

FRIDA KAHLO CYBORG: UNA MIRADA DE SU VIDA-OBRA¹

FRIDA KAHLO CYBORG: A LOOK AT HER LIFE-WORK

FRIDA KAHLO CYBORG: UMA OLHADA NA SUA VIDA-OBRA

Eliana Laurino Cadenasso

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. elilaurinoc0000@gmail.com

Fabiana González Alzamendi

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. fgonza256@gmail.com

Giuliana Mardero Gastelumendi

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. gmardero2000@gmail.com

Recibido 8/4/2023 | Aceptado 14/9/2023

¹ Este ensayo nace en el marco del curso *Biología-Cultura: Intersecciones, diálogos y disputas* de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, en su edición 2020.

Resumen: El pensamiento latinoamericano, debido a las fuertes influencias de la colonialidad del saber y la dominación del pensamiento cartesiano occidental, ha reproducido los dualismos en torno a pensar diferentes dimensiones de la vida: cuerpo-mente, naturaleza-cultura, natural-artificial. Sin embargo, se han planteado alternativas que sacuden las estructuras del pensamiento dualista, que permiten pensar la vida desde otro lugar.

En relación con esto reflexionamos sobre la vida-obra de Frida Kahlo (1907-1954), una artista que encarnó y reflejó en su arte las condiciones de su tiempo: la Revolución Mexicana y la militancia de la izquierda latinoamericana, caracterizada por un fuerte patriotismo, en la que participa. Asimismo, explora las enfermedades y dolencias que atraviesa, y las múltiples operaciones y procesos de rehabilitación a los que debe someterse, por lo que el *cuerpo discapacitado* adquiere un lugar protagónico en su obra.

El objetivo de este ensayo es problematizar cómo la artista juega con las representaciones del cuerpo, tomando como punto de partida la idea del cyborg de Donna Haraway. A lo largo de su obra, Frida es y representa cuerpos que se salen de la hegemonía, que transgreden y se forman en las rupturas de las oposiciones binarias de lo colonial, patriarcal y occidental. De este modo, la vida-obra de Frida exhibe también las microfísicas del poder, arrojando luz sobre la inestabilidad de los límites inventados de la razón tecnológica como soberana del cuerpo y proponiendo nuevas formas de experimentar la existencia.

Palabras clave: Frida Kahlo, cyborg, cuerpo, América Latina, biopoder

Abstract: Due to the strong influence of coloniality of knowledge and the dominance of western Cartesian thought, Latin American thought has reproduced the dualisms surrounding the way in which we think about different dimensions of life: mind-body, nature-culture, natural-artificial. Nevertheless, alternatives that make the structure of dualistic thought tremble and that allow us to think about life from a different place have been proposed.

It is in relation to the latter that we reflect about the life-work of Frida Kahlo, an artist who embodied and captured the conditions of her time in her art: the Mexican Revolution and the militancy of the Latin American left in which she participates, characterised by a strong patriotism. Additionally, she explores the diseases and ailments that she goes through, and the multiple surgeries and rehabilitation procedures she has to undergo, hence the *disabled body* acquires a leading role in her works.

The aim of this essay is to question how the artist plays with the representations of the body, taking Donna Haraway's idea of the cyborg as a starting point. Throughout her work, Frida is and represents bodies that escape hegemony, that transgress and are formed in the ruptures of the binary oppositions of the colonial, patriarchal and western. In this way, Frida Kahlo's life-work exhibits the microphysics of power as well, shedding light on the instability of the invented limits of technological reason as sovereign of the body and proposing new ways of experiencing existence.

Keywords: Frida Kahlo, cyborg, body, Latin America, biopower

Resumo: O pensamento latinoamericano, devido às fortes influências da colonialidade do saber e do domínio do pensamento cartesiano ocidental, tem reproduzido dualismos em torno do pensamento sobre diferentes dimensões da vida: corpo-mente, natureza-cultura, natural-artificial. No entanto, foram propostas alternativas que abalam as estruturas do pensamento dualista, que nos permitem pensar a vida a partir de outro lugar.

A esse respeito, refletimos sobre a vida-obra de Frida Kahlo (1907-1954), artista que encarnou e manifestou em sua arte as condições de seu tempo: a Revolução Mexicana e a militância da esquerda latinoamericana, caracterizada por um forte patriotismo, em que ela participa. Da mesma forma, explora as doenças e enfermidades pelas quais passa, e as múltiplas operações e processos de reabilitação aos quais deve se submeter, pelo qual o *corpo deficiente* adquire um lugar de destaque em seu trabalho.

O objetivo deste ensaio é problematizar como a artista joga com as representações do corpo, tomando como ponto de partida a ideia de Donna Haraway sobre o cyborg. Ao longo de sua obra, Frida é e representa corpos que rompem com a hegemonia, que transgridem e se formam nas rupturas das oposições binárias do colonial, patriarcal e ocidental. Dessa forma, a vida-obra de Frida também expõe a microfísica do poder, lançando luz sobre a instabilidade dos limites inventados pela razão tecnológica como soberana do corpo e propondo novas formas de experimentar a existência.

Palavras chave: Frida Kahlo, cyborg, corpo, América Latina, biopoder

El presente trabajo es un canto al placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción.

Donna Haraway, Manifiesto para Cyborgs.

Introducción

Decir Frida Kahlo nos retrotrae a la mujer artista que ha logrado incrustarse en el imaginario popular debido al peso de su obra. La reconocemos no solo como una figura de gran preponderancia en el arte, sino también como una artista que se niega a respetar los límites y las dicotomías. Es desde allí que a lo largo de este ensayo nos proponemos pensarla en clave de cyborg, problematizando cómo la artista juega con las representaciones del cuerpo y entendiendo que referir al trayecto vital de Frida implica hablar simultáneamente de su obra, ya que son dos caras de una misma moneda. Su vida y obra nos resultan entrelazadas e indisolubles, debido a que la obra de Frida representa un ir y venir en su historia y entorno, creando un universo de sentidos atravesado por elementos y temáticas que reaparecen y se reformulan. Decidimos, entonces, pararnos en el *entre*, nutrirnos del diálogo constante entre ambos conceptos y hablar así de vida-obra. Esta forma de reflexionar sobre la historia de Frida Kahlo nos permite develar «las numerosas capas de inserción en un paisaje de historias sociales y culturales que de repente explotan» (Haraway, 2018b, p. 29).

En este marco, Donna Haraway (2018b) concibe lo cyborg como la fusión entre máquina y organismo, que se construye en la transgresión de las fronteras, allí donde estas se vuelven difusas. Propone esta metáfora simultánea de ficción y realidad social como una unidad política y poética, en tanto herramienta para imaginar nuevos mundos. Sin pretender elaborar teorías totales, lo cyborg busca producir desde la intimidad de las fronteras, tanto en su construcción como en su destrucción. De este modo, resulta esclarecedor para pensar esta vida-obra.

Frida nace en Coyoacán, México, en el año 1907, tres años antes del comienzo de la Revolución Mexicana, hecho trascendental en la vida de la artista. En su diario escribe: «La emoción clara y precisa que yo guardo de la revolución mexicana fue la base para que a los 13 años de edad ingresara a la juventud comunista» (Lowe, 2001, p. 154) y tan profundamente se identificaba con el suceso y el nacimiento del nuevo México que decía haber nacido en 1910. Su obra es reflejo de sus convicciones políticas, alineadas con el comunismo que gravitaba en México a comienzos del siglo xx. Con el devenir de la mexicanidad posrevolucionaria, los artistas y pensadores mexicanos reposicionaron al patriotismo a través de la reafirmación de simbologías indígenas, revalorizando los orígenes mexicanos que, debido al eurocentrismo y la colonialidad, habían sido dejados de lado en pos del academicismo europeo (Kettenmann, 2016).

A su vez, la enfermedad y el sufrimiento están presentes a lo largo de la vida-obra de Frida: a los seis años es diagnosticada con poliomielitis, lo que le generó rigidez en sus extremidades y una deformación en su pierna derecha. A los dieciocho años, tiene un accidente de tránsito que le ocasiona la ruptura de su columna vertebral en tres lugares de la región lumbar; se fractura la clavícula y la tercera y la cuarta costilla; su pierna derecha sufre once fracturas y su pie derecho es dislocado y aplastado. Asimismo, su hombro izquierdo se salió de lugar, su pelvis se fracturó en tres regiones y un pasamanos de acero la atravesó a la altura del abdomen, entrando por el lado izquierdo y saliendo por su vagina. Por todo esto, se somete a más de treinta operaciones y otros tantos tratamientos, cuyas consecuencias la acompañarán por el resto de su vida (Herrera, 2002).

Si bien Frida fue reconocida en su momento, no fue hasta los años setenta y ochenta que a su trabajo se lo comienza a leer en clave feminista y de género, y es recién a partir de los años noventa que las teorías sobre el cuerpo analizan sus representaciones en términos del cuerpo enfermo y discapacitado (Palaversich, 2008). Observamos que los desarrollos teóricos contemporáneos posibilitan nuevas lecturas y reflexiones sobre la artista y su obra a ciento dieciséis años de su nacimiento. En varias ocasiones, se ha reflexionado sobre el carácter híbrido de la identidad de la artista y su constante disolución de múltiples fronteras binarias, aunque existen pocas lecturas de la obra de Frida en relación con el concepto de cyborg tal como lo plantea Haraway. Este aparece por primera vez en la página web editada por Daniela Falini (Frida Kahlo and contemporary thoughts, s. f.), dedicada a Frida Kahlo, donde hace explícitas distintas correspondencias entre la vida y la obra de la artista y el Manifiesto para Cyborgs, que habilitan una lectura de Frida Kahlo como ícono cibernético. Por otra parte, Palaversich (2008) presenta únicamente lo cyborg en relación con la identidad híbrida de Frida y lo que ella denomina una *producción mestiza*, dentro de la que se ponen en diálogo diversos pares dicotómicos como lo mexicano-estadounidense, femenino-masculino, indígena-blanco, salud-enfermedad. Rojas Ponce (2020) solo toma brevemente el concepto cyborg para analizar la obra *Yo y mi muñeca* (1937), pero lo hace más bien desde la estética, oponiéndose al discurso nacionalista de la maternidad.²

Más allá de que Donna Haraway nunca ha hecho una referencia directa a Frida, en una de las portadas de su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995) hace uso de una pintura de Lynn Randolph, *Cyborg* (1989), quien reconoce como influencia a la obra de Kahlo (Palaversich, 2008). Sin embargo, Haraway (2018a), sí ha hablado del arte mexicano, latino y chicano como ejemplo de la simbolización de la vida católica como algo que no se

2 Conocemos la existencia de una tesis producida por Rosales (2000) llamada *Cyborgs, Ángeles y Quimeras: la representación del cuerpo femenino en la plástica mexicana*, que no fue utilizada para este trabajo debido a que no pudimos acceder a ella.

encuentra solo vinculado al mundo físico, sino que constituye ese mundo donde nociones de símbolo y carne se encuentran vinculadas. Haraway (2018a) crece en una tradición católica rodeada de narrativas «figurativas, simbólicas y elaboradas» (p. 109), lo que influye en su forma de pensar y elaborar metáforas, como lo es lo cyborg. Estas narrativas se encuentran presentes en la vida-obra de Frida.

Por lo tanto, recordando que el cyborg es una metáfora para pensar la realidad, es que decidimos retomar y profundizar el camino iniciado por las autoras mencionadas y utilizar este concepto como herramienta analítica para repensar desde este lugar la vida-obra de Frida Kahlo. Esta concepción del cyborg nos permite generar nuestra propia lectura, considerando que estas nunca van a ser iguales y se pueden transformar y reformular como expresa Haraway (2018a), pues la metáfora cyborg, inacabada, también habla de los lugares específicos desde donde pensamos.³ En ese sentido, es preciso aclarar que, como nos basamos en parte en la representación visual, la entendemos no como un mero reflejo de la realidad, sino considerando que todos los sentidos de las imágenes que utilizamos son reconstruidos (Hall como se citó en Brena, 2022). Lo mismo sucede con aquellos fragmentos de su diario y sus cartas que se utilizan a lo largo de este trabajo. Es decir, no planteamos que exista una reciprocidad entre los sentidos que le atribuimos a la vida-obra de Frida y lo que ella misma quería decir. Esto es algo que, además, posibilita lo cyborg en tanto no privilegia una visión del mundo, pues los cyborgs son complejos y contradictorios; y es desde este lugar, siempre parcial, como íntimos conocedores de las fronteras, que observan desde varias perspectivas a la vez (Haraway, 2018b). Es este observar desde el *entre* que habilita nuevas miradas.

En este ensayo, comenzaremos hablando de colonialidad y género, pues consideramos imprescindible contextualizar a la artista y el momento histórico-geográfico que habita. Luego desarrollaremos la teoría cyborg y la forma en que a partir de esta podemos pensar a Frida Kahlo a lo largo de su vida-obra, para, finalmente, aplicar todo esto al análisis de los cuerpos y sus representaciones.

Colonialidad y género

Después de tres décadas de dictadura porfiriana, en los años posteriores al comienzo de la Revolución Mexicana, comenzaron a erigirse cambios fundamentales a nivel social. Frida estaba sumamente alineada con este suceso: se identificaba con los valores posrevolucionarios y seguía esa búsqueda de la identidad mexicana a través de sus pinturas, muchas de las

3 A diferencia de Palaversich (2008), que considera que el análisis de lo concerniente a Frida Kahlo como cyborg ha alcanzado el punto de saturación, entendemos que el concepto no está agotado, sino que, por el contrario, posibilita nuevas miradas.

cuales contenían mensajes políticos más bien explícitos (Kettenmann, 2016). El contexto sociopolítico en el que Frida vive no puede entenderse sin tener en consideración los efectos que la colonialidad tiene en América Latina hasta el presente. Esta implica lógicas de poder y de control que siguen operando luego del fin del colonialismo —régimen político fundado en diferentes mecanismos de poder y dominación, basados en el racismo, la violencia y la apropiación de tierras— (Oyhantcabal, 2021). La modernidad, para sostenerse como sistema de poder, necesita de la colonialidad en tanto esta construye y reproduce cierto ordenamiento jerárquico de la población, que constituye al varón blanco europeo y heterosexual como el sujeto universal, mientras que el resto de la sociedad es subordinada y construida como otredad (Oyhantcabal, 2021). El colonialismo y la colonialidad tampoco pueden entenderse sin considerar la dimensión de género que las atraviesa. Tal como plantea Federici (2010), reconstruir la historia de las mujeres implica necesariamente cuestionar y redefinir las categorías establecidas de manera tal que visibilicen las estructuras ocultas de dominación. Lugones (como se citó en Oyhantcabal, 2021) plantea la idea de un sistema moderno-colonial de género, donde hace dialogar las teorías interseccionales sobre raza, género, clase y sexualidad con la escuela decolonial y la idea de colonialidad del poder. Esta mirada permite observar con mayor claridad las múltiples y diferentes realidades de opresión de las mujeres.

En su pintura *Mi nana y yo* (1937, ver figura 1), Frida se representa con cabeza adulta en un cuerpo de niña, en brazos de su nana desnuda quien la amamanta. Sobre esta obra dirá Frida: «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» (Tibol como se citó en Kettenmann, 2016, p. 8). La nana es representada haciendo alusión a sus orígenes indígenas, pues posee en lugar de un rostro una máscara de piedra precolombina. Asimismo, la pintura retrotrae a las representaciones colonial-cristianas de la virgen con el niño. Esta obra pone de manifiesto una situación de violencia reproductiva vinculada a la obligación de amamantar niños ajenos antes que los propios; obligación que se sostiene sobre la desigualdad de género, raza y clase que hace a la lógica colonial. Esto era posible en una economía colonial-capitalista que se basaba en formas de trabajo esclavo productivo y reproductivo ejercido por sectores dominantes europeos a africanos víctimas de la trata transatlántica (Brena, 2022) y a pueblos indígenas. Frida se posiciona de este modo en dos lugares contradictorios. En primer lugar, nace fruto de la unión de una familia alemana y mexicana, por lo que su propia ascendencia ya le permite posicionarse como híbrido. En segundo lugar, se sitúa en medio de dos ontologías diferentes, una representación católica de la maternidad que al mismo tiempo evoca lo indígena. En esta obra, a diferencia de representaciones de índole católica de la maternidad, en las que el énfasis está puesto en

el afecto y la unión en el vínculo, no aparece la imagen de madre abnegada. Esto lo vemos en el hecho de que la nana y Frida no cruzan sus miradas en el acto de amamantar, lo que leemos como una manera de expresar lo coaccionado del vínculo y la incomodidad que a Frida le generaba la relación tensa con esa herencia colonial. En tanto el cyborg no es inocente (Haraway, 2018b), consideramos que, en la relectura del mundo que nos permite, podemos pensar a esta pintura como una denuncia, una forma de desenmascarar ese sistema esclavista. Pero esta denuncia se efectúa desde un lugar de absoluta contradicción, en tanto Frida se nutre de aquello que le incomoda y cuestiona.

Figura 1. *Mi nana y yo*, 1937. Óleo sobre metal, 30,5 cm × 34,7 cm



Fuente: <https://openverse.org/image/3b58472e-5626-4fda-b8c7-cb4f6fec413?q=mi%20nana%20y%20yo>. El original forma parte de la colección del Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Teoría cyborg: repensando límites y fronteras

Al pensar las relaciones entre naturaleza y cultura, nos encontramos con una serie de dualismos que hacen a la lógica cartesiana que caracteriza los pilares del pensamiento occidental. De la mano de esta división, vemos que aparecen otras dicotomías que forjan nuestra visión de la realidad, tales como individuo-sociedad, vida-muerte, femenino-masculino, mente-cuerpo, natural-artificial. No obstante, estas oposiciones tan fundamentales para el paradigma occidental son simplemente una ontología más entre otras formas de concebir el mundo (Scheper-Hughes y Lock, 1987).

La división naturaleza-cultura cartesiana, establecida en términos de categorías que parecen opuestas, rígidas y bien delimitadas, constituye un sistema de ordenación normativo del mundo que dificulta el estudio de todo aquello que se encuentra en medio de ambos dominios. Es con base en este sistema que Douglas (1973) se enfoca en el campo de lo simbólico y explora la suciedad como lo que se encuentra fuera de lugar, fuera de la ordenación sistemática de la materia. El orden, lo que le otorga una estructura a la experiencia, desordenada de por sí, implica rechazar elementos inapropiados. Esa apariencia de un orden solo es posible, entonces, en tanto se exageran las diferencias entre pares binarios dicotómicos. Dentro de los mecanismos por los que Douglas plantea que las culturas se enfrentan a lo anómalo —tales como la reducción de la ambigüedad, la eliminación, la evitación, la nominación de contaminante—, encontramos aquel que incorpora los elementos anómalos de manera tal que se abra camino a nuevas posibilidades de existencia. Así, podemos leer a Frida, no en clave de imposibilidad analítica por salirse de las tajantes dicotomías, sino, muy por el contrario, parada desde las fronteras, lo que nos permite reconstruir narrativas y pensar nuevas intersecciones. Siguiendo a Haraway (2018b), en una tradición occidental marcada por el capitalismo racista, la dominación de lo masculino y la apropiación de la naturaleza, el cyborg repiensa al ser humano no como entidad concreta aislada construida por oposición, sino como híbrido situado ensamblado a partir de relaciones, algunas de ellas, incluso en apariencia, contradictorias.

Haraway (2018b) reconoce tres quiebres de fronteras que posibilitan lo cyborg. Entendemos que estas rupturas se hacen manifiestas en la vida-obra de Frida Kahlo, y así como posibilitan el análisis de Haraway, habilitan al mismo tiempo pensar a la artista desde este lugar. En primer lugar, se halla el quiebre de la frontera entre lo humano y lo animal, separación que refleja su artificialidad en la dificultad de trazar una división convincente entre ambos conceptos. Lo cyborg hace evidente esta imposibilidad y señala estos acoplamientos tanto inquietantes como placenteros. En *El venado herido* (1946, ver figura 2), Frida se autorretrata a sí misma acoplada en el cuerpo de un venado joven que es atravesado por nueve flechas que generan que le brote sangre de sí; esta fusión entre humana y animal está pintada con un bosque de fondo. La idea de estar vinculada con otros seres vivos es recurrente en su obra, lo que Herrera (2002) entiende como un vínculo directo con cosmovisiones aztecas. Los aztecas producían criaturas híbridas, formadas por partes humanas y animales, al tiempo que se identificaban con otros seres como montañas o flores. Nos encontramos frente a otra visión del mundo diferente a la occidental, donde había un entendimiento distinto de la vida, que se relacionaba con ideas de renacimiento y continuidad. Esto nos demuestra que Frida toma de otras ontologías para realizar su pintura, no agota su producción en los dualismos, sino que juega con ellos y crea desde la superposición caleidoscópica de capas ontológicas.

Figura 2. *El venado herido*, 1946. Óleo sobre masonita, 23 cm × 30 cm

Fuente: <https://openverse.org/image/81e45a92-7262-4f4c-b47d-246339aec523?q=the%20wounded%20deer%20frida%20kahlo>. El original forma parte de la colección Señor Espinosa Ulloa, Ciudad de México.

El segundo quiebre elemental para entender lo cyborg es aquel que se da entre animales-humanos y las máquinas. Haraway (2018b) entiende que el desarrollo de las máquinas y de la tecnología ha debilitado las divisiones entre lo natural y artificial, mente y cuerpo, puesto que se han vuelto demasiado ambiguas. Actualmente, la certeza que parecía existir entre aquello perteneciente a la naturaleza en oposición a lo artificial es difuminada. De este quiebre se desprende el tercero, que habla del límite entre lo físico y no físico, donde existe una omnipresencia de las máquinas modernas, fluidas, invisibles y miniaturizadas. La medicina es un ejemplo de esto: el trasplante de órganos, las tecnologías reproductivas, tratamientos ortopédicos, entre otros, evidencian la renegociación de las metáforas a partir de las formas de experimentar el cuerpo al intensificarse las relaciones entre estos y las máquinas. La vida-obra de Frida resulta una clara evidencia de esto, dado que, a raíz de todas sus intervenciones a nivel de la columna vertebral, debió utilizar diversos corsés en el transcurso de su vida y someterse a innumerables operaciones y procedimientos. Hacia el final de su vida, podía recorrer a pie distancias muy cortas, ayudándose de un bastón, de muletas o desplazándose incluso en silla de ruedas. A la edad de cuarenta y seis, le fue amputada su pierna derecha hasta la rodilla y se le colocó una pierna ortopédica (Kettenmann, 2016). En *La columna rota* (1944, ver figura 3) se autorretrata a sí misma con un cuerpo lastimado, donde tiene una columna resquebrajada, el cuerpo sostenido por un corsé de metal que la mantiene firme, clavos insertados en todo su cuerpo y lágrimas en su rostro. El cuerpo representado y vivido por Frida — que nosotras leemos como cyborg, poshumano, intervenido en repetidas ocasiones, con injertos de metal y de hueso, sujeto por corsés de hierro, y que debe hacer uso de sillas de ruedas o camas

por largas temporadas — nos permite pensarla dentro de las ideas de ruptura de límites planteadas por Haraway. Podemos ir más allá y entender su pincel como un objeto no orgánico que se vuelve una extensión de su cuerpo, que representa unas determinadas técnicas, un cierto control, y que se vuelve un puente mediante el cual la propia Frida busca plasmar su corporalidad.

Figura 3. *La columna rota*, 1944. Óleo sobre masonita, 39,8 cm × 30,5 cm



Fuente: <https://openverse.org/image/9062402f-coa3-4860-89cc-3d37c9f38017?q=la%20columna%20rota>. El original forma parte de la colección Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Lo cyborg implica la redefinición de la naturaleza y la cultura. La primera no se reduce a un mero recurso apropiado y fagocitado por la segunda, sino que, más bien, se busca componer todos con partes, incorporando y jugando también con los binarismos y las jerarquías. Haraway (2018b) reconoce que el cyborg se encuentra en un lugar contradictorio, pues es «la descendencia ilegítima del militarismo y del capitalismo patriarcal, por no mencionar el socialismo de estado» (p. 13), por lo que no es descabellado pensar a Frida como una hija ilegítima, ya que, por más que crece en un contexto donde las influencias de estos sistemas se encuentran presentes, como hija bastarda de su tiempo, es «infel a sus orígenes» (p. 13). Reconocemos que Frida toma su *herencia contaminada*, colonial y patriarcal, y no la abandona, sino que la revisa, tal como propone Haraway (2018a) y como fue analizado en *Mi Nana y*

yo (1937). Es en esta clave que leemos la vida-obra kahliana y haciendo uso de las metáforas visuales que propone es que explorarla como hija ilegítima cobra sentido.

En *El abrazo de amor de El universo* (1949), se representan tres abrazos y abarcándolo todo está una figura que representa el universo. Esta posee el sol y la luna, que vienen a explicitar la dualidad entre la vida y la muerte, cuestión que se encuentra en relación con la mitología azteca. De sus brazos salen raíces que presentan otras vidas que brotan. Asimismo, en el centro de la pintura, está representada una mujer que alude a la diosa de la tierra (Fernandes Pimenta, 2020). También en el cuadro podemos ver a Frida, Diego Rivera, y el perro Xólotl, así como otros diversos seres vivos. Consideramos que esa representación en forma de collage de ontologías presentes en México, superpuestas y en diálogo, remite a lo cyborg. Estamos frente a una concepción del mundo en la que los humanos no están por fuera de la naturaleza, sino en fusión permanente; un mundo de dualidades, que no son ni jerárquicas ni contradictorias. Esta pintura sirve como ejemplo de cómo Frida, en tanto autora cyborg, constantemente cuenta nuevas historias sobre el origen, invirtiendo y desplazando los dualismos jerárquicos que estructuran el pensamiento occidental (Haraway, 2018b).

Sobre el poder: biopoder, biopolítica, necropolítica

Entendemos que nuestro análisis no puede plantearse sin tener en cuenta las relaciones de poder que se encuentran imbricadas en las estructuras sociales. Para Foucault (citado en Estévez, 2018), quien buscaba comprender cómo el poder funcionaba y sometía a los sujetos, este actúa sobre las conductas y no sobre las personas. En suma, «las relaciones de poder se vuelven de dominación cuando son bloqueadas con técnicas que permiten dominar la conducta de otros» (Estévez, 2018, p. 11). La manera en que este poder circula y se instala con mayor efectividad es a través de los discursos, debido a que estos determinan subjetividades, objetos y saberes que tienen efecto de verdad, delimitando aquello que es percibido como falso o verdadero. Esta división, a su vez, genera formas de exclusión que se vuelven parte de un sistema, siendo dependientes del contexto en que se encuentran situadas, y por lo mismo, modificables y coercitivas. Dentro de esta filosofía, el autor propone trabajar pensando el concepto de biopoder; este invierte el objetivo de *dejar vivir y hacer morir* en *hacer vivir y dejar morir*. Este poder actúa sobre los procesos vitales, por ejemplo: la reproducción y la enfermedad, generando entonces estrategias particulares de resistencia, de lucha y de racionalidad (Estévez, 2018).

Al hablar de filosofía del poder y biopoder, se trabaja también con dos conceptos: biopolítica y necropolítica; categorías vinculadas a la administración y poder sobre la vida y la muerte

respectivamente. Por un lado, el concepto de biopolítica se vincula a la garantía, mediante tecnologías de dominación, de un buen estilo de vida a nivel de sociedad, a través de la gestión y control de esta. Desde esta perspectiva, el centro deja de ser el cuerpo individual y el sujeto de regulación pasa a ser la población. Por su parte, la necropolítica se relaciona con el poder de dar muerte mediante la explotación y destrucción de los cuerpos, así como con los elementos de carácter administrativo que ordenan y sistematizan esa muerte. Si bien la necropolítica aparenta ser el opuesto conceptual de biopolítica, estos se entrelazan y construyen mutuamente. Es así que la necropolítica surge de la insuficiencia de la biopolítica para analizar las relaciones de dominación en contextos del tercer mundo, donde la gente se encuentra tan al margen de esa política de la vida, que existe en realidad como muerto viviente y es esa muerte lo que se regula y capitaliza (Estévez, 2018).

Múltiples críticas desde las teorías feministas (Federici, 2010; Martínez Barreiro, 2004; Haraway, 1995) han planteado que la teoría foucaultiana resulta insuficiente debido a que no ahonda en las especificidades del poder en relación con las corporalidades que afecta. Federici (2010) propone que la teoría de Foucault, al no preocuparse por el origen del poder propiamente, genera una concepción del cuerpo de carácter metafísico, ajena a las relaciones sociales que lo atraviesan. Frente a ese planteo que homogeneiza a los cuerpos ante los mandatos del poder, las feministas proponen, en muchos casos de forma previa al desarrollo del autor, poner el foco en cómo los cuerpos de las mujeres, en todas sus particularidades contextuales, habían constituido lugares privilegiados para la aplicación de diferentes técnicas y mecanismos de poder.

«El cyborg no está sujeto a la biopolítica de Foucault, sino que simula políticas, un campo de operaciones mucho más poderoso» (Haraway, 2018b, p. 41). A diferencia de Foucault, que construye su teoría desde y para un sujeto universal y generalizable, lo cyborg se desprende de esta concepción de la biopolítica al poner en entredicho esta categoría. Haraway (2018b) entiende que la posición actual de las mujeres como parte de un sistema mundial de *producción/reproducción* tiene consecuencias para ellas, sin embargo, hace énfasis en que estas son diferentes dependiendo de sus situaciones particulares. La esencia o identidad de la mujer no existe, sino que se crea en función de las categorías en las que las personas transitan su existencia, es decir, dependen de su contexto. La conciencia de género, así como la de raza y clase, se encuentra determinada y generada por el hecho de existir en una sociedad patriarcal, capitalista, colonialista y racista. Vivir la experiencia del *ser mujer* dentro del contexto histórico en que habita Frida determina su posicionamiento, su ideología y su conciencia de las vivencias que atraviesa como mujer mexicana que se sale de los roles de lo femenino.

Una de las obras de Frida que expresa este pensar es *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932, ver figura 4). Lo primero que llama la atención es la contraposición entre lo natural y lo artificial, el primero asociado a México y el último a los Estados Unidos. Frida plantea una crítica a las sociedades industrializadas y a la idealización del progreso. Del suelo mexicano brotan plantas variadas con frondosas raíces, hay nubes en el cielo y aparecen simbologías que nos hablan de la fertilidad. Por otra parte, en el lado estadounidense, la vegetación se encuentra reemplazada por aparatos electrónicos que tienen sus cables hundidos en la tierra, el cielo se encuentra cubierto por nubes de humo que salen de las chimeneas de una fábrica y la ciudad parece sin vida. Como analiza Kettenmann (2016) los dioses estadounidenses —industriales, dueños de fábricas y banqueros— que «habitan los templos de la gran ciudad, los rascacielos, tienen su contrapunto en las antiguas deidades mexicanas Quetzalcoatl y Tezcatlipoca, representadas por el sol y la luna sobre las ruinas de un templo precolombino» (p. 38). El mojón sobre el que se dibuja la artista —de pie, sosteniendo una bandera mexicana— se encuentra en la frontera, alimentándose de una máquina que, a su vez, se nutre de las plantas que se encuentran en suelo mexicano. Vemos ilustrado de esta manera, que la colonialidad es un proceso que sigue dejando consecuencias mucho después de la conquista europea. Así, Frida explicita la apropiación y explotación de las tierras mexicanas y su fuerza de trabajo, el extractivismo y la situación de dependencia en que se encuentra México con relación a Estados Unidos. Sugiere también el cambio en las ideas, organizaciones y vínculos que implica la introducción de lo estadounidense en clave identitaria, recordando que las lógicas coloniales operan también en la imposición de un sistema de valores y de formas de pensar y pensarse (Oyhantcabal, 2021). Denuncia, de alguna manera, el desvanecimiento de las diversas formas de conocimiento y relacionamiento de las poblaciones nativas del territorio mexicano, sustituidas por las lógicas racistas y capitalistas. Los efectos de la colonialidad en el tercer mundo nos llevan a pensar en el manejo de los cuerpos que lo habitan y, por lo tanto, en cómo existen jerarquías de valor de la vida aplicadas a diferentes personas. La biopolítica, en tanto manejo de la vida, solo puede existir en la medida que existe una necropolítica que, mediante la explotación y destrucción de cuerpos, resulta en la precarización social del pueblo mexicano. En los años treinta, Frida Kahlo se trasladó por primera vez a Estados Unidos a raíz de diversos encargos artísticos a su marido, Diego Rivera. En una carta a su doctor de confianza, dice «... es espantoso ver a estos ricos que celebran fiestas de día y de noche, mientras miles y más miles de personas mueren de hambre [...]. Aun cuando me interesa mucho todo este progreso industrial y mecánico de EE. UU.» (Herrera como se citó en Kettenmann, 2016, p. 38). Frida se retrata siendo alimentada por la energía que el generador de corriente estadounidense obtiene del suelo mexicano, y se coloca, nuevamente, en el lugar tenso de quién se nutre y denuncia al mismo tiempo, pintándose directamente en la

contradicción, en la frontera. Es a través de la figura del cyborg que Haraway (2018b) no solo abraza estas contradicciones, sino que milita a su vez un mundo sin opresiones, un mundo por el que Frida también lucha.

Figura 4. Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos, 1932.

Óleo sobre metal, 31 cm × 35 cm



Fuente: <https://openverse.org/image/8b24083b-a40e-4381-b7eb-87c99f7176b8?q=frida%20kahlo%20paintings>. El original forma parte de la colección Manuel Reyero, Nueva York.

Cuerpo cyborg: una lectura alternativa

El cuerpo es una parte elemental del análisis de lo cyborg, debido a que los «cuerpos son mapas de poder e identidad y los cyborgs no son una excepción.» (Haraway, 2018b, p. 78). Al hablar de cuerpo lo asumimos como físico y simbólico de manera simultánea, producido tanto cultural como natural e históricamente situado (Scheper-Hughes y Lock, 1987). En tanto mapa, este cuerpo se vuelve una herramienta de clasificación de otras informaciones, que vincula, oculta o separa las diferentes formas en que los individuos se adscriben dentro de una clase social, edad, sexo, profesión, contexto y espacio determinados (Martínez Barreiro, 2004).

Para nuestra forma de pensar, occidental y construida desde los dualismos cartesianos, resulta casi imposible reflexionar por fuera de estos sin realizar un ejercicio de revisión constante. Y, aun así, nos vemos obligadas a recurrir a conceptos fragmentados que resultan muy poco eficaces para construir desde y que puedan dar cuenta de la disolución de las fronteras (Scheper-Hughes y Lock, 1987). Sin embargo, mirando desde lo cyborg, podemos empezar a ver que los límites de lo natural y cultural en el cuerpo no pueden distinguirse. Los cuerpos cyborgs se encuentran en la oposición de los dualismos, dan la contradicción por sentado y construyen desde allí (Haraway, 2018b).

La forma en la que los cuerpos son representados se ve atravesada por múltiples estructuras de poder y el género es una de ellas. Federici (2010) menciona como las teóricas feministas han visto el concepto de cuerpo como la clave para entender y exponer las raíces del dominio masculino. La feminidad resulta un constructo social que se vuelve un agente de socialización y opresión para las mujeres que se construye en parte a partir de múltiples técnicas corporales, por lo que es leída de forma voluntaria y natural. Los cuerpos de las mujeres se ven sometidos a normas más estrictas y sus cuerpos son manipulados para convertirlos en objetos eróticos de consumo masculino. Recaen sobre estas los mandatos de fertilidad, belleza, inocencia, sumisión y, al mismo tiempo, encarnan la represión, la impureza y lo escandaloso (Martínez Barreiro, 2004).

En la pintura *Mi nacimiento* (1932), Frida representa a una mujer en posición de parto, con la cabeza de una niña que aparece saliendo de entre sus piernas abiertas. La cabeza caída y cubierta de sangre parece inerte, así como el cuerpo superior de la mujer se encuentra tapado por una sábana, como si ambas hubieran fallecido durante el parto. Reconocemos a Frida en la cara de la niña pues porta su característica uniceja. Sobre la cama, a la que Frida refiere como de su madre, se encuentra un cuadro de la Virgen de los Dolores. Esta obra era para la artista una representación de cómo imaginaba su nacimiento, al tiempo que representa la reciente muerte de su madre y su hijo no nacido (Herrera, 2002). Este es el segundo aborto involuntario de los varios que tuvo a lo largo de su vida, sucedido en el Henry Ford Hospital de Detroit, Estados Unidos. Frida representa estos cadáveres de cuerpos femeninos desnudos sin buscar la aprobación de una mirada masculina que los sexualice. El desnudo femenino, en esta y otras obras de Frida, es apropiado y reinterpretado. Haraway (2018a) propone comenzar a cuestionar los límites del cuerpo y del individuo en tanto es pensado por las tradiciones occidentales, es decir, como individual, biológico o social, con márgenes claramente delimitados en lo carnal y la piel. Estos cuerpos desnudos y femeninos son representados por Frida sobrepasando los límites de ese cuerpo, trayendo fluidos como la sangre, obligando a quien los mira a enfrentarse a los tabúes alrededor del cuerpo de la mujer y sus funciones biológicas percibidas como contaminantes y peligrosas. Rompe, asimismo, con las tradiciones del arte occidental donde la sangre aparecía en representaciones heroicas y masculinas (Palaversich, 2008). Como aparece en reiteradas ocasiones en la obra de Frida, y evidenciándose en esta representación de un nacimiento, la artista enuncia lo privado de forma pública.

En la sociedad moderna occidental, el cuerpo se ve atravesado por la mirada biomédica, que hereda del legado cartesiano la separación fundamental entre mente y cuerpo. Esta división implica la reducción de la esencia humana a lo inmaterial, a la mente. Se percibe, entonces,

al cuerpo como una materia prima que debe ser manufacturada, que puede ser manipulada y reducida a un instrumento, por lo que el cuerpo mecánico se reduce a la posibilidad de acción y la explotación de su utilidad. La ciencia y medicina modernas se sostienen y orientan por esta oposición, que tiene como consecuencia la clasificación de los padecimientos como pertenecientes a uno de los siguientes órdenes excluyentemente: orgánico o psicológico (Scheper-Hughes y Lock, 1987). Frida es un ejemplo de esto, pues se hicieron estudios intentando validar su dolor a partir de análisis clínicos (Palaversich, 2008). Entendemos que esta forma de comprender el dolor atiende a una mirada muy biologicista del cuerpo, que únicamente entiende a la enfermedad desde lo físico y observable desde la medicina. Por otra parte, algunas lecturas (Herrera, 2002) de forma opuesta, consideraban que Frida exageraba sus dolencias, y estas, en lugar de ser «reales», eran meramente mentales. Estas miradas hacen clara la dificultad de salirse de lecturas dualistas y considerar el cuerpo y el dolor desde una mirada integral.

Es a partir de mediados del siglo XIX que el poder, entendido desde la mirada foucaultiana, se vuelca sobre el control del cuerpo desde la legitimidad tecnocientífica, el poder médico y la medicalización en pos de la producción de cuerpos «normales» y «dóciles» para el Estado (Martínez Barreiro, 2004). A partir de la clasificación que surge de la biomedicina es que aquello categorizado como normal, en oposición al cuerpo enfermo, se vuelve una delimitación cada vez más restrictiva. Mientras tanto, la medicina y la psiquiatría se establecen como las instituciones hegemónicas que moldean y dan respuesta frente a los peligros (Scheper-Hughes y Lock, 1987).

Sin embargo, ante las concepciones aparentemente rígidas y opuestas de lo natural y artificial, Haraway (2018b) entiende que la medicina moderna se encuentra repleta de cyborgs, de fusiones entre organismo y máquina. Los avances de las nuevas tecnologías, necesarias para el desarrollo de lo cyborg, afectan las relaciones sociales alrededor de la sexualidad y la reproducción, generando que los cuerpos de las mujeres en lo biomédico sean colocados como objetos de intervención y visualización. Lo biomédico se encuentra entrelazado en un circuito integrado de dominación —que abarca el hogar, los puestos de trabajo remunerado, el Estado, la escuela, las clínicas-hospitales y la religión— que determina el lugar de las mujeres, particular a sus situaciones específicas. Lo clínico-hospitalario implica la renegociación de las metáforas que canalizan la experiencia del cuerpo a partir de las relaciones intensificadas entre la máquina y el cuerpo, especialmente en relación con lo reproductivo.

La vida-obra de Frida se vio atravesada, de manera particular, por lo biomédico. Después del accidente, los médicos le habían comunicado que probablemente no podría tener hijos, pues las fracturas de la columna y la pelvis le imposibilitarían gestar. *Henry Ford Hospital* (1932,

ver figura 5) y *Frida y la operación cesárea* (1936) hablan de cómo la artista experimenta los abortos que sucedieron como consecuencia de esto. Como mencionábamos anteriormente, el segundo aborto involuntario que padece Frida en su vida sucede mientras ella y su marido se encontraban en Detroit, Estados Unidos. En la primera pintura, Frida se autorretrata desnuda sobre una cama de hospital; bajo su cuerpo, la sábana blanca está empapada de sangre. De su cuerpo, unidos por una cinta roja, se desprenden diferentes objetos que ella asociaba a su sexualidad y al aborto. Sobre su vientre, un feto masculino se une a ella a través de un cordón umbilical. Por otra parte, sobre la cabecera de la cama, aparece un caracol que, según ha dicho la artista, simbolizaba la lentitud del aborto. En el margen superior izquierdo, se observa una maqueta médica color rosa de la zona pélvica y parte de la columna, mientras que en el margen inferior izquierdo aparece una pelvis ósea; ambas refieren a las causas de su aborto. En relación con lo anterior, se aprecia una pieza mecánica que se usaba como regulador de presión, lo que la artista relaciona con su propia dificultad de llevar un embarazo a término. Finalmente, la orquídea violeta, símbolo de sentimientos y sexualidad, fue un regalo de su marido durante su estadía en el hospital. A su vez, pinta alrededor de la cama una árida llanura y el paisaje industrial de la ciudad en la lejanía (Kettenmann, 2016).

En *Frida y la operación cesárea* (1936), obra inconclusa, Frida yace desnuda y de ojos cerrados sobre la sábana blanca de una cama que se asemeja a aquella de *Henry Ford Hospital* (1932). A su lado, se halla un infante sin rostro y en su vientre un feto. En el margen superior izquierdo, se observa un grupo de efectores de salud vestidos con túnicas blancas rodeando una camilla de hospital, escena plasmada en una gama de colores más oscura que la empleada para la parte central de la imagen. Este rasgo es interpretado por Fernandes Pimenta (2020) como la representación de una zona de frontera, un umbral de recuerdos que producen dolor y angustia.

Frida juega en su representación de los cuerpos con la mirada anatómica médica, pero la desarma y la cuestiona. Construye cuerpos donde organismo y máquina están interrelacionados, como lo es la válvula de escape que se encuentra atada a su cuerpo, así como las maquetas e instrumentos médicos en *Henry Ford Hospital* (1932). Evidenciando el poder que lo biomédico tiene, en *Frida y la operación cesárea* (1936), los múltiples cuerpos de Frida son representados en una situación de vigilancia, de control y nos comunican un sentimiento de opresión, de inferioridad ante el aparato médico. Sabemos, gracias a cartas que se han recuperado de Frida con el Dr. Eloesser escritas alrededor de estos sucesos (Herrera, 2002), que Frida inicialmente tenía intenciones de abortar y le dio a su médico de confianza muchas razones para esto; de salud, emocionales y situacionales, entre otras. Sin embargo, y a pesar de que su médico se encuentra de acuerdo con su decisión, es otro médico a quien consulta en

Detroit el que la convence de intentar llevar a término el embarazo diciéndole que esto sería lo mejor para su salud. Aquí se ponen en juego múltiples capas complejas que configuran el poder médico: la capacidad de inducir las acciones de la población, la opinión médica como verdad mejor conocedora de la situación de vida que la persona gestante y, finalmente, la manera en que este saber médico aparentemente objetivo se encuentra construido e influenciado por los mandatos sociales que recaen sobre las mujeres, en este caso el de la maternidad.

Figura 5. *Henry Ford Hospital*, 1932. Óleo sobre metal, 31,11 cm × 39,37 cm



Fuente: <https://openverse.org/image/c54fe5do-e2b1-4ado-9b6o-doodf774co35?q=henry%20oford%20hospital>. El original forma parte de la colección Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Las sociedades reproducen y socializan la clase de cuerpos que necesitan, los cuales son construidos como hegemonía. En nuestra sociedad, la idea de un cuerpo «saludable» nos permite, a su vez, observar los valores culturales asociados que se enfocan en la autonomía, la competitividad, el autocontrol y la productividad (Scheper-Hughes y Lock, 1987). En este marco, los dualismos intensifican y reproducen jerarquías que construyen cuerpos inferiores y superiores. Aquel cuerpo que se construye como normal, siempre tiene un cuerpo construido como otredad, mutuamente constitutivo (Garland Thompson, 2017). En este caso, pensamos que el cuerpo discapacitado, construido como el otro del normal, puede ser útil para leer la vida-obra de Frida y para comprender cómo esas construcciones legitiman un sistema social, económico y político que, inevitablemente, la atraviesa. Garland Thompson (2017) propone un estudio de la representación de la discapacidad. Para la autora los conceptos de capacidad y discapacidad no nos hablan de condiciones físicas por sí mismas, sino que se construyen

por narrativas legales, médicas, políticas, sociales, etc. Plantea entender la discapacidad como una representación, donde se interpreta culturalmente lo físico en función de la comparación de cuerpos en que se basa la estructura de las instituciones y las relaciones sociales. La discapacidad no es una cuestión esencial de los cuerpos, sino una consecuencia de las reglas de una cultura particular, que regulan lo que los cuerpos deberían ser y hacer.

Asimismo, Garland Thompson (2017) hace un paralelismo entre los cuerpos discapacitados y los cuerpos femeninos, entendiendo que ambos son leídos como inferiores o desviados, excluidos de la vida pública y económica, y definidos en oposición al cuerpo que se supone naturalmente superior. Es así que, en tanto el cuerpo discapacitado está históricamente situado, particularmente definido y en estrecha relación con el entorno, desestabiliza esa noción occidental que constituye el cuerpo del varón capacitado, blanco y heterosexual como el sujeto universal y estable. En esa misma línea, la idea de género que abraza la emergencia de la noción de discapacidad, es la de una matriz dinámica y compleja de experiencias y construcciones parciales, interrelacionadas o contradictorias, mediadas por la cultura y las historias particulares.

Podemos ver la manera en que Frida representa su discapacidad en varias de sus obras; tomamos para nuestro análisis la pintura *Autorretrato con el retrato del Dr. Farill* (1951). En esta obra, Frida se representa sentada en su silla de ruedas al lado del retrato del Dr. Farill, cirujano que practicó varias de las intervenciones a las que debió someterse y a quien había tomado afecto. En sus manos sostiene varios pinceles y un corazón en forma de paleta. Lo que resulta interesante para mirar a Frida desde lo cyborg es la forma en que esta se sale de las típicas representaciones de los cuerpos discapacitados en el arte. Como dice Garland Thompson (2017), estos suelen ser representados como grotescos por una narrativa que los clasifica en el dominio de lo monstruoso. Esta representación tiende a olvidar al cuerpo discapacitado como sujeto de agencia, negando cualquier tipo de subjetividad. Estas representaciones del cuerpo, en particular los femeninos, se rigen por normas estéticas y códigos de belleza que construyen un cuerpo normal en tanto adaptado a un ideal femenino, mientras que la discapacidad anormaliza ese cuerpo. Frida no solo subvierte estos códigos a partir de la exhibición pública de su cuerpo discapacitado y la representación de este en sus pinturas, sino también con relación a lo que se espera de ella como mujer haciendo usos ambiguos de su femineidad y a través de la representación de cuerpos que incomodan ese ideal. Observamos que Frida se halla aquí en un lugar ambiguo caracterizado por lo anómalo. Para Haraway (2018b) los monstruos han definido siempre los límites en las narrativas occidentales. Frida como cyborg permite pensar lo monstruoso, no como ambigüedad, sino como la posibilidad de nuevas formas de corporalidad y de ver el mundo precisamente posicionada en esos límites. Es

aquí, desde ese lugar limítrofe, que convierte al discurso de lo monstruoso en agenciamiento de su posición «equivoca». En *Autorretrato con el retrato del Doctor Farill* (1951), Frida se representa en la doble posición de artista y paciente. En esta obra, más allá de buscar enaltecer y agradecer al doctor, dándole un lugar protagónico en la pintura, el énfasis está en ella como artista que, en este escenario, es quien constituye al doctor invirtiendo así los roles habituales (Garland Thompson, 2017). Siguiendo a la autora, entendemos que Frida como mujer discapacitada se configura en la intersección de dos dicotomías fundamentales: femenino-masculino y normal-discapacitado. De esta manera, como cyborg, al habitar la tensión de su posición ambigua propone otras formas posibles de existencia situadas en el *entre* de esos límites inestables.

Reflexiones finales

Lo cyborg implica mirar y construir desde las fronteras. Esta propuesta es la que permite pensar a Frida a partir de sus múltiples intersecciones en el marco de estructuras de poder y, desde allí, imaginar nuevas formas de vivir el mundo. Frida Kahlo Cyborg nos recuerda que hay salida del «laberinto de dualismos» (Haraway, 2018b, p. 80) que construyen al pensamiento occidental y a su pretendido yo universal —blanco, masculino, capacitado y heterosexual— así como a sus diversos otros. Consideramos que es significativo retomar la vida-obra de Frida, puesto que es una mujer artista latinoamericana que se reapropia del mito de origen y presenta narrativas innovadoras, incómodas, movilizantes y disparadoras que se contraponen a aquellas universalizantes del *logos* occidental. En su vida-obra, el cuerpo y las corporalidades son vividos y representados haciendo manifiestos los resabios de las lógicas coloniales, capitalistas, patriarcales, racistas y capacitistas, que inevitablemente permearon su vida-obra. Sin embargo, en tanto *hija ilegítima*, es infiel a estos y se para en la incomodidad de los márgenes. Construye en las fronteras de la otredad, posibilitando representaciones contradictorias de los cuerpos, que permiten imaginar mundos alternativos aun cuando siguen encontrándose dentro de este mundo. Dicho de otra forma, las experiencias y representaciones son, a la vez, ficciones y actos políticos de gran importancia, pues permiten evidenciar, en simultáneo, las situaciones de opresión, así como las posibles alternativas.

Frida Kahlo Cyborg, como ser que transgrede y se forma en la ruptura de las oposiciones binarias, abre la posibilidad a destruir y construir identidades, categorías, relaciones e historias, para así poder imaginar un mundo monstruoso, sin género, sin génesis y sin opresiones.

Referencias bibliográficas

- Brena, V. (2022). La madre (negra de la) patria. Raza, género y nación en una fiesta tradicional. *Horizontes Antropológicos*, 28(63), 71-103. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832022000200003>
- Douglas, M. (1973). *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Estévez, A. (2018). Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos? *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, 25(73), 9-43. <https://doi.org/10.32870/espinal.v25i73.7017>
- Frida Kahlo and contemporary thoughts (s. f.). *Frida: a postmodern icon of the cyborg. An essay by Daniela Falini inspired by Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto"*. <http://www.fridakahlo.it/en/essays.php>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fernandes Pimenta, T. (2020). *Entre as palavras, o corpo e as imagens: os biografemas insólitos no enlace da obra e vida de Frida Kahlo*. [Tesis de maestría, Universidade Federal de Uberlândia]. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28843>
- Garland Thomson, R. (2017). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra
- Haraway, D. (2018a). *Como una hoja: una conversación con Thyrsa N. Goodeve*. Madrid: Continta me Tienes.
- Haraway, D. (2018b). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx*. Argentina: Letra Svdaca.
- Herrera, H. (2002). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Ciudad de México: Diana.
- Kettenmann, A. (2016). *Kahlo*. Colonia: Taschen.
- Lowe, S. (Ed.). (2001). *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Madrid: Debate y Círculo de Lectores.
- Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, 73, 127-152. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v73no.1111>
- Oyhantcabal, L. M. (2021). Los aportes de los feminismos decolonial y latinoamericano. *Anduli*, (20), 97-115. <https://doi.org/10.12795/anduli.2021.i20.o6>
- Palaversich, D. (2008). Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento. *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (19). <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/palaversich.html>
- Rojas Ponce, T. (2020). Un tránsito de la sangre al plástico: lo prostético en las representaciones del deseo de maternidad de Frida Kahlo. *El taco en la brea*, 7(12), 264-274.
- Scheper-Hughes, N. y Lock, M. (1987). The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology. *Medical Anthropology Quarterly*, 1(1), 6-41.