

La Frida de Paul Leduc, según Gurrola

► Imagen, un poco de palabras y el miedo a ese México maravilloso

Lucía Méndez / Marco A. Silva

Ahí está Diego sin su overol de mezclilla, el sombrero extravagante, la chamarra azul ni las botas. Lleva, en cambio, una gabardina clara, con el enorme cinturón suelto, la bufanda tendida al cuello — como chorizo toluqueño — le lame la barriga y el pantalón aguado le cubre las agujetas de los tenis.

"Frida es el sedimento de una época, la fuerza de los objetos; su silencio abre muchas posibilidades nuevas; es, en suma, imagen, un poco de palabras y el miedo a ese maravilloso México", dice Juan José Gurrola el Diego Rivera de la *Frida* de Paul Leduc.

En lugar de la cerveza Victoria, Gurrola sostiene su vaso de brandy con cola mientras conversa, entre gritos, risas y manoteos, con una pareja sobre la *première* de la cinta proyectada la noche del —19 de febrero— en dos salas de la Cineteca Nacional: *Frida, naturaleza viva*.

Gurrola está situado en el centro. Como antaño Frida y Diego fueron el centro de atracción de Coyoacán, él lo es ahora en el brindis posterior a la función. Ofelia brilla también, pero por su ausencia.

Lo rodean en semicírculos, entre otros, la China legisladora Mendoza, con horripilante vaso de vino, dos amigas y un guarura; el director de RTC, Jesús Hernández Torres, y tres amigas risueñas; Miguel Barbachano Ponce (en lugar de Manuel, el productor) posa para el solitario fotógrafo.

Después de aceptar que se le roben algunos minutos de festivos brindis, se le pregunta a Gurrola:

—¿Qué dificultad representó para usted la interpretación de un personaje tan complejo como Diego Rivera?

—Primero, que no estaba yo

tan gordo y, entonces, a veces pensábamos que tenía que ponerme cosas para parecer más gordo, pero Paul dijo: "No, así como estás". Entonces amé mi gordura, mi media gordura y después... a solucionar el problema de un gran hombre como Diego Rivera. Lo único que traté de hacer e hice fue subrayar el gran amor que se tuvieron Frida y Diego.

El texto iba mucho con lo que yo pensaba: el hecho de que hacían el amor en el baño o que eran un despapaaay. En cierta manera, Diego Rivera abría para mí muchas posibilidades de conjugar y jugar con el papel. Lo más importante es que Lola Olmedo, después de ver la película, dijo: "Eres igualito, tienes todos los gestos, ¿cómo le hiciste?" Yo le contesté: "Bueno, yo he sido, he viajado y soy un actor — a veces —, pero estudié mucho para este personaje, y más sobre la pintura porque soy pintor".

Cuando eres pintor ves el sufrimiento de una persona. Tons realmente llevo a Diego a través del pintor que soy y no del actor que no es mi vida, ¿no? Y es la relación entre estas dos personas eléctricas entre los años 40 y los 60, que hicieron un México impresionante, ¿verdad? Es decir, yo creo que la película tiene la gran ventaja de que es el sedimento de una época. Pocas películas en el mundo podrán tener eso; hablarán de muchas cosas pero nunca una película hablará o se reculará, se... ¿Cómo sería la palabra?... Tú sabes más... Se retraerá o, no, se dejará descansar. Borra todo lo anterior. Descansará sobre el sedimento. Es una cinematografía como cuando te

leen el café ¿no?, que no es que te lo vas a tomar, sino que lo vas a tener que ver. Esa es la importancia de esta película. Fíjate: que vas a tener que verla después de muchos años y que tendrá que ver contigo. No porque viniste al cine como chavo que asiste al cine, sino porque vas a tener que verla para ver qué pasó, ¿me entiendes? Esa es la gran fuerza de esta película.

—¿Cuáles fueron los acuerdos entre Ofelia Medina, Paul Leduc y usted para lograr los resultados a que llegaron?

—Yiioo creo que, como monarcas, como dioses del cine y del teatro, Paul, Ofelia y yo nunca teníamos que resolver nada. Llegábamos a lo que teníamos que hacer. Nunca hubo discusión. Jamás hubo un detalle. Nada más era lo que teníamos que hacer. Casi todos sabíamos, hasta... Tú ¿cómo te llamas? (Dulce Kuri, contesta la señora que está frente a él)... Dulce Kuri, que es la productora — fuerza importantísima de la película —, sabíamos lo que teníamos que hacer. Ni siquiera nos importaba el sistema del cine. No nos importaba más que levantarnos en la mañana y hacerlo bien. Ducl Kuri, obviamente, decía: Bueno, este, ya te tengo las botas ¿no? Ya sabemos a lo que íbamos, es decir, es un cine en el que ya todos bastante maleados, quizá, llegábamos a hacer lo que teníamos que hacer, ¿qué era lo que teníamos que hacer? Volver a darle vida a Manuel Barbachano Ponce, que renueva sus viejas y maravillosas producciones, que es íntegro, que se decide a hacer producciones por fuera. Una nueva decisión de Paul y Ofelia, ¿me

entiendes?, y toda la gente que trabajó. A meterle algo que no nos costaba tanto trabajo, pero sí mucha alma. Y le metimos alma ¿me entiendes? Las almas, así, se pasan por el cine y creo que Frida, precisamente por ese friso de intenciones, va a hacer algo muy importante en el mundo del cine contemporáneo, pero no en el de México, porque va más allá del cine mexicano.

—¿A qué se debe que exista poco diálogo en la película?

—Bueno, ése mm eeh... A qué, mm. A veces el cine es imagen y a veces es tan fuerte la imagen que para qué las palabras. Si tú recuerdas la película, sólo existen las botas de Frida, su bastón, la cerveza Victoria, las nalgas que bailan en ¿cuál, cómo se llama? (Salón Colonia, interviene Kuri), Salón Colonia, ¿me entiendes?... El sombrero del señor éste, el anillo, cosas con un significado muy fuerte. Si nos damos cuenta, un cine a base de la fuerza de los objetos que tenemos, las canciones que canta, el coche que llega... Este, la pluma de Trotsky, eh, la comida que tienen; es decir, ese silencio. Ese silencio tiene muchas posibilidades nuevas porque, bueno, como a ti, puede ser que cuando ves una película en Nueva York, ves los martinis, ¿no? o cómo se ponen los *smokings*, ¿no? O dices: ¡Ay qué escote tan grande tienen! ¿no? Tons, así en México nosotros somos eso: objeto.

El hecho de que salga la cocina de la casa de Frida, los objetos del papá de Frida, inclusive el encontronazo con el tren, es objetual. Es decir, los personajes y el cine están pegados a los objetos. Qué bien que no se trate de hacer de los objetos y de las personas una situación pasional, ¿no?, sino que es una derivación de objetos donde vivimos todos, el pequeño trago que nos tomamos, o que se cayó la piedra, ¿no? Claro, esto, que no es cine — según las gentes que dirían esto —, sino el cine que dirían cine cine, donde te jalan para allá y para acá. No, es el sedimento del cine.