

FRIDA, México, 1985. Director: Paul Leduc. Libreto: Paul Leduc y José Joaquín Blanco. Fotografía: Angel Goded. Productor: Manuel Barbachano Ponce. Casa Films Mundiales (México). Elenco: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Max Kellow, Salvador Sánchez. Estreno: cines Centrocine y Princess, 18/9/86.

**E**l mexicano es introvertido, cerrado, de pocas palabras. No se considera un enigma para sí mismo porque es cómplice de su silencio. De golpe, se desata, rompe las ataduras y libera un sentir festivo, alegre y violento. Amplificando esto y hablando del pueblo mejicano y su cultura, sucede algo similar: largos años de silencio y opresión estallan de pronto en una revolución, primero que nada emocional, después ideológica. Y al igual que muchas revoluciones se apagan, el mexicano vuelve a su casa después de haber compartido el éxtasis para aquietarse solitariamente. Necesita perderse, nuevamente, en su silencio.

*Frida* es la biografía de una memoria viva, que oscila entre el permanente silencio en todas sus formas y la desbocada necesidad de salir de ese encierro cuando ya se torna sofocante. *Frida Kahlo*, pintora, casada con el muralista *Diego Rivera* y amiga de *Trotsky*, es inválida. La mayor parte de su tiempo la dedica a pintar, recordar, y perderse en la infinidad de imágenes de varios espejos que sirven a su vez para reproducir en la tela sus autorretratos, único motivo temático en su pintura. El silencio de sus ojos, de los espejos y de sus pasiones ocultas, necesita manifestarse a nivel ideológico, es una volada con amigos o en un acto de amor hacia su esposo; pero antes que nada está gritando —aunque suene paradójico— desesperadamente desde sus cuadros, como la desgarradora visión de un cuerpo que se vive destrozado. En este sentido, el mayor silencio tal vez consista en comunicarse con su marido por intermedio de la envolvente melodía de una ópera.

Paul Leduc, director y libretista del filme, transita esta biografía sin caer en la tentación de provocar aspavientos cinematográficos con semejantes figuras históricas: la misma *Frida Kahlo*, *Diego Rivera*, *Leon Trotsky* y *David Siqueiros* son material para construir intensos personajes, recortados por intensos momentos históricos. Leduc, deliberadamente y con un acierto y una experiencia fílmica desusados en la cinematografía latinoamericana, elige otro camino —el de la pura imagen— para arribar al mismo grado de intensidad o a uno tal vez mayor. No hay casi diálogos, y los que hay son muy particulares; por ejemplo: es más convincente una conversación donde *Diego Rivera*, borracho, le dice a *Trotsky* por qué él y *Stalin*, para solucionar el problema, "no se fueron de putas por ahí", en lugar de elegir un diálogo solomno que ponga de manifiesto la diferencia ideológica entre el stalinismo y el trotskismo; o dejar que un grupo de campesinos canten un tema popular en honor a *Zapata* antes que teorizar sobre la revolución mexicana. De esta forma, la sonoridad de las palabras cobra un valor poético y musical —concientemente trabajado en el registro sonoro con imperceptibles golpes de eco—, mientras que el lenguaje visual busca la profundidad de campo en los espejos y los cuadros, pesando por momentos más la imagen virtual e inventida que la real.

La narrativa de *Leduc* enseña, una vez más, a privilegiar el cómo decir algo, antes que el qué decir. *Frida Kahlo* antes que una pintora y una marxista es una mujer terriblemente conflictuada, y eso decir es el que prevalece: el de una niña afectada de poliomielitis que en un juego ritual y solitario empuña un vidrio al compás de una mirada perdida; esa niña, que es *Frida* años atrás jugando con su padre y hermana, es la misma que pinta y reparte volantes de *Sandino*; y es la misma porque los suaves y permanentes movimientos de cámara, sumados al sentido plástico del montaje —privilegiando las formas y los colores de los objetos, como lo hace la selección natural de cualquier memoria nostálgica— posibilita que se trate, primero que nada, de la vivencia de una mujer para quien los recuerdos no son *El Pasado* sino *El Presente permanente*. Esos autorretratos donde *Frida* se ve moribunda, desdudada las entrañas y lléndose en sangre, son el momento de todos los momentos: su infancia; su juventud y vejez. Es el mito de un pobre *Nar-*



ciso mutilado y reflejado en la imagen especular de un espejo o en la construcción sublimada de una tela; un *Narciso* al borde de la destrucción que ama la vida pero también la siente desgarrada, y en el intento de no resbalarse por su propia carne hasta la caída definitiva, buscará el afecto de un hombre o una mujer.

Nadie notará que esta película ha sido rodada en 16 mm. Nadie notará tampoco que el productor cortó alguna toma, en un acto de pura censura política. La perfección narrativa de *Frida* supera todo esto. Y a pesar del texto inicial (también impuesto por el productor) que declara que *Leduc* durante su estadía en Montevideo, que subestima al espectador y finaliza con la comercial conclusión de que los cuadros de *Frida* son los más cotizados dentro del mercado pictórico mexicano, la historia no brinda concesiones al público: la declaración amorosa de *Trotsky* hacia *Frida* —que es una extensa carta— está en francés, el momento histórico hay que reconstruirlo por elementos cotidianos (el fenómeno del muralismo, concedido por el gobierno para que los artistas plásticos plasmaran su arte en las más importantes paredes de la ciudad), y la muerte de *Trotsky* así como el alejamiento del partido comunista por parte de *Rivera*, están sutilmente relatados. Dar mucho sin explicar mucho no es cosa de todos los días. Y crear semejante calidad de imágenes junto a un extraordinario elenco actoral como si existiese una experiencia de varios filmes previos y una larga tradición cinematográfica, no es nada común en la historia del séptimo arte latinoamericano.

Eduardo Alvariza (h) ↯