cine-oja n. 19 Foro de Integración Cinematográfica Iberoamericana: Hay reservación para el Mausoleo.
De Woody a Woody.
Gradaciones del cine venezolano: Un domingo feliz, Aventurera Y La mujer ajena. Además, Gringo viejo, Relaciones peligrosas y Frida, naturaleza viva.
diciembre 1989 bs. 10

cine-oja

CONVERSACIONES SOBRE WOODY ALLEN

El texto siguiente resume una serie de discusiones realizadas en la redacción sobre la obra de Woody Allen, en un intento de clarificar las distintas posiciones críticas que dentro de la misma redacción se dan sobre ella. Como toda discusión es necesariamente fragmentada y poco ordenada, pero en fin de cuentas pone en evidencia la variable importancia, de persona a persona, de ciertos valores más allá de una base común. A modo de conclusión se han añadido algunos breves textos, también sobre la misma obra, de algunos de los redactores de la revista. Participaron Ricardo Azuaga, Frank Bałr, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda y Alfredo Roffé.

1.

A.R. Como Allen en sus películas filosofa continuamente, pienso que resulta importante identificar cuál es el componente político de sus planteamientos. Desde luego que habría que observar la evolución de su ya bien extensa obra, donde hay elementos que han ido desapareciendo mientras que otros se repiten incesantemente y tienden a ocupar todo el espacio de sus filmes. En todo caso pienso que su posición política, fácilmente identificable con la de la intelectualidad liberal norteamericana, prácticamente kennediana, ha sido una de sus constantes.

A.M. Creo que representa, auténticamente, un modo y una manera de pensar de ciertos estratos de intelectuales contemporáneos frente a los problemas del mundo. En este sentido es una artista social, pero intenta continuamente, y a la vez, alcanzar una trascendencia a través de la representación de un carácter individual, que se queda corta, limitando y desviando el alcance de su arte. Un ejemplo contrario sería Fellini, quien ejerce un arte individual y no social, pero que profundiza dentro de sí, logrando una trascendencia que Allen no logra.

F.B. No sólo hay cambios entre los filmes sino que dentro de cada filme hay muchas desigualdades. Cuando logra tocar cosas muy íntimas suyas con humor y con sátira alcanza un alto nivel expresivo, pero cuando abandona la espontaneidad y trata de ser calculadamente profundo, es cuando llega a sus peores momentos.

M.M. Allen lo que hace es trabajar sobre lo cotidiano, sobre sus propias limitaciones, pero lo hace con un toque de grandeza.

A.M. Es un gran humorista, su talento está en encontrar lo ridículo de la vida "serio", pero cuando intenta ser "serio" es banal. En **Annie Hall** las escenas que no son humorísticas son banales. En la segunda escena con la langosta, ahora con una nueva muchacha, Allen llega a decir que la magia del amor no se puede inventar, que simplemente se da y es irrepetible. Esto es verdadero, pero todo el mundo lo sabe y dicho con la llaneza con que lo dice el filme no llega a producir algún efecto emocional o de reflexión en el espectador. A menudo olvida lo más humano que tiene, que es la hipocondría, para abandonarse al autocompadecimiento; o piensa que a través del humor no puede expresar cosas trascendentes y lo abandona para manifestarlas directamente: en eso es que se equivoca más.

H.C. Woody Allen es un autor muy serio. Ligero sería Neil Simon. Cuando saca a McLuhan en **Annie Hall** liquida a su estúpido contrincante, pero entonces mira a la cámara y dice: "¡Si la vida fuera así!". Siempre avanza en pliegues y repliegues en una dialéctica donde no hay villanos perversos sino amigos grajos, donde hay gentes alienadas que

En el punto medio de **Hannah y sus hermanas**: Woody Allen.

son fálicas e intelectuales que son neuróticos.

M.G.C. Es cierto que Allen relaciona inteligencia y neurosis, estupidez y felicidad, pero son relaciones falsas. Lo más importante es que no logra salirse del esquema del ganador-perdedor. Puede ir de perdedor a ganador y viceversa pero sin salirse, sin trascender el esquema, y eso no es dialéctico.

A.R. Si se comparan los recuerdos de infancia en **Annie Hall** y en **Radio Days** se pueden encontrar dos tratamientos totalmente diferentes que de alguna manera ejemplifican lo que se ha dicho. En **Annie Hall** hay una amargura extrema, una completa inadaptación que revela una auténtica angustia: el caso del perdedor, tratado con humor bien negro. En **Radio Days**, exactamente la misma situación se ve color de rosa, la pura nostalgia acaramelada, y en cierto modo se trata del ganador. Allen no puede ir más allá del círculo cerrado de la ideología liberal y de ahí su incapacidad de tocar un solo asunto que se relacione con la economía o con la sociedad. Pero cuando se burla por lo menos hay una cierta autocrítica, que se pierde al cambiar de tono en el empalagoso autocompadecimiento.

2

H.C. No a todo el mundo tienen que importarle los problemas como el de la alienación. Allen analiza las relaciones interpersonales desde su punto de vista de judío newyorquino y a veces es más crítico y otras menos crítico.

P.J.M. Yo creo que la alienación es un tema central en Allen, si se toma el término en su sentido más amplio. La alienación como extrañamiento, como separación. Además opera en un sentido orientador. No hay que pedirle a un artista que haga ensayos teórico-filosóficos con sus obras. Hace alusiones, lo más agudas posibles, que deben ser mostrativas. Si hay un tema recurrente tocado en las películas de Allen, es el de la limitación de lo individual frente a lo total, lo colectivo socialmente hablando, el todo metafísicamente hablando. La muerte, el amor invaluable, la soledad del que ama entrañablemente a su ciudad pero no se consigue dentro de ella. Por ejemplo, el niño obsesionado por la expansión del universo en su rancho bajo la montaña rusa del Coney Island, es un asunto de envergadura y está planteado con un tono minimalista que es su mayor cualidad.

Frida: La difícil existencia transmitida.

se qué, más que una instantaneidad, refleja una permanencia.

Si bien el relato está enmarcado por dos escenas relativas al velorio del cuerpo de Frida, difícilmente podríamos considerar que la película se desarrolla como una narración en pasado: se trata más bien de una proposición, de una declaración. *Algo así como*: Frida está muerta, podemos hablar de Frida. Naturalmente, la escena inicial dice algo más: en particular que, al morir, Frida se ha convertido en patrimonio público, pues su féretro ha sido colocado en el Palacio de Bellas Artes y los comunistas, en una especie de operación militar, lo han cubierto con su bandera. Igualmente, la escena final dice algo más: que Diego Rivera le quita la bandera y con su grito devuelve a Frida a su amor y, sobre todo, a una humanidad individual. Ya aquí podría encontrarse motivo de discusión en una comparación con la realidad, tanto por la abstracción de la puesta en escena como por la ausencia del doble conflicto que se creó en las incidencias del velorio con respecto al gobierno y al partido comunista y cuyo centro fue Diego Rivera y no Frida Kahlo. Pero de acuerdo con el discurso cinematográfico general esa proposición no tiene carácter de precisión histórica sino de representación simbólica que utiliza algunos elementos extraídos de la historia.

Siendo así, al interior de ese marco la estructura se desarrolla coherentemente sobre el filo de una imagen recurrente, cuyas pequeñas variantes dan cuenta de una soledad vivida con intensidad rara y de una postración vivida indiferentemente, incluso con la capacidad de invertir el sentido de esa condición. Es la imagen, en planos cercanos, de Frida en la cama, al lado de su pequeño espejo redondo. Entre una y otra de esas variaciones, se suceden escenas de la vida de Frida, al comienzo en una alternancia de su personaje adolescente con su personaje adulto, luego sólo sobre este último. Una segunda recurrencia, menos frecuente pero de mayor duración, es la de los cuadros, complementos reforzadores del conocimiento del personaje que se va construyendo.

Por otra parte, esas escenas de vida, aunque se apoyen en un orden cronológico escasamente interrumpido, como se dijo, por los **flashbacks** iniciales, no obedecen a un criterio propiamente narrativo. Excluyen el significado de casualidad temporal mediante un tratamiento que privilegia la situación por encima del acontecimiento. No hay primeros encuentros entre los personajes, los efectos prevalecen sobre las causas, las cercanías sobre las distancias, los gestos y expresiones sobre las acciones, el fragmento sobre lo entero. El dinamismo de la cámara interpreta o sustituye el de los personajes. Los murmullos, canturreos, gritos, risas, gruñidos, suspiros, así como la música intradiegética, predominan decididamente sobre los diálogos. Estos últimos cuentan con sólo dos textos realmente extensos y orientamente inteligibles: la discusión con Siqueiros y la carta de amor de Trotsky. Las razones —obvias— corresponden respectivamente al escrúpulo de dejar claros los términos del contraste político (que no teórico) entre estalinismo y trotskismo así como las posiciones de los personajes al respecto, y al escrúpulo documental en el caso de la relación amorosa de un personaje cuya importancia histórica se inscribe mal bajo la clave intimista o existencial de la película.

La figura tridimensional que surge de esta estructura básica, erigida mediante formas plásticas, cromáticas, sonoras e interpretativas de un naturalismo cálido y vehemente, posee una calidad excepcional. La unicidad de Frida como personaje real resulta de manera inconfundible: el sufrimiento, la alegría, la rabia, la obsesión; la sensualidad, la ternura, la combatividad, la ironía y el estoicismo, se articulan en la tregua que lo cotidiano extiende entre los acontecimientos y que constituye la vida, **como difícil existencia en la duración.** Mediante la recurrencia de la cama y el espejo, esa vida se convierte en espectáculo: en primer lugar de sí misma, para Frida; luego de Frida, para los otros. Es el espectáculo de verse vivir, cuando más la vida parece abandonarla; es, luego, el de ofrecer a otros esa prueba de vida, en los cuadros (una pintura que sugiere empecinamiento, excavación, un "roncarse") y en su persona misma, sus atuendos, sus excentricidades y su belleza, entendida como singularidad, reivindicada en la acentuación, la transfiguración y el espanto. Eso fue sin dudas lo más importante en Frida Kahlo, y ése es el referente real de la película.

El haber logrado, con la altísima complicidad de Ofelia Medina, una forma capaz de transmitir **esa** vida, en **esa** particular acepción, es el mérito, que hemos calificado de excepcional, de Paul Leduc. Es de notar, al margen, su curiosa implicación personal al agregar, en los créditos, su segundo y hasta ahora desconocido apellido (Rosenzweig), acaso en secreto homenaje a la mitad judía de Frida Kahlo Calderón.

No hay dudas de que en la comparación entre discurso cinematográfico e información histórica podrían surgir numerosas objeciones, más a causa de omisiones que de infidelidad. Pero difícilmente ese discurso versaría sobre lo mismo si hubiera incluido en detalle las circunstancias, los personajes y el contexto histórico-político de una escrupulosa biografía. De acuerdo con la forma analizada, lo que se nos transmite es la **respuesta** de Frida a los hechos. Y esta respuesta —profundamente femenina en la disposición, la ofrenda de sí misma, la sensualidad indivisa y la resistencia asombrosa— se inscribe con claridad en una circunstancia histórica dada, cuando rebeldía y revolución, e inconformismo, arte y política, pudieron vivirse sinceramente unidos. Incluso, esta "reconstrucción" es quizás la primera mirada desprejuiciada que el cine dirige al período del auge ideológico del comunismo.

Quizás hubo una imprecisión histórica que sí nos afectó, porque altera estilo y sentido. En 1953, un año antes de su muerte, se le hizo a Frida un gran homenaje-exposición, adonde acudió en camilla y fue acostada en su cama en medio de la galería; la afluencia fue enorme y se terminó bebiendo y cantando corridos alrededor de la pintora. En la película, el transporte en camilla es fidedigno, pero resulta inexplicable la escena, de contraste casi hostil, en la que vemos a unas cuantas señoras elegantes contemplar los cuadros en una galería fría e igualmente elegante, como si se señalara un irónico destino: ¿se trata acaso del estereotipo machista contra las "señoras"? ¿o de un amago antiburgués igualmente estereotipado? ¿Acaso no contaban, "los Rivera", con numerosas "señoras" y burgueses entre sus amistades y apetecidos clientes? ¿Acaso no se hizo famoso ese homenaje por la multitud heterogénea y la borrachera?

Mucho peor, pero afortunadamente fuera de la película y quizás atribuible a los productores, el texto escrito que pretende servir de introducción. Mejor dicho, pretende justificar la película en su forma —haciéndola pasar por las "memorias" de Frida, que no son sino una de sus fuentes— y en su sustancia temática, como con el persistente temor de que el personaje careciera de fuerza propia y hubiera que ofrecer seguridades suplementarias sobre la importancia de la pintura, la tragedia de la enfermedad, la "pureza" política y el "honor" de haber sido amada por grandes hombres. Sin olvidar la advertencia aborrecible machista y mercantilista de que, "hoy, Frida Kahlo es la más cotizada pintora de Iberoamérica". Esto, en medio de la típica vaguedad literaria con que cierta intelectualidad hispanoamericana cree elevar los temas de que trata. Realmente, esos cartones deberían ser eliminados.

Ambretta Marrosu

FRIDA, NATURALEZA VIVA. México, 1984. Dir.: PAUL LEDUC ROSENZWEIG. Prod.: Manuel Barbachano Ponce para CLASA Films Mundiales; Dulce Kuri (ejec.); Laura Díaz (as.). Guión: José Joaquín Blanco, P. Leduc. Fot.: Angel Goded; José Luis Esparza (cám.). Mont.: Rafael Castanedo; Tere Moreno (asg.). Son.: Ernesto Caro Estrada, Penélope Simpson. Escen.: Alejandro Luna; José López (as.); Francisco Lebrato (util.); Susan Gilbeg (amb.). Maq.: Guadalupe Sánchez. Vest.: Luz María Rodríguez; Xóchitl Vivó (O. Medina). Tit.: E. Mendoza. Mús.: Saint-Saens, Urík, Milan y Costa, Lecuona, con la colab. de Carmen Parra y David Viñas. Int.: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Max Kerlow, Salvador Sánchez, Claudio Brook, Juan Angel Martínez, Gina Morett, Margarita Sánchez, Cecilia Toussaint, Ziuta Kerlow, Francois Lartigue, Valentina Leduc.

Redacción: Ricardo Azuaga, Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine-Oja** es de **Bs. 10,00.** La suscripción por 10 números es de US$ 8,00 para América Latina y de US$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

Uno de los [illegible] de Choderlos de Laclos: **Relaciones peligrosas.**

modelos abstractos, aspirando a que esos modelos pudieran ser generalizables, es decir aplicables a cualquier texto. Esta inútil búsqueda no es lo más interesante del ensayo. Por el contrario, lo que resulta *muy atractivo* es el análisis de ciertas peculiaridades de "Las relaciones peligrosas" que muestran con ejemplar claridad cómo opera la relación forma del contenido-forma de la expresión y *cómo la forma* del contenido logra *estructurar*, sin desprenderse en ningún momento de ella, la forma de la expresión. Todorov señala que "En nuestro caso, hasta su desenlace 'Las relaciones peligrosas' establecen un *nuevo orden*, diferente del medio *exterior*... El desenlace *representa* una infracción a este orden del libro y lo que le sigue nos lleva a ese mismo orden exterior, a la restauración de lo destruido por el relato precedente". ¿Cuál es ese orden exterior? Lo que se instaura al final del libro "es directamente la *moral convencional* de la sociedad contemporánea, moral pudibunda e hipócrita, diferente en este aspecto de la de Valmont y Merteuil en el resto del libro". En ese resto del libro se impone el relato a través de Valmont y Merteuil, y los principios y comportamientos de estos personajes son absolutamente opuestos a los reconocidos como dominantes por la sociedad de la época. Los principios morales de esa sociedad que encarnan, por ejemplo, en Tourvel, "que se opone obstinadamente a sus propios sentimientos en nombre de una concepción ética que dice que la mujer no debe engañar al marido", o en el confesor de Cecile cuya moral "es la moral convencional, exterior al universo de la novela", o en la propia Señora de Volanges, quien odia a Valmont, no porque "éste (la) ha abandonado, sino por sus propios principios morales". Y en quien recae, no por casualidad, la conducción del relato en su parte final. Pero Todorov no se limita a constatar esa fractura en la novela, que él llama infracción en el orden, sino que correlaciona la última parte, donde se impone la moral convencional, con una configuración expresiva que caracteriza como dominio de la apariencia, y todo el desarrollo anterior, en el que triunfa la anti-moral convencional, como dominio del ser. "Si el relato precedente era conducido al nivel del ser, el relato final se da enteramente en el parecer... La única moral que llegamos a conocer es la de la señora de Volanges... caracterizada como una mujer superficial, incapaz de opinión propia, chismosa, etc... La moral del final del libro... ¿es la moral de Laclos?". Por otra parte, "hasta el desenlace la narración es confiada a Valmont que tiene una visión próxima a la visión 'por detrás'; en cambio, después del desenlace, es retomada por la señora de Volanges que casi no comprende los acontecimientos que se producen y cuyo relato corresponde enteramente a la visión 'con'". La visión "por detrás" es aquella en que el narrador sabe más que el personaje. Al utilizar este tipo de focalización cero, localizada en Valmont, se le atribuye a éste el conocer todo, es decir el conocer también lo esencial, el ser, lo verdadero. Con una focalización interna, ('con') donde el narrador sabe lo mismo que el personaje, se pierde la dimensión totalizante y por lo tanto ese saber es *aparencial*, y carece de la cualidad de verdad propia de la focalización cero. La pregunta de Todorov sobre si la moral de Laclos es la misma moral dominante convencional o no, resulta excesivamente prudente. De su análisis, como por lo demás de la lectura de la novela, lo que resulta evidente es la contraposición de dos morales, una dominante y la otra subversiva, públicamente condenada, a la vez que practicada, evidentemente no en forma universal. No resulta así difícil sostener que Laclos está en contra de la *moral convencional* y que evidentemente su respeto está con Valmont y Merteuil, como lo demuestra el tratamiento antes indicado de la focalización. El final moralista convencional de la novela puede tener diversas explicaciones, como la presencia de una censura fuertemente represiva, pero nunca que sea la posición de un autor que finalmente se muestra como es.

Toda esta consideración surge del rechazo que provoca la versión fílmica de Frears. La película acepta la época histórica de la novela y trata de reconstruirla, por lo tanto el sentido de su actualización se traslada a su proposición ideológica. ¿Tiene alguna actualidad la discusión sobre la existencia de morales contradictorias, relacionadas con posiciones de dominio/subversión del dominio? ¿Tiene alguna actualidad la moralidad de gobernantes que proclaman su adhesión a la autodeterminación de los pueblos pero que claman por cualquier intervención extranjera cuando los pueblos deciden darse formas de gobierno que no les son gratas a esos gobernantes? Aceptando que sí tiene actualidad la discusión, cabe entonces preguntarse por qué en el filme de Frears se asume una proposición rígidamente moralista convencional, tan distinta de la proposición de Laclos, y en fin de cuentas también profundamente conservadora y reaccionaria. Los que se apartan de las normas instituidas son severamente castigados por su maldad. La forma de la expresión de la novela de Laclos le revela a cualquier lector normalmente inteligente, su proposición ideológica, imbuida de los tiempos que a los pocos años de esa publicación lo llevarán a unirse a los jacobinos durante la Revolución Francesa. En cambio, la proposición de Frears recoge sólo la apariencia conservadora de "Las relaciones peligrosas", y por lo tanto sólo transmite esa posición política.

Los refinamientos expresivos de Laclos se pierden completamente en el filme, el cual en lugar de aprovechar la desaparición de la censura de la monarquía absoluta para acentuarlos, prácticamente se erige en defensora de los principios morales de esa sociedad monárquica, simplemente traicionando a Laclos. Frears no es un principiante, su primer largometraje fue **Gumshoe** en 1971 y desde entonces ha tenido una prolífica carrera, sobre todo en producciones para televisión. Además, es difícil que no haya conocido el texto de Todorov, que ha tenido una extensa difusión. Inclusive, la escena del duelo está realizada en una forma tal que hace suponer de parte de Frears el intento de marcar un efecto de *distanciamiento capaz de provocar* en el espectador alguna reflexión sobre la esencia o la apariencia de lo que ve, e incitarlo a una lectura más allá de la información directa que recibe. Pero esa escena queda absolutamente aislada en relación al resto del filme y no pasa de ser una mancha en su completa trasparencia expresiva. El sentido que le damos a trasparencia aquí es su sentido clásico: un texto que pareciera producirse a sí mismo, sin que hubiera ningún narrador ni ningún autor que lo creara. **Relaciones peligrosas** se ve fluidamente como un gran espectáculo, admirables vestuarios, toda la utilería del mundo, espléndidas escenografías, un aceptable nivel de actuación, unas simples aventuras galantes muy bien "raccordadas" y una conclusión plácidamente parroquial. El único recuerdo que logra suscitar el filme, después de visto es la imagen del buen rey Luis XVI haciendo en su taller una cajita de madera para el Delfín, mientras platica con su confesor.

Alfredo Roffé

DANGEROUS LIAISONS, Estados Unidos, 1988. Dir.: **STEPHEN FREARS**. Prod.: Norma Heyman, Hank Moonjean para Warner Bros.; Christopher Hampton (coprod.); Suzanne Wiesenfeld (asp.); Blanche Wiesenfeld, (coord.): Patrick Gordon (gte.). Guión: C. Hampton de su drama "Les liaisons dangereuses", adapt. de la nov. de Choderlos de Laclos. Fot.: Philippe Rousselot ; Mike Fox (dir.). Mont.: Mick Audsley. Dis. prod.: Stuart Craig. Dir. art.: Gérard Viard, Gavin Bocquet, Gérard James (amb.). Mús.: George Fenton; Jackie Krost (sup.); Michael Connell (mez.). Vest.: James Acheson; Isabelle Coignard (sup.). Maq.: Jean-Luc Russier (sup.). Tít.: Julian Rothenstein. Son.: Kant Pan, Peter Handford, Peter Maxwell. Int.: Glen Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swoosie Kurtz, Keanu Reeves, Mildred Natwick, Uma Thurman, Peter Capaldi, Joe Sheridan, Valerie Gogan, Laura Benson, Joanna Pavlis, Nicholas Hawtrey, Paulo Abel do Nascimento.

FRIDA, NATURALEZA VIVA

Más allá o más acá de todos los estructuralismos, la crítica exige en mi opinión dos vertientes de desarrollo: una lectura de las formas, que tienda tanto al desciframiento de los significados como a la detección de la validez estética; y, sólo a partir de ahí, una comparación entre ficción y realidad. A lo largo de ambas vertientes, el crítico pone en juego sus concepciones, sus conocimientos y su capacidad, corriendo los mismos riesgos que la obra. Esto no quita que pueda ejercerse una escritura más arbitraria, donde la obra sea reducida a pretexto para discursos de otra naturaleza (por ejemplo sociológicos, psicológicos, técnicos), que sin embargo pueden vincularse al discurso crítico sólo en sentido acumulativo y de manera bien diferenciada, o si no en el marco de un diagnóstico ideológico anclado a una situación histórica dada. Pero las reglas de juego escogidas deben ser explícitas.

Este preámbulo se debe a que **Frida, naturaleza viva** es una película difícil de examinar a causa de su referencia real situada en un lugar y momento históricos cercanos, todavía cargados de polémica, tanto políticas como estéticas. Frida Kahlo, nacida en Coyoacán en 1907, pintora, comunista, casada con Diego Rivera, poliomielítica, primero coja y luego mocha, muerta en el mismo Coyoacán, ya simple suburbio de Ciudad de México, en 1954. Datos muy precisos, muy notorios, agregables a un cúmulo de chismes y fabulaciones, de índole política y personal, que los cuarenta años transcurridos no parecen haber podido acallar. La presión que ejerce tanta información y pseudoinformación sobre la vertiente comparativa entre ficción y realidad pone en cierto aprieto la práctica crítica, empujándola quisquillosamente a dar a esa vertiente (sin el beneficio del rigor historiográfico) una primacía y una cualidad de comprobación de verdad que debilita la importancia del discurso cinematográfico.

Sólo si se rechaza esta presión y se asienta la obra en ese su discurso propio, en su capacidad de construir cierta realidad y no otra, podremos establecer la relación en un plano de coherencia. Y la película de Paul Leduc —autor del inolvidable **Reed, México insurgente**— logra esta vez, con **Frida**, una proposición fuerte y clara, un ámbito inequívoco para identificar determinadas referencias y descartar otras como no pertinentes.

La composición de **Frida** se distingue por una sucesión de iluminaciones mediante bloques de vivencias, donde incluso lo que podría clasificarse como **flashback** o **flashforward** no tiene propiamente los valores correspondientes a estas denominaciones sino otros, de contigüidad o simultaneidad: elementos de un entero que se va construyendo tanto en el tiempo como en la circunstancia, en un proceso y una presencia tridimensional que —de golpe y novedosamente— no necesita del concurso de la palabra sino en escasos momentos, de urgencia informativa muy fuerte. Surge así, en lugar de una biografía, un **retrato** de Frida Kahlo. A la capacidad narrativa del cine, se prefiere su otra capacidad, la de expresar un presen-