obra pictórica y el diario íntimo de la artista, explora las defensas y fijaciones presentes en ella, pues considera que su producción es una vía regia de acceso al inconsciente. Resalta la función de la sublimación como un recurso que, a pesar del sufrimiento intraorgánico y el despliegue de la pulsión de muerte, le permite la creación artística (Almasial, 2018, p. 77). Por su parte, Hagué (2009) se interesa en la obra de Kahlo, especialmente en el acto de pintar considerado como una salida simbólica en sujetos que, según la autora, sufrieron una castración real. Las fuentes de esta investigación son el diario íntimo de la artista, su correspondencia y algunas de las referencias biográficas (Hagué, 2009, p. 39). En este ejercicio, la pintura es un apoyo que Frida toma del padre que permite “elaborar un punto sobre la pérdida de movilidad que logra representar, gracias a la pintura, de una manera simbólica” (Hagué, 2009, p. 40). Aunque, tal como lo describe Hagué, su interés no es el psicoanálisis aplicado, la autora sitúa la obra de Frida como un intento de escritura “que quizás le evitó la psicosis” (Hagué, 2009, p. 44). En consecuencia, en este trabajo, gracias a Kahlo, es posible comprender los

anudamientos entre lo simbólico, lo real y lo imaginario, emplazando así la cuestión del diagnóstico en Frida y la aplicación del psicoanálisis.

En la misma vía, Festucci et al. (2017) proponen un análisis de la vida, obra y diario de Frida, en articulación con el caso Dora de Freud y la lectura lacaniana de este. Los autores esbozan como hipótesis que la elección homosexual, reseñada por los biógrafos de la artista, da cuenta, más bien, de un intento de resolución de la cuestión: ¿qué es una mujer? Así, a pesar de reconocer el carácter salvaje de esta interpretación, sitúan a Frida del lado de la estructura histérica (Festucci et ál., 2017, p. 166). Festucci et al (2017) se contraponen no solo a los críticos e historiadores de arte que hablan de la homosexualidad de la artista, sino también a la elaboración de Hagué (2009), pues localizan a Kahlo del lado de la neurosis histérica.

Así mismo, el ejercicio de Lippi y De Neuter (2016), en correspondencia con el trabajo anterior, presenta a Kahlo del lado de una estructura neurótica. No obstante, esta investigación introduce un giro, si se compara con las investigaciones precedentes, gracias a la cuestión del *sinthome*, concepto desarrollado por Lacan al final de su obra y que puede ser entendido no como “una formación del inconsciente, sino como una ‘invención’ del sujeto.” (Lippi y De Neuter, 2016, p. 52). Lo anterior confiere a la artista, a pesar de los síntomas asociados a la enfermedad y a la relación amorosa con Rivera, un cambio de posición subjetiva en el acto creador. Así pues, Lippi y De Neuter (2016) muestran, de una parte, una vertiente narcisista en las pinturas de Frida que, elaboradas luego del accidente de bus, comportan una imagen integrada del cuerpo y se inscriben en una corriente sintomática y sublimatoria; de otro lado, están los cuadros posteriores a la separación del pintor Diego Rivera, en los que el cuerpo recobra de nuevo una dimensión fragmentaria (Lippi y De Neuter, 2016, p. 43). Lo anterior constituye, según Lippi y De Neuter (2016), una corriente sintomática del lado de la sublimación, mientras que la función *sinthomale*,

hipótesis sostenida por los autores, consiste en que “se encarga la función de suplencia, en cuanto ‘sustituto real’, que asegura la función de anudamiento de los registros real, imaginario y simbólico” (Lippi y De Neuter, 2016, p. 54).

En continuidad con las investigaciones que apuestan por la aplicación del método clínico en la vida y obra de la artista, se encuentra la propuesta de Scotto (2015), quien analiza el cuadro *Hospital Henry Ford* de 1932. La elección de esta obra concierne al hecho de que, según la autora, plasma la representación, poco frecuente, del nacimiento de un artista en la historia del arte y, en el caso de Frida, devela la puesta en marcha de una gran capacidad creativa, vale decir, sublimatoria, a pesar de las circunstancias vitales que rodearon su elaboración (Scotto, 2015, p. 35). La misma autora, en su artículo sobre la película *Frida* de 2002, retoma la cuestión del nacimiento y los abortos, eventos reales en la vida de Kahlo, plasmados en la obra ya mencionada *Hospital Henry Ford*, para agregar que la función de la obra de arte no es embellecer la realidad, sino “el medio de ligar las pulsiones de vida y de muerte” (Scotto, 2020, p. 98).

De igual modo, Mazoyer explora la función del arte como terapéutica posterior a eventos traumáticos (2014, p. 165). Concuera con Scotto, pues considera la obra de Kahlo como un intento de suplencia y restauración frente a lo real del cuerpo desecho a través de dispositivos como el autorretrato y el doble. En consecuencia, para Mazoyer (2014), el trabajo de Kahlo devela que la experiencia de creación, en general, y la arteterapia, en particular, podría permitir a los sujetos que sufrieron eventos traumáticos corporales “retomar consciencia de su cuerpo, reestablecer los límites a menudo fracturados y reintroducir el sentido y lo representable cuando un evento traumático abre lo infigurable” (Mazoyer, 2014, p. 171). En definitiva, para Mazoyer, los sujetos que vivieron experiencias traumáticas asociadas al cuerpo podrían acceder a la creación como una terapéutica posible (2014, p. 171).

A partir de esta revisión es necesario resaltar que esta propuesta, aunque aborda algunos temas y utiliza algunas de las fuentes primarias ya reseñadas en las investigaciones precedentes —cuadros y dibujos de la artista, entre ellos, *Allá cuelga mi vestido* o *New York* de 1933, *Las apariencias engañan* de 1934, fragmentos de sus cartas y apartados de su *Diario íntimo*—, no pretende detenerse sobre los puntos reseñados. En el foco de esta investigación se sitúan cuestiones como el semblante, el vestido y el cuerpo que, a diferencia de las elaboraciones mencionadas —que en su mayoría toman a Frida como un caso clínico y están situadas en el diagnóstico, el síntoma y las salidas terapéuticas ante los eventos traumáticos—, este trabajo realiza un ejercicio de desciframiento, justamente porque su diario no está compuesto por datos biográficos, sino que es una mezcla de dibujos y textos, a saber, un trabajo que pasa por la letra y el orden significativo, pues la obra de Frida, además del ejercicio pictórico, también está ligada al uso del significante. En este sentido, se descubre, por ejemplo, que algunos de sus cuadros están acompañados de textos y su diario deja entrever el tratamiento particular que hace de la letra. Incluso la artista se embarca en la escritura de los colores de su paleta: “El verde: luz tibia y buena. Solferino: azteca TLAPALI, vieja, sangre de tuna, el más vivo y antiguo. Café: color tierra de mole, de hoja que se va [...] Rojo: sangre? Pues, quién sabe!” (Kahlo, 2012, p. 211).

Lo anterior posibilita, más allá de la psicobiografía y del caso clínico, revisar a través de la obra de la artista la función del cuerpo y del vestido en una dimensión estructural para el psicoanálisis. De esta manera, el desarrollo de este ejercicio se divide en dos tiempos: en el primero, El vestido y el semblante, se toca la función del vestido de Tehuana, la relación con la noción de semblante, lo femenino y la cuestión de *La mujer* en psicoanálisis; en el segundo, El cuerpo y el nacimiento de la artista, se aborda el recurso a la pintura en articulación con la dimensión del cuerpo imaginario, la pulsión y la configuración de la identidad.

El vestido y el semblante

Para empezar, el vestido de Tehuana, traje tradicional de las mujeres indígenas de Oaxaca en México, es un elemento que está presente en algunos cuadros de Frida, en el diario íntimo, pero también en el baúl descubierto en 2004 —el cual permaneció oculto y cerrado en la casa azul por directriz del pintor Diego Rivera, esposo de Frida Kahlo—. Se tiene entonces que, en el diario de la artista, el vestido aparece acompañado de algunos enunciados, entre ellos, “Yo soy la desintegración” (Kahlo, 2012, p. 225). En este dibujo (véase Figura 1) se aprecia una mujer con las extremidades desarticuladas del cuerpo: caen cabeza, mano, ojos y, en el lugar de una de las piernas, surge una columna que sostiene el vestido, el cuerpo y el conjunto de la figura.



Figura 1. Dibujo del diario íntimo.

Fuente: Kahlo (2012).

En otro dibujo del mismo diario (véase figura 2), se observa de nuevo el vestido recubriendo el cuerpo resquebrajado de una mujer, pero esta vez junto al dibujo se encuentra el yo interrogado. Lo anterior sugiere una relación entre la

desintegración, el vestido y el cuerpo que lo habita que, en esta ocasión, Frida remite al yo, por lo cual cabe preguntarse: ¿cuál es la función del vestido? Al revisar con detenimiento esta imagen, se podría afirmar que su presencia no solo es constante sino necesaria, pues el vestido de Tehuana vela, recubre y, además, contiene el cuerpo. En efecto, Fuentes atribuye un lugar esencial a los vestidos de Frida y lo resalta del siguiente modo:

Collares, anillos, tocados de organdí blanco, floreadas blusas campesinas, rebozos color granate, faldas largas, todo ello cubriendo un cuerpo quebrado. Vestirse, también, con sentido del humor, disfrazarse teatralmente, el vestido como forma fascinada del autoerotismo, pero también como llamado a imaginar el cuerpo sufriente y desnudo al cual cubría: llamado a descubrir los secretos del cuerpo. (Fuentes, 2012, p. 23)



Figura 2. Dibujo del diario íntimo.

Fuente: Kahlo (2012).

Dicho de otro modo, para Fuentes (2012) el vestido es un recurso no solo para recubrir el cuerpo quebrado, sino también para velar el secreto que allí reposa. Ahora bien, para el psicoanálisis, ¿qué interés tiene el vestido? Si se retoma a Fuentes, la pregunta también podría formularse de la siguiente manera: ¿cuál es el secreto que reposa en el vestido? Freud, en la conferencia “La feminidad”, atribuye a las mujeres la invención de la técnica “del trenzado y el tejido” (1931/1992, p. 123) y añade que una de las finalidades de esta tarea está asociada al velo, es decir, al cubrimiento del cuerpo. De esta manera, al abordar la cuestión del vestido, se identifica una articulación, en principio, con la cuestión de las mujeres. Este asunto, a su vez, está presente a lo largo del pensamiento freudiano, pues pueden verse con claridad las distintas reformulaciones y rectificaciones sobre que realizó el padre del psicoanálisis, lo cual exige un giro alrededor de este tema.

De esta forma, Freud en el texto *Tres ensayos para una teoría sexual* de 1905b aborda la cuestión de las mujeres y, particularmente, la diferencia entre los sexos a partir de la dimensión imaginaria que presta la referencia anatómica; empero, en el texto “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos” de 1925, Freud valiéndose, de nuevo, de la referencia que presta el cuerpo de las mujeres, y gracias a la observación de la dificultad en los niños para inscribir psíquicamente la representación de la diferencia sexual —ya que esta no existe, pues predominan representaciones asociadas a una amenaza que concierne a la remoción de una parte del cuerpo, a la insuficiencia de su tamaño, o bien al anhelo de su crecimiento—, señala que el reconocimiento de la diferencia puede estar asociado, en el plano psíquico, con un sentimiento de pérdida, lo que no constituye una regla universal, ya que siempre están en juego las variaciones individuales. Por esta razón, formula la tesis de la bisexualidad constitucional en el texto *Sobre la sexualidad femenina* de 1931. A partir de ahora, lo femenino y lo masculino aparecen como el resultado de la posición que asume un sujeto efecto del encuentro con la castración; en otras palabras, Freud (1931/1995) identifica

que asumir una posición sexuada no es un hecho de la biología y, en consecuencia, ser hombre y ser mujer es el resultado de un devenir.

Del mismo modo, Lacan, para hablar de las mujeres, construye en el *Seminario XX* el sintagma “*La* mujer no existe” (1975, p. 59). Esta proposición da cuenta de la insuficiencia del significante para nombrar a *La* mujer; ello no quiere decir que las mujeres no existan, sino que, en el lugar del Otro como tesoro de los significantes, no hay un significante que exprese toda *La* mujer, vale decir, el lugar de *La* mujer como universal es esencialmente vacío. Allí se disciernen las mujeres en plural y con ellas los semblantes, entendidos como “aquello que tiene por función velar la nada [...] el velo se constituye en el primer semblante” (Miller, 1997, p. 5). Esta cuestión del semblante es desarrollada por el psicoanalista francés J. A. Miller en su texto *De mujeres y semblantes* (1993), en el cual propone que

Hesíodo, en su *Teogonía* [...] fue, según parece, el primero en hablar de la raza de las mujeres: *genos gynaiikon*. Y a partir de él, después, en la literatura griega de la antigüedad, se habla de las mujeres en términos de *ikelon*, que significa semblanza, copia. (Miller, 1997, p. 83).

Por consiguiente, al hablar de mujeres, se instituye una relación entre estas y el semblante, y, en consecuencia, el vestido ocupa un lugar fundamental, pues se convierte en uno de los semblantes que recubren la relación particular de *La* mujer con el vacío, como subraya Miller:

La mujer no existe no significa que el lugar de la mujer no exista, sino que ese lugar permanece esencialmente vacío. Y el hecho de que ese lugar quede vacío no impide que se pueda encontrar algo ahí. En ese lugar se encuentran solamente máscaras, máscaras que son máscaras de nada, suficientes para justificar la relación entre mujeres y semblantes. (Miller, 1997, p. 84).

Ahora bien, al retomar la cuestión del vestido en Frida, se identifican, además de los dibujos del diario íntimo, distintos cuadros en los que la artista arropa su

cuerpo con el traje de Tehuana². En esta ocasión, cabe destacar el cuadro de 1933 *Allá cuelga mi vestido o New York* (véase la figura 3), en el cual el traje se revela habitado por el vacío y sin la consistencia de un cuerpo que, una vez desvanecido, devela el agujero alrededor del cual se funda el semblante. En suma, este cuadro, en particular, nos enseña que la función del vestido toca con la falta en ser del sujeto. Frida descubre que el vestido tiene por función velar y recubrir el lugar de *La mujer en el tesoro de los significantes*. La grandeza de la artista consiste en colgar su vestido alrededor de ese agujero y mostrarnos una verdad que concierne la condición humana; en cuanto artista, ella —a diferencia, por ejemplo, de una de las pacientes entrevistadas por Lacan en el Hospital Santa Ana que “no tiene la menor idea del cuerpo que mete en su vestido” (Lacan, s. f., p. 142) — sabe y nos enseña que el vestido es un semblante que adviene ante la falta en ser.

² Autorretrato dedicado a León Trotski (1937), Recuerdo (1937), Perro Itzcuintli conmigo (1938), Las dos Frida (1939), Autorretrato como tehuana (1943), Árbol de la esperanza mantente firme (1946), entre otros.



Figura 3. Kahlo, F. (1933). *Allá cuelga mi vestido o New York*. Óleo y collage sobre fibra dura. Galería Hoover, San Francisco.

Se infiere entonces que el tratamiento del vestido en la obra de Frida atestigua que *las apariencias engañan*³. Así, en uno de los dibujos descubiertos en el baúl que permaneció cerrado hasta 2004 (véase Figura 4), el vestido deviene un velo transparente que bordea el cuerpo de la artista: se convierte, de un lado, en el borde que rodea un agujero y, del otro, revela la falta en ser estructural, por el hecho de habitar el lenguaje y el engaño inherente a las apariencias, es decir, al semblante y su compromiso con el cuerpo. Así las cosas, la obra de Frida también implica el cuerpo y sugiere una pregunta adicional: ¿qué enseña la obra de esta artista sobre él?

³ Texto que acompaña el dibujo que aparece en la Figura 4 y, además, es el título de una de las exposiciones más importantes que se han hecho de la obra de Kahlo a partir de 2012.



Figura 4. Kahlo, F. (1934). *Las apariencias engañan*. Carboncillo y lápiz de color sobre papel.


Fuente: Museo Frida Kahlo, México,

<https://artsandculture.google.com/asset/las-apariencias-engañan/C3%B1an/NAFlvFjhd75DXQ>

El cuerpo y el nacimiento de la artista

Para referirse a la cuestión del cuerpo, es preciso reseñar el incidente que marca la vida de la artista. Un tranvía choca contra el bus que la transporta y, a raíz de las múltiples facturas corporales, se ve compelida a permanecer en cama. Este acontecimiento, sin duda, es un precedente que toca la cuestión del cuerpo y compromete la obra de Frida. La artista tiene que vérselas con un cuerpo fragmentado y herido: su columna vertebral, clavícula, costillas y pelvis se encuentran quebradas. Este momento inaugura la inserción de la pintura y del cuerpo en un espacio hasta entonces inédito. Frida narra el evento del siguiente modo:

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 |  <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 54 N.º 100 | enero-junio de 2022

Los camiones de mi época eran absolutamente endebles; comenzaban a circular y tenían mucho éxito; los tranvías andaban vacíos. Subí al camión con Alejandro Gómez Arias. Yo me senté en la orilla, junto al pasamano, y Alejandro junto a mí. Momentos después el camión chocó con un tren de la línea de Xochimilco. El tren aplastó el camión contra la esquina. Fue un choque extraño; no fue violento, sino sordo, lento y maltrató a todos. Y a mí mucho más [...] Antes habíamos tomado otro camión; pero a mí se me había perdido una sombrillita; nos bajamos a buscarla, y fue así que vinimos a subir a aquel camión que me destrozó. (Tibol, 2005, pp. 59-60)

Carlos Fuentes dedica algunas palabras a este incidente, resaltando no solo las heridas, sino el polvo de oro que riega sobre el cuerpo de Frida un artesano que viajaba en el mismo vehículo:

Su pierna enferma sufrió ahora once fracturas. Su hombro izquierdo quedó para siempre dislocado y uno de sus pies, irremediablemente lesionado. Un pasamano le penetró por la espalda y le salió por la vagina. Al mismo tiempo el impacto del choque dejó a Frida sangrienta y desnuda, pero cubierta de oro. (Fuentes, 2012, p. 12)

Al resaltar la cobertura de oro, Fuentes (2012) sugiere que, en efecto, el cuerpo de la artista deviene el punto fundamental alrededor del cual se instaura la creación. De tal manera que, aunque Frida tiene que arreglárselas con un cuerpo que le devuelve desde el interior de sus entrañas la desintegración, confinada en cama emerge la creación, pues Kahlo pinta el cuerpo y lo reconstruye.

Nunca pensé en la pintura hasta 1926, cuando tuve que guardar cama [a] causa de un accidente automovilístico. Me aburría muchísimo ahí en la cama con una escayola de yeso (me había fracturado la columna vertebral, así como otros huesos), por eso decidí hacer algo. Le robé unos óleos a mi papá y mi mamá me mandó hacer un caballete especial, puesto que no me podía sentar. Así empecé a pintar. (Tibol, 2005, p. 212)

El accidente se convierte entonces en el nacimiento de Frida como artista; es el surgimiento de una obra de arte que trata y retrata el cuerpo mortificado de manera infatigable. Así mismo, si se revisa este asunto en el psicoanálisis, surge la siguiente pregunta: ¿qué estatuto tiene el cuerpo y la imagen? Al abordar esta cuestión, se encuentra una relación con la pulsión que, según Freud, es

un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante [*Repräsentat*] psíquico, de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal. (Freud, 1915/1992, p. 117)

En psicoanálisis, el cuerpo está imbricado en el concepto de pulsión. De esta manera, cuando Freud (1915/1992) se ocupa del asunto identifica cuatro elementos y destinos pulsionales; en los primeros está la *fuerza* que es el propio cuerpo, *la meta* que en todos los casos es la satisfacción, *el empuje* que es constante y *el objeto* que se encuentra perdido; en los segundos, *la represión*, *el trastorno hacia lo contrario*, *la vuelta hacia la propia persona* y *la sublimación*. Es menester indicar que, siendo la satisfacción la meta pulsional, los tres primeros destinos enunciados implican formas de satisfacción que comprometen bien sea el síntoma o el masoquismo —cuestión que no es el objeto de este trabajo—, mientras que la sublimación es un destino pulsional reservado a unos pocos. Al respecto anota Freud: “Solo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus metas específicas hasta metas culturales más elevadas” (Freud, 1908/1992, p. 173). Vale decir, la sublimación es un tratamiento singular y reservado de las fuerzas pulsionales que tiene relación con los logros de la cultura.

Para sintetizar, se puede afirmar que la búsqueda de la satisfacción pulsional introduce en lo humano dificultades, porque, a sabiendas del carácter perdido del objeto, esta búsqueda compromete el cuerpo. Ahora, al revisar la cuestión en la

obra de Lacan, se tiene que desde sus primeros escritos se ocupa del asunto, especialmente en el texto “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia analítica”, allí expone:

El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita en la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad. (Lacan, 2001, p. 90)

A partir de estas consideraciones, si se retoma la obra de Frida, como puede verse en sus distintos cuadros⁴, se encuentra que entre el cuerpo y la imagen se configura una relación que, gracias a su ejercicio plástico, le posibilita fabricarse un cuerpo. Sin embargo, este asunto no solo concierne a la artista y, menos aún, a sus condiciones biográficas, pues su trabajo artístico ilustra sobre la función de lo imaginario y, en términos estructurales, revela que la imagen tiene por función en la constitución del yo, de manera ortopédica, favorecer la configuración de una imagen unificada del cuerpo que, en todos los casos, es una construcción. Así, la dimensión de la imagen es esencial, pues tal como propone Colette Soler su función consiste en

dar una identidad, si lo dijera en francés diría *identité*, no quiero decir identificatoria porque no quiero connotar la identificación, digo solamente que la imagen da identidad. Lacan lo formula diciendo que el sujeto se identifica con la imagen, el sujeto cree poder reconocer lo que es en la imagen, es una doble función patente. (Soler, 2006, p. 40)

⁴ *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), *Autorretrato con collar* (1933), *Autorretrato con mono* (1938), *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (1940), *Autorretrato con el pelo suelto* (1947), solo por mencionar algunos.

De esta manera, el nacimiento de la artista produce no solo el empuje a la pintura, sino también un tratamiento del cuerpo, del semblante y, por consiguiente, del vestido que le permite bordear el agujero de la falta en ser.

Conclusiones

En consideración de los presupuestos desarrollados sobre el vestido, el semblante y el cuerpo, se puede afirmar que Frida Kahlo enseña, en particular al psicoanálisis, que la relación de los seres humanos con el cuerpo no es natural, pues, tal como se expuso, la dimensión pulsional entrama dificultades para hacerse a una imagen unificada de sí y, más aún, la consecución de la identidad. Tal como afirma Freud (1915/1992) en “Pulsiones y destinos de pulsión”, la pulsión brota del propio cuerpo y esto introduce no solo los problemas descritos, sino también los que se encuentran asociados a la mortificación, pues la pulsión también comporta formas de satisfacción ancladas al sufrimiento. Sin embargo, ello no implica un empuje directo a la muerte, a la inversa, lo que Frida devela es un empuje a la vida, tal como anota Colette Soler:

El sujeto con el uso de la muerte intenta afirmarse, es al contrario de desaparecer, se afirma desapareciendo, es decir, sacrifica su vida biológica o una parte de su vida para obtener lo que Lacan llama la *única verdadera vida*, la vida inscrita en el lenguaje, en la memoria de los hombres, única vida verdadera que supera la desaparición del individuo animal en la especie. Aquí Lacan nos muestra el juego posible del sujeto entre las dos vidas, la biológica y la sublimada en el discurso. (2006, p. 45)

La artista logra servirse del registro imaginario para arreglárselas con lo real del cuerpo quebrado y fabricarse una identidad, es decir, logra un tratamiento de lo pulsional que, en su caso, le permite hacerse a un nombre y ocupar un lugar esencial en la historia del arte. Esta formulación puede verse, de manera precisa, en el recorrido que hace el escritor francés J. M. G. Le Clézio por las cartas de la

artista. En sus manuscritos emerge la función que adquiere el arte no solo en la configuración de la identidad y en la afirmación de sí:

Ella anuncia a su madre su decisión: “yo no estoy muerta y además tengo una razón para vivir. Esa razón es la pintura”. Su madre le manda a construir una especie de baldaquino encima de su cama, a manera de dosel, ella le instala un gran espejo para que la joven pueda verse y devenir su propio modelo. (Le Clézio, 2008, p. 72)

Así pues, conviene resaltar que la artista revela con su obra que “la mediación de la muerte no quiere decir apuntar a la muerte, quiere decir que se usa la muerte de manera condicional para obtener un efecto de vida humana verdadera” (Soler, 2006, p. 45). Kahlo devela que el recorrido de la pulsión hacia la sublimación consiste en elevar la satisfacción pulsional a “metas más elevadas” (Freud, 1905/1992a, p. 45), presentes en los grandes logros culturales. Entre los efectos posibles se encuentra también la promoción del sujeto. Kahlo no solo se promueve, sino que, gracias al uso singular del vestido de Tehuana, se fabrica un cuerpo. Pero, el vestido en la obra de la artista revela, además, el agujero detrás de la apariencia.

Lo anterior no contribuye al detrimento de la imagen, más bien ilustra que el semblante y la dimensión imaginaria pueden convertirse en una especie de salida singular frente a las dificultades de hacerse a un cuerpo. En continuidad con esta idea, si se retoma la tesis desarrollada por Colette Soler, se encuentra que

no debemos continuar pensando que el narcisismo solo está ligado a lo imaginario y a la imagen, el narcisismo es [...] usar las pulsiones para promoverse [...] el primer producto que se promueve es el sujeto que intenta identificar su ser, eso es patente en la sublimación. (2006, p. 47)

En este sentido, a pesar de la desaparición biológica de la artista, es posible encontrar vitalidad en la obra de Frida, pues frente a lo pulsional, además de los elementos descritos —que implican la imagen y el vestido—, también está el

nombre; la artista recobra existencia a través del nombre propio que se traduce, como se dijo, en términos de identidad y le aporta una vida más allá de su muerte biológica. Por último, gracias a este método de análisis de la obra de arte, prescindiendo de los diagnósticos, la psicobiografía y las referencias biográficas, se enriquece el entendimiento y la amplitud de conceptos que, en este caso, aportan a la comprensión epistémica y clínica de la relación de los seres humanos con su cuerpo, particularmente, con la imagen, el semblante y el nombre. Así, la sublimación y las consecuencias de su puesta en acto están al servicio del lazo social y, tal como subraya Freud (1915/1992), es un desenlace posible de la pulsión cuyas metas, y no su objeto, son puestas al servicio de otras finalidades más elevadas que repercuten en grandes logros culturales. En consecuencia, Frida ilustra que la pulsión y el artista también pueden estar al servicio de la cultura. Kahlo ofrece el cuerpo y el vestido que, erigidos alrededor de un agujero y atravesados por la falta en ser estructural, enseñan que un sujeto puede fabricar soluciones pulsionales con incidencias singulares y estructurales.

Referencias

- Almasial, A. (2018). Frida Kahlo, una historia de pasiones intraorgánicas. Retórica y procesamiento pulsional expresados en su diario personal y obras pictóricas. *Revista Desvalimiento Psicosocial*, 5(2), 53-80.
<http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/4839>
- Blanchot, M. (1959). *Le Livre à venir*. Gallimard.
- Festucci Ferreira, M. et al. (2017). Sobre a hipótese homossexual em Frida Kahlo – uma leitura psicanalítica a partir do caso Dora em Freud e Lacan. *Revista Affectio Societatis*, 14 (26), 165-187. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/327240>
- Freud, S. (1992a). Fragmentos de análisis de un caso de histeria. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas* Vol. VII (Trads. J. L. Etcheverry y L. Wolfson) (pp. 1-108). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1905)
- Freud, S. (1992b). Tres ensayos para una teoría sexual. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas* Vol. VII (Trads. J. L. Etcheverry y L. Wolfson) (pp. 109-224). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1905)
- Freud, S. (1992). La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas* Vol. IX (Trads. J. L. Etcheverry y L. Wolfson) (pp. 159-182.). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1908)

- Freud, S. (1992). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas* Vol. XI (Trad. J. L. Etcheverry y L. Wolfson) (pp. 53-128). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1910)
- Freud, S. (1992). Pulsiones y destinos de pulsión. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas* Vol. XIV (Trad. J. L. Etcheverry y L. Wolfson) (pp. 105-152.). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1915)
- Freud, S. (1992). Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas: El Yo y el ello y otras obras* Vol. XIX (Trad. J. L. Etcheverry y L. Wolfson) (pp. 259-276.). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1925)
- Freud, S. (1992). Sobre la sexualidad femenina. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas* Vol. XXI (Trad. J. L. Etcheverry y L. Wolfson) (pp. 223-244.). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1931)
- Fuentes, C. (2012) Introducción. En *Diario de Frida Kahlo, un íntimo retrato* (pp. 7-24). La Vaca Independiente.
- Hagué, C. (2009). À propos de Frida Kahlo, peinture et réel du corps. *Analyse Freudienne Presse*, 1(16), 35-44. <https://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2009-1-page-35.htm>
- Kahlo, F. (2012). *Diario de Frida Kahlo, un íntimo retrato*. La Vaca Independiente.
- Lacan, J. (1975). *Le Séminaire, Livre XX, Encore*. Édition du Seuil.
- Lacan, J. (2001). *Escritos uno*. Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (2013). *Le Séminaire, Livre VI : Le désir et son interprétation*. Éditions de la Martinière.
- Lacan, J. (s. f.). *8 presentaciones de enfermos en Sainte-Anne*. Federación de los Foros del Campo Lacaniano España.
- Le Clézio, J. M. G. (2013) *Diego et Frida*. Folio.
- Lippi, S. y Patrick De, N. (2016). Sublimation, symptôme et sinthome à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo. *Psicología Clínica*, 28(1), 39-58. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v28n1/a03.pdf>
- Mazoyer, A. (2014). Enjeux du narcissisme et du double dans la clinique traumatique chez Frida Kahlo réflexions sur la prise en charge thérapeutique et créative du trauma. *Psychothérapies*, 34, 165-172. <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2014-3-page-165.htm>.
- Miller, J. A. (1993). *De mujeres y semblantes*. Cuadernos de Pasador.
- Miller, J. A. (1997). Des semblants entre les sexes. *Revue de Psychanalyse La cause freudienne*, 5-11.
- Scotto di Vettimo, D. (2015). Étude clinique de l'acte créateur chez Frida Kahlo. *Cliniques méditerranéennes*, 2(92), 25-40. <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2015-2-page-25.htm?contenu=resume>
- Scotto di Vettimo, D. (2020). Frida Kahlo: la mirada del cine Frida, naturaleza viva. *Ética & Cine*, 10(1), 95-101. https://journal.eticaycine.org/IMG/pdf/jeyc_marzo_2020_es_10_scotto_frida.pdf
- Soler, C. (2006). *Ensamblajes del cuerpo*. Asociación Foro del Campo Lacaniano de Medellín.
- Tibol, R. (2005). *Escritura*. Random House Mondadori.