



“LAS DOS FRIDAS”: DE *FRIDA* (1983) A *FRIDA* (2002)— EN TORNO AL ARTE CINEMATográfico DE BIOGRAFÍA

Luisa Shu-Ying Chang
Universidad Nacional de Taiwán

Resumen

El título se inspira en el autorretrato espectacular de Frida Kahlo titulado “Las dos Fridas”(1939). Partiendo de este insigne autorretrato de la legendaria pintora mexicana e icono feminista, la ponencia abordará algunos estudios de dos géneros sobre la misma protagonista: la biografía de Frida Kahlo por Hayden Herrera y la película basada en esta biografía por la directora de cine Julie Taymor.

Las vicisitudes de la vida y la carrera pictórica de Frida Kahlo en las dos últimas décadas han constituido en uno de los temas más admirados y discutidos dentro del llamado “estudio de feminismo” y la forma de presentación e interpretación sobre ella y su arte pictórico son muy amplias y diversas. La biografía de Herrera se publicó en 1983, mientras que la película de Julie Taymor se finalizó en 2002. A pesar de que dentro de este lapso de veinte años ha habido varios documentales sobre la artista, nuestra atención atenderá al género literario de “biografía” y su correlación con el cine propiamente dicho.

Se dedicará especial atención a la expresión cinematográfica en cuanto al (sub)-género de la biografía, explicando el origen del género (biografía) y analizando cómo lo interpreta la directora de cine dentro del marco artístico y comercial de Hollywood. El enfoque del estudio aportará también la “narratología” del *curriculum vitae* de la artista y la “narratología” filmica, examinando los distintos enfoques y el equipo técnico de cine ante los mismos materiales de la biografía, catálogos, diarios, archivos de fotografías y autorretratos sobre y de Frida Kahlo.

Palabras clave: Frida Kahlo, biografía, cine

Introducción

Frida Kahlo (1907-1954), virtualmente desconocida fuera de México antes de mediados de los años 80, hoy en día se ha convertido en una de las mujeres mexicanas más admiradas y sensacionales en el ámbito artístico y en el de los estudios feministas, sobre todo, con el súbito despegue de la corriente feminista a partir de la década de los ochenta. Esté donde esté expuesta la cultura mexicana, Frida Kahlo siempre ha sido uno de los focos de atención y uno de los temas más controvertidos para la



creación de diversos géneros. Por ejemplo: los programas televisivos, los documentales cinematográficos, las exposiciones pictóricas, así como las recopilaciones o investigaciones bibliográficas y biográficas¹, no se cansan de fijarse en esta figura femenina extraordinaria que reúne en sí misma los temas de la política, el arte, el sexo (homosexual y bisexual), la enfermedad y la cultura mexicana en conjunto.

Las vicisitudes de la vida de Frida Kahlo a lo largo de los cuarenta y siete años han sido muy dramáticas como si fuera un gran maremoto que la golpeó ola tras ola sin cesar. Ella había experimentado todo tipo de retos e intentó superarlos contra viento y marea. A los siete años de edad, se contagió de la polio; a los dieciocho años sufrió un accidente de tráfico y experimentó fracturas en la pelvis y en la columna vertebral y otras lesiones; en 1922, en una exposición conoció a su mentor y futuro esposo, el célebre muralista mexicano, Diego Rivera, y contrajo matrimonio con él en 1929. Durante el período de cónyuges, la pareja desarrollaba sendas relaciones extramatrimoniales después de que Frida descubrió que Diego había tenido una aventura con su hermana menor Cristina² y finalizó el proceso de divorcio en 1939. Según la propia confesión de Frida: "He sufrido dos accidentes graves en mi vida. Uno en el que un tranvía me atropelló.... El otro accidente es Diego". (Herrera 1998: 98; Zamora 29)³. Como consecuencia, el accidente y sus secuelas—22 operaciones quirúrgicas⁴—, así como las relaciones del matrimonio y el divorcio con Rivera enlazan la trama vital y mortal de Frida acompañando su carrera pictórica y su vida social⁵.

Dentro de los infinitos estudios sobre Frida Kahlo que se publican sucesivamente, se considera a *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, de Hayden Herrera, como la mejor (o la más elaborada) biografía, y basada en esta obra de Herrera, se llevó a la pantalla en 2002 ganando el premio de "Mejor Banda Sonora Original" y el de "Mejor Maquillaje" en la 75ª edición de los Premios Oscar. No faltan documentales que narran la vida de Frida, enfocando sobre todo, su carrera pictórica. Podemos ver en la serie de "Great Women Artists", donde se incorpora un documental de *Frida Kahlo*; así como el film de Eila Hershon y Roberto Guerra titulado *Frida Kahlo* (1983)⁶; o más tarde, el film titulado *Frida Kahlo - La Cinta que envuelve una bomba* (*The Ribbon That Ties the Bomb*, 1992), son muestras del interés de los cineastas por esta artista mexicana.

¹ De acuerdo con una moderada estadística, hay más de cien libros dedicados a la biografía de Frida Kahlo.

² Según lo que redactó Patrick Marnham en *Dreaming with his eyes open—a life of Diego Rivera*, Cristina era modelo elegida por Diego para sus dos cuadros titulados *Vida y Conocimientos* (215).

³ Estas palabras las resumió Frida en 1951 ante la periodista Gisèle Freund.

⁴ En el *Diario* (p.124) de Frida se nos presenta este largo proceso terapéutico, que el cuerpo de Frida llegó a ser como si fuera la túnica de Penélope en constante situación deshilada y de costura.

⁵ Las relaciones entre Frida y Diego son dramáticas, controvertidas y a la vez románticas. Por una parte, en muchas situaciones y diversos documentos se demuestra que ambos se quieren mucho y, aparte del amor, la ideología política del comunismo les unió a los dos como una férrea cadena. Por otra parte, la unión de los dos se debe también a "mutua conveniencia". Frida se hizo famosa gracias al matrimonio con Diego y éste consiguió el amparo político debido a la intercesión de Frida, así como en otros muchos casos.

⁶ Este documental, también está hecho con comentarios de Hayden Herrera y consiguió el premio de mejor biografía de artista en el Festival Internacional de Montreal de Cine del Arte.



El doble de Frida Kahlo —el desdoblamiento del carácter y su destino— o más bien, lo polifacético de Frida le hace destacarse como si fuera un caleidoscopio luciendo su versatilidad para que el público lector sienta curiosidad por su idiosincrasia y talento personales, así como sus amoríos con Leon Trotsky, entre otros artistas e intelectuales⁷, y hasta convertirse en lesbiana tramando aventuras sexuales con varias amigas. En ella, lo polémico y lo controvertido han llegado a ser lo mitológico y, lo legendario y lo tradicional se han convertido en una novedad. A consecuencia de todo esto, se nos despierta el interés acercándonos a los estudios que tratan sobre ella.

A propósito del (sub)género biográfico en la expresión filmica

El género o subgénero de “biografía” se remonta a la antigua tradición de la cultura egipcia. En las estelas o estatuas levantadas figuran los relatos biográficos donde se detallan los acontecimientos más notables de la vida del difunto. Mientras que en la cultura bíblica o grecolatina sobresalen ciertos escritos biográficos de las figuras más importantes de la historia de la humanidad. En la Edad Media el desarrollo de la biografía se debe a conmemorar la vida y las virtudes de los santos. Todo esto tiene una función *laudatio* (alabanza), que era un elogio fúnebre y reservado para los ciudadanos. Semejantes (sub)-géneros a la “biografía” se pueden incluir crónica, diario, semblanza, memorias, retrato y autobiografía. En las obras de estos tipos de estilo el relato y su orden cronológico se ven afectados por “un orden temático”. No obstante, este subgénero literario (biografía) no se constituye como tal hasta finales del siglo XVIII (Estébanez Calderón 100-101).⁸ Cabe notar que la biografía implica una identidad del autor con el protagonista y se pretende decir la verdad y no una ficción (Todorov, *Teoría de los géneros literarios*, 46-47). A lo largo de más de un siglo de historia del cine, ha habido muchas películas que consiguieron éxito en la taquilla y en la crítica con tema biográfico. Ahora bien, al tratar de unas referencias no ficcionales y, particularmente, ya prescritas antes de convertirse en guión fílmico, vamos a estudiar cómo ha sido la expresión cinematográfica de *Frida*.

Además de la obra de Herrera, también nos hace falta estudiar el *Diario* de Frida para tener un conocimiento más penetrante sobre su persona y su personalidad, así como otros aspectos de sus actividades socio-artísticas. El *Diario* de Frida Kahlo, de estilo autobiográfico y escrito durante los últimos diez años de su vida, 1944-1954, vio la luz por fin en 1995 después de una gran disputa y polémica⁹. Con la

⁷ Los amantes comprobados son el escultor Isamu Noguchi, el fotógrafo húngaro Nickolas Muray, el coleccionista alemán Heinz Berggruen y el pintor catalán Josep Bartolí. Véase *Diario* de Frida (288-92) y *La Jornada* (1998/09/05). Una de las cartas (Coyoacán, 23 de octubre de 1946) recopiladas en *Cartas apasionadas* reveló el nombre de Josep Bartolí, ahí todavía no se nota la aventura de Frida con él (132). Karina Avilés en *La Jornada* (5 de septiembre de 1998) hizo un reportaje sobre la relación amorosa entre Frida y Bartolí.

⁸ Según la recopilación de Estébanez Calderón, la primera biografía se debe a John Dryden sobre el filósofo griego Plutarco (46-120/127) en 1683 con la denominación culta (*Biographia*) e inglesa: *Biography*.

⁹ Se comenta que el Museo de Coyoacán se encontró con apuros económicos y que quería “subastar” el *Diario* de Frida. Sin embargo, el pueblo mexicano debatió que una herencia de México tan preciosa debía permanecer en su tierra natal y estaba en contra de la subasta. Después de mucha



publicación del *Diario* se aumentan el valor y la contribución de Hayden Herrera porque ella era una de las pocas que habían visto parte del *Diario* conservado en el escaparate del Museo de Coyoacán antes de que aquél saliera a luz. Como el *Diario* cuenta sólo la última década de la vida de Frida, para conocer el panorama de la artista, no hay mejor texto y contexto que la exhaustiva biografía de Herrera, desde el punto de vista del grupo cinematográfico de Hollywood, o al menos, para una de las productoras, Nancy Hardin, quien la estima como el definitivo retrato narrativo de la pintora mexicana¹⁰. De modo que junto a la película, la biografía *Frida* y otras versiones relativas al tema reaparecieron en el mercado (al menos, en el de EE. UU y el chino) como si fueran gemelas¹¹. Es digna de mención la biografía de Herrera, que al cabo de casi veinte años desde su primera edición de 1983, vuelve a sorprender al público lector. El “éxito” que tuvo la película (2002), o al menos, la sensación y la resonancia que ha causado la película se deben también a la actriz mexicana, Salma Hayek, por su preparación e insistencia en desempeñar el papel de Frida y¹², además, el estilo de vestirse a la tehuana para rendir homenaje a su respetuosa paisana ha evocado la conciencia y la identidad de la mexicanidad del pueblo mexicano. Como hemos mencionado, a nuestro entender, antes de la película *Frida* de Julie Taymor, ha habido, por lo menos, tres documentales¹³ y, a pesar de que son buenas producciones, no llegaron a causar el impacto como lo que ha logrado el drama *Frida*. Tal es el privilegio y el encanto que se podrían elaborar a través de los efectos y técnicas cinematográficas. Al ser de diferentes “narratologías” entre el documental y la filmología, en el presente artículo enfocamos sólo la película de Taymor.

La biografía escrita por Herrera se divide en seis partes: (1) la infancia en la casa azul de la calle Londres, (2) el accidente y la columna rota, (3) la vida matrimonial con Diego Rivera y el viaje a EE. UU, (4) el encuentro con Leon Trotsky y el viaje a París (5) Segundas nupcias con Diego y el deterioro de la salud, (6) *Viva la vida*: en trance de la muerte. Aparte del nacimiento, el crecimiento y la enfermedad, Herrera también ha hecho un concienzudo estudio sobre los cuadros de Frida, la mayoría de ellos— los “autorretratos”— y varias obras de bodegón de los últimos años de su vida en que se refleja el estado de ánimo de la artista. La carrera pictórica de Frida, desde ser una pintora poco conocida hasta extender sus relaciones interpersonales con el círculo de artistas surrealistas en París, también ha experimentado una serie de desafíos y aventuras. De modo que esta biografía no sólo narra los acontecimientos más notables de la artista, sino también los detalles de su frustración mental y física. Ahora bien, veremos cómo se adapta, cómo se cambia y cómo se recrea el texto

aclaración y negociación, al final, la editorial mexicana “La Vaca Independiente” concedió el derecho de autor por cierto plazo a la editorial norteamericana Abrams para que publicara el *Diario* primero en inglés y, después en varios idiomas para la divulgación. Véase *ABC Cultural*, 14-15 · 1994 ; *ABC Cultural*, 14-20, 1995.

¹⁰ Como la película *Frida* es una obra reciente (de 2002), se encuentran más comentarios y críticas en las páginas web que los libros u otros tipos de la prensa. En esta página web (<http://www.labutaca.net/films/12/frida2.htm>) se ofrecen unas informaciones muy útiles sobre “cómo se hizo la película” para que podamos tener unos conocimientos más profundos y amplios.

¹¹ La versión china de *Frida* (biografía) salió a luz al tiempo que se proyectó la película en los cines.

¹² Algo así como el difunto actor italiano Massimo Troisi que empuñó en hacer el papel del cartero de Neruda para la película de Michael Radford.

¹³ Estos documentales enfocan más bien en la creación pictórica de Frida y presentan sus obras más prestigiosas y representativas para revelar su carrera del arte.



convirtiéndose en el guión para la pantalla de la vida de la pintora.

A primera vista, parece que la película ha descrito todos estos apartados que se encuentran en la biografía original sin soslayar ninguno de ellos. No obstante, se nota que el argumento y la supuesta intensidad filmica recaen en el modelo y el estilo tópico de Hollywood, a saber, el conflicto de la pasión, el sexo y la mentira. Habría podido ser aún más artística y encantadora si hubiera podido elaborar (o podar) con más esmero las excesas escenas de las relaciones sexuales entre Frida y su novio de la escuela, entre Diego y la modelo del Auditorio (de la escuela) y las demás escenas sexuales entre Frida y sus amigas en diversos lugares (EE.UU., París... etc). En cambio, la aventura amorosa entre Diego y Cristina era uno de los puntos culminantes de las relaciones de Frida y Diego, y en la película no se percibe esa intensidad y su dramatismo. En conjunto, se podría decir que los efectos audio-visuales son bastante llamativos, sin embargo, en los diálogos falta una profundidad conmovedora y un talante artístico¹⁴.

Demasiadas cosas, demasiado pronto

Como el *argumento*, el *personaje* y la *estructura* son los fundamentos del guión, y siempre están interrelacionados entre sí (Field 99), será un reto no menos arduo para los guionistas frente a la gruesa biografía de Herrera. Nos fijamos en que hay cuatro especialistas (Diane Lake, Gregory Nava, Clancy Sigal y Anna Thomas) que se dedican a la elaboración del guión de *Frida*. De acuerdo con la teoría analítica de Syd Field, a lo largo del desarrollo del drama, creo que la película cae en el enredo de “demasiadas cosas y demasiado pronto”(cap. 8, 92-100)¹⁵. A pesar de los pocos años de vida de Frida—47 años—, ha habido bastantes acontecimientos para contarlos todos y con profundidad en una película. La vida de Frida, por lo menos, podemos dividirla en tres líneas (o tres órdenes temáticos) fundamentales en torno a un eje central—la pasión. Esas tres líneas son la carrera pictórica, la vivencia (y convivencia) de/con la enfermedad y la ideología comunista. En la película se intenta presentar la familia de Frida y sus padres; el nacimiento, el crecimiento, los estudios, el encuentro de Frida con el mentor pictórico Diego Rivera... etc, para entregar al espectador una Frida completa y entera. Sin embargo, vemos que las secuencias e incidentes que se revelan en sucesivas imágenes visuales, presentan muchas cosas pero falta una suficiente explicación profunda y una información clara para convencer y conmover al espectador. Si bien la biografía de Herrera serviría de una “anticipación”¹⁶ pretextual para los espectadores, la narratología filmica (la técnica narrativa) sigue siendo uno de los recursos más importantes para el rodaje de un film para jugar con esta anticipación y crear el suspense y la sorpresa. Por lo visto, se falla al intentar

¹⁴ Las conversaciones entre Frida y Trostky al subir a la pirámide de Teotihuacán podrían ser las más conmovedoras.

¹⁵ Field aporta que hay que tener mucho cuidado con el principio del guión y presentar en concreto el problema y el centro de la historia, evitando ofrecer demasiada información y que la historia avance con mucha prisa sin que se de cuenta el espectador de qué está ocurriendo realmente.

¹⁶ De acuerdo con los estudios de Vale (118) y Chion (174), el público tiene una propensión natural a anticipar la historia que cuenta la película, y el arte del guionista consiste en suscitar, alimentar, dirigir y sorprender la anticipación.



crear el suspense y la sorpresa fuera del texto escrito.

La película empieza con la inauguración de la última exposición de Frida Kahlo y a la vez su primera individual en Galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo de México en 1953¹⁷. Frida ya muy enferma y tumbada en la cama de ruedas, pero llena de ánimo y esperanza. Luego, desde la imagen de las vivaces pupilas (como foco de cámara) de Frida se emprende una narración retrospectiva con “*flash-back*” remontándose al año 1922, en el que Frida conoció a Diego Rivera cuando éste realizó un mural en su escuela. Si bien muchas veces se considera el *flash-back* como un procedimiento desfasado, sigue siendo muy popular. En la película, como el *flash-back* sólo se hace una vez al principio, no “resquebraja el suspense ni hace perder inmediatez al relato” (Herman 66-67). Además, constituye un puente entre el tiempo y el espacio para revelar información sobre la protagonista y hace avanzar la historia. Por otra parte, también “cumple su función de dar una fuerte idea de la primera escena para atacar al espectador con violencia y explicar después cómo se ha llegado hasta ahí” (Chion 160-161)¹⁸.

La etapa de la adolescencia de Frida está presentada con bastantes detalles. Al mismo tiempo que la joven Frida conoció el talento y el prestigio de Diego, empezó a conocer el libertinaje de Diego, que siempre tenía aventuras amorosas con sus modelos. Después, el foco de atención serán las escenas del accidente. Las secuencias de la operación que le hicieron a Frida se presentan con la técnica de ciencia-ficción con unos hombres-robot, como si quisieran proyectar un mundo de lucha entre los seres humanos y las máquinas de alta tecnología como el bien y el mal. Frida y las circunstancias que le rodean están divididas en dos mundos: el de la justicia y el demoníaco para ver quién triunfa al final. No obstante, estas escenas resultan bastante mecánicas y poco sentimentales. La película le presenta al espectador la visión de la gravedad del accidente, pero no la sensación de lo terrible de la tragedia.

Las escenas más importantes, a mi juicio, deben ser la constante lucha de Frida por la salud física y sentimental contra los dolores que se le imponen: dolor de la operación, dolor del aborto, dolor de la traición de Diego y dolor de meterse en otros amoríos¹⁹. Sin embargo, estas escenas se proyectan como *collages* de imágenes sin que el espectador perciba el mensaje o el trasfondo subyacente. Tal es la trampa en que suelen caer los que transcriben un texto hecho para confeccionar el guión cinematográfico, imaginándose que el público está formado por espectadores con suficientes conocimientos sobre la historia y basta con unas imágenes para presentar la historia y la trama. Por ejemplo, la muerte de la madre, el aborto en el Hospital Henry Ford, estas escenas se intercalan como imágenes informativas sin estar consolidadas por diálogos descriptivos. En el caso de Leon Trostky, en lugar de un moderado comunista revolucionario e intelectual en contraposición con Stalin, vemos un Leon Trostky apasionado y metido en el lío de un triángulo amoroso: el triángulo entre su esposa Natalia (que ni siquiera se menciona con su nombre en la

¹⁷ La primera exposición de Frida fuera de México tuvo lugar en la Galería Julien Levy en Nueva York en 1938.

¹⁸ Citado por Chion. Estas explicaciones las resume Chion desde el dossier de Claude Chabrol sobre el *flash-back* en la revista *Cinématographe* (no.97).

¹⁹ Me refiero a los amoríos como a un tipo de “dolor” porque para Frida será una de las formas de “anestesia” para distraerse de otros sufrimientos físico-mentales.



película), Frida y él mismo; así como el triángulo entre él, Frida y Diego. Si es una traición imperdonable para Frida la aventura de Diego con su hermana Cristina, entonces la pasión de Frida y Trostky so pretexto del entusiasmo de Diego por el revolucionario comunista también es una traición. Ya que es Diego quien toma la iniciativa de ofrecerle el amparo político al matrimonio Trostky. En el museo de Leon Trostky de Coyoacán no se expone nada de esta anécdota con Frida²⁰. Por lo visto, esta tercera línea del tema (la filiación comunista de Frida y Diego y sus actividades) que hemos explicado antes, que para los estudios de ciencia política podrían ser los más relevantes, sin embargo, quedan mal desarrolladas en esta película.

Si dividimos la película en dos partes, la primera parece más precisa y minuciosa y la segunda, a partir de la escena que Diego realizó el mural para la Fundación Rockefeller, resulta más ágil. En la película se presenta un cuadro tras otro para informar de la ruta pictórica de Frida. Esta parte es la más flexible para que los guionistas puedan plasmar algunas historias de los cuadros con el fin de impresionar y sorprender al espectador. No obstante, los cuadros expuestos son como si fueran una exposición estática del museo, faltando algo de dinamismo para revelar la energía vital de la pintora frente a su arte. Además, se enfocan otra vez las relaciones homosexuales de Frida como una distracción de su soledad durante su estancia en EE. UU. En fin, se nota que el tema del sexo hace sombra al arte.

El paisaje realista, la música tradicional y los hechos comunistas

Los elementos más acogedores de la película son el paisaje y la cultura folklórica. Para que sea más verídica y persuasiva la trama, el paisaje, las escenas y los lugares de rodaje se sitúan en México. Tales como la Plaza del Zócalo y las calles de alrededor; la casa azul— Museo de Frida Kahlo y la casa de Leon Trostky en Coyoacán; las pirámides de Teotihuacán (que escalan Frida y Leon Trostky—un buen símbolo de la conquista de la Frida coja y Trostky “desamparado” de su patria y en el exilio); Xochimilco (para describir la aparente felicidad de las segundas nupcias de Frida y Diego), así como las fiestas del Día de los Santos... etc. El equipo técnico ha hecho un recorrido del pueblo mexicano donde vivía Frida, rastreando su huella para proyectar una historia realista.

Aparte del paisaje “realista”, la banda sonora es lo que se puede destacar aparte del texto escrito. Las películas hechas en Hollywood u otros países europeos con textos originales de América Latina, muchas veces pierden su sabor original y el

²⁰ He tenido la suerte de visitar el museo de Leon Trostky (cerca de Museo de Frida Kahlo) en Coyoacán aprovechando el 69° Congreso Internacional del PEN (2003) para conocer la vida de Trostky durante su estancia en México. Claro está que esta anécdota amorosa se limita a ser tema de conversación y de referencias biográficas para los bibliógrafos sin ficharse nada en los documentos y fotografías oficiales expuestas en el Museo de Trostky. De acuerdo con Herrera y la biografía de Diego redactada por Patrick Marnham, Trostky estaba profundamente enamorado de Frida, mientras que la motivación de Frida quedó más compleja. Ya que solía llamar a Trostky “el viejo” y no estaba muy en serio con él. Por alguna razón u otra, por ejemplo, una aventura con el amigo e ídolo político de su marido podía ser una venganza a Diego por su relación sexual con su hermana Cristina. Trostky le sirvió a Frida un consuelo o una distracción momentánea. En una carta escrita a Ella Wolfe envuelta con la carta de amor que recibió de Trostky, Frida le confesó a Wolfe que “Estoy realmente cansada del viejo.” (Herrera 182-183; Marnham 280-281)



encanto folklórico. La “autoría” ha servido de buen pretexto para los directores de cine por su transgresión cultural²¹. Como consecuencia, siempre se cubre una nueva capa del estilo del país que la produce²². Además de los personajes y el lugar del rodaje, que pueden ser actores y parajes latinos, el otro factor importante para presentar los colores folklóricos será la música. Como consecuencia, la música será uno de los pocos elementos que puede hacer destacar la identidad de la película. Así lo vemos en la película *Frida*, y en muchas otras películas de esta índole²³. Esta película de Taymor, al tener un buen ejemplo antecedente, sin ir más lejos, el éxito que consiguió *Como agua para chocolate*, ha hecho una buena banda sonora con las canciones tradicionales mexicanas.

La música tradicional y los mariachis destacan en la interpretación del estado de ánimo, la identificación de Frida ante su enfermedad y los colores folklóricos mexicanos. Recordemos que cuando Frida se casó con Diego, el padre Guillermo Kahlo comentó que era “como un casamiento entre un elefante y una paloma” (Herrera 1998: 92).²⁴ A diferencia de la entrevista en que Frida le confesó a la periodista Gisèle Freund,²⁵ en la película *Frida* le dijo a Diego vis a vis al ver su aventura amorosa con Cristina: “He tenido dos accidentes graves, el uno es el tranvía y el otro eres tú, el más grave de todos”²⁶. La canción “Paloma negra” describe a la Frida frustrada y desesperanzada por la fidelidad que le pidió a Diego pero no recibió de él. La “paloma” que se casó con el elefante se tiñó de oscuro y su vida empezó a anochecer hasta volverse de color negro. Otra canción típica ha sido “La Llorona”. La Llorona, junto a la Dolorosa, son diosas de la pasión y símbolos de la cultura mexicana. Frida siempre se pinta a sí misma como si fuera la reencarnación de la Llorona y la Dolorosa (*Diario* 130/253; 131/253)²⁷. Así que cuando se encontró aislada y solitaria en EE. UU, mientras bebe en la pulquería se presenta de forma algo mágica una vieja que canta “La Llorona” delante de ella, como reflejando el dolor psíquico de Frida. De igual modo, se repite esta canción en la última escena cuando Frida celebra su exposición personal en 1953. Frida, al llegar al final de su vida, se comportó, en cambio, con un espíritu de optimismo y tenacidad.

Como es sabido, uno de los dos lazos que les unió a Frida y Diego, aparte del arte, ha sido su ideología comunista. En una película como *Frida* que tiende a ser “romántica, sentimental” para reflejar la vida de una mujer apasionada y resistente frente al dolor físico, es otro reto meter el factor político para describir a una persona andrógina como lo es Frida. La directora de cine ha intentado intercalar los actos

²¹ Nos referimos a la “teoría de autor” (“la politique des auteurs” en francés) presentada por François Truffaut a mediados de los años cincuenta, que interpreta la autonomía del autor/director y el valor de cada medio de expresión.

²² Los casos son, por ejemplo, *El beso de la mujer araña*, *El cartero*, *Del amor y sombra*, *La casa de los espíritus*, *No se lo digas a nadie*, *Crónica de una muerte anunciada...* etc, en mayor o menor medida, huele a lo estadounidense o lo europeo.

²³ Por ejemplo, dentro del estilo italianizante de la película *El cartero*, se percibe la música del tango—*la madreselva* de Carlos Gardel; en *Como agua para chocolate*, las canciones mexicanas recuerdan al espectador el trasfondo cultural mexicana de la película,... etc.

²⁴ En la película ha sido la madre de Frida que comentó ante el padre sobre esta pareja.

²⁵ Véase nota 5.

²⁶ Las citas sin paginación provienen de los diálogos del cine.

²⁷ El primer número de la paginación se refiere al cuadro que pinta Frida en el *Diario*, y el segundo se refiere al texto de la transcripción y comentarios que anota Sarah M. Lowe.



relacionados con los pensamientos y actividades comunistas, por ejemplo, las manifestaciones de 1929, las conversaciones en la fiesta de la fotógrafa Tina Modotti, el discurso de Trotsky sobre sus ideales comunistas durante su exilio en México. Con todo, no se ha logrado desenvolver ágilmente el mensaje y su impacto en el círculo intelectual de la pareja Frida-Diego. De hecho, la última actividad pública en que se presentó Frida no fue su exposición personal de 1953, sino la manifestación contra la actividad de la CIA (Agencia Central de Inteligencia) de EE. UU. en Guatemala. La fotografía hecha en esta manifestación en que aparecieron juntos Frida y Diego por última vez coincidió con la primera fotografía de la manifestación que hicieron en 1929. Desde punto de vista de ciencia política, tal vez la ideología comunista haya sido la verdadera chispa y haya constituido como una cadena inquebrantable para que Frida y Diego estén unidos, pase lo que pase (Marnham 326).

Las dos Fridas—el arte de Frida en el cine

Si observamos con atención los cincuenta y cinco autorretratos de Frida (Chang 52), nos daremos cuenta de que a lo largo de su vida, Frida Kahlo ha intentado exponerse ante el público como una Frida poliédrica: una revolucionaria comunista, una pintora surrealista, una enferma valiente, una esposa herida y una amante apasionada. En concreto, el padecimiento físico y el síquico estaban interconectados tanto en la vida como en el arte de Frida (Herrera 1998:296). En los cuadros de Frida que proyectan un doble de su persona y de su personalidad se ven imágenes concretas. Precisamente en el cuadro *Las dos Fridas* (1939) y el de *Árbol de la esperanza mantiene firme* (1946). El cuadro titulado “Las dos Fridas” que pintó la artista en 1939, año en que sufrió las consecuencias de la traición y el divorcio con Diego, nos sirve de un buen contexto para estudiar la presentación de la biografía por Herrera y la re-presentación por Taymor en el cine tras el transcurso de veinte años. Bien es verdad que hemos visto “dos Fridas” variadas a través de la pluma de Herrera y la dirección de Taymor.

En el cine, la identidad tehuana en que se apoya Frida a lo largo de su vida sólo se presenta en el ropaje de la protagonista (Salma Hayek), no se enfatiza su significado ni el origen. El cuadro *Las dos Fridas* revela las dos caras de la identidad de Frida: una Frida vestida de tehuana con la foto de Diego en la mano, que representa la identidad de Frida con su cultura y la tradición mexicana; otra Frida vestida al estilo europeo, con las tijeras en la mano cortando el hilo (la vena) y el corazón sangrante que representa a la Frida dolorosa y herida. Este aspecto de Frida tehuana no se subraya en la película ni se transmite su importancia para la vida y el arte de Frida. Por otro lado, la Frida que pinta para reflejar sus dolores a través de los cuadros tampoco se ve muy bien descrita. El cuadro *Arbol de la esperanza mantiene firme* refleja una Frida que lucha entre dos polos, como el árbol crece desde el dolor. Este cuadro lo realizó Frida para el ingeniero Eduardo Morillo Safa, y rememora la operación a que se sometió en Nueva York. En la carta, Frida le escribió a Morillo Safa describiendo el cuadro:

Ya casi le termno mi primer cuadro que desde luego no es sino el resultado de la jija operación! Estoy yo sentada al borde un precipicio – con el corsé de acero en una



mano. Atrás estoy, en un carro de hospital acostada – con la cara a un paisaje – un cacho de espalda descubierta donde se ve la cicatriz de las cuchilladas que me metieron los cirujanos “jijos de su recién casada mamá” El paisaje es el día y la noche, y hay un “esqueletor” (o muerte) que huye despavorido ante la voluntad *mía de vivir*. (Kahlo 1999: 233)²⁸.

No obstante, a lo largo de la película, los cuadros pictóricos se presentan uno tras otro sin fijarse en el proceso o los detalles de ninguno de ellos. Herrera ha enfatizado repetidas veces comentando la relación de las creaciones pictóricas con el dolor físico de la pintora:

Los autorretratos en los que Frida se representa herida constituyen una especie de llanto silencioso. Las imágenes donde aparece sin pies, sin cabeza, agrietada o sangrante, convierten el dolor en un drama, con el fin de convencer a los demás de la intensidad de su sufrimiento. Al proyectar el padecimiento hacia afuera, sobre el lienzo, lo extraía de su cuerpo. (Herrera 1998: 289)

Según Elaine Scarry, el dolor físico o mental de uno mismo nunca es transitorio y la estructura de la tortura tiene un proceso de alivio para los dolientes, es decir, la conversión del verdadero dolor en una forma metafísica o una ficción de fuerza, luego, el cuerpo se convierte en una forma de voz para transmitir el dolor (27/45). Sea trauma colectivo o dolor personal, no se lo puede sentir realmente por parte ajena ni ésta puede identificarse con el que padece del dolor. Por otra parte, en los efectos audio-visuales del cine, de acuerdo con Eugene Vale, “A través de la identificación y la comparación el espectador entra en contacto cercano con el actor. En consecuencia, el actor representa los cumplimientos de deseos secretos del espectador, ya estén éstos relacionados con la agresión, el temor u otros deseos latentes. Por eso, produce placer o libera de dolor al espectador, suprimiéndolo por medio de una catarsis. (165) Estos comentarios tienen antecedentes en Aristóteles en su *Poética*. Comenta Aristóteles que el propósito de la tragedia es la catarsis de la pena (o la piedad) y el temor. La identificación con el protagonista hace posible esta catarsis (Vale 169; Chion 123). No obstante, sentir compasión no es sentir “dolor”. Así que al contrario de lo que hizo Walt Disney que proyecta un mundo fantástico al que aspira todo el mundo y que se identifica con él, las vicisitudes de Frida han encontrado cierta dificultad para que el espectador se identifique con todas ellas. El espectador podría sentir compasión por algún percance que haya tenido ella, pero no es fácil que el espectador se identifique con ella en todos los aspectos. Entonces el distanciamiento del espectador en cierto aspecto afecta al clímax y la conmoción sentimental.

En el cine, los amoríos o relaciones homosexuales provocarán el interés o curiosidad del público sólo cuando el espíritu y la lucha tenaz de la artista lleguen a conmover al público. No son aquellos amoríos los que atraen al público para conocer la vida de Frida, sino su constante padecimiento y perseverancia. De modo que aquellos amoríos tal vez para la pintora paciente hayan servido de antídotos contra el dolor corporal y psíquico, sin embargo, no llegan al grado de la identificación total del espectador porque esas relaciones amorosas se han presentado con excesiva reiteración y superficialmente.

²⁸ Herrera describió este cuadro sin mencionar esta carta de Frida en la biografía (296). Zamora, a su vez, la anotó en su libro *El pincel de la angustia* (347).



En el cine, la carrera artística de Frida se representa de una forma secundaria. Por ejemplo, la exposición en París se presenta como noticias informativas para revelar lo que comenta el título en la biografía “Este *pinchísimo* París” (205). A lo largo de la película, vemos unos cuantos cuadros de Frida, algunos más importantes, otros menos conocidos, que se presentan sin un rígido orden cronológico. Por ejemplo, cuando Frida acudió a pedir opiniones del mentor Diego, se nos presentan los autorretratos como *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), *Autorretrato con collar de cuentas redondas de jade* (1929) y *El retrato de Cristina mi hermana* (1928). En la boda se plasma un gran escenario del cuadro *Frieda y Diego Rivera* (la imagen simbólica del elefante y la paloma; 1931) de donde salen luego los dos novios—Diego y Frida— a bailar en la fiesta de la boda (aunque se casaron en 1929 y no en 1931). Durante el viaje del matrimonio a EE.UU., el cuadro *Nueva York o mi vestido cuelga ahí* (1933) demuestra la soledad y el agobio que sintió Frida ante la vida híbrida y el sentimiento de diáspora. El vestido tehuana otra vez refleja la identidad y la nostalgia de Frida por su tierra y la raíz de los antepasados aztecas. Fijémonos que la cultura tehuana sirve de refugio, de consuelo y de terapia eficaz para Frida siempre que se encuentra en situaciones frustrantes. Remontarse al pasado (recuperar la cultura precolombina) y olvidar el presente (el trauma físico y mental) es construir el renacimiento de un “nuevo yo”. Así es lo que comenta Scarry—convertir el dolor utilizando un medio (o herramienta) a través del cual se convierte en una fuerza y esta fuerza llega a ser una forma de voz para transmitir el mensaje del dolor. Para Frida, la pintura es el medio y ella pinta su dolor en el lienzo y el lienzo y las imágenes se convierten en una fuerza y voz para que los que se acerquen “vean” y “escuchen” su dolor.

Una de las escenas más destacadas y llamativas debería ser la presencia del cuadro *Autorretrato con pelo cortado* (1940) junto a la canción “Paloma negra” para proyectar a una Frida triste, patética y sin esperanza. En la “Paloma negra”, tal como hemos mencionado en el apartado de la música folklórica, la imagen de la paloma representa a Frida. El color negro dibuja a una Frida lúgubre metida en las tinieblas del amor y con su trastorno emocional ante la aventura de Diego y su hermana Cristina. Después de este cuadro, las demás obras se presentan como una lista de índice suelto, junto al rápido ritmo de la película para presentar el resto panorámico de la vida pictórica de Frida. Aquí se rompe la cronología y las obras aparecen de una forma incongruente con respecto a los hechos, aunque el orden de la aparición no se refiere necesariamente al orden de la fecha de su terminación. Por ejemplo, en el cine, durante el viaje a EE.UU. ya se transmitió el mensaje sobre la inspiración de los cuadros *El suicidio de Dorothy Hale* (1939) y *Lo que me ha dado el agua* (1939), sin embargo, estos dos cuadros los vemos más tarde en la exposición de París. Después del divorcio con Diego, se presenta *Unos cuantos piquetitos* (1935), y al cabo de las segundas nupcias, se presenta el cuadro *Las dos Fridas* (1939). En la última exposición de 1953, un cuadro tras otro cruza ante los ojos del espectador. Vemos los cuadros de *Raíces* (1943), *Sandías “Viva la vida”* (1954), *La columna rota* (1944), *La venadita* (1946) y el dibujo *Pies para qué los quiero / Si tengo alas pa' volar* (1953; *Diario* 166/274). Éstos tres últimos son reflejo del empeoramiento físico de Frida que se agudiza durante los años restantes de su vida. Sufrió numerosas operaciones complicadas en la columna vertebral y en la pierna. A partir del año 1949, la gangrena se apodera del pie derecho y en 1953 le amputaron la pierna hasta la rodilla. Según los comentarios de Lowe sobre el *Diario* de Frida, el dibujo *Pies para qué los quiero / Si tengo alas pa' volar* “es uno de los más impactantes... aparece como imagen



preconcebida y acabada.... El dibujo tiene componentes premonitorios y liberadores... que la pintora (Frida) pudiera ahuyentar el pánico que sentía ante la perspectiva de la amputación” (*Diario* 274). Por otra parte, las alas ya tienen connotación de la muerte, volando hacia donde están los angeles o los dioses. Con este dibujo del *Diario* de Frida la película da a entender su salida hacia otro mundo.

Conclusión

Es curioso e impresionante que la figura de Frida, desde su principio como una pintora casi olvidada llegue a ser “mitológica” y popular. Este impacto no viene de la biografía de Herrera ni de la película de Taymor. Sin embargo, tanto la biografía como la película han disfrutado de la ventaja de su popularidad y se han convertido en obras representativas de los textos escritos y del arte audio-visual, respectivamente, para continuar difundiendo su popularidad e influencia. Según los estudios de Lindauer, fue el despegue de la cultura popular y la moda de los años noventa lo que han proporcionado a Frida alcanzar una fama sin precedentes y constituyendo una corriente de “Fridamania” (162). El vestuario a la tehuana representa a Frida una imagen “exótica” y “legendaria” para otros pueblos. Su afiliación a un gran grupo intelectual en el campo artístico y el político formado fundamentalmente por hombres hace que ella se convierta en un ídolo femenino para las mujeres. Además, su resistencia a lo largo de veintinueve años seguidos de dolor constante merece un homenaje y respeto especial. En el cine, el discurso de Diego para inaugurar la exposición de Frida podría ser la mejor interpretación de la vida de la pintora y la crítica hacia su obra.

Estoy aquí no como el marido de Frida, sino como un artista, un admirador. Los cuadros de Frida son fuertes y suaves a la vez; férreros como hierros, tiernos como alas de mariposa; tan encantadores como unas sonrisas y crueles como los pesares de la vida. Nunca he visto a una pintora que pinta su vida amarga con tanta fuerza.

La película cerró el “curriculum vitae” de Frida con el cuadro *El sueño o La cama voladora* (1940) que se quemó paulatinamente tras una fuerte explosión. Así es la vida y la personalidad de Frida: un contraste chocante de dos polos y una unión armónica de ellos. El cuadro *El sueño o La cama voladora* lo pintó Frida en 1940. La cama es de esas camas viejas con techo soportado por columnas y un espejo interior, según interpreta Carlos Pellicer (Zamora 312), tal vez para ver la entrada y la salida del sueño. En el cuadro, sobre el techo, Frida pintó una gran muerte de cartón que roncaba a hueso suelto y abajo, en la cama, ella dormida y tranquila con la cabeza inclinada a un lado de la almohada, tal como reveló el último pasaje escrito en su diario “Espero alegre la salida – y espero no volver jamás” (*Diario* 192/285) para que nos acordemos siempre de su perfil hermoso de despedida, a pesar de los pesares.

Bibliografía



- ABC Cultural* (1994), no. 146, 19 de agosto, Madrid.
- ABC Cultural* (1995), no. 199, 25 de agosto, Madrid.
- Avilés, Karina (1998). “José Bartolí, último amor de Frida Kahlo”, México: *La Jornada*, 5 de septiembre.
- Chang, Luisa Shu-Ying (2003). “El último autorretrato: sexo, cuerpo y pueblo—el estado de ánimo de Frida Kahlo reflejado en su *Diario*”, *El alma y el cuerpo de las mujeres* (ed. de Ying-Ying Chien), Taipei: Fembooks, 49-76.
- Chion, Michel (2001). *Cómo se escribe un guión*, Madrid: Cátedra.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
- Field, Syd (2002). *Cómo mejorar un guión*, Madrid: Plot Ediciones.
- Frida* (2002). Film dirigido por Julie Taymor, Miramax International.
- Garrido Gallardo, Miguel A (1988; compilación). *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros.
- Herman, Lewis (1983). *Practical manual of screenwriting for theatre and television films*, New York: New Amer Library Trade.
- Herrera, Hayden (1998). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México: Editorial Diana.
- _____ (1991). *Frida Kahlo: the paintings*, New York: Harper Collins.
- Kahlo, Frida (1995). *El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*, Barcelona: Editorial Debate, Círculo de Lectores.
- _____ (1995). *The letters of Frida Kahlo, (Cartas apasionadas)*, compiled by Martha Zamora, San Francisco: Chronicle Books.
- _____ (1999). *Escritura*. Selección, proemio y notas de Raquel Tibol, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lindauer, Margaret A (1999). *Devouring Frida. The art history and popular celebrity of Frida Kahlo*, Hanover: Wesleyan University Press, NH.
- Marnham, Patrick (1999). *Dreaming with his eyes open—a life of Diego Rivera*, New York: Alfred A. Knopf.
- Scarry, Elaine (1985). *The body in pain : the making and unmaking of the world*, New York : Oxford University Press.
- Vale, Eugene (2002). *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa.
- Zamora, Martha (1987). *El pincel de la angustia*, México: Martha Zamora.
<http://www.labutaca.net/films/12/frida2.htm>