

LECTURA DE «LA COLUMNA ROTA» DE FRIDA KAHLO.
TRADICIÓN BARROCA Y CONFIGURACIÓN
DE LA IMAGEN DEL AMERICANO

Rebeca Sánchez

Resumen

El presente artículo propone una lectura de *La columna rota* de Frida Kahlo para mostrar los posibles vínculos existentes entre esta obra y el barroco, yendo desde la iconografía de la pintura barroca europea y la crisis epistemológica de los siglos XVI-XVII, hasta el neobarroco de Severo Sarduy, pasando por el barroco colonial y el barroco americano de José Lezama Lima. Este análisis permitirá establecer algunos rasgos propios de cada momento del desarrollo del barroco y particularmente lo que distingue a este estilo en el contexto Latinoamericano, desprendiéndose finalmente una propuesta identitaria.

Palabras Claves: Frida Kahlo, Barroco, Barroco Americano, Neobarroco.

Abstract

This article proposes an interpretation of Frida Kahlo's *The broken column* that explores the possible connections between this painting and baroque, starting from European baroque's painting iconography and the epistemological fall of the XVI-XVII centuries, to Severo Sarduy's neobaroque, going through colonial baroque and the American baroque proposed by José Lezama Lima. This analysis will show certain traits that differentiate baroque throughout its development, as well as what makes this style unique in the Latin American context, and so seize the problem of identity from a new angle.

Keywords: Frida Kahlo, Baroque, American Baroque, Neobaroque.



Figura 1: Frida Kahlo, *La columna rota*, 1944.
Óleo sobre lienzo montado en masonite, 43 x 33 cm.
Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, México.

La columna rota (Figura 1) de Frida Kahlo presenta un autorretrato de la artista con el cuerpo atravesado por múltiples clavos, sus ojos mirando al espectador a la vez que derraman gruesas lágrimas. La carne de la figura representada se encuentra abierta, exhibiendo la espina dorsal que se muestra como una columna de la arquitectura clásica, pero ruïnosa y trizada. La estructura corporal es sostenida

por un corsé. El fondo lo constituye un paisaje desolado, un cielo nebuloso sobre una tierra erosionada, agrietada.



Figura 2: Frida Kahlo, *Mi nacimiento*, 1932.
Óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm. Colección privada.

Ante esta tela, el primer vínculo que se puede establecer es con la imaginaria religiosa a partir del llanto de la mujer que figura en la obra. Es éste un tópico dentro de la producción de la artista mexicana, como se puede apreciar en otros autorretratos pero, particularmente, en *Mi nacimiento* (Figura 2), donde la escena que se muestra tiene de fondo una imagen de la *Mater Dolorosa* o la *Vergine Addolorata*, que representa el padecimiento de la madre en su identificación con el cuerpo del hijo que sufre y luego se ausenta. El Greco, así como también Bartolomé Esteban Murillo y Guido Reni, entre otros, pintaron a la Dolorosa, que fue un motivo preferido del barroco —aunque, por lo general, se la mostraba sin lágrimas. Según Patricia Mayayo, Kahlo recupera esta imagen a partir de un equivalente que es la figura de la *Llorona*, legendaria mujer mexicana que se enamora de un cortesano y le da dos hijos, pero el hombre no accede a casarse con ella y se marcha a España, donde se casaría con una

dama de fortuna. La mujer enloquece de dolor, araña su rostro y rasga sus ropas. En su frenesí, mata a sus hijos arrojándolos al agua y dejándolos ahogarse. Al recobrar el juicio y comprender lo que había hecho, pierde el conocimiento, quedando tendida junto a la orilla del río, donde finalmente muere de pena. Se dice todavía que se la puede ver caminando en el borde del cauce, llorando por sus hijos, buscándolos en el agua. La imagen alude al lamento por la pérdida, por la ausencia.



Figura 3: Andrea Mantegna, *San Sebastián*. 1456-1459.

Témpera sobre panel, 68 x 30 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Por otra parte, viendo los prolíferos clavos penetrando la carne de la mujer representada en número absurdo, grosero, resulta inevitable recordar las imágenes de San Sebastián, que se hicieron desde el siglo V y proliferaron especialmente en el Barroco, alcanzando —igual que las Dolorosas— a llegar a América¹. El santo

¹ Un ejemplo es el fresco que se encuentra en el templo de Santa Prisca en Taxco, México. En Chile hay una imagen esculpida por Juan Bitterich en la Iglesia de Santa Rosa de los Andes que

era un soldado romano, miembro de la guardia pretoriana, muy apreciado por el emperador Dioclesiano. Secretamente era cristiano, no participaba en ritos idolátricos y profesaba la fe en Cristo a pesar de la persecución imperial en un momento en que parecían multiplicarse los cristianos y, por lo tanto, los martirios. En determinado momento, los superiores de Sebastián se enteran de su verdadera religión y lo hacen comparecer ante Dioclesiano. El emperador lo hace escoger entre servir a Roma o al dios del cristianismo y, tras afirmar su fe en Dios, Sebastián es mandado a saetar: atado a un árbol y despojado de sus atributos de guerrero, debía ser atravesado por flechas que no hirieran órganos vitales, de modo que muriera desangrado lenta y dolorosamente. Tras el martirio, los soldados romanos lo creen muerto y dejan tirado su cuerpo, que es rescatado con vida por un alma piadosa —que algunos dirán que es Santa Irene— que lo cura. Cuando se recupera, Sebastián se vuelve a presentar ante el emperador que lo creía muerto, y lo increpa por su injusticia. El santo vuelve a ser prendido y es muerto a golpes, mientras su alma es recompensada con el doble martirio.

Como se dijo, anteriormente, las representaciones de este santo que se crearon durante el barroco fueron profusas, precisamente por el vínculo que existe entre esta expresión y el esfuerzo de la Iglesia Católica para enfrentarse a la crisis que significó la Reforma Protestante. Werner Weisbach es precisamente quien establece sistemáticamente esta relación en su trabajo *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, explicando cómo se utilizaron las imágenes como medio propagandístico de los valores contrarreformistas, particularmente inspirados por la propuesta de San Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios Espirituales* que apuntaban a un «metódico cultivo de la sensibilidad» y «cuidadosa dirección del alma», con el fin de desarrollar «el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación» (1942: 66); es decir, por medio de las imágenes se busca despertar la devoción en los fieles, enseñar a través de representaciones sensibles los hechos de la fe. Severo Sarduy destaca cómo, en ese sentido, en el Concilio de Trento se toman medidas —particularmente en relación con la forma en que se llevan a cabo los ritos sacramentales— que buscan revitalizar el discurso de la Iglesia «con la energía avasalladora y el brío del Barroco» por medio de la configuración de un *signo eficaz*: «No es ya sólo lo que ocurre en las almas, sino el recurso concreto de los signos lo que hay que vigilar» (1987: 15-17).

En ese contexto, Weisbach destaca cómo «el cuadro de martirio recibió con la contrarreforma un nuevo acento y fue puesto al servicio de los propósitos de propaganda; es decir, para atraer a su público mediante una fuerte dosificación de los efectos y la excitación de su sensibilidad» (Op. cit.: 87). Como bien señala Jacques Gelis, en el siglo XVII ya no había guerras santas que produjeran mártires, por lo que el martirio público pasó al ámbito privado, se relegó a la celda conventual y fue

data de 1720, aproximadamente.

auto-inflingido: el místico se sometía a toda clase de sufrimientos para alcanzar la identificación con el cuerpo divino, porque la mística distingue dos posibilidades de relación con el cuerpo de Cristo: «A través de la comunión lo asimila; a través de su deseo de compartir los sufrimientos del Redentor, aspira a fundirse en el cuerpo divino, a incorporarse a él» (2005: 53). Los mártires son modelos para los místicos y los fieles y San Sebastián constituye una imagen recurrente en la medida en que es un santo defensor de los valores de la cristiandad —dado el hecho de su lucha contra la persecución romana a los cristianos— y por ser protector contra la peste —«el mal enviado por Dios para castigar a los hombres por su impiedad»— (Op. cit.: 110), que es simbolizada por las flechas que penetran su carne.

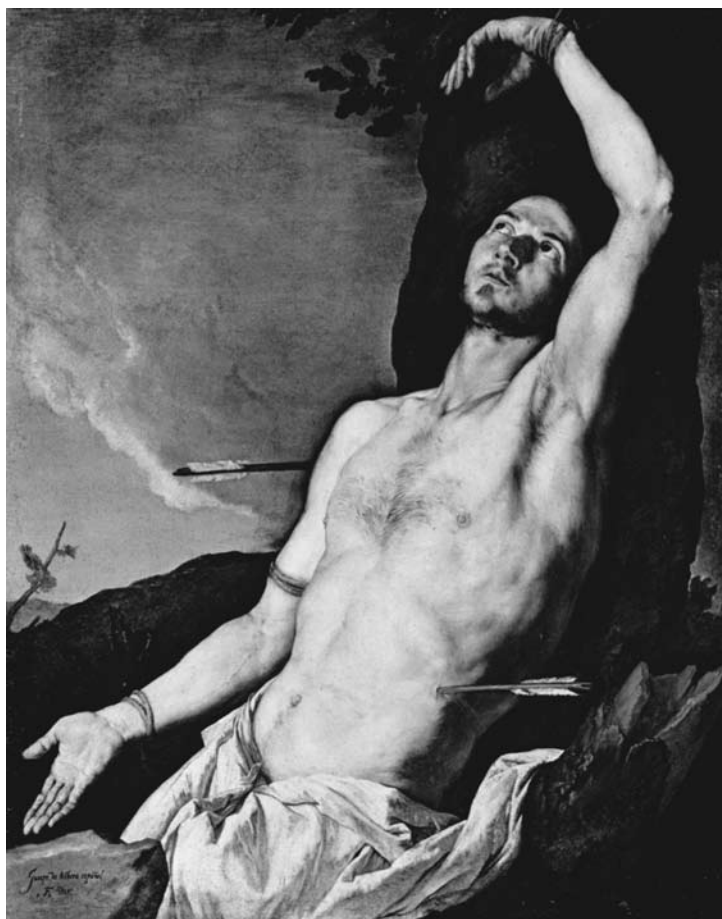


Figura 4: José de Ribera, *San Sebastián*, 1651.
Óleo sobre lienzo, 125 x 100 cm.
Museo y Cartuja de San Martín, Nápoles, Italia.

Las imágenes de San Sebastián tienen como rasgo común que en ellas aparece el cuerpo del santo semidesnudo, atravesado por múltiples flechas; su actitud es de entrega: «Ni un rasgo de la cara, ni un músculo del cuerpo traduce la menor resistencia a la agresión; el cuerpo del santo en su martirio es un cuerpo que se abandona, imparable, ya desprendido del mundo terrenal» (Op. cit.: 79). Como explica Weisbach, en el barroco se produce en estas imágenes una espiritualización o sensualización de lo sangriento que «En cuanto sirve a lo divino, vale como instrumento psicológico, que favorece el despertar del estremecimiento piadoso, como síntoma de sentimiento religioso» (Op. cit.: 86). Se busca que las representaciones reúnan el componente heroico clásico con el patetismo propio de la religiosidad cristiana, por lo que se exagera la gestualidad corporal y sobre todo la expresión de los rostros. En un comienzo, se representaba a San Sebastián con las manos atadas tras la espalda, pero luego se va produciendo una desviación: los brazos se van representando levantados y luego incluso con un brazo arriba y otro abajo, a veces desatado. En el siglo XVII se humaniza la imagen al darle «una especie de movimiento hacia delante» (Gelis, Op. cit.: 110). En términos de composición, el cuerpo que primero se yergue vertical comienza a variar hacia una disposición diagonal, como podemos ver en la representación de José de Ribera (Figura 4).

Esta desviación en la forma en que se representaba al santo tiene estrecha relación con la crisis teológica del hombre europeo de los siglos XVI-XVII, tras la conjugación de una serie de eventos que van agrietando la visión cohesionada del universo que existía hasta entonces. La Revolución Científica, el encuentro del hombre europeo con el «Nuevo Mundo» y la Reforma Protestante produjeron un quiebre entre significativo y significado: la realidad se vuelve compleja porque hay ahora otros discursos que disputan con el que antes era el único que se imponía como verdadero, el de la Iglesia. Ante los avances de la ciencia y la exploración del mundo no conocido, «el hombre del XVI-XVII se enfrenta a la disociación o alejamiento entre la palabra de Dios —relato divino— y su propia palabra —discurso científico—, entendiéndose por esto último, las evidencias arrojadas por su propia indagación en el funcionamiento del universo» (Martínez, 2005: 222). La astronomía de la época propone una nueva estructura para el cosmos que invierte y contamina el lugar del hombre con el de la divinidad: «el astro rey, degradado a la centralidad del sistema, al lugar de la corruptibilidad, pierde simbólicamente su identificación con la divinidad; a su vez, el desplazamiento de la tierra a una esfera superior, proyecta y disemina sobre los cielos el mal (el pecado) y la corruptibilidad» (Op. cit.: 224). Los viajes que se emprenden en el momento revelan al hombre que el mundo es más vasto de lo que habían pensado los antiguos, que había un continente entero que, al parecer, se le había olvidado a Dios mencionar a sus profetas para que quedara signado en las Escrituras. El relato divino se vuelve frágil ante la evidencia científica y se instala la incredulidad en el sentimiento religioso de la época. Un ejemplo revelador es Blaise Pascal, que llega a enunciar en sus *Pensamientos* la angustia del hombre que padece por la incertidumbre de la existencia de Dios cuando formula

su apuesta: nada se pierde si uno cree en un dios que no existe, pero si no cree y existe, lo perderá todo por dudar.

«Yo no sé quién me ha traído al mundo, ni lo que es el mundo, ni lo que soy yo mismo. Permanezco en una ignorancia terrible de todas las cosas. (...)Veo estos vastos espacios del universo que encierran, y me encuentro ligado a un rincón de esta vasta extensión, sin que sepa por qué estoy colocado en este lugar y no en otro, ni por qué este poco de tiempo que me es dado vivir me ha sido asignado a este punto, y no a otro, de toda la eternidad que me precede y de toda la que me sigue.

No veo sino infinitos en todo, que me encierran como un átomo, y como una sombra, que no dura sino un instante y ya no vuelve.» (2003: 75)

Pascal rechaza esta forma de pensar y busca por todos los medios comprender a una divinidad que se le escapa al hombre y pareciera que se la traga el vacío —vacío que, por lo demás, él comprobó que existía en la naturaleza, al contrario de lo que pensaban los antiguos. Su pregunta angustiada es la que vemos en el *San Sebastián* de Ribera (Figura 4), que levanta los ojos al cielo, alzando una mano a ver si le tiende Dios la suya. Si el hombre ya había sufrido el abandono del Paraíso y el distanciamiento de la naturaleza —que lo había convertido en un ser dividido, entre ángel y bestia, como expresa la escolástica, un ser *entre deus*, como afirma Pascal— se produce ahora una segunda pérdida teológica.

Sin dejar de considerar lo anterior, volvamos a la obra de Frida Kahlo. En *La columna rota* detectamos una serie de diferencias con respecto a las imágenes clásicas de San Sebastián. De partida, tenemos la feminización del cuerpo suplicado, que en este caso corresponde con la representación de la misma artista que se pone en el lugar de sujeto del martirio; se funden en el cuerpo de la mujer de la tela el *San Sebastián* con la *Mater Dolorosa* o *Llorona*. Hay una sustitución de las flechas por clavos que, sin embargo, en tanto instrumentos de la pasión de Cristo, indican una identificación con el cuerpo divino sacrificial. Esta feminización del cuerpo divino es un tópico en el neobarroco latinoamericano, como podemos ver en *Farabeuf* de Salvador Elizondo (2006), donde se habla del suplicado como «Cristo-hembra». Como señala Luz Ángela Martínez en su tesis doctoral *El Discurso Barroco Americano de la Colonia al Siglo XX: Barroco de Indias, Barroco Americano, Neobarroco*, esta figura tiene su antecedente en el barroco indiano, precisamente en la Santa Catarina de los Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, que constituye «una interesante concreción femenina del ‘perfectísimo original’ en el orden de lo sagrado-profano barroco» (Martínez, 2008: 243); así como también en el *Romance a la Pasión de Cristo* de Hernando Domínguez Camargo, donde vuelve a operar una suerte de feminización del cuerpo de la divinidad en cuanto «la muerte es enunciada luego como un ‘matricidio’ cometido en la ‘piel’ del cuerpo torturado» (Op. cit.: 310-311).

Luego, la actitud corporal del sujeto representado carece completamente de ese heroico patetismo que vemos en el *San Sebastián* de Mantegna; por ejemplo, no hay actitud de entrega al suplicio ni mirada anhelante al cielo, sino que ese rostro lloroso sostiene una mirada horizontal, que reclama la atención del espectador. En vez de tener atadas las manos, con ellas sostiene el manto blanco que cubre la zona genital del cuerpo pero deja ver el torso completo que se encuentra abierto y vaciado, exhibiendo la columna clásica trizada. La mujer representada en esta tela pareciera exigir al observador ser mirada, obligándolo a no apartar la vista de la crisis que exhibe —porque debemos considerar el manto como el velo que oculta y deja ver: se esconden los órganos sexuales pero se deja ver el derrumbe de la estructura que sostiene el cuerpo, así como la vacuidad de éste.



Figura 5: Rembrandt van Rijn, *Lección de anatomía del doctor Deyman*, 1656.
Óleo sobre lienzo, 100 x 134 cm.
Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

A partir de la apertura de este cuerpo que vemos en la obra de Frida Kahlo, podemos establecer un diálogo con las pinturas de *lecciones de anatomía* que surgieron en el barroco. Los artistas, desde hacía bastante ya que colaboraban con médicos para ilustrar los manuales de anatomía, aportando «una mirada que iba más allá del objeto muerto colocado sobre la mesa de disección» (Mandressi, 2005: 311). Pero es en el barroco cuando la representación del cuerpo muerto sale de los libros médicos y

se instala en las telas, mostrando la fragmentación y vaciamiento del cuerpo humano. Como explica Rafael Mandressi, en los libros de anatomía que se escriben al tiempo que se va experimentando con los cadáveres, los autores «*describen* un cuerpo que era vaciado y desmantelado a medida que avanzaba la exposición; un cuerpo cuya reducción progresiva era reflejada por los capítulos bajo la acción del escalpelo», con lo que tenemos que «El orden de los libros también era un orden de destrucción del cuerpo» (Op. cit.: 313-314). En ese sentido, interesa sobre todo *Lección de anatomía del doctor Deyman* de Rembrandt (Figura 5), donde ha cambiado la disposición del cadáver, que ya no está tendido en la mesa de vivisección, de manera que el espectador lo perciba en su horizontalidad, sino que el cuerpo está inclinado hacia delante, con el vientre abierto y vacío, frente a la mirada del observador, mientras se realiza la disección del cerebro.

La obra de Frida Kahlo dialoga directamente con esta tradición, no sólo porque en *La columna rota* se nos presente un cuerpo abierto y vaciado —¿cómo podríamos ver de otra manera la columna, que es una de las últimas cosas que se observa en una disección, cuyo recorrido del cuerpo va de afuera hacia adentro?—, sino porque además la artista inserta frecuentemente imágenes médicas en sus trabajos, como se ve en la obra *Mi nana y yo*, donde veíamos las glándulas mamarias que componían el pecho de la nodriza; o si no, vemos que asume una visión que se aproxima a la medicina en *Mi nacimiento* en la que la escena del alumbramiento se muestra como se vería desde el punto de vista del obstetra.

Volviendo al objeto de nuestro análisis, la espina dorsal metaforizada en una columna arquitectónica se vincula también con los estudios de anatomía del siglo XVI-XVII, en la medida en que, para describir el esqueleto humano se lo compara con los cimientos, la armazón que estructura y sostiene el cuerpo. La columna además simboliza el *axis mundi*, el eje del mundo que comunica lo terrenal con lo elevado, al hombre con la divinidad. En el *San Sebastián* de Andrea Mantegna, vemos que el santo está atado a una columna que lo sostiene y se erige entre ruinas paganas. La columna que representa Kahlo es de estilo clásico, precisamente griega, y el hecho de que se encuentre agrietada, erosionada, alude —en la medida en que es «símbolo de los soportes del conocimiento» (Chevalier, 2003: 324)— a la crisis de los paradigmas epistemológicos que podemos apreciar en dos momentos de la historia que se reúnen en esta tela: si bien los antecedentes iconográficos apuntan al barroco, expresión que surge a partir de la crisis del XVI-XVII, esta obra no deja de ser un autorretrato de un sujeto histórico del siglo XX, donde se produce una segunda gran caída de los modelos de conocimiento. Hablamos de la crisis del proyecto iluminista, el estallido de las guerras, la inestabilidad social provocada por éstas y el trauma de los totalitarismos; además de los avances en la ciencia, que tienden a una mayor fragmentación de su objeto, alcanzando un punto cúlmine con la fisión atómica para luego dirigirse a la búsqueda de aquellas partículas subatómicas que habrían dado origen al universo que incluso se extiende hasta nuestros días, como se aprecia al considerar el experimento que se inició en septiembre del 2008 en el

European Organization for Nuclear Research con el fin de encontrar la partícula de Dios (Indárraga, 2008).

Debemos considerar, además de lo anterior, que *La columna rota*, en tanto autorretrato, es la autorrepresentación de un sujeto no sólo situado en el siglo XX sino, además, mestizo, como se puede ver en el cuerpo de la tela, que no es caucásico, ni oriental, ni indígena. La imagen que se configura del sujeto, a partir de los elementos que hemos ido analizando, no tiene nada de naturalista, no es un mero retrato sino una construcción en la que destaca ante todo su artificialidad dado ese carácter contradictorio de ser un cuerpo arruinado, entregado al suplicio y además aspirante a la unidad. El corsé constituye aquel instrumento que otorga la unión artificial del cuerpo representado. La prótesis en este caso opera como la cirugía en el transexual: «remodelando su físico, realiza lo imaginario» (Sarduy, Op. cit.: 93): se logra la unidad de ese cuerpo quebradizo y que, según Sarduy, en la medida en que es objeto de la tortura, al igual que el tatuaje «pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento de la fragmentación facticia» (Op. cit.: 87).

Destaco lo que dije anteriormente de cuerpo mestizo, dado que ese carácter constituye lo central en lo que se puede llamar latinoamericano: esa categoría de ser que —a diferencia de las culturas que encuentran los fundamentos de su identidad en el mito— tiene marcada la fecha de su configuración en relación con el proceso de descubrimiento, conquista y colonización del continente americano por parte del europeo. Las culturas que hubo antes vieron la caída de sus dioses, cómo estos fueron derrocados y la vida continuó, sufriendo la decepción de su inoperancia. La crisis del europeo no es la del americano: «no tiene un mundo teológico, sino la referencia circunstanciada» (1996: 111), dice Lezama Lima. No hay una esencia de lo americano, sino una imagen que se construye poética o artísticamente, como podemos ver en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, como bien señala Luz Ángela Martínez en su ya mentada tesis doctoral, particularmente en el Romance *Con ocasión de celebrar el primer año que cumplió el hijo del Señor Virrey, le pide a su Excelencia indulto para un reo*, donde el hablante se dirige al infante hijo de los virreyes, criollo a quien el anunciante afirmará que antes que de su madre «nacisteis de mi concepto», se construye una categoría de ser como imagen poética:

«¡Cuánto deseé el que salierais
de ser mental compañero
de las criaturas posibles
que ni serán, son, ni fueron!» (Sor Juana, 1992: 35)

A partir de la idea de americano que Sor Juana postula como *criatura posible*, José Lezama Lima continúa la reflexión a partir de su propia situación como cubano y, considerando la pérdida del origen, de lo autóctono prehispánico y la naturaleza antes existente, propone la reconstrucción desde el ámbito poético: la naturaleza se recobra en cuanto paisaje, como producto cultural humano; del mismo modo,

el sujeto se configura como imagen: «Todo lo que el hombre testimonia lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despreza soltando sus larvas» (Lezama, 1953: 152).

La imagen que Frida Kahlo configura de sí misma en *La columna rota* se construye a partir de la superposición de elementos provenientes de diferentes focos de la cultura, vinculados con una época de la historia del arte, que refieren a dos momentos de crisis, que son recogidos y separados de su sentido original para significar otra cosa. Como la imagen que construye Lezama Lima en su poética, que es el residuo de la destrucción sucesiva de las metáforas que configura y recoge de la tradición (siguiendo el modelo gongorino del que Sarduy habla como la metáfora al cuadrado); es una imagen contrapunteada, que reúne momentos históricos y formas de ver el mundo que son muy distantes. Ligar el martirio de un santo romano a una figura femenina que amenaza su derrumbe; con la representación del cuerpo fragmentado y vaciado, profanado por la mirada científica; aglomerar todo eso en el autorretrato de una mestiza del siglo XX. Constituye «El contrapunto y los enlaces, en la proyección retrospectiva del segundo cuadro sobre el primero», de manera que se «traza una visión histórica, una animada iluminación estilística, en la que captamos, por la intervención de una imagen que se encarna, dos formas» (Lezama, 1952: 370). Como explica Sarduy, la metáfora de Lezama opera por medio del «apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por duplicación, por espejeo. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia hasta suplantarla» (Sarduy, Op. cit.: 277).

En *La columna rota* está el martirio y la referencia al misticismo, mas acá no hay sublimación del cuerpo herido; la relación con lo místico no va más allá de lo terrenal: el rostro es sufriente, no interrogante con respecto a una respuesta de la divinidad. Kahlo se apropia de aquellas imágenes que servían para propagar el dogma católico e imponer su ideología a los espectadores, pero son afectadas por ese impulso plutónico que Lezama Lima identifica como propio del barroco americano: «Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, que no es un estilo degenerescente sino plenario» (Lezama, 1981: 384). Plutónica, Frida Kahlo toma las imágenes que trabaja, las disloca y rearticula de acuerdo al contexto histórico en el que se sitúa, porque «la diversidad busca como una forma donde identificarse y acogerse, buscando un contrapunto o polaridad donde se encuentren las sucesiones» (Lezama, 1996: 261). Así, si Lezama dice que «entre nosotros (americanos) el barroco fue un arte de la contraconquista» (1981: 385), debemos reconocer el acercamiento de Frida Kahlo a esta expresión artística, en cuanto precisamente recupera el cuerpo que había sido colonizado, configurando su propia imagen, mostrando la diferencia, la unicidad que la distingue del conquistador, es decir: que se sostiene desde la falla, reclamando con el llanto y la inclusión del espectador en el cuadro la ausencia y la pérdida; exhibiendo su crisis, la contradicción del ser fragmentado aspirante a la unidad.

Bibliografía

- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (2003): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CHILVERS, Ian, Harols Osborne y Dennis Farr (1992): *Diccionario de Arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- DOMÍNGUEZ Camargo, Hernando (1986): *Obras*, prólogo de Giovanni Meo Zilio, cronología y bibliografía de Horacio Jorge Becco, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- ELIZONDO, Salvador (2006): *Farabeuf*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GELIS, Jacques (2005): «El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado» en Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Historia del cuerpo. (I) del Renacimiento a la ilustración*, dirigido por Georges Vigarello, traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio, Madrid, Taurus.
- HAUSER, Arnold (1969): *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama.
- IDÁRRAGA, John (2008): «En busca de la partícula de Dios» en *ELESPECTADOR.COM* [en línea] <<http://www.elespectador.com/impreso/vivir/articuloimpreso-busca-de-particula-de-dios?page=0,0>> [consulta noviembre de 2008].
- LEZAMA Lima, José (1953): *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes.
- (1981): «La expresión americana» en *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (2007): *La materia artizada. (Críticas de arte)*, compilación y prólogo de José Prats Sariol, Madrid, Editorial Tecnos, 1996.
- LOZANO, Luis-Martín (2007): «Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora» en *Frida Kahlo. Edición conmemorativa: 100 años del nacimiento de Frida Kahlo*, México, Landucci, Editorial Océano.
- MANDRESSI, Rafael (2005): «Disecciones y anatomía» en: Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Historia del cuerpo. (I) del Renacimiento a la ilustración*, dirigido por Georges Vigarello, traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio, Madrid, Taurus.
- MARTÍNEZ, Luz Ángela (2005): «Ciencia, signo y racionalidad barroca: siglo XVII» en: Botinelli, Alejandra, Gainza, Carlona y Iglesias, Juan Pablo (editores). *Dinámicas de la exclusión e inclusión en américa latina. Resistencias e identidades*. Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- (2008): *El Discurso Barroco Americano de la Colonia al Siglo XX: Barroco de Indias, Barroco Americano, Neobarroco*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispa-

noamericana y Chilena. Profesor guía: Lucía Invernizzi Santa Cruz. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

(2008): Mayayo, Patricia, *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid, Ediciones Cátedra.

PASCAL, Blaise (2003): *Pensamientos*, traducción de Eugenio D'Ors, prólogo de François Mauriac, Buenos Aires, Losada.

PERLONGHER, Néstor (1993): «Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense» en *Revista Chilena de Literatura*, (41): 47-57.

SARDUY, Severo (1987): *Cobra*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

(1987): *Ensayos Generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

(1992): Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, México, Editorial Porrúa.

WEISBACH, Werner (1942): *El Barroco. Arte de la contrarreforma*, traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa-Calpe.

(2008): «¿Quién era San Sebastián?» en *www.primeroscristianos.com* [en línea], <http://www.primeroscristianos.com/quien_era/san_sebastian.html?id_news=380> [septiembre].