

En estat de joia. L'aixovar de Frida com amor al cos

Laura Mercader Amigó

Correo electr3nico: lauramercader@yahoo.com

Instituci3n: Universitat de Barcelona

Mesa: Rememorar *artefacta*, atifells, *atuendos*.

Mirar, llegir i pensar Frida Kahlo s'ha convertit per mi, des de ja fa un temps, en una preciosa lliç3n de llibertat femenina. En motiu del centenari del seu naixement, en el context d'aquesta mateixa universitat, vaig tenir l'oportunitat de reflexionar sobre el sentit de l'ornament (vestits, joies, llaços, flors...) en la seva vida i en la seva obra.¹ Amb ella vaig aprendre el sentit originari de la pràctica femenina d'ornar-nos. Frida s'enjojava per ella. Cap mediaci3n masculina. Cert que volia agradar als homes i a les dones del seu entorn. Ho feia agradant-se.

En aquest nou marc de reflexi3n, voldria tornar sobre aquest tema. Quan l'any 2004 es va descobrir un dels aixovars de Frida al bany de la Casa Azul, la notícia va aparèixer a la premsa. Al marge del fenomen de la «fridomania» (terme d'ús, inventat per denominar el fetitxisme convertit en *merchandising* que s'ha produït al voltant de la figura de Frida), aquesta descoberta de sabates, vestits, joies, etc. va fer encara més evident la riquesa del seu armari i, conseqüentment, la importància que tenia per Frida la indumentària.

S'ha parlat molt sobre la significaci3n del vestit en l'obra de Frida. Però penso que s'ha posat massa èmfasi en dos aspectes. En la mediaci3n de Diego Rivera en el canvi d'imatge de Frida □ d'europea a mexicana □ i en l'actitud politicocultural, és a dir, anticolonial, d'aquesta pràctica. No em proposo negar aquest darrer significat (evident, no només en ella sin3 en la majoria d'artistes mexicanes de la seva generaci3n) sin3 donar-li una dimensi3n simb3lica més que cultural, sí relegar el primer. Per fer-ho, m'acompanyaré de la relectura del seu epistolari i diari i de la lectura de textos d'algunes pensadores que han vist en la pràctica de l'ornament femení una forma de jubileu al propi cos, una expressi3n simb3lica de l'amor per ell, aix3 és, per la vida en genealogia materna. En Frida aquest sentit primigeni pren una dimensi3n particular quan es pensa en relaci3n al seu cos esquinçat.

Tal com ella mateixa va escriure en una carta, Diego i el seu cos fràgil havien estat els seus grans dolors vitals (en ambd3s casos, tant físics com psíquics). Però, ni el dolor per Diego va minvar l'amor que sentia per ell, ni els sofriments del seu cos van impedir que l'adorés i li rendís culte. Com va demostrar Frida l'amor pel seu cos ferit?: ornamentant-lo, en la vida i en la pintura, i pintant-lo en forma d'ornament.

En el breu assaig que María Zambrano va escriure l'any 1944 sobre el sentit de la pintura contemporània, *La destrucci3n de las formas* (recollit a *Algunos lugares de la pintura*), afirmava que «El arte comenz3 por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo humano, con lo temible sagrado, adorno y m3scara; m3scara con sentido m3gico. El hombre no se atrevía ni podía surgir a la luz; buscaba conjugarse por medio del arte, aliarse con otros poderes y elementos; iba en busca de matrimonio. Es lo que significan los adornos. *Todo adorno tiene un sentido nupcial*; es el signo de que nos hemos unido a una entidad distinta y es su sello y a veces su librea. Señal de alianza. Y la m3scara, como es sabido, señal de instrumento de participaci3n». Ornamnet i m3scara, en aquest sentit de Zambrano, veig la pintura de Frida, significativament anomenada «la gran ocultadora». L'ornament com una aliança, un matrimoni amb una entitat més enllà d'ella, el seu cos en relaci3n amb el món. La m3scara com un eina, un mitjà de participaci3n, de ser en el món. Aquest doble sentit de la pintura de Frida com a ornament i m3scara es revela, per exemple, en l'*Autoretrat en miniatura* de l'any 1946. Una petita taula de fusta en forma de medall3, pintada a l'oli, que va ofrenar a Josep Bartolí (l'amic i amant català, emigrant polític a Mèxic). Al seu revers Frida va escriure, «Para Bartolí, con amor. Mara» (Mara era el pseud3nim que va utilitzar Frida en la correspondència amb Bartolí). Es tracta d'un autoretrat en què la seva imatge i l'objecte són una mateixa cosa, aix3 és, una joia en forma de m3scara. L'objecte és una ofrena, un regal d'amor, una participaci3n en ell, en l'amor, per tant, i alhora, una aliança amb l'altre.

L'atribut màgic que Zambrano dóna a l'ornament, al costat de la idea de m3scara com a mitjà, com a eina, serà un dels punts de partida de les meves reflexions sobre l'ornament de Frida. La m3scara, encara segons Zambrano, no es contempla (només *posterior* quan ha perdut el seu caràcter sagrat) sin3 que s'usa. És un instrument amb una doble funci3n. S'empra per aconseguir alguna cosa, per entrar en contacte amb una altra realitat i transfigurar-se o per protegir-se davant una realitat massa viva. La transformaci3n, que no significa

¹ Va ser en el marc dels cursos d'estiu de la Universitat de Barcelona, coneguts com *Els Juliol*s, en les sessions sobre Frida coordinades per Lourdes Cirlot i Michela Rosso.

abandonar la seva pròpia, sinó connectar-se amb l'altra, i la protecció de l'excés de vida són, penso, dues característiques dels autoretrats de Frida Kahlo, siguin de rostre, de torç o de cos sencer. La major part de les seves pintures tenen un destinatari a priori. Són una ofrena. Ho és aquest a Bartolí. També un dels primers que va pintar, *l'Autoretrat en vestit de vellut* (1926), era una ofrena per Alejandro Gómez Arias, el seu primer amor. El retrat de noces *Frida i Diego* (1931) era un regal per l'amic Albert Bender; l'altre *Diego i Frida 1929-1944* (1944), una ofrena al matrimoni. *El cérvol ferit* (1946) era un obsequi d'homenatge a la parella amiga Arcady i Lina.

La reflexió que proposo traça dos camins, per tant. D'una banda, llegir la pintura de Frida com a objecte—ornament en aquest sentit que adopto de María Zambrano. En segon lloc, interpretar la pràctica de l'ornament en Frida en tant que amor al cos. Un amor que viu més enllà del dolor, que no l'exorcitza sinó que l'acull. I en aquest punt la mestra que em guia és la filòsofa italiana Wanda Tommasi. Tommasi a *La scrittura del deserto. Malinconia e creatività femminile* (2004), empra l'expressió «escriptura del desert» per denominar la pràctica literària d'aquelles dones (es refereix a Simone Weil, Ety Hillesum, Sylvia Plath, Marguerite Duras, Ingeborg Bachmann o Marina Cvetaeva) que han fet del seu propi dolor, físic o espiritual, un espai per dir-se a si i ser en llibertat. Aquest exercici de ser en llibertat, més enllà de les contingències del dolor físic, psíquic i emocional, i també al marge dels estereotips culturals i patriarcal és, al meu parer, la vida i l'obra pictòrica de Frida Kahlo després d'entendre el significat simbòlic de l'ornament.

Per compartir aquest mestratge, proposo fer un recorregut pels seus autoretrats, en dues direccions. Una sincrònica, en la qual es fa evident el canvi d'imatge de Frida, de la intel·lectual europea a la sàvia indígena. Des de les primeres recerques de la seva sexualitat, transvestint-se en *garçon*, passant pel model de la intel·lectual europea, atractiva i seductora per la seva austeritat; fins arribar a la transfiguració (en el sentit que li dóna Zambrano) en una nova Malinche (la mestra d'Hernán Cortés) i en una actualitzada Tehuana (nom de les dones de Tehuantepec, descendents d'una societat matrilineal), les sàvies indígenes prehispaniques. L'altra diacrònica, en què analitzaré el sentit dels vestits de mexicana, les cabelleres escultòriques, les corones de flors, les bandes i relíquies que ornem el seu cos. Serà en aquesta part on em serviré dels estudis sobre Frida que han treballat des de la perspectiva multicultural i postcolonial, però posaré especial atenció a la memòria en femení que guarda l'objecte ornamental, creador de genealogies femenines.

La preocupació per l'ornament de les dones apareix ja en època romana, en la cultura occidental. Es convertirà en un tema recurrent en els textos cristians i en els tractats jurídics medievals i moderns. Des dels inicis que es tracta d'un problema polític, encara que camuflat rere la moralitat. Les dones participen en els debats. Entre elles, les opinions són diverses. Algunes el rebutgen per considerar-lo un element de submissió als homes (Mary Astell, per exemple); d'altres, en oposició a les lleis sumptuàries que el prohibien, pensaven que aquest era l'únic que tenien com a propi. Una altra postura, protagonitzada aquesta per Christine de Pizan, considerava que l'ornament era una forma que tenien les dones per atreure's a si mateixes, al marge dels homes. Aquesta tercera via és la que recuperen algunes pensadores d'avui, com Milagros Rivera-Garretas. A *El cuerpo indispensable* (1996), declara que «el adorno femenino es un lenguaje que dialoga con el origen del cuerpo femenino y con su raíz en el mundo, con su fuente de fuerza en la vida: un lenguaje que expresa admiración y amor hacia la obra materna».

En efecte, en la cultura patriarcal i les seves institucions, per exemple, l'heterosexualitat obligatòria, l'ornament femení ha tingut varies funcions: des de la conversió de la dona en objecte de seducció o ostentació del poder masculí (Roland Barthes), a les mesures de control polític i social del cos i a la construcció d'identitats sexuades associades a la submissió de la femení a la masculina.

Frida ho sabia. Li ho va escriure al doctor Leo Eloesser el 1941. Li deia: «tú sabes bien que el atractivo sexual de las mujeres se acaba voladamente, y después no les queda más que lo que tengan en su cabezota para poderse defender en esta cochina vida del carajo». La seva biògrafa, Hayden Herrera, recull unes paraules de l'artista on es refereix al canvi d'indumentària davant de Diego: «En otra época me vestía como un muchacho, con pelo al rape, pantalones, botas y una chamarra de cuero. Pero cuando iba a ver a Diego me ponía mi traje de tehuana». En una carta escrita des de Nova Cork, dirigida a la seva amiga Isabel Campos, l'any 1933, Frida tornava a parlar del vestit de mexicana: «ya me acostumbré a este vestido del año del caldo, y hasta algunas gringachas me imitan y quieren vestirse de "mexicanas", pero las pobres parecen nabos y la purita verdad se ven de a tiro feriósticas, eso no quiere decir que yo me vea muy bien, pero cuando menos, pasadera. (No te rías)».

Tots aquests passatges han portat a reforçar la idea de la mediació □ dita també subjecció □ de Diego Rivera en la construcció de la *piñata* □ així l'anomenaven també □ Frida. Llegits en sentit literal pot semblar que no incorrin al dubte. Però la pinyata, com la caixa de Pandora o l'aixovar de Frida són una caixa d'imprevistos. I tot previst té com a particularitat això, obra el no vist. Amb *En estat de joia. L'aixovar de Frida com honor al*

cos m'agradaria des/cobrir el no vist, des/ocultar algun petit forat de la *gran ocultadora*, interpretant-la més enllà de Diego si bé amb Diego, al marge de la mexicana però des d'ella. Mirant-la, pensant-la i llegint-la a la llum de Zambrano, Tommasi, Rivera-Garretas i també d'altres filòsofes que han interpretat el cos, i en particular el femení, com un espai de relació en si mateix, al marge del jo (Luce Irigaray, Chiara Zamboni i Judith Butler □ en els seus últims treballs□ , per exemple).