

# Frida Kalho y Eunice Odio. El surrealismo latinoamericano, imágenes pictóricas y verbales<sup>1</sup>

Seidy Araya

Magda Zavala

Universidad Nacional

---

Frida Kalho (1910-1954), pintora mexicana surrealista y Eunice Odio (1922-1974), poetisa costarricense, nacionalizada mexicana, no solo compartieron la vivencia de una época y latitud, sino una historia personal marcada por el dolor y, sobre todo, una imaginería poética tan próxima que se diría fraterna y solidaria la una con la otra, aunque sus travesías estilísticas tengan también rasgos singulares.

Sabemos que Eunice Odio conocía la pintura de Frida Kalho por un artículo suyo titulado «El surrealismo en la pintura de México» (1972). Ignoramos si la vida las puso alguna vez frente a frente. En todo caso, ambas conocieron profundamente el arrebató poético y lo canalizaron, la una por el lienzo y la otra por la pluma, sobre la base común de la percepción surrealista que les ofrecía el mundo europeo de entonces.

Interesa aquí indagar el orden de coincidencias textuales (en sentido amplio) que las reúne, sobre la hipótesis de que las anima una simbología poética común con especificidades señaladas por un mayor o menor arraigo a la tradición artística y literaria de raíz

---

1. Una primera versión de este artículo apareció en *Ephialte. Lecturas de historia del arte* (Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz) nº 2 (1990).

indoamericana y criolla y por el grado de impacto del problema de la identidad sexual.

Este análisis se propone una lectura simultánea de un corpus pictórico de Kailho: *Las dos Fridas* (1939), *La venadita* (1946), *Columna rota* (1944), *Lo que el agua me ha dado* (1939) y de los textos poéticos titulados «Proyecto de mí mismo» (*Tránsito de fuego*, escrito entre 1948 y 1954, y publicado en 1957), «Declinación del monólogo» y «Si pudiera abrir mi gruesa flor» (*Zona en territorio del alba*, 1948-1953), «Ausencia de amor» y «Creación» (*Los elementos terrestres*) (Premio Centroamericano, «15 de setiembre» en 1947, publicado en 1948)<sup>2</sup>.

El imaginario surrealista aúna a las dos creadoras en un a priori que funciona a manera de presupuesto generador. Después de los descubrimientos del psicoanálisis y de la semiótica, es claro que la conciencia obedece a programaciones no conscientes, a automatismos previstos por la cultura. El surrealismo, entre otras corrientes de vanguardia, instituye una manera singular de percibir la realidad. Se está al inicio de una nueva forma de ser en el mundo. La era de los credos cede ante la era de la sospecha, la irreverencia y la denuncia. El arte se vuelve crítico, se expone a sí mismo en crisis, se deshace para reconstruirse. El surrealismo se anuncia con un manifiesto y se autorrealiza: excentrismo y extravagancias, juegos oníricos, erotismo desatado y paradojas transgresoras invaden creativamente el arte.

El anclaje de este movimiento en América Latina sufre las tensiones de uno de los conflictos básicos de su cultura: la creación de la propia identidad a partir de raíces heterogéneas, vivas y en lucha. A la conciencia del coloniaje y la pertenencia del aquí, continental y conquistado, se oponen la añoranza del allá, el sentimiento del exilio y la necesidad del regreso. Por lo demás, la magia es asunto de todos los días y componente constante del imaginario social, una magia

2. Eunice Odio, *Obras completas* (edición de Peggy von Mayer, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional-Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996, I, II, III).

diversa y ancestral, africana y amerindia también teñida con ecos trashumantes de las muchas otras culturas que se asentaron en el Nuevo Mundo.

En 1938, André Breton, de visita en México, se maravilla ante las coincidencias y superación de sus postulados por la realidad mágica que lo rodea (el arte popular que construye objetos comestibles con forma de calaveras y momias, el arte precolombino, los exvotos y las vivencias contradictorias, etc.) y la existencia de un movimiento pictórico emparentado con el surrealismo. La primera pintura de Frida Kalho figura entre las muestras que Breton llevó de regreso a París.

Eunice Odio publica *Los elementos terrestres*, en 1948, su primer libro. Desde entonces, aunque todavía su poesía afirma un importante clasicismo, de herencia doble, grecolatina y bíblica, que se matiza luego, sus textos han ingresado ya en la perspectiva estética de las vanguardias y, específicamente, del surrealismo.

No en vano coexisten con las ópticas vanguardistas de Kalho y Odio, otras también definitorias de sus quehaceres poéticos. La pintora, arraigada en su cultura de origen, orgullosa de sus maestros amerindios y revolucionaria internacionalista por su ideología política, afirma un yo histórico que resuelve por medio de múltiples y obsesionantes autorretratos, mientras vive atada a su silla de inválida y reducida al ámbito circunscrito de una alcoba. Eunice Odio nunca logró confirmar su pertenencia, tuvo un destino errante marcado por el rechazo de su sociedad originaria que no la aceptó ni por su palabra poética —inusitada en una Costa Rica tradicional— ni por su vida de mujer que procura la autodeterminación. Eunice Odio huye de su país pero carga con sus determinaciones: desconoce sus raíces en el aquí y tiene una intensa nostalgia del allá, transcultural y geográfico, temporal y espacial.

Las imágenes comunes en la obra de Odio y Kalho apuntan a la sustancia contradictoria del yo, poblado de energía poderosa («Si pudiera abrir mi gruesa flor»), fecunda, inclinada al cambio y a la transgresión del orden establecido, pero un ser consciente, al mismo tiempo de sus límites, pequeñez («Creación») y vulnerabilidad en el

proceso de impugnación de las definiciones impuestas. El yo se niega al sometimiento prescrito y a la posición subalterna. Entra en un doloroso trayecto de ser en una nueva forma autoengendada, en tanto sujeto libre que se concibe a sí mismo (*La venadita*; «Proyecto de mí mismo»). El propio yo funciona como objeto de creación. Se asume como proyecto y se lanza a la aventura («Declinaciones del monólogo»). Reclama el derecho a decir "Yo" y a expresar el contenido profundo y dinámico del ser. En consecuencia, la aspiración a la centralidad del autorretrato se vuelve dominante (*Las dos Fridas*, *La columna rota*, *La venadita*).

## I

Me pienso, me proyecto en  
cavidad de sombra del más  
alto contorno de la sangre  
a la cadera próxima.

## IV

El ojo verde, el ojo,  
transflorando su largo  
pedestal amoroso  
donde la mariposa vuela  
de costado  
y da voces;  
sólo el hijo allá en lo más  
oscuro de la carne

## IX

Puedo nacerme  
.....  
Voy a nacerme,  
espérenme las cosas

(«Proyecto de mí mismo»: 62, 66, 67. III)

Pero puedo abrirme como una flor  
y saltar desde los ojos para verme,  
abierta al sol.

(«Si pudiera abrir mi gruesa flor»)

La sangre está ya en marcha  
hacia una parte mía donde llegó  
de pronto,  
y me conoce el pecho en que tropiezo,  
y mis extensas, pálidas, boreales  
coronarias.

(«Creación»: 132. I)

El dolor es parte inherente e integradora del proceso que, conducido por la creatividad del yo, desemboca en la elaboración de una nueva identidad. El sufrimiento aparece cuando el ser se desgarrá ante la imposibilidad de asumir los papeles tradicionales, sentidos como estériles para la propia personalidad («Creación»). En lugar de permitir que el dolor aniquile al yo e impere el vacío, Odio y Kalho trabajan e instrumentalizan el dolor del cambio, lo objetivan en su arte, como una vivencia insoslayable de la condición transformadora de la humanidad, que muere y resucita cíclicamente.

Estar donde no estoy más que  
de paso,  
no estar donde tu aliento me  
contiene  
y me desgarrá  
como una piedra al alma.

Cómo será tener,  
de golpe, el cuerpo dividido  
y el corazón entre las manos congregado y solo.

(«Ausencia de amor»: 123. I)

Altas proposiciones de lo  
estéril  
por cuyo rastro voy sangrando  
a media altura  
Y buscándome

.....

Al borde estoy de herirme y  
escucharme  
ahora que le propongo al polvo  
una ecuación  
para el deslizamiento de la  
garganta.

(«Creación»: 130, 131. I)

Puede empezar la gran aventura  
ineludible,  
y la agónica paz del nacimiento

.....

en esta inmensa soledad del cuerpo

.....

y a cada cual le enseñaré lo suyo  
diciéndolo,  
hiriéndome

designar el sueño  
tocarme el corazón y retenerlo  
herirme y escuchar cómo la sangre

sube, de su aposento,  
por oscuras escalas a los ojos.

(«Proyecto de mí mismo»: 64, 66. III)

La índole del yo en metamorfosis se expresa en varias imágenes encadenadas: la flor abierta fuerte («Si pudiera abrir mi gruesa flor»), o la casa íntima, la desnudez y transparencia de los cuerpos («Ausencia de amor»), su condición desmembrada («Declinaciones del monólogo», «Creación»), la especularidad, la pequeñez, la temporalidad y, sobre todo, en síntesis impactante, la representación del corazón sangrante “de piedra en flor”, desprendido de su cavidad, ofrecido en comunión a los otros, como emblema de una nueva identidad autoforjada (*Las dos Fridas*, *La columna rota*). La flor y las casas, constituidas por semas de lo femenino y de precaria estabilidad del ser, se asocian novedosamente en Odio con la condición de resistencia dolorida a la agresión externa. La desnudez y la transparencia en Kalho y Odio muestran la afirmación de sí, en parte realizada, pero en diálogo constante con la contradicción, abierta al movimiento y al cambio. Metamorfosis con altibajos, cuya permanencia se connota en las formas evidentes y espirales. El ser se niega a permanecer invisible y se hace contestatariamente presente, rompiendo los límites de lo externo y lo interno de los cuerpos (*La columna rota*). Esta posición expresa, a la vez, la pequeñez y la vulnerabilidad del que explora un territorio desconocido, pero también es firme denuncia de la condición subalterna anterior. El movimiento que muestra simultáneamente la naturaleza exterior e interior del cuerpo visto como sitio donde se expresan la vida y la amenaza de muerte, reivindica la materialidad humana y el valor de lo sensorial.

Si pudiera abrir mi gruesa flor  
para ver su geografía íntima...

(«Si pudiera abrir mi gruesa flor»: 166. I)

Me calzo mis arterias y mi voz,  
me pongo mi corazón de piedra  
en flor,  
para que en un momento dado  
alguien venga,  
y me llame,  
y no esté yo  
ligeramente asqueada sobre mi  
corazón, para verlo,  
y no tenga yo que irme y  
dejar mi gran voz,  
y mi alto corazón  
de piedra en flor.

(«Declinaciones del monólogo»: 171, 172. I)

Algo busca salidas a los labios  
.....  
es la niñez de una vena  
que al hallar sus arpegios venideros  
corre a la boca, inicia el paladar.

(«Proyecto de mí mismo»: 63. III).

El espejo que refleja y testimonia la figura del yo en transformación, es recurrente en la poesía de Odio y en la pintura de Kalho («Lo que el agua me ha dado»), para quien, además, es instrumento material de su trabajo. Los ojos, la mirada y el agua actúan como espejos, que permiten el desdoblamiento del yo para auscultarse y abarcarse en toda su orfandad, repleta de posibilidades de autoconcepción. La responsabilidad elegida de conducir el trabajo de transformación lleva a fundir el yo con la temporalidad y el devenir. Las imágenes del ser aislado e individual, fundamentalmente erótico, simbolizado por los pies, sitio



donde el cuerpo se integra a la tierra y al cosmos, y las imágenes que aluden a la colectividad, a la pertenencia social, se superponen y alimentan recíprocamente, señalan sus sitios de doliente intersección («Lo que el agua me ha dado»).

...y alta, recién nacida hija  
del agua,  
creciera mi color al pie del agua

.....

Sin embargo  
no puedo desnudarme los pies  
en esta casa  
ni poner sobre la mesa el  
corazón.

(«Si pudiera abrir mi gruesa flor»: 166. I)

Eunice Odio construye reiteradamente su propio nacimiento, su autogestación como poeta, hija y madre a la vez, sobre la isotopía permanente en sus versos, de la creación de sí misma y de la escritura. Eunice encuentra su identidad perdida, no en sus raíces autóctonas, dado su desarraigo de la cultura de origen, sino en los clásicos griegos y latinos de quienes toma nombres, personajes y formas poético-dramáticas. Odio también elabora su galería de retratos poéticos. Las dos artistas ligan subrepticamente la ansiedad de autoafirmación a la frustración de la maternidad, con imágenes de gestación, esterilidad y ausencia.

En la búsqueda de una identidad autorrealizada, Frida Kalho compone numerosos autorretratos obsesivos, ligados a la iconografía popular que da gracias por los milagros proveedores de salud y de vida para confirmar su existencia amenazada, y al mismo tiempo, afirmar su presencia creadora en el campo cultural y artístico dominado por las figuras enormes de Diego Rivera, su esposo e imagen recurrente en su

creación, y Siqueiros, quienes sostienen el movimiento muralista mexicano: frente al muralismo colectivizante y politizado, su propia imagen individual, caja de resonancia de conflictos públicos y privados.

Frida Kalho se ve a sí misma como mexicana autóctona (india tehuana) y aristócrata criolla a la vez, su identidad conformada por dos mitades que se excluyen y complementan al mismo tiempo (*Las dos Fridas*).

Frente a las imágenes del yo se dan las imágenes del tú: el otro y, sobre todo, el amado y su "ciudad extraña" («Ausencia de amor»). Portador de experiencias contradictorias: por una parte, la alegría o el consuelo, en tanto siempre perseguidos, pero no hallados, y por otro lado, la amenaza contundente de agresión: el golpe en la mejilla, la piedra que desgarró el alma, los clavos, las flechas, las posiciones marginales, silenciosas (*La venadita*, *La columna rota*).

La conciencia del ser lacerado por el dolor es en la obra de Kalho expresada como un dolor físico, provocado por mutilaciones sobre sitios vitales en seres animales y humanos, que convergen en brutales estilizaciones alegóricas y objetivas.

En los textos de Eunice Odio aparece en la consideración desmembrada del cuerpo, su estado agónico permanente, que supone una esfera redentora, lograda en un futuro dudoso. En la producción de ambas, la imagen del corazón expuesto, sangrante, condensa la significación de dolor profundo y el sacrificio ritual.

El otro es el obstáculo que pretende impedir al yo la marcha hacia la autodefinición, representada en las imágenes de la sangre arterial («Creación»), renovadora en su movimiento espiral y purificador. La imagen de los movimientos oscilantes, que avanzan hacia las profundidades oscuras del ser y encuentran allí los recursos prístinos, como el aire y la brisa, que entregan en la creación y, finalmente, emergen a la luz y a la palabra, movimiento nunca terminado, indicador de que la nueva humanidad está siempre en proyecto («Declinaciones del monólogo»).

Estoy sola  
muy sola,  
entre mi cintura y mi vestido,  
sola entre mi voz entera

(«Declinaciones del monólogo»: 170. I)

Amado  
Hoy te he buscado sin hallarte  
por entre mi ciudad y tu ciudad extraña

(«Ausencia de amor»: 122. I)

Los otros representan un obstáculo en la gestación del nuevo ser, porque absorben el tiempo y espacio para el diálogo interior. Son los voceros de la rigidez cultural de los papeles sociales femeninos en la cultura latinoamericana, que condenan al yo a la marginalidad. Así se explica la génesis social del dolor. La magnitud del esfuerzo de recrearse exige una estructura yoica de cierta fuerza ("corazón de piedra en flor"), que pueda sobrevivir el ostracismo y la incertidumbre. Demanda la solidaridad con el propio dolor, cuyo signo positivo expresa resurrección y cuyo signo negativo implica la pérdida de la simbiosis entre el yo y el tú. Es el dolor de la soledad profunda de la autoconciencia. Es el dolor vivido como experiencia de la fragmentación («Ausencia de amor») y amenaza de exterminio, aunque del conflicto pueda surgir la nueva identidad. Los otros son la tentación de abandonar la búsqueda reveladora de instancias dolorosas y entregar las riendas vitales recién conquistadas.

El sujeto que cambia se da cuenta que él no contiene todo lo que necesita para darse vida nueva y tiene que obtener la unidad de los contrarios, del ser andrógino capaz de autofecundación espiritual y renacimiento, que privilegia el acceso al conocimiento en los espacios de ruptura. Esa tendencia a la identidad sexual en procura del ser

andrógino, constituye en los autorretratos de Frida Kalho la ambigüedad sexual por indicadores directos (énfasis del gozo en el rostro femenino, órganos sexuales masculinos en seres femeninos) o por alusiones (desnudos amorosos con la nana) que afirman tanto los elementos masculinos como los femeninos. Igualmente, Eunice Odio se expresa en tanto que hablante lírico masculino, reivindica su poder seminal activo, al mismo tiempo que se mira madre y mujer, abierta y desafiante. Las dos rompen los límites previstos por la cultura en lo que respecta a la identidad sexual, como si la identidad del artista o del ser humano más completo fuera la de cierto ser andrógino historizado, cuyo comportamiento no fuera prescrito de manera rígida.

Las imágenes pictóricas y verbales de la obra de Frida Kalho y Eunice Odio muestran en gran parte un sistema simbólico común que privilegia una enfática conciencia de su corporeidad herida y expuesta, espejo del martirio psíquico. De esta manera, ambas se identifican con la perspectiva estética surrealista, interesada en el desvelamiento de las contradicciones de lo real, en la emergencia de posibles coexistencias con los planos de las evidencias objetivas; sin embargo, mientras el surrealismo europeo sobrevalora la incoherencia, el truco, la extravagancia y la excentricidad, Kalho y Odio eligen una búsqueda lúcida y doliente en un intento por construir una nueva identidad individual como seres históricos, marcados por el género/sexo y al mismo tiempo pertenecientes a la colectividad latinoamericana.

En este último movimiento se separan. Mientras Frida Kalho busca en el imaginario popular mexicano las bases técnicas y filosóficas de su construcción pictórica, Eunice Odio denuncia su desarraigo al preferir una cosmogonía neorrenacentista.

Las imágenes coincidentes en la obra de Kalho y Odio, esencialmente barrocas, se derivan de una actitud compartida de búsqueda interior, de la necesidad de exponer las huellas del martirio en las profundidades físicas y espirituales del ser como etapa imprescindible en la elaboración de una nueva identidad que impugna el sometimiento. El simbolismo recurrente de la transparencia de los cuerpos permite

la auscultación y evidencia la angustia ante la fragilidad de la vida, entendida como ámbito de lo sangriento y terrible. Las imágenes patéticas de los cuerpos atacados, heridos, aluden a la existencia plena de inseguridad, peligros brutales, enfermedades y frustraciones. Frente a tal concepto del mundo se afirma la intención de formar una nueva identidad a partir del doloroso autoexamen. Las fuerzas para el renacer simbólico se plasman en los rasgos estoicos y altivos del autorretrato (en Kalho marcado por el hieratismo indígena) y la posibilidad de conjurar los principios masculino y femenino.

La poesía de Eunice Odio enseña una coincidencia solidaria, crítica y en crisis, que mira lo que ocurre en su interioridad y se analiza. Sin embargo, su autoconciencia no trasciende el dolor individual, no logra inscribirse en la cultura. De ahí que su dolor sea autodestructivo y declinante. Aunque por momentos, el parto espiritual de una nueva identidad se cristaliza, su fuerza se pierde a largo plazo, el yo dimite. En la comprensión de las raíces comunitarias, el sufrimiento personal se vuelve precario y culmina en la producción final de Odio en la aniquilación apocalíptica del yo. Por el contrario, en la pintura de Frida Kalho, el recorrido y la expresión de intimidad, se revisten de sentido sociopolítico y cobran dimensiones latinoamericanistas, al descubrir en las zonas de conflicto de su identidad, aspectos propios de su persona individual, de su propio género y de ser en el mundo latinoamericano, atravesado también por la ambigüedad cultural y la transición productivas.