



Raíces (1943). Col. Madonna, Estados Unidos, Frida Kahlo

Raíz mesoamericana: Octavio Paz, Efraín Huerta y Frida Kahlo

LUIS ROBERTO VERA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

RESUMEN: El legado mesoamericano continúa vivo en la cultura mexicana. Las artes visuales y la poesía contemporáneas están marcadas no sólo por su inserción en la vanguardia sino también por una aguda conciencia de la actualidad y la presencia del pasado originario. Este trabajo reflexiona acerca de los puentes culturales ofrecidos por obras –que son tanto recreaciones como una aproximación crítica– basadas en las construcciones ideológicas mesoamericanas y sus manifestaciones (tanto arqueológicas como actuales) a través del estudio comparativo de las imágenes de contenido precortesiano en la pintura de Frida Kahlo y la poesía de Efraín Huerta y Octavio Paz.

PALABRAS CLAVE: poesía mexicana, Frida Kahlo, Efraín Huerta, Octavio Paz, sincretismo

ABSTRACT: Mesoamerican heritage is resilient in Mexican culture. Contemporary visual arts and poetry are marked not only by their insertion in the avant-garde but also by an acute consciousness of the actuality and by the presence of their original past. This article reflects on the cultural bridges –offered by works which are as much re-creations no less than a critical approach– based on the Mesoamerican ideological constructions, and their manifestations (both archaeological and contemporary) through the comparative study of Pre-Columbian images within Frida Kahlo's painting as well as in the poetry of Efraín Huerta and Octavio Paz.

KEYWORDS: mexican poetry, Frida Kahlo, Efraín Huerta, Octavio Paz, syncretism



1. KAHLO, HUERTA Y PAZ: SEÑAS DE IDENTIDAD

Aunque las trayectorias políticas e ideológicas de Frida Kahlo (1907-1954), Efraín Huerta (1914-1982) y Octavio Paz (1914-1998) coincidieron tan sólo por un breve espacio de tiempo, tanto la obra pictórica de la primera como la obra literaria de Huerta y de Paz están marcadas por su inserción en la vanguardia mexicana.

Se trata de un movimiento doble: por una parte, los tres son deudores de los precedentes ofrecidos por las vanguardias europeas, éstas junto con criticar los valores académicos y de clase habían replanteado el valor específico de las artes primitivas; por la otra, ven en la Revolución Mexicana el proceso de instauración de un nuevo orden social, político, económico y cultural. A la vez premisa y corolario obligado, la inserción en el siglo XX significó para México establecer necesariamente la reivindicación global de la existencia del mundo indígena. Este doble movimiento no es opuesto sino complementario: cosmopolitismo y nacionalismo confluyen en una visión intensamente afincada en una reflexión sobre el valor del individuo y su inserción en la realidad mexicana.

En otro lugar he estudiado las relaciones de Octavio Paz respecto al pasado precolombino (Vera, 1994, 2003, 2006 y 2009) mostrando cómo éste persiste y se revivifica en su obra. Baste, entonces, decir

aquí que mi aproximación a la poesía de Octavio Paz es doble: por una parte se enfoca en su tratamiento de lo divino dual y, por la otra, busca revelar la manera como un poeta mexicano percibe el arte y en cómo y por qué esta visión se expresa –y así necesita hacerlo– a través de poemas. La poesía de Octavio Paz cubre prácticamente el siglo XX y en ella las artes visuales han jugado un papel de primera importancia. Pero si el resto de su obra poética y ensayística ha sido profusamente estudiada, su poesía dedicada a las artes visuales sólo ha sido analizada en función de otros campos del conocimiento. El poema “Petrificada petrificante”, de Paz, me servirá como eje para ejemplificar e ilustrar la coincidencia temática entre su poesía y la pintura de Frida Kahlo. Precisamente este planteamiento metodológico me ha permitido acercarme asimismo a la obra de Efraín Huerta, quien comparte con Paz no sólo una misma formación sino que a esta pertenencia generacional ellos sumaron objetivos comunes y, por lo menos durante su juventud, estrechos lazos de amistad. De manera que no es un azar que a lo largo de este trabajo surjan referencias comunes, previsibles sí, pero siempre sorprendentes en lo que revelan respecto a la reconstitución específica del pasado mesoamericano.

En el caso de Frida Kahlo, junto con la asimilación personal de las diversas corrientes internacionales, la adhesión al nacionalismo mexicano la conduce al redescubrimiento plástico del pasado precolombino. De aquí que hallemos una muy individual proyección de su identidad de género en el arquetipo provisto por la diosa madre mesoamericana, manifestación femenina de lo divino dual – Ometéotl– es decir, Nuestra Señora de la Dualidad, Omecíhuatl. Coatlicue, la diosa madre azteca, y Chalchiuhtlicue, la diosa de las aguas teotihuacana, son dos manifestaciones de aquel principio originario y común a todas las grandes culturas de la civilización mesoamericana. Ambas surgen y resurgen constantemente en las imágenes que pueblan su pintura. Pero este arquetipo femenino sólo es comprensible como parte integral de un paraíso mítico recobrado, el de la pareja amorosa participante ya sea del período primitivo o el de la etapa comunista futura, según la concepción marxista, a la cual se habían adherido Frida Kahlo y Diego Rivera.

Inadvertidos hasta ahora en la obra de Frida Kahlo, la presencia de ambos arquetipos, el de lo divino dual y el de su expresión específicamente femenina, se concretan, corporizan y singularizan mediante imágenes personalísimas en su pintura. Al mismo tiempo, estas imágenes nos revelan la manera como la artista asimila los múltiples aspectos que confluyen y emanan de estos símbolos de la identidad mexicana.

Caso, León-Portilla, Florescano, eruditos de diferentes generaciones, concuerdan en que todas las diosas madre de la tierra mesoamericanas no son sino particularidades, advocaciones o avatares de Omecíhuatl, la expresión femenina de Ometéotl, la entidad divina original. El papel del dualismo en la

Weltanschauung náhuatl también ha sido objeto de estudio en la lingüística.¹

Se hace evidente una perfecta correspondencia entre el concepto teológico náhuatl de una diosa que es la manifestación del principio divino dual y el difrasismo de su lengua. Esta estructura binaria es el sustento de la analogía / ironía de Octavio Paz (quien toma a la mujer como su imagen fundamental para el tejido metafórico con el que construye su lenguaje, proceso que luego destruye mediante la crítica y la conciencia de la muerte), pero esta estructura binaria también organiza las parejas de conceptos que utiliza frecuentemente Efraín Huerta (a veces opuestos y complementarios, como cuando dice “Agua dulce, agua amarga” o “agua sin sombra para el aire/ de esta región llamada/ la más transparente de la sangre”, pero las más de las veces conforma una suerte de recurso difrasístico: “agua de soledad, agua de nada,/ agua quebrada para el verde amor/ y la amarilla piedad”, y no menos frecuentemente dispone secuencias en las que combina ambos procedimientos: “Dios mío dije ayer en la frontera fuego-sueño/ y un elemento lleno de voz y cielos –agua y tierra–”), así como se transforma en la columna vertebral por medio de la cual Frida Kahlo articula su pintura (Huerta, 1964a).

2. VIDA Y MUERTE: EL PLIEGUE

A mi modo de ver, el primer ejemplo de vinculación temática entre la pintura de Frida Kahlo y el pensamiento del mundo precolombino –y ya no sólo las citas que ilustran y reproducen las piezas arqueológicas de sus autorretratos más conocidos– se manifiesta en *Retrato de Luther Burbank* (1931). Pintado en San Francisco, EUA, el cuadro está dividido en dos registros: en el superior, el retratado aparece como encarnación de un árbol (un naranjo) que se alza hacia el espacio aéreo; en el inferior, y por debajo de la tierra, hay un esqueleto alrededor del cual las raíces del árbol conforman una suerte de red que lo acoge como en un nido.

Octavio Paz trató asimismo el tema de lo divino dual (es decir, Ometéotl), no sólo en el sentido de la coexistencia de la vida y la muerte sino en mostrar a la tierra como una especie de gran útero de donde renace la vida, en “Ustica”:

Osario, paraíso:
nuestras raíces anudadas
en el sexo, en la boca deshecha

¹ Ángel María Garibay acuñó el término ‘difrasismo’ para referirse a la existencia del complejo idiomático por medio del cual una idea se expresa mediante dos palabras. Ver recapitulación acerca del *état de la question* (León-Portilla, 1963: 200-221).

de la Madre enterrada.
Jardín de árboles incestuosos
sobre la tierra de los muertos
(Paz, 1987b: 132).

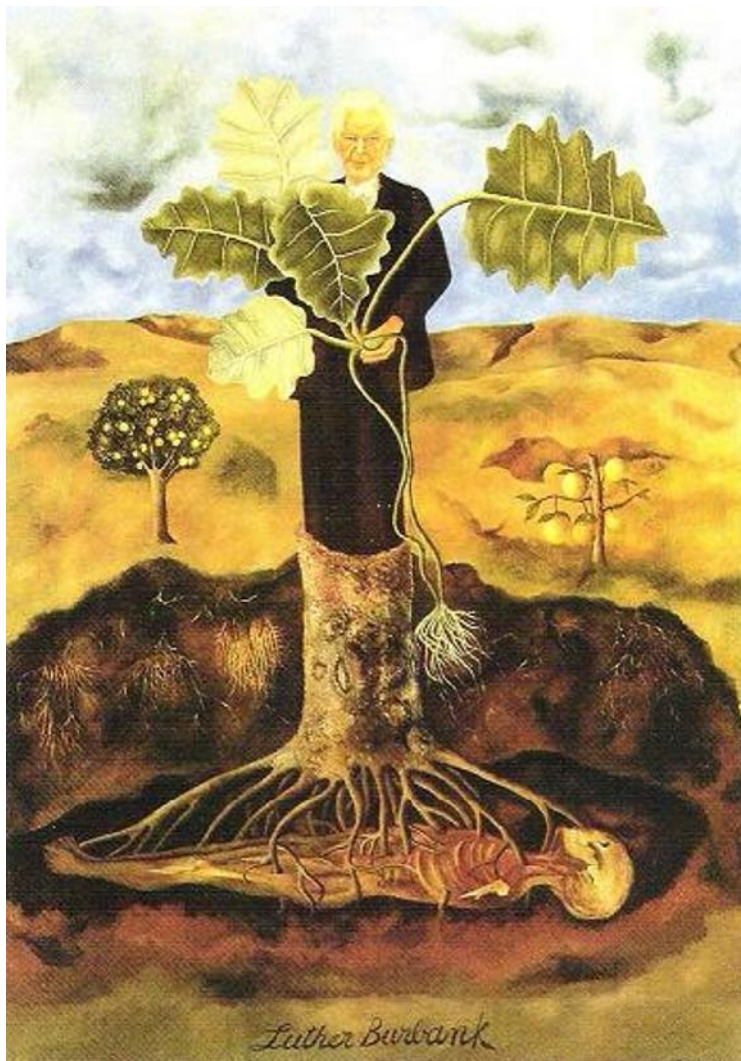


Ilustración 1: Frida Kahlo, *Retrato de Luther Burbank* (1931). Museo Dolores Olmedo, México D.F.

El tema de la *coincidentia oppositorum* es una constante en Efraín Huerta y la primera noticia que tuve al respecto fue su gran poema “Sílabas por el maxilar de Franz Kafka”:

Oh vieja cosa dura, dura lanza, hueso impío, sombrío objeto
de árida y seca espuma; ola y nave, navío sin rumbo, derrumbado [...]
Hueso de piedra, ojo derecho del carlino puente,[/] pirámide caída, demolida, muerta desde su muerte; [...]
(Huerta, 1965),

que remite a la vez al cráneo de cristal de roca (falso, desgraciadamente), que se conserva en el anexo de Burlington del Museo Británico, a la quijada de burro en las manos de Caín y al mito de Cadmo y la fundación de Tebas (tras matar al dragón y enterrar sus dientes, de donde el nacimiento de los Espartos, sus compañeros en dicha fundación), espléndida constelación de referencias griegas, bíblicas y precolombinas, no menos que al extraordinario cuadro de Eugène Delacroix, *Hamlet et Horatio au cimetière* (Shakespeare, *Hamlet*, Acte V), que interpreta visualmente el monólogo ante el cráneo de Yorick, el bufón de la corte. No es un azar que muy cerca de Praga se encuentre un enorme osario, la Capilla de Huesos Kostnice, en el suburbio de Sedlec, de Kutná Hora, República Checa, llamada así porque estos despojos humanos han sido utilizados como elementos arquitectónicos y que el poeta debe de haber visto en su viaje a la entonces Checoslovaquia. En su poema, Efraín Huerta adopta el tono elegíaco para presentar al Hacedor como una víctima mediante una sinécdoque del motivo emblemático (el maxilar respecto al cráneo) que se inscribe en el tema tradicional del *memento mori* y reelabora el de la *vanitas*.

No es menos notable que la pintora, al integrar implícitamente su propia referencia al concepto mesoamericano de la convergencia de los opuestos haya preferido enfatizar la forma fálica del tronco para hacer resurgir de allí a su retratado, al mismo tiempo que mostraba al esqueleto como a un bebé rodeado por la placenta en una tierra grávida como un cuerpo femenino.

Pero bien vale tener en cuenta otras aproximaciones que sitúen los temas y el estilo de este cuadro de Frida. En efecto, ya Raquel Tibol ha identificado, de una parte, la coincidencia entre la biografía del retratado y los intereses científicos de la pintora: “Como una reafirmación de su precoz interés por la biología pintó el retrato alegórico del horticultor californiano, sabio renovador en la hibridación de plantas, Luther Burbank (1849-1926), representado al mismo tiempo por Rivera en el mural del Stock Exchange” (Tibol, 2005: 38) y, por la otra, al describir el cuadro del horticultor ya fallecido, anota la vitalidad de su representación (2005: 38). Tanto el cielo abigarrado como la división de lo representado en dos registros podrían ser una cita en clave de su declarado interés en El Greco (Tibol, 2005: 93); por otra parte la utilización de un primer plano con un follaje exuberante recuerda los de su no menos admirado Aduanero Rousseau. Y, al igual que en este último también hallamos un dejo humorístico, entre tierno y sarcástico, en su estilo pictórico. Además del hecho evidente de que en el Retrato de Luther Burbank haga coexistir vida y muerte en una obra destinada a ser vista en Estados Unidos, Frida, al aceptar la comisión de retratar a un industrial estadounidense de la agricultura cítrica, aprovecha la ocasión –mediante un procedimiento de referencia al pasado cultural mesoamericano– para abordar también irónicamente una actividad agrícola en un sector de la potencia hegemónica imperialista en donde es absolutamente necesaria la mano de obra mexicana. El horticultor, magnate y científico, Luther Burbank se transforma en un fruto



Ilustración 2: *Cráneo de cristal de roca* (s. XIX), Museo Británico (Burlington), Londres.



Ilustración 3: Eugène Delacroix, *Hamlet et Horatio au cimetière* (*Shakespeare, Hamlet, Acte V*) (1839), Louvre, París.

más del campo dispuesto para la cosecha.

Aislada en Detroit, el tema de la coexistencia de las oposiciones en donde coinciden tanto la experiencia autobiográfica como una postura política aparece asimismo en otros cuadros de 1932: “El 9 de julio se dibujó desnuda y dormida, soñando con Diego y con partes orgánicas que echan raíces” (Tibol, 2005: 39). Tibol agrega:

Pero la cama no está en el hospital sino en un ambiente indefinido, impreciso, que tiene como telón de fondo la zona fabril de Detroit. Desde su propio drama planteaba la confrontación entre tecnología y naturaleza, entre desarrollo industrial y determinación biológica (2005: 40).

La confrontación se aprecia también en *Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos*: “en su conflicto de identidad intervienen con su monumental presencia, las antiguas culturas mesoamericanas. Firmó esta obra como Carmen Rivera” (2005: 40).²

Al año siguiente, Frida pinta *Mi nacimiento* (1932), con obvias referencias tanto a sus experiencias hospitalarias y con un contrapunto sobrentendido respecto a sus propios abortos. Desde el punto de vista formal llama la atención la utilización del formato pequeño y el soporte en lámina de metal, así como las referencias al estilo de la iconografía popular de los retablos y la cita de una *Mater Dolorosa* colgada en la pared. Hay que citar, asimismo, la muy pertinente referencia a las representaciones de parto en la escultura mesoamericana y muy en particular la famosa representación de la diosa Tlazoltéotl. Sin embargo lo que gracias al volumen tridimensional de la representación escultórica permite una visión de conjunto, dada la bidimensionalidad de la representación pictórica, Frida privilegió un punto de vista frontal, corriente en los libros de medicina, a los que debió haber tenido fácil acceso, debido a su frecuente trato con médicos y hospitales. Y si bien no hay que descartar una relación con *El origen del mundo*, de Gustave Courbet – anticipación del *beaver shot* porno–, también de reducidas dimensiones, tanto el soporte como la breve dimensión elegidos, según dijimos, retoman la técnica popular de los exvotos o retablos que abundan en las capillas anexas a las iglesias mexicanas. Diego Rivera se refirió a este cuadro como: “*mater dolorosa con los siete puñales del dolor que hace posible el desgarramiento por donde emerge la niña Frida*” (Tibol, 2005: 156).

² La adopción de este heterónimo al uso de las esposas estadounidenses, es otra ironía más de su parte y una burla privada respecto al medio en el que por entonces se desenvolvía. En este autorretrato, Frida está de pie en la frontera entre dos mundos diferentes, el industrializado Estados Unidos en un lado y su amado México en el otro; llevando un traje rosa de estilo mexicano y sosteniendo una bandera mexicana, no hay duda de cual es el lado de la frontera donde ella preferiría estar.

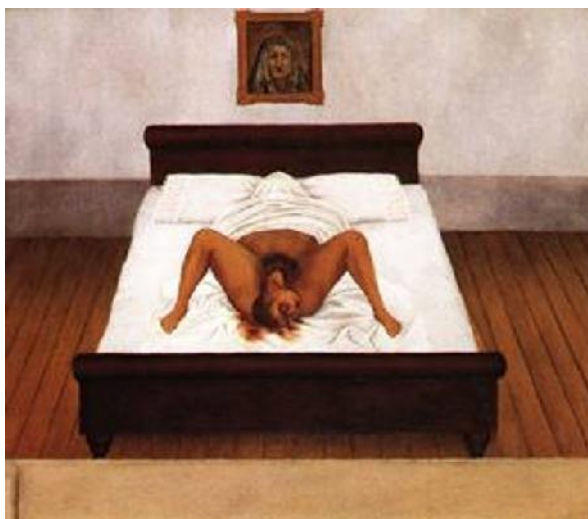


Ilustración 4: Frida Kahlo, *Mi nacimiento* (1932). Col. Madonna, Estados Unidos.



Ilustración 5: *Tlazoltéotl*, *Códice Borbónico* (1562/1563), Biblioteca de la Cámara de los Diputados, París.

En *Mi nana y yo* (1937), tanto la forma piramidal de la composición como el fondo del cuadro y la máscara de la nodriza aluden a la diosa de las cavernas de Teotihuacan. Son de sobra conocidas las interpretaciones de Esther Pasztory como de Enrique Florescano a propósito del Tlalocan teotihuacano (Florescano, 1994: 25-35; 1996: 2-4), pero no hay que olvidar las que décadas antes Paul Westheim hiciera de Chalchiuhtlicue, por lo menos como antecedente formal en la elaboración azteca de la *Coatlicue Mayor*.

Hay una clara correspondencia entre la imagen femenina principal y el mundo en el que habita. Cada uno de los atributos físicos de la Nana se duplica en el paisaje interior: su piel como la tierra, la leche que escurre de las paredes de la caverna como de una cascada invisible. En la concepción mítica, la identidad entre la Diosa y su mundo también se presenta como una suerte de nudo de imágenes y reflejos. Teotihuacan estaba cruzada internamente por grutas laberínticas. Construida sobre esta red subterránea, la ciudad, de ser el lugar sagrado de la diosa, pasó a ser la diosa misma. Tanto la Diosa de las Cavernas teotihuacana como la Nana comparten el mismo tipo de paisaje aislado: una caverna provista de cascada.

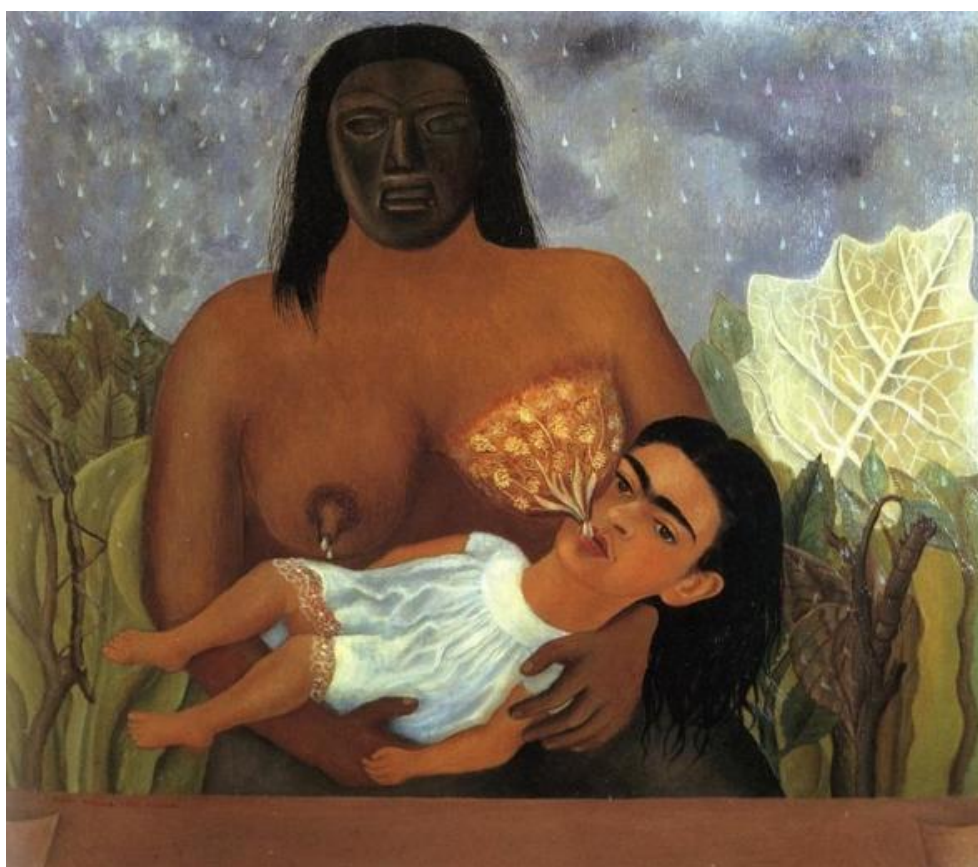


Ilustración 6: Frida Kahlo, *Mi nana y yo* (1937), Museo Dolores Olmedo, México D.F.

Nueva confirmación de su correspondencia original, ambas están provistas de signos duales: la diosa es la dadora de vida y muerte, en tanto que la Nana lleva la máscara funeraria –tal como los ejemplares que se han encontrado en las tumbas de los dignatarios teotihuacanos– al mismo tiempo que amamanta a la Elegida. De sitio generalmente apartado en donde se celebran las ceremonias del culto, el lugar sagrado pasa insensiblemente a ser el centro del mundo y se transforma entonces en un lugar ideal: edén, paraíso fuera de la realidad física. Como dijera Octavio Paz a propósito de la Muchacha del *Ensamblaje* de Duchamp: “El centro del mundo –el edén– coincide con la diosa; mejor dicho: es la diosa” (Paz, 1985: 157).

Frida Kahlo alude a este cuadro:

Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos. En uno de mis cuadros estoy yo, con cara de mujer grande y cuerpo de niña, en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo (Tibol, 2005: 47).

Raquel Tibol lo analiza certeramente: “La máscara de piedra, relacionada con el culto de los muertos, aparece en este cuadro como dádiva de vida. Las pupilas huecas, los labios entreabiertos, la solemne rigidez parecen garantizar la eternidad del ciclo vital” (Tibol, 2005: 28-29).

Por su parte, Diego Rivera se refirió asimismo a este cuadro en su texto “Frida Kahlo y el arte mexicano”:

Pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo que en realidad no conoce su rostro; el de la nana nutridora sólo es máscara india de piedra dura, y sus glándulas racimos son que gotean leche como lluvia que fecunda la tierra, y lágrima que fecunda el placer. (Tibol, 2005: 156).

Desconocida y presente, se trata de la imagen de la Gran Diosa Madre.

Esta imagen es una constante en toda la cultura mexicana de la época. Por eso es que de pronto nos encontramos leyendo *sotto voce* una sección cercana al cierre de “Piedra de sol”. Octavio Paz le imprime a su dicción un distintivo tono de plegaria, quizá porque su ritmo tiene las conmovedoras cualidades de las letanías a la Virgen. Estos versos forman una unidad perfectamente discernible en medio de la última estrofa de uno de sus más admirados poemas extensos. Aunque innostrada, esta entidad femenina a la que aquí se dirige Octavio Paz mediante una serie de epítetos divinos no es otra sino Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad:

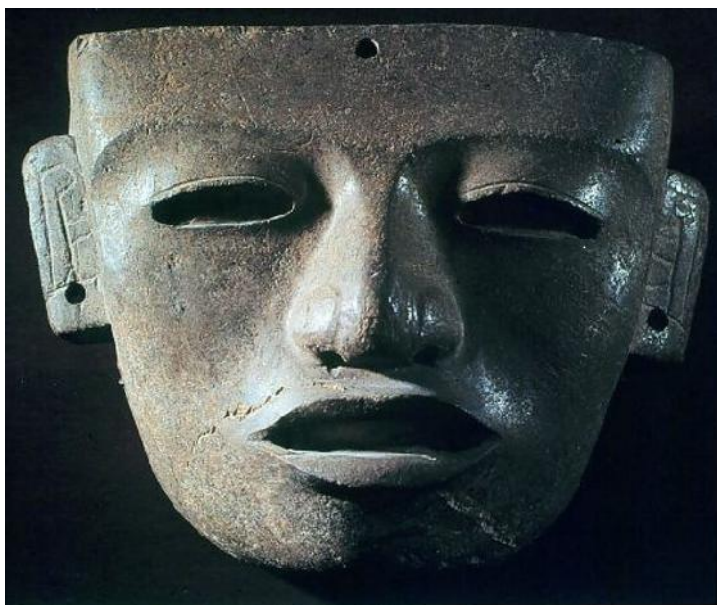


Ilustración 7: *Máscara teotihuacana*, Museo del Templo Mayor, México D.F.

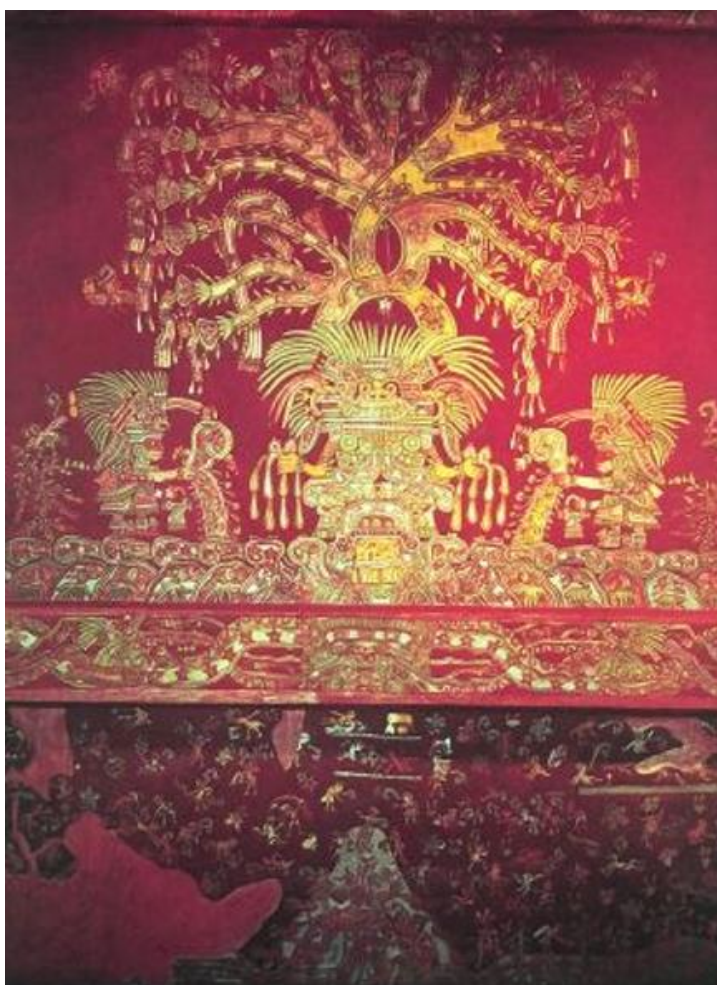


Ilustración 8: *Tlalocan*, cultura teotihuacana (550/650). Teotihuacán (Tepantitla).

[...] vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche,
torre de claridad, reina del alba,
virgen lunar, madre del agua madre,
cuerpo del mundo, casa de la muerte,
caigo sin fin desde mi nacimiento,
caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
recógeme en tus ojos, junta el polvo
disperso y reconcilia mis cenizas,
ata mis huesos divididos, sopla
sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,
tu silencio dé paz al pensamiento,
contra sí mismo airado:
abre la mano,
señora de semillas que son días
Paz, 1987b: 30).

Efraín Huerta, por el contrario, presenta una versión antisolemne y mordaz de la Gran Diosa en “Juárez-Loreto”. Encarnada en una pasajera del autobús urbano, primero nos la presenta de manera objetiva:

La del piernón bruto me rebasó por la derecha: rozóme las regiones sagradas, me vio de arriba abajo
y se detuvo en el aire viciado: cielo sucio
de la Ruta 85 [...]
tiene el pelo dorado de la madrugada
que empuña su arma y dispara sus violines.
Tiene un extraño follaje azul-morado
en unos ojos como faroles y aguardiente.
Es un jazmín angelical, maligno,
arrancado del zarzal en ruinas.
[...]
debe llamarse Ría, Napoleona,
Bárbara o Letra Muerta o Cosa Quemada [...] (Huerta: 1970),

follaje como el de las hamadriadas, *zarzal en ruinas* como aquél en llamas de la aparición de Jehová ante Moisés y *Cosa Quemada* como el *atl tlachinolli*, el glifo de México-Tenochtitlan; de manera que aquí tenemos, al igual que en “Sílabas por el maxilar de Franz Kafka”, otra conjunción de referencias griegas, bíblicas y precolombinas. Huerta pasa luego a apostrofarla con epítetos a la vez juguetones, tiernos y desacralizadores:

Adoro tu nalga derecha, tu pantorrilla izquierda
tus muslos enteritos, lo adivinable y calentito,
tus pechitos pachones
y tu indigno, antideportivo comportamiento.
Que te asalten, te roben, burlen, violen,
Nariz de Colibrí, Doncella Serpentina,
Suripantita de Oro, Cabellitos de Elote,
porque te amo y alabo desde lo alto de mi aguda marchitez
(Huerta, 1970).

El tema precolombino del culto a los muertos y su inserción en la vida cotidiana resurge en Frida al año siguiente. En efecto, en *Niña con máscara de calavera* (1938) actualiza la coexistencia de la vida y la muerte, de acuerdo con la tradición mesoamericana, no se refiere a ella como parte de un ciclo sino en cuanto componente intrínseco del mismo plano existencial. Baste mencionar las numerosas representaciones de Xipe-Totec, en donde el sacerdote está recubierto por la piel del sacrificado, lo cual es asimismo observable en la representación de la piel femenina que recubre la estatua de la *Coatlicue Mayor*, en donde el cráneo aparece asimismo semidescarnado y ubicado sobre el vientre de la diosa. Esta ambigüedad consubstancial al arte azteca sobresale en las representaciones de los cráneos que conforman el tzompantli, en donde, precisamente, la corrupción no ha alcanzado aún a los cráneos, de manera que el cráneo no está del todo descarnado (tal como acostumbra a representarlo otras culturas), ya que aún persisten los ojos, con los cuales se enfatiza asimismo la circularidad la visión: el cráneo que observamos a su vez nos observa, también es el caso para el personaje principal de *Niña con máscara de calavera*. Frida continúa, así, la manera lúdica con que la tradición popular mexicana preserva, mediante la celebración sincrética del Día de Muertos, la visión dual heredada de la civilización mesoamericana (las calacas rimadas se corresponden con las representaciones de esqueletos realizando todas las actividades propias de los vivos; y los cráneos de azúcar, con el nombre del destinatario sobre la frente, reproducen aquéllos elaborados en todos los materiales imaginables, tal como aquel falso de cristal de roca, ya mencionado, que se preserva en el anexo de Burlington del Museo Británico).

El acto de ver y el acto de pintar en Frida Kahlo son uno. Una pintura es un artefacto que reúne visión, pensamiento y forma; es decir, el tiempo y el espacio se despliegan enfrente o, mejor aún, dentro del espectador. Y *Niña con máscara de calavera* congrega los términos visuales de la fusión y la disolución de los opuestos. *Niña con máscara de calavera* encarna una figura arquetípica mítica al proyectar no sólo su propia vida, sino también aquellas relaciones metafísicas, históricas y políticas que proclama como una parte necesaria e intrínseca de la convivencia en la *polis*. Por eso esta vez la fusión y la disolución de los

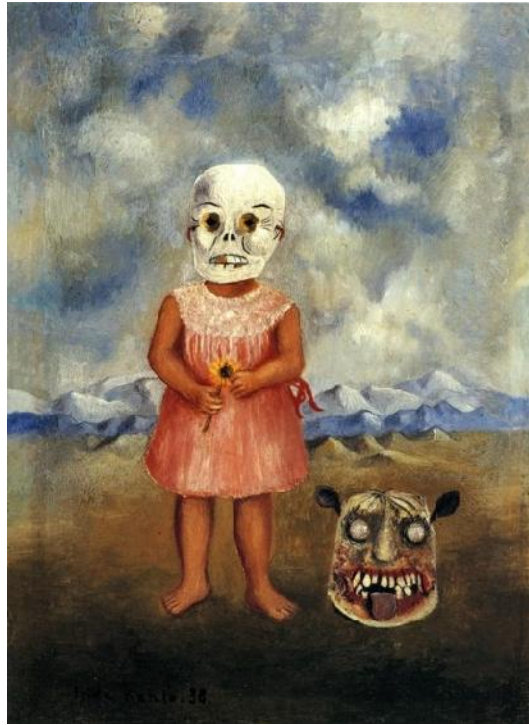


Ilustración 9: Frida Kahlo, *Niña con máscara de calavera* (1938).
Museo de Arte de Nagoya, Japón.

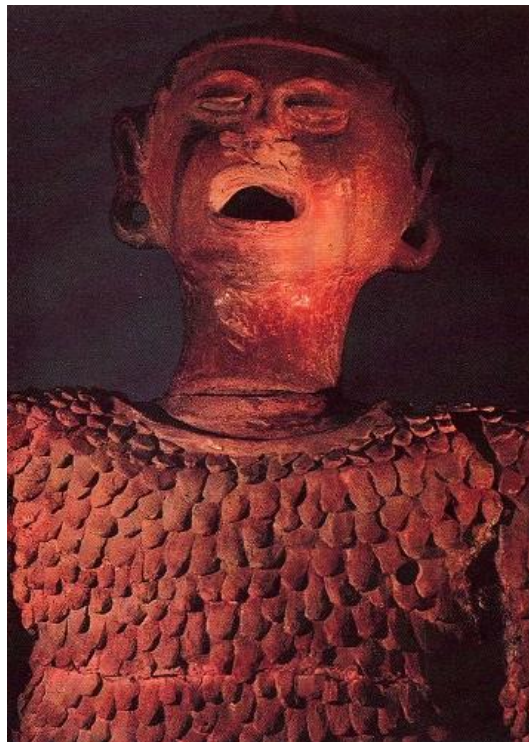


Ilustración 10: *Xipe-Tótec*, cultura azteca (Coatlinchán) (s. XV),
American Museum of Natural History, Nueva York.

conceptos binarios están aplicados a la humanidad y la tierra, la cultura y la naturaleza. No es extraño así que Octavio Paz coincida en imágenes que presentan a través de la visión del lenguaje como un doble del universo, metáforas en donde las correspondencias y la crítica encarnan y se disuelven en el poema. De manera semejante a Frida en su *Niña con máscara de calavera*, el poeta dijo en la octava estrofa de “Noche, día, noche”:

Duerme bajo tus párpados
un impalpable pueblo:
ávidos torbellinos,
hijos del tacto, encarnan,
beben sangre, son formas
cambiantes del deseo
y son siempre la misma:
los rostros sucesivos
de la vida que es muerte,
de la muerte que es vida
(Paz, 1987b: 620-621).

Por su parte, Efraín Huerta descubre en “El Tajín” una veta telúrica antes apenas avizorada. Valdría la pena rescatar el ensayo en que Carlos Montemayor analiza este “soberbio poema de extinción, al mismo tiempo que expresa la desolación y la muerte, se sostiene en una idea primordial: el sacrificio en la cultura precolombina” (Montemayor, 2005: 67).

3. DOLOR, EROTISMO Y MESTIZAJE: EL ESPEJO

Espejo de sí misma, la pintura de Frida Kahlo es también la de las apariciones, desapariciones y reapariciones de ciertos temas, presencias, obsesiones de la realidad y sus representaciones. Como en una espiral, los mismos temas vuelven a reiterarse, reflejarse y responderse. Hay tres corrientes principales – dolor, erotismo y mestizaje– que se unen, separan y vuelven a reunirse. Las imágenes permiten múltiples lecturas: son un racimo de significados, en Frida Kahlo cada pintura contiene varias pinturas. Entre los procedimientos de que se sirve hay uno tan antiguo como el arte mismo, que consiste en enfrentar la propia imagen desdoblada para, así, producir una tercera imagen. Este es un *leitmotiv* pictórico que valdría la pena desentrañar.

El final de la década de los años treinta resulta particularmente rico en ejemplos para este subtema de la especularidad que ahora surge en la obra de Frida Kahlo: *Lo que el agua me dio* (1938), *Dos desnudos*

en el bosque (1939) y *Las dos Fridas* (1939). *Lo que el agua me dio* ha sido considerada como la pintura más cercana al movimiento surrealista. Tal como si fuera una inmensa diosa madre, el cuerpo desnudo flota a medias en la inmensa tina. Con fronteras marcadas y perfectamente delimitadas en el espacio bidimensional del cuadro, esta suerte de mapa parece repetir la concepción mesoamericana de una geografía autóctona cuyos accidentes no fuesen sino el cuerpo mismo de la diosa madre de la tierra. De entre el abigarrado catálogo de imágenes destacan para nuestra temática una figura reclinada, que recuerda la composición del Chac-mool, más la presencia del caracol, con su doble carga simbólica de asociaciones precortesianas y psicoanalíticas, así como dos desnudos femeninos que, tal cual lo retomará al año siguiente en *Las dos Fridas*, aluden a la diversidad étnica de sus orígenes, una de origen caucásico o mediterráneo y la otra indígena.

Sin embargo, con todas estas influencias emerge una aproximación particularmente individualizada en el tratamiento del tema. A mi modo de ver, de lo que fuera una expresión aislada en un detalle y por lo tanto distanciada en el primer cuadro, es gracias a *Dos desnudos en el bosque* lo que le permite aislar el tema del encuentro de las dos razas en un cuadro (que también evoca el famoso retrato doble de la Escuela de Fontainebleau, en donde aparecen Gabrielle d'Estrées y su hermana, quien le toca un pezón con gran delicadeza). Se trata, en efecto, de una reflexión de la propia Frida Kahlo acerca del mestizaje y acerca del encuentro de dos razas lo que la llevó a retomar este detalle de *Lo que el agua me dio* para independizarlos en una pintura de tamaño menor y sobre lámina: *Dos desnudos en el bosque*.

Sin embargo, no por menor e intimista deja de tener su relevancia. Este cuadro, *Dos desnudos en el bosque*, es el puente necesario entre *Lo que el agua me dio* y *Las dos Fridas*. De allí a *Las dos Fridas* hay una puesta en abismo. El tema del mestizaje en *Las dos Fridas* –dos imágenes de sí misma, opuestas y complementarias– se asume con un carácter desafiante mediante la especularidad de la representación. La alusión, así sea parcial y sobre todo por ser parcial, a un origen indígena constituye una actitud no menos rebelde y contestataria que el homoerotismo en una sociedad tan conservadora y racista como la del México de entreguerras. Este carácter es aún más ostensible dado el gran formato del lienzo. *Las dos Fridas* se constituyó desde entonces en una de las obras más representativas de la pintora.

Je est un autre, dice Rimbaud, pero como en Rembrandt el autorretrato es una vía de indagación tanto psicológica como formal sin concesiones, el tema que subyace en *Lo que el agua me dio*, *Dos desnudos en el bosque* y *Las dos Fridas* no es sino una manera de asumir la otredad: ese otro, que nos constituye como una parte esencial de nosotros mismos, nos muestra fundamentalmente divididos. Cada uno de nosotros está constituido por un *alter ego* agónico. Cada uno de ellos alimenta al contrario; la identidad es la



Ilustración 11: Frida Kahlo, *Lo que el agua me dio* (1938). Col. Daniel Filipacchi, París.



Ilustración 12: Frida Kahlo, *Dos desnudos en el bosque* (1939). Col. de Jon y Mary Shirley, Estados Unidos.



Ilustración 13: Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939), Museo de Arte Moderno, México D.F.

asunción de la diferencia. Lo otro no es reducido a lo mismo, sino que la mismidad es asumida como la diferencia en el propio interior de la identidad. De esta manera, los temas entrelazados de la herencia precolombina y la asunción del mestizaje como una identidad problemática que surgieran desplegados en *Lo que el agua me dio* y se condensaron luego constituyendo una unidad independiente en *Dos desnudos en el bosque*, alcanzan finalmente una dimensión más compleja en *Las dos Fridas*.

4. FRIDA: LA DIOSA MADRE DE LA TIERRA AZTECA

En *Raíces* (1943), efectivamente, Frida se presenta a sí misma como la tierra madre, pero una *Mater Dolorosa* indígena o, mejor, para utilizar la etimología griega: autóctona, es decir, *de-la-misma-tierra*, ya que las ramas de sus venas abiertas –al igual que los dos chorros que fluyen del cuello de la *Coatlicue Mayor* en forma de serpientes– surgen en forma de enredadera desde su vientre para regar y fertilizar así la superficie árida de El Pedregal de San Ángel, en la ciudad de México. Este procedimiento para representar la sangre ya había sido utilizado por Frida en *Retrato de Luther Burbank*, en 1931, y resulta una variante de la convención del arte *tequitqui*, propia de las cruces atriales (sobre todo en los conventos franciscanos del siglo XVI).



Ilustración 14: Frida Kahlo, *Raíces* (1943). Col. Madonna, Estados Unidos.



Ilustración 15: La *Coatlicue Mayor*, cultura azteca (1454, “Ce Tochtli” [“1 Conejo”]). Museo Nacional de Antropología, México D.F.

A propósito de la ubicación del Anahuacalli, el paisaje de El Pedregal de San Ángel aparece asimismo en la semblanza que Frida hizo de su esposo en 1949:

Crece en el paisaje increíblemente bello del Pedregal como una enorme cactácea que mira al Ajusco [...]; grita, con voces de siglos y de días, desde sus entrañas de piedra volcánica: ¡México está vivo! Como la Coatlicue, contiene la vida y la muerte; como el terreno magnífico en que está erigida, se abraza a la tierra con la firmeza de una planta viva y permanente (Kahlo, 1999: 266).

Octavio Paz se refiere asimismo a este paisaje de la Ciudad de México en “Petrificada petrificante”. Así desde los versos iniciales de la primera estrofa: “Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible”, hasta los vv. 18-19 con que termina esta estrofa: “el viento/ susurro de salitre” (Paz, 1976: 61). Ellos establecen el tono, la atmósfera y las cualidades visuales del poema, como Frida lo hace para el paisaje que presenta tanto en *Raíces* como en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* (1949). Una lectura más detenida mostraría la mezcla de la cosmología griega y mesoamericana a través de los cuatro elementos metafísicos: agua, aire, fuego y tierra. La combinación de los elementos implicaba su interacción positiva; disgregados, se han vuelto imágenes de la muerte. El lago sobre el cual estuvo alguna vez construida la Ciudad es la imagen de la reconciliación. Pero, en la actualidad, el lago ha desaparecido. Agua y tierra no fueron desecadas por la Naturaleza (es decir, por la acción de los otros elementos arquetípicos, el aire o el fuego), sino que el lago, ahora polvo, fue “ejecutado” por los hombres. La disolución de los elementos se ha transformado en una maldición, el equivalente a la expulsión del Edén. Pero son los hombres, no las mujeres, los culpables por la apertura –el vaciado– de esta caja ‘pandórica’. En el pensamiento de Paz, la expulsión del paraíso es atribuida a los hombres. El fuego está petrificado en su “cama fría”, el agua ha desaparecido en la sequía de su tumba, y la tierra se ha vuelto polvo. El polvo oscurece con su sombra una tierra yerma, baldía: “Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible”. En otra época de su vida, Octavio Paz hubiera coincidido aún más con las posiciones políticas de Frida Kahlo. Viene al caso recordar que, fechado en Yucatán, 1937, el poeta escribió “Entre la piedra y la flor”. Allí encontramos estos versos, que pueden aplicarse perfectamente a *Raíces*:

¿Qué tierra es ésta?,
¿qué extraña violencia alimenta
en su cáscara pétrea?
¿qué fría obstinación,
años de fuego frío,
petrificada saliva persistente,
acumulando lentamente un jugo,
una fibra, una púa?

(Paz, 1968: 82).

También Efraín Huerta retoma esta asociación entre los cuatro elementos arquetípicos y el mundo mesoamericano, así en la primera parte de “Agua del dios”, que tiene ecos rilkeanos [“¿Quién, si gritase, me oiría desde los coros celestiales?”]:

Dios mío dije ayer en la frontera fuego-sueño
y un elemento lleno de voz y cielos –agua y tierra–
me respondió desde el fondo del corazón de la tragedia:
Acércate, abre las piernas del viento
y hunde tu puñal de purísima obsidiana”
(Huerta, 1964a).

Pero no sólo allí, también en “Esto se llama los incendios”:

El viento ha perdido
la dirección y la Madre Primavera muestra su pecho cercenado.
Algo como un quebradero de huesos y de plumas ha coronado de sombra los capitolios
y llenado de cenizas
las casas que antes del fuego fueron blancas y
púdicas como una guerra no declarada
(Huerta: 1968).

De modo que no es una sorpresa que ya desde años antes, desde la primera parte de “Agua del dios”, Efraín Huerta se vea a sí mismo como heredero de la civilización mesoamericana y asuma como poeta esta identidad precolombina:

¿Entonces soy el perro-poeta de rodillas
o el jaguar vencido, hincada la mandíbula en la tierra que nada engendra?
Con el hocico enfermo de plumas y cuarzos
subo y bajo bajo y subo la pirámide del miedo,
oh dios endemoniado y brujo, tragador de hongos, dios de soles envilecidos y [príncipes y sacerdotes
homosexuales,
yo estoy en adoración todos los días en nombre de mis muertos
y de mis vivos, de todos los que amo y de todos los
que no he aprendido a odiar,
así, de rodillas, salvajemente mexicano,
adherido a las hoyos inmundos de tu ancha cara
sin horizontes”

(Huerta, 1964a);

así como, en la segunda parte de “Agua del dios”:

Agua espesa, divinamente pantanosa,
agua de olvido, espejo de tinieblas,
agua donde penetra el alma y nada se oye.
Fresca agua para el rostro, para toda la carne
mancillada y expuesta
sanguinolenta en todos los mercados.
Agua – como la patria– abierta en canal
(Huerta, 1964b).

El tema da para un estudio de mayor aliento, sobre todo por la coincidencia de imágenes utilizadas por ambos poetas.

De manera que esta serie de imágenes poéticas, que despliegan un arco de varias decenas de años, hallan su paralelo pictórico tanto en *Raíces* como en *El abrazo de amor* [...]. Allí Frida aparece encarnando la imagen de la Gran Diosa Madre, que, según la mitología azteca, es la Tierra misma, madre del sol, la luna y las estrellas: Coatlicue. Así, la pintora asume esta identidad presentándose a sí misma como la tierra, el lugar nutricio por excelencia.

El primero, *Raíces*, de pequeñas dimensiones, es un óleo sobre lámina que nos vuelve a remitir a los exvotos propios de los retablos populares. Por otra parte, la posición reclinada que Frida adopta al autorretratarse nos conduce a la de los Cristos yacentes en las urnas de cristal de las iglesias barrocas (con una segunda y sesgada referencia al de San Martino), aunque no le debe de haber pasado inadvertido el fresco de Diego Rivera, *La tierra fecunda* (1926-1927), en donde Lupe Marín posó desnuda para representar, precisamente, la imagen de la diosa madre de la tierra.

Por cierto, *Moisés o El nacimiento del héroe* (1945) es la única pintura en donde Frida reproduce a Coatlicue, la diosa madre azteca. Si bien existen otras representaciones de *La-de-la-falda-de-serpientes*, la más famosa y también la de mayores dimensiones es la *Coatlicue Mayor*. Esta escultura monumental fue encontrada por trabajadores indígenas, cuando realizaban algunas obras dirigidas a remodelar el piso del Zócalo de la Ciudad de México, el 13 de agosto de 1790. Por eso Octavio Paz, en “Petrificada petrificante” alude a Coatlicue, en tanto diosa madre azteca, como



Ilustración 16: Frida Kahlo, *Moisés o El nacimiento del héroe* (1945). Col. privada, en préstamo al Museo de Bellas Artes de Houston, Texas.

La Virgen
 corona de culebras
 [...]

 La Señora
 pechos de vino y vientre de pan
 horno
 donde arden los muertos y se cuecen los vivos;

y al descubrimiento de su efigie, la *Coatlicue Mayor*, como “Hemos desenterrado a la Ira/ [...]// Sobre el pecho de México/ [...]// baila la desenterrada”. En el *Moisés o El nacimiento del héroe* de Frida Kahlo, la *Coatlicue Mayor* aparece representada en el ángulo superior izquierdo del cuadro. Gracias a la recopilación de Raquel Tibol tenemos el propio texto de Frida al respecto: “A la izquierda, el Relámpago, el Rayo y la huella del Relámpago [...], la magnífica Coatlicue, madre de todos los dioses” (Kahlo, 1999: 221). En ese texto, la pintora reflexionaba autocríticamente acerca de sus propias limitaciones para lograr una interpretación del libro de Freud por medio de la pintura. Sobresalen allí tres temas: el de las construcciones ideológicas como aparato de dominación elitista, el de la concepción biológica y, tema esencial para nosotros, la conciliación de los opuestos que aquí significativamente convergen una y otra

vez: la vida y la muerte. Así, el primer tema está indicado mediante el título completo del cuadro, anotado por la propia pintora: *Moisés o El nacimiento del héroe*. Es por esta razón que el cuadro, al permitirle exponer su particular síntesis interpretativa de marxismo y psicoanálisis, la lleva a dividir el cuadro, tal como lo hiciera con el *Retrato de Luther Burbank*, en dos registros, pero aquí, en esta división entre dos esferas de la realidad –el “mundo celeste de la imaginación” y el “de la poesía del mundo terreno del miedo a la muerte”– su asociación más inmediata es, por supuesto, *El entierro del Conde de Orgaz*, cuyo autor, como hemos visto, era profundamente admirado por Frida, sólo que ubica a cada lado del sol, los dioses de Oriente y Occidente; y claro, como también hemos visto en el párrafo anterior, Coatlicue no podía sino aparecer del lado izquierdo de la realidad. En seguida, mediante el tema de la concepción biológica rescata la simbolización de la cesta en el Nilo como una matriz expuesta y al agua del río como el líquido amniótico en donde habita el feto, otra manera mórbida de referirse a sus numerosos abortos. Y en tercer lugar, el tema de la vida y la muerte se muestra como una constante entrelazada, la conciliación de los opuestos (Kahlo, 1999: 222-223).

Finalmente, el tema de la maternidad referido al legado mesoamericano, que viéramos desde muy temprano asociado al subtema de la nana –y en su expresión truncada, es decir, en sus continuas referencias al aborto, mediante los subtemas correlativos de la oposición cultural al ubicarse en la frontera, así como la metaforización del paisaje al representarse a sí misma como la diosa madre de la tierra en sus figuras yacentes–, resurge como una triple configuración al encarnarlos en su biografía más personal. Así, en *El abrazo de amor* [...], Frida establece una composición organizada por medio de círculos concéntricos, a la vez lingüísticos y formales. Pero su centro es un triángulo que reitera mediante su composición la tríada en que la pintora se representa a sí misma como una Madona / Isis / Coatlicue que sostuviera no al Cristo infante o a un Osiris embalsamado sino a los gemelos Quetzalcóatl (Diego) / Xólotl de la tradición mesoamericana. Es el mismo año en que ella escribe el “Retrato de Diego” ya citado. Frida describe la figura de Diego como “un monstruo entrañable”, al cual la Gran Diosa mesoamericana “materia necesaria y eterna”, quisiera siempre como ella misma “tenerlo en brazos como a un niño recién nacido” (Kahlo, 1999: 259). Magnífica cronista de su multibiografiada amiga, Raquel Tibol lee así este cuadro:

Este múltiple abrazo no se da como algo dichoso, sino como una determinación dolorosa significada por el pequeño animal que, según los mitos antiguos, ha de conducir a los humanos al espacio de la muerte, donde Frida seguirá naciendo espiritualmente de Diego, mientras que del fuego maternal de Frida surgirá otro Diego (Tibol, 2005: 29-30).

Por lo mismo, tal como Frida en *El abrazo de amor* [...] vuelve a presentarse a sí misma como una de las expresiones de la Gran Diosa Madre, Octavio Paz también describe la tierra como lugar nutricio y se



Ilustración 17: Frida Kahlo, *El abrazo de amor* (1949), Colección de Jacques y Natasha Gelman, México D.F.

identifica como parte de ella en “Noche de resurrecciones”:

La tierra es infinita, curva como cadera,
henchida como pecho, como vientre preñado,
mas como tierra es tierra, reconcentrada, densa.
Sobre esta tierra viva y arada por los años,
tendido como río, como piedra dormida,
yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado
(Paz, 1968: 29).

Sin embargo, tanto en *El abrazo de amor* [...] como en “Petrificada petrificante”, el mito de Xólotl funciona como una suerte de gozne en el engranaje de esta cosmogonía. El adjetivo “óseo” recupera el mito de la creación del hombre por los gemelos Quetzalcóatl / Xólotl –el lucero del alba y de la tarde–, es decir, Tlahuizcalpantecuhtli, el planeta Venus (Caso, 2000: 38).

De allí, los versos de “Mutra”: “y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y cae pesadamente en la boca madre” (Paz, 1968: 223). Así como el verso 36 de “Petrificada petrificante”: “ladridos del can tuerto”. En una nota para este verso, Paz escribe: “Xólotl, el doble de Quetzalcóatl, dios penitente que se arranca un ojo y que desciende al infierno en forma de perro” (Paz, 1976: 90). En el verso 100 de “Petrificada petrificante” hallamos otra referencia al gemelo de Quetzalcóatl: “en el ojo del perro de los muertos” (Paz, 1976: 64), es decir, el Xólotl Psicopompo.

De manera que Frida en *El abrazo de amor* [...] se asume como una suerte de avatar, por su función de madre de los gemelos preciosos (según la etimología alterna para Quetzalcóatl o Serpiente Emplumada: Mellizo Sagrado), en tanto progenie de Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad. Por otra parte, la diosa madre de la tierra, México según insiste la propia Frida en el título elegido por ella para este cuadro, se expande de manera infinita hasta englobar el universo mismo. Es una visión totalizadora de los poderes del amor, la representación plástica y el pasado precortesiano en el que se afinca la creación de la pintora.

En el caso de la composición de *El abrazo de amor* [...] llaman la atención la convergencia de las formas piramidales y de círculos concéntricos como una manera de articular la visión dual, opuesta y complementaria de la cosmogonía mesoamericana que reúne al sol y la luna, al día y la noche, al agua y la tierra, a lo masculino y lo femenino como los movimientos de arsis y tesis de un ritmo vital. Sístole y diástole que en la visión de la civilización china se representa como el *yinyang* expresado dentro de un círculo, pero allí como una secuencia sucesiva, en tanto que en la mesoamericana esta presencia de los opuestos es siempre concomitante, como cuando vemos a la luna durante el día. O coexistir con el sol durante un eclipse. Porque este cuadro de Frida tiene algo de la atmósfera irreal que percibimos durante un eclipse. Lo que era visible se oculta y, correlativamente, lo oculto se hace visible. Quizá por eso aquí Frida prefiere utilizar la figura femenina sedente antes que la reclinada con que se representa a sí misma en *Raíces*. Llama poderosamente la atención el hecho de que todas las figuras femeninas descritas en *El abrazo de amor* [...] adopten la posición sedente. Frida, gran conocedora de la pintura quizá haya tenido en cuenta uno de los modelos más memorables en este género de representaciones de la Virgen, el de Nuestra Señora entronizada, es decir, la *Maestà* de Giotto. Si las líneas de sus muslos convergen hacia el centro vivo de su femineidad, de manera que el triángulo de su sexo parece desplegarse desde su ubicación secreta –

enmarcada como está dentro del horizonte humano y en el círculo de su capacidad progenitora–, en un movimiento que simultáneamente logra trascender la función materna de la tierra y a la vez enfatiza las características cosmogónicas y metafísicas de la materia tierra para surgir y alzarse hasta conformar una suerte de gran pirámide, la gran montaña simbolizada que da origen al Universo. La estabilidad del triángulo sostiene la perfección del círculo, que, sin embargo está dividido internamente por las fuerzas opuestas y complementarias que conforman la realidad para alcanzar así el Absoluto.

Al año siguiente de la muerte de Frida Kahlo, Diego Rivera escribió la introducción al catálogo de la primera exposición individual de Arturo Estrada, uno de los alumnos de Frida en La Esmeralda, quien la retrata muerta:

Y entonces nuestra amiga la calaca se disfraza de la más bella de las diosas mujeres, nos toma del brazo, y con su caricia inigualable ayuda a nuestro dolor para que nos consuma lentamente y que Coatlicue, omnipotente, presente e indivisible, envuelva todo y todo lo que crea devore, bajo la gloria de la luz, de la sonrisa y la belleza, rodeada de flores, como en la vida-muerte de Frida Kahlo (Tibol, 2005: 229).

BIBLIOGRAFÍA

Caso, A. (1953). *El pueblo del sol*. México: FCE, 125 págs., más XVI ils., bibliografía e índice. Ilustrado por Miguel Covarrubias. [Edición en inglés: (1958), *The Aztecs: People of the Sun*. Trad. Lowell Dunham. Norman, University of Oklahoma Press.]

Florescano, E. (1994). "Mitos Mesoamericanos". *Vuelta*, (Febrero 1994) 207, 25-35.

— (1996). "Persistencia y transformación de la identidad indígena". *La Jornada Semanal de La Jornada*, 92 (nueva época) (8-XII-96), 2-4.

Herrera, H. (1983). *Frida: A biography of Frida Kahlo*. New York: Abrahams.

— (1985). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana.

— (1991). *Frida Kahlo: The Paintings*. New York, Harper Collins.

Huerta, E. (1963). "El Tajín". *Antología de Efraín Huerta*:

<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/antologi/huerta.html>; también en:

<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/antologi/huerta.html>. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1964). "Agua del dios (1)". *Material de Lectura* (septiembre-octubre de 1964):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=10. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1964). "Agua del dios (2)". *Material de Lectura* (septiembre-octubre de 1964):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=11. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1965). "Sílabas por el maxilar de Franz Kafka". *Material de Lectura* (6 de noviembre de 1965):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=13. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1968). "Esto se llama los incendios". *Material de Lectura* (9-10 de abril de 1968):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=15. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1970). "Juárez-Loreto". *Material de Lectura* (22 de octubre de 1970):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=5. Web martes 19 de agosto de 2008.

Kahlo, F. (1999). *Escrituras* (Selección y proemio de R. Tibol). México: UNAM.

León-Portilla, M. (1963). *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind* (Trad. J. Emory y N. Davis). Londres: University of Oklahoma Press.

Mercado, T. (2003). "Frida [Atisbo de Frida]". En *Narrar después*. (Ed. B. Viterbo) Rosario (Argentina). También incluido con el título correcto, "Atisbo de Frida", en el sitio electrónico del INBA: <http://www.elportaldemexico.com/artesplasticas/fridaportununa.htm>. Web miércoles 20 de diciembre de 2006.

Montemayor, C. (2005). "Notas sobre la poesía de Efraín Huerta". *Casa del Tiempo*, (septiembre 2005) época III, VII, 80, 62-68. (Primera versión: enero-febrero 1982).

Paz, O. (1968). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)* (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

— (1976). *Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.

— (1985). *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp* (4.^a ed.). México: Era.

— (1987a). *México en la obra de Octavio Paz* (3 vols.). Vol. I. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. Vol. II. *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. Vol. III. *Los privilegios de la vista. Arte de México* (Ed. L. M. Schneider y O. Paz). México: Fondo de Cultura Económica.

— (1987b) *The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*. (Ed. y trad. E. Weinberger. Nueva York: New Directions.

— (1994-2006). *Obras completas*. México: FCE.

Rivera, D. (1963). "La voluntad de vivir...". *Siempre!* (11-XII-1963), 95, III-VIII.

Tibol, R. (1977). *Frida Kahlo. Crónica, testimonios y aproximaciones*. México: Ediciones de Cultura Popular.

— (1983). *Frida Kahlo: una vida abierta*. México: Oasis.

— (1987). *Confrontaciones*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

— (1992). *Confrontaciones*. México: Ediciones Sámara.

— (2005). *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México: Lumen [Random House Mondadori].

VV. AA. (2007). *Frida Kahlo 1907-2007: Homenaje Nacional*. Catálogo de la exposición. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.

Vera, L. R. (1994). *The Image under Siege: Coatlicue as Imago Mundi, and the Binary Concept of Analogy / Irony in the Act of Seeing. A Study of Octavio Paz's Writings on Art*. Ph. D. Dissertation. Albuquerque: The University of New Mexico. [A. Arbor, MI: UMI, 1995]).

— (2003). *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla, Pue.: BUAP.

— (2006). *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. Puebla: BUAP.

— (2009). *Frida precolombina: guía para ciegos (del neomanierismo y la vanguardia estridentista al primitivismo sincrético)*. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana / BUAP / Secretaría de Cultura del Estado de Puebla / CONACYT.