



Secuencia. Revista de historia y ciencias
sociales

ISSN: 0186-0348

secuencia@mora.edu.mx

Instituto de Investigaciones Dr. José
María Luis Mora
México

Bartra, Eli; Mraz, John

Las dos Fridas: historia e identidades transculturales

Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales, núm. 65, mayo-agosto, 2006, pp. 136-
164

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127420012>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En *ConSecuencia* con la imagen

Eli Bartra y John Mraz

Eli Bartra es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Cofundadora y coordinadora de los programas de estudios de la mujer de la UAM-X. Autora de *Mujer, ideología y arte; En busca de las diablas: sobre arte popular y género*, y de *Mujeres en el arte popular*. También es coautora de *Feminismo en México, ayer y hoy*, entre otros, y compiladora de varios volúmenes tales como *Debates en torno a una metodología feminista* o *Crafting Gender* (en español *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*).

John Mraz es doctor en Historia por la Universidad de California, Santa Cruz. Actualmente es investigador en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado ampliamente sobre los usos de la fotografía, el cine y el video en la investigación y la reconstrucción de la historia de México y Cuba, ha dirigido documentales que han ganado premios internacionales y ha sido curador de exhibiciones internacionales de fotografía.

Resumen

En este ensayo se lleva a cabo una serie de reflexiones en torno a la película dirigida por Julie Taymor, *Frida* (2002), en tanto cine histórico. Se analiza la representación de la artista, Frida Kahlo, y su relación con el muralista Diego Rivera. Se compara con una película biográfica

anterior dirigida por Paul Leduc, *Frida, naturaleza viva* (1983), y con lo que se dice que "realmente" pasó en la historia. Asimismo, se examina la lógica interna de la película y, además, la representación más socorrida de México en el cine de Estados Unidos.

Palabras clave:

Identidad, cine, historia, género, revolución.

Fecha de recepción: Fecha de aceptación:
mayo de 2005 diciembre de 2005

The Two Fridas: Transcultural History and Identities

Eli Bartra y John Mraz

Eli Bartra, researcher at the Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Joint founder and coordinator of the UAM-X women's studies programs. Author of *Mujer, ideología y arte; En busca de los diablos: sobre arte popular y género*, and *Mujeres en el arte popular*. She has also co-authored *Feminismo en México, ayer y hoy* among other books, and compiled various volumes such as *Debates en torno a una metodología feminista* or *Crafting Gender* (published in Spanish as *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*).

John Mraz holds a Ph. D. in history from the University of California, Santa Cruz. He is a researcher at the Institute for Social Sciences and Humanities at the Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. He has published widely on the uses of photography, movies and video in research and the reconstruction of the history of Mexico and Cuba. He has directed documentaries that have won international awards and curated international photography exhibitions.

Abstract

This essay includes a series of reflections on the film directed by Julie Taymor, *Frida* (2002) as historical cinema. It analyzes the representation of artist Frida Kahlo and her relationship with muralist Diego Rivera. It compares this movie with a previous biographical film direct-

ed by Paul Leduc, *Frida, naturaleza muerta* (1983) and with what is "really" said to have happened in history. It also examines the internal logic of the film as well as the most hackneyed representation of Mexico in US movies.

Key words:
Identity, cinema, history, gender, revolution.

Final submission: May 2005 Acceptance: December 2005

Las dos Fridas: historia e identidades transculturales

Eli Bartra y John Mraz

Uno de los cuadros más famosos de Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939), ofrece un punto de partida para interrogar a la película *Frida* (2002) dirigida por Julie Taymor y producida gracias a los esfuerzos de su actriz Salma Hayek (véase imagen 1). Este cuadro desdobra los autorretratos que constituyen el centro de la obra de la pintora, y enfrenta, más que cualquier otro, la cuestión de la identidad. Dos Fridas se encuentran sentadas tomadas de la mano, una lleva indumentaria mexicana típica, la otra lleva un vestido blanco estilo victoriano. Las manos se tocan, pero la verdadera conexión entre las dos es la arteria que las une y que sale del corazón expuesto, pero entero, de la Frida mexicana y va al corazón partido de la europea. Una arteria baja del corazón de la Frida con el vestido blanco y gotea sangre sobre éste. El cuadro muestra claramente a dos sociedades diferentes, sin embargo, no es realmente "transcultural" si por ello se entiende la energía producida por la interpenetración simbiótica. Es preciso percatarse de que el México "auténtico" está representado como la fuente de vida y, al lado, una Europa puritana se desangra. El cuadro representa una metáfora de las entrelazadas historias de Frida Kahlo, México y el mundo desarrollado, una interpretación visual de lo que

Eduardo Galeano llamaría muchos años después *Las venas abiertas de América Latina*.¹ La sexualidad de la Frida mexicana se halla subrayada por sus piernas más abiertas, una pose que Salma Hayek retoma en la imagen que reproduce a *Las dos Fridas* y que aparece en la invitación al estreno de la película en la ciudad de México en 2003² (véase imagen 2).

Si ponemos frente a frente diferentes "dos Fridas" con las que contamos, tal vez nos sirvan para profundizar en el análisis de la película *Frida*, del mismo modo que la visión de ambos ojos juntos nos proporciona una información distinta a la que nos aporta cada ojo por separado.³ La primera comparación que podemos hacer es entre la película de Taymor-Hayek y la de Paul Leduc, *Frida, naturaleza viva* (1983). En esta última, el director llevó a cabo una experimentación radical por medio tanto de la fragmentación temporal como de la casi ausencia de diálogo.⁴ Fue

¹ Galeano, *Venas*, 1971.

² Quienes conocen la obra de Kable se darán cuenta inmediatamente de que Hayek en el papel de Frida utiliza dos cuadros, *Las dos Fridas* y *Corinónome el pelo con unas tijeras* (1940).

³ Véase "The Case of Binocular Vision" en Bateson, *Mind*, 1979, pp. 69-70.

⁴ En su primera película *Reed: México insurgente* (1972), Leduc demostró un interés en cuestiones

galardonada con el premio Gran Coral a la mejor película en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, y Ofelia Medina, en el papel de Frida, recibió un Coral como mejor actriz.⁵ Las actrices de estas películas –otras dos Fridas– están entre las mejores de México. Medina podría considerarse como la Jane Fonda mexicana, ya que se ha puesto sistemáticamente al servicio de las causas progresistas como la lucha neozapatista en Chiapas. En la medida en que Salma Hayek ha tomado control de su carrera dentro del cine, ha mostrado el deseo de colocar a mujeres rebeldes en el centro de la gran pantalla. Después de aparecer en unas cuantas insípidas cintas hollywoodenses, Hayek produjo y estelarizó *En el tiempo de las mariposas* (Mariano Barroso, 2001), una fuerte denuncia del asesinato de las hermanas Mirabal en 1960, por su oposición a la dictadura de Rafael Trujillo en República Dominicana.

La política sexual en las películas de Leduc-Medina y de Taymor-Hayek difiere significativamente. En la de Leduc, Frida Kahlo es mostrada siempre como inválida (excepto cuando era joven) ya sea sentada en una silla de ruedas, acostada en su cama, con muletas y con la pierna amputada⁶ (véanse imágenes 3, 4, 5 y 6). Inclu-

transculturales al centrarse en las actividades de John Reed durante la revolución mexicana. El hecho de fijar su atención en un gringo es una decisión curiosa para una película realizada en plena efervescencia del nuevo cine latinoamericano que se dedicó a buscar con tenacidad las voces propias en la región.

⁵ El guion fue publicado en Leduc y Blanco, *Frida*, 1992.

⁶ Vale la pena señalar que las imágenes de películas utilizadas en este artículo son fotogramas que permiten la reproducción de encuadres y no fotografías

so llega a retratarla desnuda usando un corsé y mirando su mano ensangrentada con el fluido que salió de su vagina (véase imagen 7). El erotismo se encuentra desde luego presente en esta escena, aunque en realidad su sexualidad se muestra principalmente a través de expresiones de celos y de rabia hacia las infidelidades de Diego Rivera. En cambio, la Frida de Taymor y Hayek parece empoderarse a través de su energía sexual; además, su personaje casi no cojea, algo que fue criticado en México como uno más de sus errores históricos. Sin embargo, mostrar la cojera en pantalla corre el riesgo de sobredeterminar simbólicamente a un personaje; cojeat en la realidad no tiene la misma connotación que hacerlo en la pantalla.⁷ Aunque al parecer la película de Taymor y Hayek está basada en la biografía de Hayden Herrera, trasciende al libro en la medida en que a diferencia de éste, no cae en el regodeo del sufrimiento y el dolor tanto físico como emocional de Frida Kahlo.⁸ En los medios masivos de Estados Unidos las lágrimas salen fácilmente; la *Frida* de Taymor y Hayek es más mexicana al mostrar que la vida es un proceso de encontrar formas de

(production stills) tomadas para fines publicitarios. Aunque la publicación de fotografías es la manera dominante de emplear material gráfico en los estudios sobre cine, es puramente ilustrativa. Un riguroso uso de imágenes para analizar películas requiere de la reproducción de fotogramas. Agradecemos a Leopoldo Best su ayuda en producir los fotogramas de *Frida, naturaleza viva* y de *Frida*.

⁷ Es preciso señalar que Frida, de hecho, sí cojea inmediatamente después del accidente de tránsito, pero a medida que la película de Taymor y Hayek avanza, ya no cojea. José Rabasa señaló en una conversación que el hecho de que no cojee se puede deber también al afán de perfección de Hollywood.

⁸ Herrera, *Frida*, 2003.

vivir dentro de las posibilidades dadas, en lugar de lloriquear por las carencias.

La Frida que construyeron Taymor y Hayek es tan sexual como la mexicana de *Las dos Fridas*. La película abre con una lograda escena de un suceso al final de su vida, pero en seguida aparece Frida de adolescente llevando a un grupo de amigos a espiar a Diego Rivera pintando a una modelo desnuda. Esto tiene una fuerte carga erótica que desemboca inmediatamente en una escena de amor entre Frida y su novio Alejandro Gómez Arias. A pesar del terrible accidente (magistralmente narrado a través de una secuencia animada), Frida no queda postrada en la invalidez sexual. Cuando Alejandro va a visitarla intenta seducirla, pero es rechazada. El accidente de Frida no aparece como un castigo por su erotismo, una estrategia desafortunadamente demasiado familiar dentro del cine de Estados Unidos. El reconocimiento de la sexualidad femenina en *Frida* contrasta fuertemente con el que normalmente se tiene en Hollywood, cuando incluso en buenas películas recientes como *The Life of David Gale* (Alan Parker, 2002) y *The Unsaid* (Tom McLoughlin, 2001) siguen representando al deseo de las mujeres como la fuente de las peores tragedias que llevan indefectiblemente a un final desastroso.

Aunque Frida es una historia de amor sobre la apasionada relación entre dos artistas-celebridades, la saga romántica es impulsada por fuerzas materiales. Frida es la hija de un artesano, tal vez incluso de un artista, Guillermo Kahlo, un fotógrafo que tiene que luchar para conseguir el dinero para mantener a su familia y sufragar los costosos tratamientos de su hija. No obstante, Frida sabe que eventualmente se tendrá que ganar la vida, y la relación

con Diego empieza precisamente cuando lo interroga acerca de si su pintura es lo suficientemente buena como para poder vivir de ella. La necesidad –o el deseo– de Diego de conseguir dinero es lo que lo llevó a aceptar el encargo de pintar el mural para el Rockefeller Center, que luego fue destruido. El argumento del magnate fue implacable: el mural quizás sea de Rivera, pero el muro es suyo.

Casi todo el cine que se hace hoy en Estados Unidos muestra casas de ensueño, fabulosos interiores, autos de lujo, viajes en primera clase y ropa muy fina a la última moda.⁹ Es más, esas imágenes del consumismo están divorciadas del trabajo que costaría obtener esos bienes; la prosperidad, cual maná, cae del cielo. En cambio, *Frida* es más realista e insiste en que incluso las y los artistas famosos tienen que trabajar para vivir, así como pagar un precio por venderse al mejor postor.

El hecho de que *Frida* sea una película sobre personas que realmente existieron empuja a que se compare con lo que pasó en la "realidad"; resulta inevitable que la Frida de Taymor y Hayek sea careada con la Frida "real", así como con la que crearon Leduc y Medina. Al no hacer una declaración explícita de su veracidad, *Frida* difiere de la mayoría de las películas biográficas, un género sobre el que George Custen opina: "Casi todas las películas biográficas llevan al principio en forma escrita u oral declaraciones que afirman la realidad de su narrativa."¹⁰ Tal vez la his-

⁹ Es difícil no ver el cine contemporáneo de Hollywood como un remedo de las películas del "teléfono blanco" de la Italia fascista.

¹⁰ Custen, *BioPics*, 1992, p. 8. Todas las traducciones de las citas en este ensayo son nuestras. Custen analiza los años 1927-1960, período en el cual se da, según el autor, el auge de las películas biográficas.

toria de Frida Kahlo es tan conocida que resulta innecesario hacer una afirmación como ésa, pero el hecho de que Taymor haga constar en los créditos iniciales que la película "está basada en el libro de Hayden Herrera" introduce una cierta subjetividad que resulta diferente de la credibilidad de que hace gala una obra en la que se afirma "basada en una historia real". De cualquier manera, al comparar una representación filmica con la "realidad" —esto es, lo que se construye a partir de historias escritas y memorias personales, por ejemplo— no es posible simplemente afirmar que "No sucedió así". En cambio, las contradicciones entre lo que conocemos como "realidad" y lo que vemos en la pantalla deben ser cuestionadas. ¿Cuáles son las omisiones y los errores? Y, lo más importante, ¿qué significan?

Mientras el equipo de Taymor y Hayek se manifiesta claramente acorde con la política sexual de la Frida "real", parece menos atento a su política en general. Ciertamente es un enorme avance el hecho de mostrar a un miembro del Partido Comunista como un ser humano; *Reds* (Warren Beatty, 1981) pudec que sea la única película de Hollywood, desde que empezó la guerra fría, en haber elegido a un comunista como "sujeto aceptable" para protagonizar una película biográfica.¹¹ Sin embargo, la verdadera militancia de la artista en el Partido Comunista Mexicano (PCM) está velada en *Frida*. Una y otra vez, el compromiso político de Diego es acenquado mientras que el de Frida es minimizado y se considera secundario; ella no es representada como el individuo autónomo

y motivado políticamente que pareciera haber sido. Frida ingresó primero en las Juventudes del Partido Comunista Mexicano, no se sabe bien a bien cuándo, luego en el PCM y permaneció en él toda su vida. Su devoción a la causa es evidente en varios cuadros e incluso en el último sin terminar: un retrato de Stalin. Ahora bien, este compromiso está ausente en la película de Taymor-Hayek, pero está encarnado en la bandera comunista que cubrió su féretro en Bellas Artes, escena con la que acaba la obra de Leduc (véase imagen 8).

Tal vez las restricciones políticas de la película de Taymor y Hayek se hacen más evidentes en la escena que eligieron como la última aparición en público de Frida. La película abre (al igual que el libro de Herrera) con un *flashforward* que luego será también el final de la película; Frida acostada en su cama es llevada de su casa a la inauguración de su única exposición en la ciudad de México. El sufrimiento por el que pasó para ello es patente. Sin embargo, en realidad la última aparición pública de Frida fue más de un año después y sólo once días antes de morir, cuando sus dolores deben haber sido mucho peores aún; salió en su silla de ruedas a protestar por las calles de la ciudad en contra del derrocamiento por parte de Estados Unidos del gobierno democráticamente electo de Jacobo Arbenz en Guatemala. Taymor y Hayek decidieron enfatizar la satisfacción personal, convirtiendo a Kahlo en el prototípo de la o del artista burgués, en lugar de mostrar el valor y el compromiso de una izquierdista agonizando. Aunque es entendible que esa representación no hubiera sido muy apreciada entre el público del "buen vecino" de América Latina, el hecho de que Leduc sí muestre este episodio indica cuán diferen-

¹¹ Cusen señala que sólo ciertas "vidas son sujetos aceptables", *ibid.*, p. 12.

tes son las limitaciones políticas dentro y fuera de Estados Unidos.

Aunque el personaje de Frida parece traspasar fronteras culturales, también presenta el riesgo de convertirse fácilmente en un patrón conocido. Por lo tanto, aunque el padre alemán y la madre oaxaqueña están presentes, la artista es vista, sobre todo, como si fuera un producto de su propia invención, en lugar de una síntesis de las culturas alemana y mexicana. Ésta es una idea muy "americana", forjada por una sociedad en la cual la gente se está inventando y reinventando a sí misma constantemente; es posible que esto también tenga que ver con la popularidad que ha adquirido la figura de Frida Kahlo en Estados Unidos. Esta inclinación hacia la autoconstrucción es típica de las películas biográficas de ese país, como señala Cussten: "En lugar de la familia como modelo de causalidad, Hollywood inserta la auto-involución, la forma americana [sic] más característica para la construcción de la personalidad."¹²

La formación de la identidad en Estados Unidos se halla completamente atada por la hegemonía de la ideología capitalista: si es un país que acepta inmigrantes de muy diversas culturas y religiones, todos deben arrodillarse, sin embargo, ante el altar del todopoderoso Mammon. Para alguien con un sólido compromiso social como el de Kahlo, un país como Estados Unidos le debe de haber parecido asfixiantemente materialista. En *Frida*, Kahlo lo rechaza porque la ambición es lo único que le interesa a la gente; el asunto aparece en la relación con Rivera cuando ella insiste para que regresen a México: "No so-

mos de aquí. Estoy cansada de gringos y estoy cansada de quien eres tú cuando estás con ellos." Diego, el inmigrante mexicano que reconoce los beneficios económicos de Estados Unidos, preferiría quedarse ahí, pero Frida lo encuentra un país frío y los tonos azules con los que está filmado dan esa impresión (al igual que la abundancia de escenas de interiores produce claustrofobia). México, en cambio, está lleno de color (y de deliciosos tonos naranja); las artesanías y el arte popular mexicano aparecen constantemente, como las ollas de barro y los judas, trajineras adornadas con flores se desplazan lentamente por los canales de Xochimilco, el día de muertos hace su pintoresca aparición y escenas de exteriores que incorporan a las pirámides y a los majestuosos magueyes (véanse imágenes 9, 10 y 11). México también aparece como una cultura musical y una cantante en particular, Lila Downs (hija de un gringo y una oaxaqueña), proporciona otro elemento de transculturación y se nos muestra como otra "Frida", dado, además, su parecido físico con la pintora (véase imagen 12).

Aunque es posible que la película coqueteé con el exotismo innato de México, *Frida* es un sano antídoto frente a la manera en que el cine estadounidense normalmente retrata a su vecino del sur. Películas clásicas como *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), por ejemplo, representan a México como oscuro, peligroso y caótico, y en *I Iud* (Martin Ritt, 1963) es la fuente del mal, el lugar de donde viene la temida fiebre aftosa que amenaza a la finca de la familia. Antes de *Frida*, el cine estadounidense negaba a los mexicanos el poder de tomar decisiones autónomas e independientes. En *Juárez* (William Dieterle, 1939) el retrato de Abraham Lincoln está falazmen-

¹² *Ibid.*, p. 149.

te armado como protagonista e interlocutor del gran héroe nacional, Benito Juárez¹³ (véanse imágenes 13 y 14). Cuando Elia Kazan planeaba hacer *Viva Zapata!* (1952) para Twentieth-Century Fox, Darryl F. Zanuck (vicepresidente encargado de la producción) instruyó a los escritores del guión para que crearan una fábula sobre la influencia de Estados Unidos en Emiliano Zapata:

Pablo [un personaje ficticio] debe de haberle hablado a Zapata de un pequeño país conocido como los Estados Unidos de América [...] Me parece que Zapata debe de haber escuchado hablar de elecciones libres y gobiernos del pueblo para el pueblo [...] Estoy seguro de que Zapata debe de haber planteado la pregunta muchas veces: "¿cómo le hacen en Estados Unidos?"¹⁴

Al colocar a una mestiza comunista —quien, además, bebe mucho, consume drogas y tiene relaciones lésbicas— en el centro de la historia, *Frida* ha ido contra la corriente por lo que se refiere a las películas biográficas, porque "Clío, la diosa de la historia, es en el cine masculina, blanca y estadounidense"¹⁵ (véase imagen 15).

Es posible que lo más logrado de *Frida* sea precisamente su transculturalidad, la cual viola las normas de las cinematografías estadounidense y mexicana y abre puertas que muchos espectadores ni se imaginan que estaban cerradas. La película no fue bien recibida por la crítica de México

¹³ Véase Vanderwood, "Image", 1992, pp. 221-244. Véanse los fotogramas de Benito Juárez (Paul Muni) y del retrato de Lincoln en las páginas 43, 46 y 48 en Vanderwood, *Juárez*, 1983.

¹⁴ Vanderwood, "Image", 1992, p. 234.

¹⁵ Custer, *Bio/Pics*, 1992, p. 109.

y la prensa maltrató tanto a Taymor como a Hayek. Un reconocido crítico de cine afirmó, sintetizando la cuestión, que el relato se encontraba "afligido por inexactitudes históricas".¹⁶ Entre los errores mencionados por Raquel Tibol, la importante crítica de arte de izquierda, amiga de Rivera y de Kahlo, se halla el hecho de que ponen a Frida tomando tequila: "Frida no se empinaba botellas de tequila, porque cuando se emborrachó siempre lo hizo con coñac; no le gustaba el tequila."¹⁷ Aunque el ejemplo parece trivial, es complejo: Frida probablemente tomaba lo que había, pero por sus insistentes desplantes de mexicanidad, podemos imaginar que ella hubiera preferido que la representaran tomando tequila. El verdadero problema con respecto a la recepción que ha tenido *Frida* en México es que aquí hay un gran resentimiento hacia las personas que se consideran vendidas, hacia quienes triunfan en Estados Unidos. Ciertamente la película invita al rechazo que se tiene en México hacia los pochos y se podían escuchar comentarios "Yo no voy a ir a verla porque está en inglés", o bien "Guácate las es con Salma Hayek".¹⁸ Sin embargo, la mayoría de las personas a quienes les hemos preguntado qué les pareció la película, responden que les gustó. Y resulta también interesante señalar que una película sobre una mestiza fuera realizada por una gitana y una mexicana.

¹⁶ Leonardo García Tsao, "No tan sufrida", *La Jornada*, 29 de noviembre de 2002.

¹⁷ Anel Vargas, "Degrada *Frida* a los personajes representados en la cinta: Tibol", *La Jornada*, 9 de marzo de 2003, p. 2a.

¹⁸ El artículo sobre *Frida* en *Proceso* se llamó irónicamente "Frida regresa a Bellas Artes hablando en inglés", *Proceso*, núm. 1358, 10 de noviembre de 2002.

En cierto sentido, hemos dicho que si bien *Frida* nos parece mexicana es al mismo tiempo una cinta muy estadounidense en cuanto a que su narrativa clásica lineal y cerrada fomenta la identificación con las celebridades de la pantalla, en lugar de haberse embarcado en la búsqueda de nuevas formas de hacer cine histórico. En una excelente reseña, Seth Fein argumenta que el distanciamiento inherente a la cinta de Leduc era la estrategia más adecuada porque recordaba al público que se trataba de una película histórica y no la historia misma. "La película de Leduc es mejor historia que la de Taymor no porque sea más exacta en cuanto a los hechos ni esencialmente más mexicana, sino porque es metodológicamente más sólida."¹⁹ Sin embargo, aunque el distanciamiento de Leduc puede parecer una estrategia más apropiada para nuestros ojos posmodernos, la suya fue una búsqueda de innovación artística más que un experimento con respecto al cine histórico, y sus buenas intenciones quedan sepultadas bajo el peso de los legendarios protagonistas, cuya representación muda simplemente alimenta y refuerza los estereotipos que tan bien conocemos. Por lo tanto, Juan José Gurrola como Diego no pasa de ser la caricatura de un sapo gordo y aburrido (véase imagen 16). En cambio, Alfredo Molina en el papel de Rivera transmite la sensibilidad que aquel mujeriego seguramente expresaba hacia el sexo opuesto como para tener tanto éxito en sus conquistas; su ex esposa Lupe Marín le dice a Frida que él encuentra a todas las mujeres "perfectas", y cuando Diego descubre la cicatriz que Frida tanto temía que él viera, le dice que es "hermosa".

¹⁹ Fein, *Frida* (reseña), 2003, p. 1262.

Frida lleva a la identificación con los famosos artistas en parte por la preciosa iluminación, la bella fotografía y la excelente dirección de actores. Sin embargo, la película también está salpicada de rupturas brechianas mucho más sutiles y disfrutables que las estrategias de distanciamiento y fragmentación temporal de Leduc: una secuencia de animación recrea el accidente, un inventivo fotomontaje introduce su viaje a Estados Unidos, los cuadros cobran vida y los actores salen de ellos (véanse imágenes 17, 18 y 19). Es más, a pesar de las limitaciones impuestas por la forma hollywoodesa de *Frida*, se trata de una cinta profundamente mexicana en muchos sentidos: la violencia es manejada con gusto, sin *catsup*, y los efectos especiales son evidentes y no se hallan agazapados tras un aparente realismo. Contrariamente a la fórmula de las películas de Estados Unidos en las que "todos los males son curables", *Frida* insiste en que la vida debe vivirse bien, aunque no sea larga.²⁰ Dado lo reaccionario y avaricioso de nuestros tiempos, resulta refrescante ver una película que rescata la creatividad de una mujer que vivió con pasión y conciencia social.

HEMEROGRAFÍA

La Jornada, México.
Proceso, México.

²⁰ Custen afirma "Esta idea –de que todos los males son curables– es precisamente el mensaje de las películas biográficas, *Bio/Pics*, 1992, p. 189.

BIBLIOGRAFÍA

- Bateson, Gregory, *Mind and Nature: A Necessary Unity*, E. P. Dutton, Nueva York, 1979.
- Custen, George F., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1992.
- Fein, Seth, *Frida* (reseña), *American Historical Review*, vol. 108, núm. 4, octubre de 2003, p. 1262.
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI, México, 1971.
- Herrera, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, Diana, México, 2003.
- Leduc, Paul y José Joaquín Blanco, *Frida, naturaleza viva*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1992.
- Vanderwood, Paul (comp.), *Juárez*, University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
- _____, "The Image of Mexican Heroes in American Films", *FilmHistoria*, vol. II, núm. 3, 1992, Barcelona, pp. 221-244.



Imagen 1. Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939, óleo sobre tela 172 x 172 cm. D. R. © 2006 Banco de México, fiduciario en el fideicomiso relativo a los museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo, núm. 2, col. Centro, Del. Cuauhtémoc, 06059, México, D. F. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Colección del Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno.



Imagen 2. Invitación al estreno de la película, *Frida* (Taymor, 2002) en Bellas Artes. En la imagen Salma Hayek aparece como *Las dos Fridas* combinada libremente con *Cortándome el pelo con unas tijeritas* (1940). Cortesía de Miramax Films Corporation.



Imagen 4. Fotograma de la película *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983). Ofelia Medina como Frida acostada en su cama. Cortesía de Zafra Video.



Imagen 3. Fotograma de la película *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983). Aquí aparece Ofelia Medina como Frida en una silla de ruedas. Cortesía de Zafra Video.



Imagen 5. Fotograma de la película *Frida, naturaleza viva* (Leluc, 1983). Ofelia Medina como Frida usando multetas. Cortesía de Zafra Video.

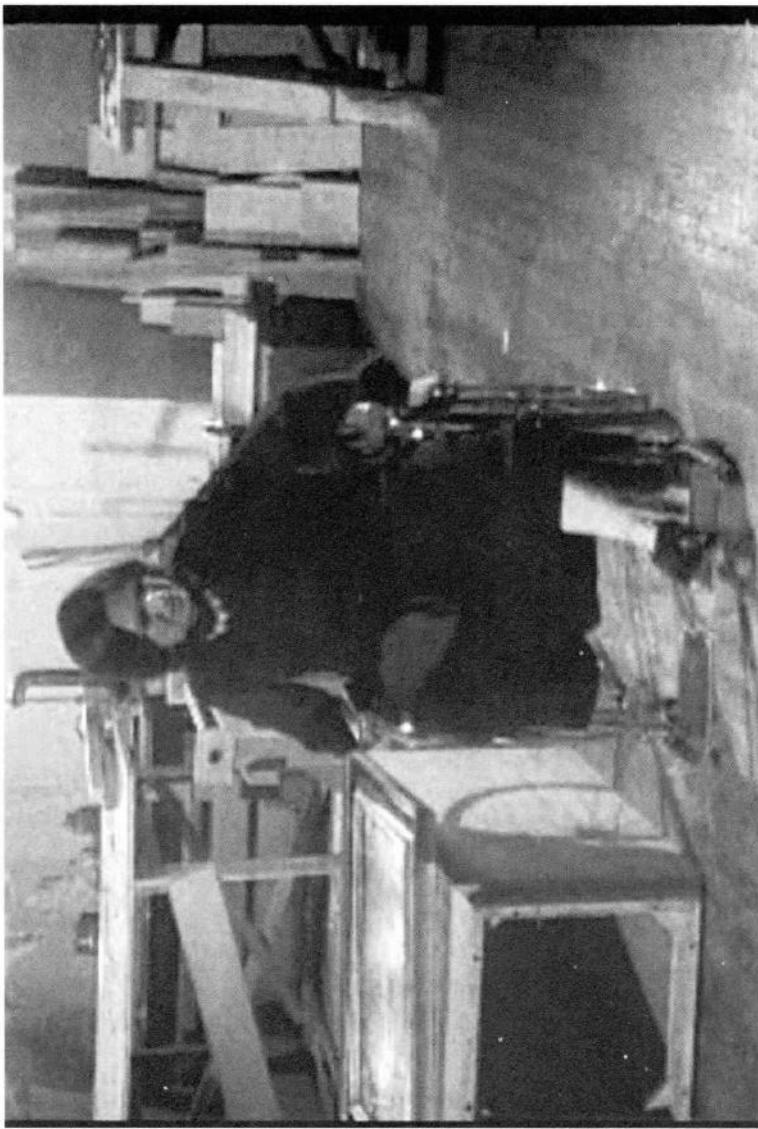


Imagen 6. Fotograma de la película *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983). Ofelia Medina como Frida en una silla de ruedas y sin su pierna derecha. Leduc enfatiza la pierna que falta al ponerle a la otra pierna una calceta blanca. Cortesía de Zafra Video.

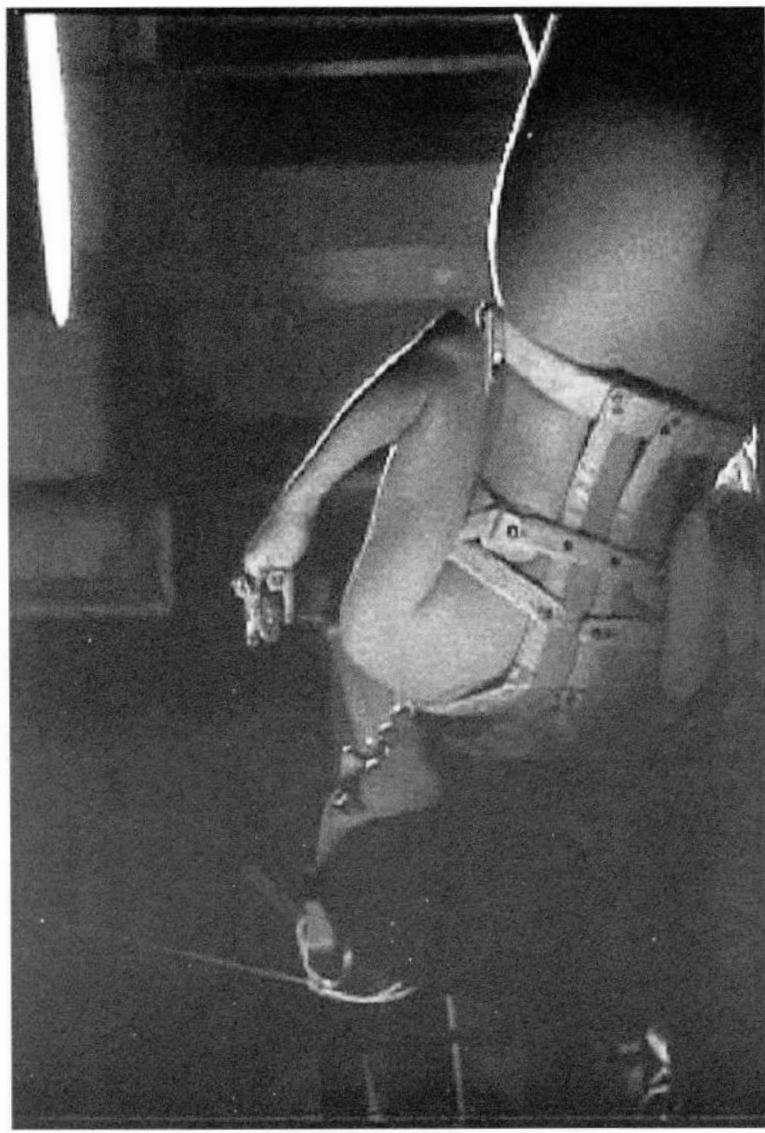


Imagen 7. Fotograma de la película *Frida, una belleza viva* (Lecue, 1983). Ofelia Medina como Frida con corsé y mirando la sangre en su mano. Cortesía de Zafra Video.



Imagen 8. Fotograma de la película *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983). Juan José Gurrola como Diego Rivera, quien mira el féretro de Frida Kahlo cubierto con la bandera del Partido Comunista Mexicano. Cortesía de Zafra Video.

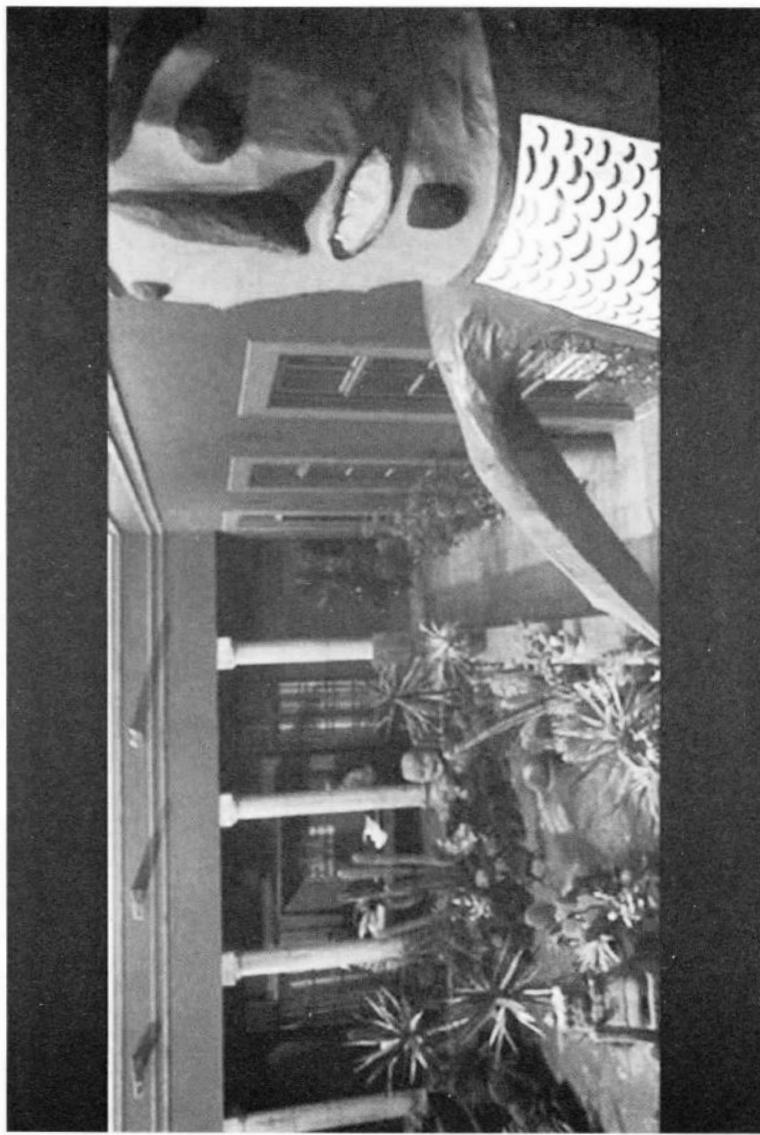


Imagen 9. Fotograma de la película *Frida* (Taymor, 2002). La primera toma de la película abre sobre un jardín enorme en el patio de la casa de Frida Kahlo. Cortesía de Miramax Films Corporation.

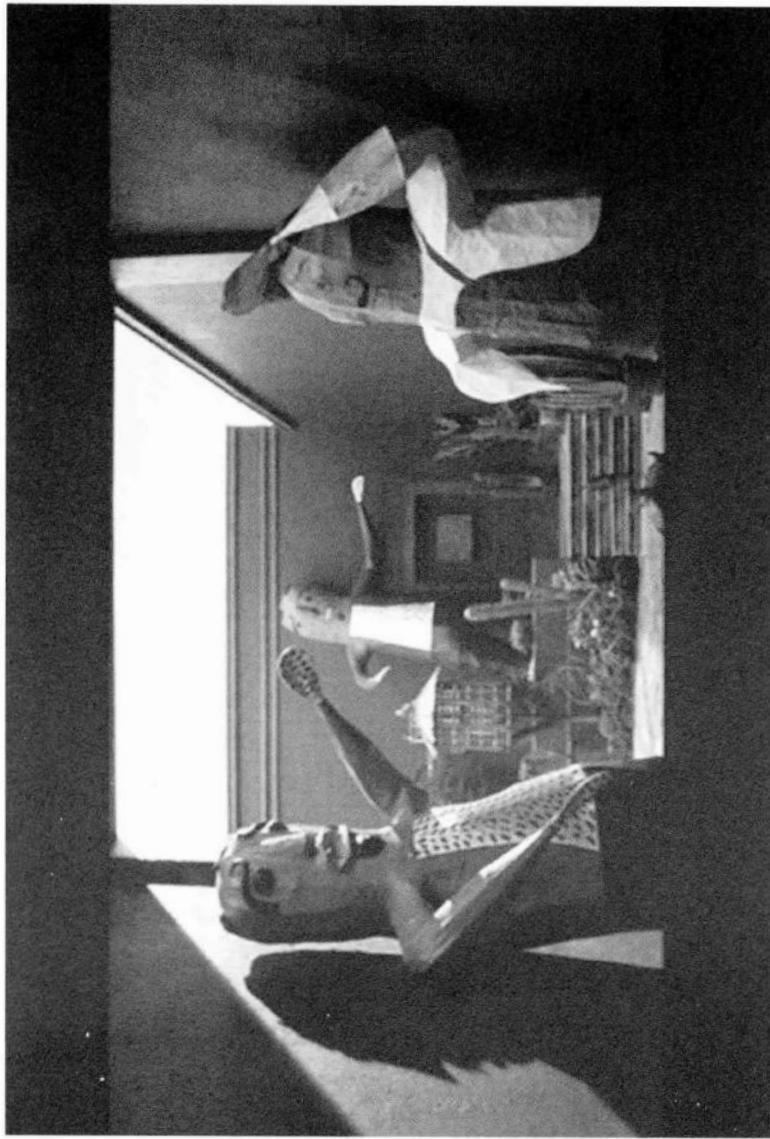


Imagen 10. Fotograma de la película *Frida* (Taymor, 2002). La segunda toma de la película incluye tres jaulas enormes en el patio de la casa de Frida Kahlo. Cortesía de Miramax Films Corporation.



Imagen 11. Fotograma de la película *Frida* (Taymor, 2002). Rumbo a las pirámides, el automóvil pasa junto a unos majestuosos magueyes. Cortesía de Miramax Films Corporation.



Imagen 12. Fotograma de la película *Frida* (Taymor, 2002). La cantante Lila Downs aparece como otra Frida, dado su parecido físico con la pintora. Cortesía de Miramax Films Corporation.



Imagen 13. Fotograma de la película *Juárez*. Benito Juárez contempla una foto de Abraham Lincoln. Tomada del libro de Paul Vanderwood (comp.), *Juárez*, University of Wisconsin, Madison, 1983, p. 43. Comenta Vanderwood de este fotograma, “Aunque la conexión histórica nunca existió, los cineastas vincularon visualmente a Juárez y a Lincoln por medio de correspondencia e imágenes.”

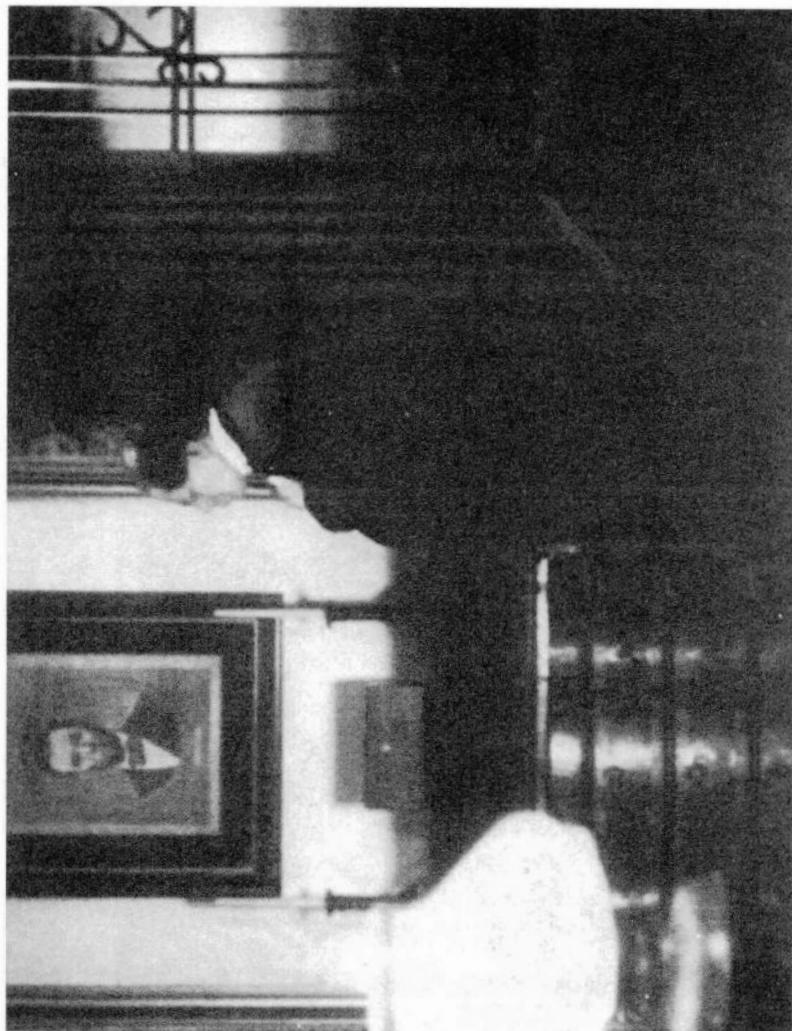


Imagen 14. Fotograma de la película *Juárez*. Tomada del libro Paul Vanderwood (comp.), *op. cit.*, p. 52. El autor dice de este fotograma, "Juárez contempla la suerte de Maximiliano mientras Lincoln proporciona inspiración y asesoría".

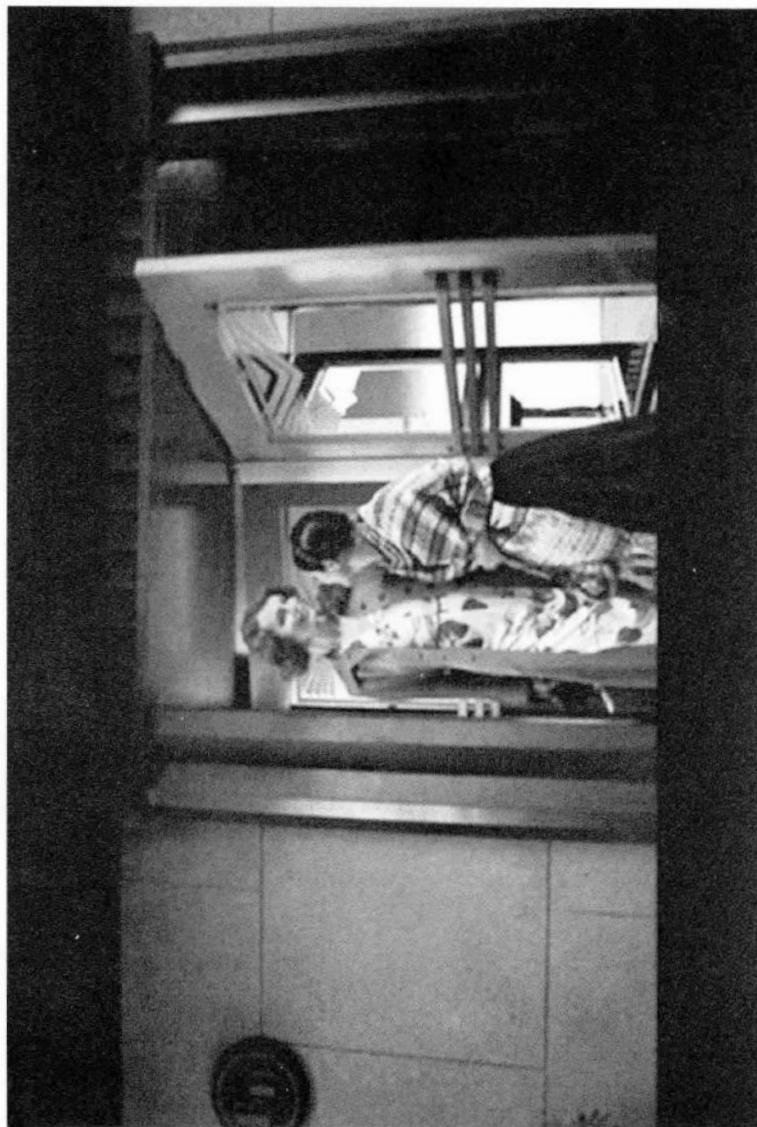


Imagen 15. Fotograma de la película *Frida* (Taymor, 2002). Después de que Diego Rivera salió del hotel con una serie de mujeres, Frida Kahlo sale con su amante femenina. Cortesía de Miramax Films Corporation.



Imagen 16. Fotograma de la película *Frida, naturaleza inata* (Leduc, 1983). Juan José Gurrola no pasa de ser un sapo antípatico cuyo parecido con Diego Rivera se limita a la papada y los ojos saltones. Cortesía de Zafra Video.



Imagen 19. Fotograma de la película *Frida* (Taymor, 2002). El cuadro, *Frida y Diego* cobra vida y los personajes se transforman en los actores en una escena de baile en su boda. Cortesía de Miramax Films Corporation.

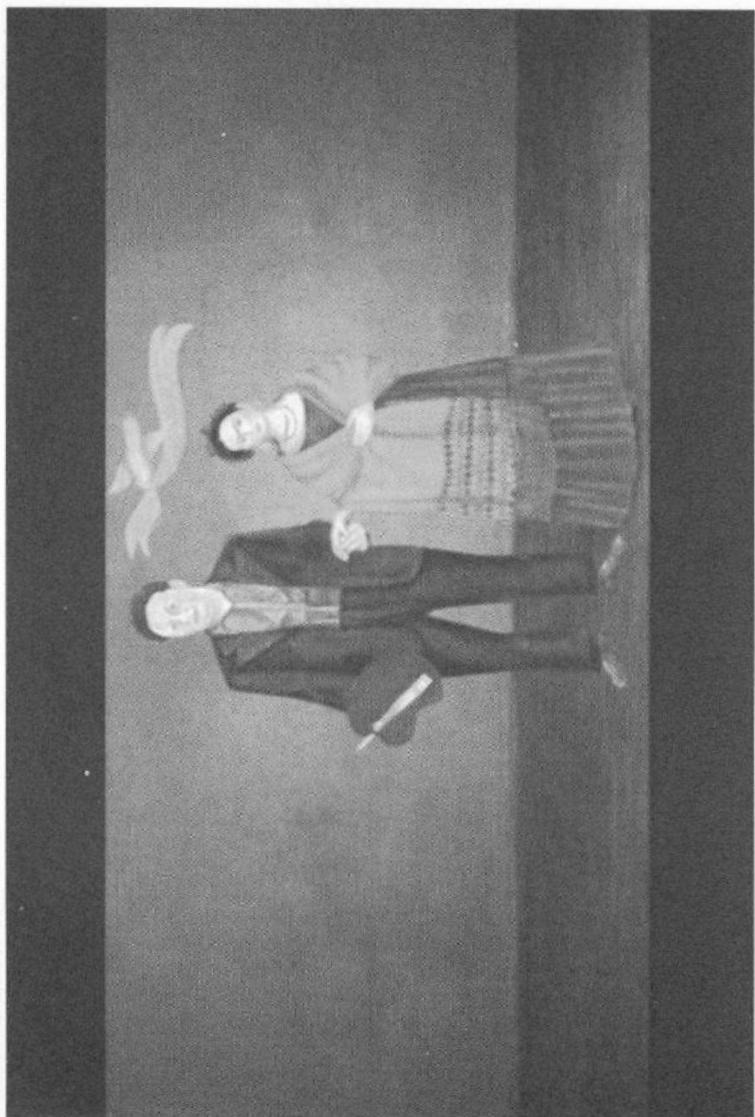


Imagen 18. Fotograma de la película *Frida* (Taymor, 2002). Una representación del cuadro, *Frida y Diego* (1931). Cortesía de Miramax Films Corporation.