
CULTURAS DE IDENTIDAD: las imágenes en movimiento de Frida Kahlo

Réka M. Cristian

Resumen

Este artículo presenta un encuentro visual e intercultural con la vida e identidad de Frida Kahlo como artista y como mujer, tal como la percibió la directora de cine norteamericana, Julie Taymor. El mundo de Kahlo es recontextualizado con la ayuda de teorías psicoanalíticas de la transferencia de amor y de las políticas actuales de identidad.

Palabras clave: *Su* historia, Transferencia de amor, Punto ciego, Frida Kahlo

Abstract

Cultures of Identity: Frida Kahlo's Images of Movement

This article presents an intercultural visual encounter on Frida Kahlo's life and identity as an artist and a woman as seen by the U.S. film director Julie Taymor. Kahlo's world is re-contextualized with the help of psychoanalytic theories of transference love and current identity politics.

Keywords: *Her*-story, Transference love, Blindspot, Frida Kahlo

Réka Mónica Cristian. Húngara. Profesora asistente sénior en el Institute of English and American Studies de la Szeged University, en Hungría. Es fundadora y co-editora de *Americana*, revista electrónica húngara de Estudios Americanos. Su campo de investigación incluye, además de estudios americanos, teoría filmica, teoría y literaturas postcoloniales, y drama y modernismo estadounidenses. En la actualidad trabaja, junto con Zoltán Dragon, en un libro sobre teoría filmica. Por su cuenta labora en una obra sobre la semiótica dramática de Tennessee Williams y Edward Albee; cristian@lit.u-szeged.hu

CULTURAS DE IDENTIDAD: las imágenes en movimiento de Frida Kahlo

Réka M. Cristian

(Traducción de Servando Ortoll)

“Pies, para qué los quiero, si tengo alas pa’ volar”
FridaKahlo

Frida Kahlo: la artista como mujer

Las políticas actuales de identidad buscan analizar y recontextualizar al individuo como objeto de escrutinio dentro de un contexto cultural y socioeconómico mucho más amplio. Mi objetivo en este ensayo es analizar la película *Frida*, de Julie Taymor,¹ que arribó cuando la moda intelectual etiquetada como “Fridamania” se encontraba en la cúspide de la popularidad. Esta película, dirigida por una mujer, constituye un reconocimiento visual de la construcción de identidad durante el tercer milenio, dentro del contexto más complejo de las Américas. En otras palabras, es una obra caracterizada por el diálogo que busca mostrar las múltiples facetas de la identidad de Frida Kahlo desde las perspectivas de dirección de otra mujer, de otra cultura y de otra arte visual (cine/película), todas ellas desde una distancia temporal: a 48 años de la muerte de la artista mexicana. Frida Kahlo (1907-1954) es la aclamada y controversial pintora mexicana con ascendencia híbrida. Su madre fue Matilde Calderón y González, una mestiza, y su padre Wilhelm/Guillermo Kahlo, un fotógrafo judío germano-húngaro.² Hoy en día, las pinturas de Frida Kahlo aparecen con gran frecuencia en exposiciones de museos y conservan precios de subasta sin precedentes. Mientras que su vida ha sido “diversamente construida en libros, óperas, obras de teatro y documentales”, la película de Julie Taymor es, dentro de este contexto, una biografía filmica “superimpuesta con visuales”, siendo dichas visuales las pinturas de la artista. La protagonista pasa por una transición cinematográfica, a saber, del dolor corporal a las formas surrealistas con las cuales “su conciencia encuentra el camino a

sus lienzos”. Este rito de paso transicional es un constructo poderoso de la lectura filmica de la *Frida* de Taymor. Como lo señala Rex Reed, la cinta engloba todo: “desde una obra maestra hasta un kitsch puro” dentro de la vida narrada de Frida. Aquí el arte se vuelve complejo: extraño y al mismo tiempo “tan travieso como su propio tema”.³

Por lo general, las historias de vida permiten que los temas complejos sean “más manejables intelectualmente”, dado que la biografía se encuentra en su mejor medio como una “*historia* vuelta personal”.⁴

La *Frida* de Julie Taymor es la “historia femenina” de Kahlo –una *masculistoria* engendrada en *feministoria*- que permite un manejo analítico similar, dada su protagonista epónima y compleja. La Frida Kahlo de Taymor reafirma una presencia biográfica, al tiempo que cinematográficamente coloca, en “puntos ciegos”, la base sobre la cual la convergencia de múltiples *masculi-* y *feministorias* comienza a obtener significado mediante el tratamiento del discurso filmico. Mientras que Frida va adquiriendo una identidad sutil “zigzagueando” entre procesos de identificación como mujer, como artista, como modernista, como mexicana, como paciente y como ente político, sus relaciones con otra gente parecen estar “sub-modeladas” por una asombrosa presencia sin compañía. En este ensayo busco observar esta presencia y sus variantes.

Las pinturas de Frida Kahlo representan períodos relativamente depresivos en términos de su crisis de auto-representación. Si su historia es una historia personificada, entonces se pueden colocar sus búsquedas representacionales como algo análogo a lo que podría calificarse de una crisis de representación sudamericana, situada en un período históricamente similar al de la crisis norteamericana que afectó a esta última región: la Depresión. Dentro de una perspectiva general de todas las Américas, Frida se acerca a los estadounidenses de la década de los treinta, quienes, como lo ha escrito Jonathan Veitch: “se encontraban en un mundo totalmente diferente al que habían nacido”.⁵ Como producto del contexto en el que se desenvolvía, Kahlo se encontró en un mundo distinto después del accidente que sufrió en un tranvía y tras el cual se confinó a un centro de metáforas visuales que invocaban el dolor por el que atravesó su cuerpo. Bajo la iluminación posterior de los datos históricos y biográficos, la película de Taymor subraya la topografía del dolor corporal de Frida. Un dolor que, dentro de un giro surrealista, tomó a su propio cuerpo dentro de una visión de realismo excesivo que subsecuentemente podía ser leído también como una crítica social.⁶ Las pinturas que se “solidifican” en los momentos clave de la cinta, representan a una Frida que es el *situ* del *cuero natural*, caracterizado por la retórica del dolor y el *cuero político*,⁷ que obtiene su significado sólo en relación con otros individuos.

Sobre lo que la cinta calla o, más bien no representa en términos y en extensión suficientes, son las relaciones capitales, fundamentales, entre la protagonista y los caracteres masculinos en la película. Una excepción es quizá la relación existente entre Frida y Diego Rivera, un maridaje que toca los terrenos de la construcción filmica narrativa obligatoria de Hollywood, dada la naturaleza forzosamente heterosexual de esta relación por una parte y, por la otra, dado su apego a la institución del matrimonio en que descansan las ideologías patriarcales en su mayoría. La lectura y la visualización de la vida de Frida proporcionan pocos y fragmentarios elementos para comprender la naturaleza bisexual de la artista. La cinta ofrece sólo insinuaciones impresionistas de las inclinaciones lesbianas de Frida sin proporcionar más allá de esto una base visual específica que apoye dichas insinuaciones. El espectador es fácilmente llevado a pensar que las relaciones de Frida con otras mujeres, dentro de la interpretación de Taymor, son sólo formas de adulterio alternativas insertadas en la cinta para subrayar todavía más el papel dominante del matrimonio como un contrato social aceptado.

La profundamente cariñosa y decisiva relación padre-hija entre Frida Kahlo y su padre Guillermo Kahlo –misma que, en el curso de su trama de vida es de crucial importancia– tuvo un efecto moldeador tanto en el arte como en la vida de Frida. Guillermo Kahlo, el fotógrafo, se convirtió más que en un donador de apellido para Frida; él fue la película fotográfica negativa, en buena parte inadvertida, sobre la cual Frida construyó su primer lienzo de vida. La narrativa filmica de Taymor minimiza esta presencia paterna, así como otras facetas importantes de las relaciones de Frida con otros hombres, con la excepción de su marido, Diego Rivera. Las breves tomas de la cinta sólo aluden crípticamente a la relación verdadera, múltiple, de largo tiempo y muy intensa entre la paciente-protagonista y sus médicos (quienes desde las instancias histórico-socio-culturales dadas, eran todos varones). El discurso de Taymor no se detiene ante las figuras paradigmáticas de estos médicos, pese a que Frida dejó un buen número de huellas escritas y pictóricas que justificaría una atención más cuidadosa a los galenos que la atendían. La figura del padre también está intrínsecamente ligada a estos hombres ya que fue su determinación, dada la enfermedad de Frida, la que trajo a los médicos a la casa de los Kahlo. Esos eran los tiempos en los que Guillermo no sólo pagaba a los médicos sino que también “curaba” a Frida en un nivel más sutil; como se aprecia en la película de Taymor, él fue quien le proporcionó un lienzo a su hija, para que comenzara a pintar mientras mejoraba. La relación de Frida con sus médicos representa elementos similares a la relación de la protagonista con su padre e indirectamente señala un proceso primordial del sentimiento de

transferencia. En el contexto de la película de Taymor, es en buena medida Diego Rivera, el marido de Frida, quien gana un perfil visual más detallado en términos de la inversión libidinal. Mi objetivo en este ensayo, entonces, es el de escudriñar la relación parental primaria dentro del espectro de las relaciones posteriores de Frida con los hombres a través de la estrategia filmica de Taymor.

Frida: la hija ingenua

“[...]Con adoración, Su hija Frida Kahlo”
Frida Kahlo

La cinta inaugura el metatexto celuloide de Frida con la imagen de una cama cubierta con un baldaquín que varios mariachis sacan de entre los muros azules de la casa parental, a la calle. La escena abunda en síntomas visuales. La ruptura del hogar alterna con el hecho doloroso de que Frida está atada a la cama, el sitio doméstico tradicional de la sexualidad. “Tesoro mío” y “Amor”, las leyendas bordadas en la almohada de Frida, sugieren esta dualidad en su relación frente al hogar. Eros y Tánatos se funden en este sitio en la escena comienzo-final construida circularmente, en la que el enfoque “ablandado” trae al campo perceptivo del espectador ciertas palabras adicionales sobre la almohada de Frida, que rezan: “Duerme amor” (y que significan tanto sueño como muerte). La almohada, el rostro de Frida en primer plano y las palabras mencionadas son indicios traumáticos y circulantes visuales intercambiables que se disponen para una lectura libidinal –y de esta manera psicoanalítica– de la película.

Las figuras masculinas parecen subtejer el entramado narrativo maestro de la cinta. La primera figura masculina que aparece en la película de Taymor es la imagen efímera de un maestro de secundaria a quien la estudiante Frida le lanza una mirada (Taymor, 2002. 00:01’47”). Esta aparición cede el paso a una escena en la que los estudiantes presencian un *affaire* amoroso entre el gran artista Diego Rivera y una de sus modelos. Frida los espía junto con tres colegas, uno de ellos, su amante. Esta escena puede ser equiparada con la escena primordial freudiana,⁸ en la que el niño presencia a sus padres en el acto de hacer el amor y él percibe esto como un acto agresivo contra el cuerpo de su madre. Frida observa esta escena (desde una posición similar a la del niño-testigo freudiano) y ve el dolor transpuesto de la esposa de Rivera, al descubrir el acto adúltero. Durante el acto, la joven Frida desafía a Diego Rivera –quien posteriormente se convertirá en una figura artística paternal para Frida– (Taymor, 2002. 00:02’08” – 00:03’27”) gritándole al artista hedonista “oye tú, panzón”. En breve, Frida se convertirá en la esposa de Diego y pasará por el dolor que ella

apenas imaginó, antes de presenciar la escena primordial. La película momentáneamente borra este episodio traumático al insertar la figura de Alex, el joven amante y compañero de clase de Frida, con quien ella tiene un encubierto *affaire* de ropero (Taymor, 2002. 00:04'00”).

La cadena de figuras masculinas está enmarcada por la figura del padre que todo lo abarca, con quien Frida siempre ha mantenido una relación extremadamente fuerte.⁹ El laboratorio fotográfico del padre es una metáfora temprana del proceso pictórico posterior de su hija: ambos trabajan con imágenes, con improntas visuales, especialmente con retratos. La presencia de su padre puede ser contemplada como la emergente “teoría de los cuadros” de Frida. La familia no tiene hijos y Frida, la primogénita de la familia, se convierte en la niña de los ojos de Guillermo. En un nivel simbólico, Frida toma todavía más allá la profesión de su padre a través de sus pinturas. Es también en el laboratorio –o cuarto oscuro– en donde su padre le confirma que el matrimonio no es para todos. De igual forma es ahí donde Guillermo recalca la singularidad de Frida y cuán feliz es de tenerla como hija (Taymor, 2002. 00:05'00”). La escena del laboratorio termina con la nueva imagen de Frida. Ella aparece vestida con traje de hombre en el momento del matrimonio de su hermana: como subversión visual a la trama forzosa que la sociedad impone sobre sus miembros y como refuerzo de lo que ella ha escuchado anteriormente. Su padre, quien toma una foto de la familia allí reunida, con calma explica a los miembros escandalizados de la parentela, que a él no le ofende que Frida porte ropa de hombre, puesto que él siempre quiso tener “un hijo” (Taymor, 2002. 00:05'53”).

La película continúa con la percepción surrealista del famoso accidente de Frida. Mientras trata de atrapar el polvo dorado que le ofrece un niño vendedor en el tranvía, Frida transita como atrapada dentro de una visión tipo Max Ernst de su accidente. Sus ojos se tornan calaveras; su discurso se convierte en el contexto del cuarto blanco del hospital (Taymor, 2002. 00:08'00”–00:09'16”). El símbolo masculino del oro, como arquetipo simbólico activo, se transmuta en el símbolo femenino del blanco pasivo. Lo blanco del hospital se transforma en lo blanco del yeso corpóreo en el que Frida queda atrapada. Es en este punto que Frida comienza a enfrentar su pasividad forzada con un discurso clínico atado a ésta, como parte de las características femeninas de la cultura dada. Durante la escena del tranvía a través de la cual Frida es lanzada y “destrozada como una suave lluvia primaveral de pétalos de flor que salpican su cuerpo sangriento”, las imágenes de la película se vuelven surrealistas, bellas y grotescas, mientras se va forjando una imaginería similar a la de una exposición de la obra de Kahlo. Tal como lo escribe Amy Dickson

Taymor trae a la vida varios cuadros de Kahlo y hace que los actores entren y salgan de ellos en la pantalla.¹⁰

En esta escena, Frida, como personaje único cruza los umbrales de los cuadros: entre la película misma y sus propias pinturas.

Durante el período de su dolencia posterior al accidente, Alex, el amante de Frida, la visita para abandonarla. Él trae consigo dos libros para que transmitan sus pensamientos, es decir, para que hablen en vez de él: uno es el bosquejo de una caída histórica cuyo autor es Spengler (una de esas obras que “hay que leer”); el otro es una investigación filosófica de Schopenhauer (algo “para el alma”). Luego Frida queda desamparada para enfrentar por sí misma su dolor corporal y mental, mediante el acto de comenzar a pintar. Después de su accidente Frida rechaza la entrada a cualquier participación masculina en los discursos de su cuerpo, con la excepción de los médicos. Incluso inventa una historia en cuanto al haberse involucrado sexualmente, al tiempo de borrar cualquier trazo de Alex, su ex amante. Ella revela a sus inquisitivos médicos, que un trozo de riel tomó su virginidad durante el accidente (Taymor, 2002. 00:11’40”). Es así que sus actos de amor pasados se convierten en un discurso médico que su cuerpo puede dominar de manera más refinada. Como una niña-mujer muy consciente, Frida inmediatamente entiende y utiliza el contexto convencional de la virginidad, construido por la misma sociedad patriarcal en la que vive. Al rechazar metafóricamente a Alex, quien la abandonó y que, dentro del contexto de la película fue su primer amante, Frida se recluye en el tabú de la virginidad tal como lo enunció Freud:

la insatisfacción sexual de la mujer descarga sus reacciones sobre el hombre que la inicia en el acto sexual.¹¹

La paciente mexicana

“[...] amigos [...] con todo mi cariño”
Frida Kahlo

La película de Taymor nombra a dos médicos: el doctor Farrill y el doctor Cervantes (Taymor, 2002. 00:13’42”). Mientras se encuentra acostada en su cama cubierta con un baldaquín, Frida le dice jocosamente a su padre que parece una niña rica que espera pasivamente a sus visitantes caballeros, excepto que ella es una niña paciente y que los visitantes son médicos. Es interesante señalar que es sólo aquí que la película alude finalmente a una relación sofisticada entre la protagonista y sus galenos. De otra manera la cinta evita centrarse en el nexa problemático entre Frida Kahlo y sus médicos, así como profundizar en el tema de la transferencia freudiana del amor,¹² que ha impregnado la relación de galeno-paciente en el caso de la

artista mexicana. Esto ocurre si la relación del paciente con el médico es perturbada. Annette B. Ramírez de Arellano y Servando Ortoll especifican el trasfondo de estas relaciones sobre la vida artística de Frida Kahlo como paciente involucrada, en el ensayo intitulado “*The Art of Being (A) Patient*”.¹³ En su artículo, Ramírez de Arellano y Ortoll escriben acerca del síndrome del barón de Munchausen que abunda en los síntomas sicosomáticos histéricos que parecen haber impregnado la relación excéntrica de Frida con sus doctores. El síndrome consiste en que la paciente se involucra sentimentalmente con los médicos que la curan y en que mantiene una dependencia física con su galeno. Según Ramírez de Arellano y Ortoll, Frida practica una “alquimia doble” cuando utiliza su cuerpo y su dolor tanto para pintar como para pagar o recompensar a sus médicos. Tal como Joseph Breuer y Sigmund Freud lo declararon en sus estudios sobre la histeria, al galeno corresponde un importante papel

en la creación de motivos encaminados al vencimiento de la resistencia [...] especialmente tratándose de sujetos femeninos y de la aclaración de procesos mentales eróticos, la colaboración del paciente se convierte en un sacrificio personal, que ha de ser compensado con un subrogado cualquiera de carácter sentimental.¹⁴

Los impulsos de Frida –la paciente– están encadenados a la persona del mismo galeno que la cura. Como resultado de una conexión en su apuro por asociarse (véase cómo también se asocian las ideas en sus pinturas), la paciente Frida se siente legítimamente preocupada por una *mésalliance* con el doctor que la está tratando. *Mésalliance* que Sigmund Freud y Joseph Breuer describen como *falsa conexión* en sus “Estudios sobre la histeria”. Como esta conexión descansa en la imaginación productiva de la paciente, el galeno se ocupaba de

comunicar a la sujeto, cuando aparentemente se trataba de relaciones personales, en qué ocasión la tercera persona coincidía con la del médico.¹⁵

En este caso, esa tercera persona es la figura de Guillermo, el padre de Frida. En este tipo de transferencia se encuentra el tema de la compulsión (que origina en el escenario edípico) y una ilusión que se desvanece con el término de la cura médica. Frida pinta retratos de casi todos sus médicos, y esto lo omite invariablemente la película. La repetición de la pauta compulsiva al virar hacia los médicos como figuras paternas puede observarse en la vida de Frida en cuanto al discurso médico. Esto no aparece – y por tanto resulta interesante– en la película. Cuando los médicos se apropian del papel del padre que cura, Frida los pinta. Frida pinta el retrato de su padre en la película de Taymor sólo cuando pierde a Diego Rivera, su

esposo, su figura paterna sustituta. El pintar la imagen del padre contrasta con la siguiente imagen de la película: la tumba de la madre. Frida nunca pintó a su madre como un cuadro solo; la madre figura en los cuadros ontológico-grupales de la familia, con una excepción: cuando Frida cubre la cara de su madre en “Mi nacimiento” (1932). Frida pintó este lienzo cuando murió su madre. La versión de la película, sin embargo, refuerza sólo la figura paterna, que está inusualmente bien construida aquí y es bastante controversial, si uno piensa en términos de la lectura feminista de la relación madre-hija a través de este largometraje.

Es la figura del padre la que aparece en la película como un retrato enigmático. En las “Conferencias introductorias sobre psicoanálisis”, Sigmund Freud describe el proceso de transferencia como el que se da entre los sentimientos del paciente hacia la persona del médico. La preparación para este intercambio sentimental deriva de un “otro lugar” que ya está presente en el paciente. El tratamiento analítico –en el caso de Frida, la cadena de curas médicas– le ofrece la oportunidad de transferir sentimientos de apreciación y de agradecimiento hacia la persona del galeno rehabilitador quien luego se convierte en un “amigo” apasionado. El discurso médico de Frida presentado etéreamente en el texto de Taymor funciona conjuntamente con la transferencia amorosa como la enuncia Freud:

La transferencia puede manifestarse como una apasionada exigencia amorosa o en formas más mitigadas. Ante un médico entrado en años, la joven paciente puede no experimentar el deseo de entregarse a él, sino el de que la considere como una hija predilecta, pues su tendencia libidinosa puede moderarse y convertirse en una aspiración a una inseparable amistad ideal exenta de todo carácter sensual. Algunas mujeres llegan incluso a sublimar la transferencia y modelarla hasta hacerla en cierto modo viable. En cambio, otras la manifiestan en su forma más cruda y primaria, la mayor parte de las veces irrealizable; pero en el fondo se trata siempre del mismo fenómeno, que tiene, en todos los casos, idéntico origen.¹⁶

Frida, en la producción textual de transferencia de Taymor, hace suya la forma de una representación visual moderada, mediada a través de la presencia de sus pinturas mientras es paciente. Sus sentimientos están sublimados en la obra de arte. La pintura-retrato realizada en 1931 como regalo para el doctor Leo Eloesser con la inscripción “Los tres amigos”, claramente se dirige a este cambio multiplicado por tres al transferir el amor de una persona a otra. Sigmund Freud describió el proceso de transferencia de amor como sigue:

La simpatía [del paciente] hacia el médico puede proceder fácilmente de un “proceso de transferencia” por el cual haya quedado desplazada sobre la persona, indiferente en realidad, del médico la carga de afecto dada en el

enfermo en cuanto a otra persona verdaderamente importante para él, de manera que el médico aparezca elegido como sustituto o subrogado de alguien más próximo al sujeto. O más concretamente aún: la personalidad del médico hubo de recordar al enfermo la de su hermano o su padre, a los que de este modo volvió a encontrar en él, y entonces no tiene nada de extraño que en determinadas circunstancias vuelva luego a aparecer en él la nostalgia de aquella persona sustitutiva y actúe con una violencia sólo explicable por su origen y por su significación primaria.¹⁷

En este caso el padre sustituto es Diego Rivera y el objeto de amor transferido y la contemplación, es el doctor estadounidense Eloesser. Este retrato está totalmente ausente en el discurso pictórico de Taymor sobre Frida. La versión filmica, así como la biografía de Frida, sugieren que las figuras de los médicos estaban fuertemente ligadas con la del padre de Frida. Después de todo y como lo señalé, fue su padre quien trajo a los médicos a la casa. Pese a que la familia no tenía los suficientes fondos para pagarles, él asume el riesgo económico. El padre es pues la figura que alienta a Frida para que comience a pintar, mientras ella se encuentra inmóvil en la cama (Taymor: 2002, 00:14'35); él toma entonces el "riesgo" estético. La pintura es una protoforma de la fotografía. La fotografía es el negocio del padre, con el que ganaba suficiente dinero para su familia (Taymor: 2002, 00:05'00").

El laboratorio de fotografía es metonímicamente convertido en la re(*cáma*)ra de arte visual incipiente. Es aquí donde la base material se convierte en una forma estética. Al principio, los retratos pintados eran medios de pago para Frida. Ella comenzó a pintar siguiendo la iniciativa de su padre y luego decidió ganar dinero con sus pinturas. De una forma delicada y bastante intrincada, el arte de pintar liga a Frida con su padre, encarna de manera sublimada la línea de herencia profesional y asume el nombre de la familia. Ella quiere pagar a sus doctores mediante la venta de sus pinturas. Más tarde Frida les mostrará su gratitud al obsequiarles sus pinturas. La gramática de la cadena de retratos-profesiones lleva a Frida tan lejos, que más tarde contrae matrimonio con el pintor Diego Rivera quien, en un isomorfismo visual y simbólico, también comercia con retratos. Frida ha mantenido un apego fuerte y único hacia su padre. Entre la plenitud de sus pinturas tan sólo hay un retrato de su padre pintado en 1951,¹⁸ lo que muestra, de esta manera también, la singularidad de su relación. El profundo cariño hacia su padre es posteriormente sublimado en sus doctores y más directamente en su maduro marido. Como en un escenario edípico,¹⁹ su amor-objeto es el padre y el camino del objeto paternal a su elección final es un proceso multiplicado. La película de Taymor se enfoca en la faceta polimorfa de la sexualidad de Frida, dejando a un lado su motivo moldeador más radical y su proceso de solución. Al discurso de Taymor parece escapársele este punto de importancia central. La película

sólo representa a médicos –quienes median los procesos psíquicos de Frida en transferencias– en breves momentos y se enfoca más bien en los ocasionales romances heterosexuales y bisexuales de Frida. Se encuentra en esta línea de pensamiento la observación de Freud sobre la transferencia, quien afirma que

el amor de transferencia presenta quizá un grado menor de libertad que el amor corriente, llamado *normal*; delata más claramente su dependencia del modelo infantil y se muestra menos dúctil y menos susceptible de modificación [...].²⁰

Frida persiste en su fuerte apego a su padre y elige de acuerdo con el tipo paternal. Su amor enmudece en la transferencia y esa transferencia a la larga toma la forma de su arte. La transferencia del amor de Frida es una de sus tramas pintadas.

La esposa

“[...]Diego-pintor, Diego-mi amante, Diego-mi esposo
Diego-mi amigo [...], Diego-mi padre, Diego-mi hijo, Diego-yo [...]”
El diario de Frida Kahlo, 1946-1954²¹

En la película, es el padre de Frida quien primero la impulsa a pintar para así paliar su convalecencia. En la cinta, primero ella pinta sobre sí misma, luego se pinta y más tarde pinta a Cristina, su hermana, como a una estrella de cine “gringa” (Taymor, 2002. 00:15’49”). Las ideas-retrato detrás de las fotografías de Guillermo Kahlo metonímicamente se convierten en pinturas artísticas a través de la mano de Frida, para que más tarde las convierta Julie Taymor en imágenes de celuloide. Después de convalecer, Frida lleva sus pinturas al señor Rivera. En camino para encontrarse con el aclamado artista, la mano izquierda de Frida sostiene las *pintorturas* (*paintings*)²² mientras que su mano derecha sostiene la muleta. Ya es visible la forma en que su arte se conecta con el tema del dolor en un pequeño y muy femenino cuerpo. Con sus piernas hinchadas ella es similar a un Edipo femenino que se dirige al frente para encarar a un Rivera que semeja una esfinge, a la que logra deleitar con su pintura y su viva personalidad. Frida abandona el momento fílmico para instalar su autorretrato Modiglianesco con líneas aristocráticas y un largo cuello *parmigianino*²³ para que lo contemple Rivera, quien más tarde comentará sobre el uso inusual de formas y colores en las pinturas de Frida. Ciertamente, sus pinturas no son hogareñas y usuales; son más bien raras, extrañas. Como sucede con la vida de Frida, su cuerpo es una representación siempre cambiante, una instalación artística. El “cuerpo inestable femenino” de Frida es similar a lo que Thomas Laqueur propugna en *Making Sex (Acostándose)*, el cuerpo de Kahlo

soporta “la incoherencia fundamental de categorías estables, fijas, del dimorfismo sexual”.²⁴

El nacimiento de sus pinturas, que coincide con su primer accidente, abre el camino a una relación artística y amorosa con Rivera, misma que la Kahlo llena de amargura, más tarde definió lacónicamente como su “segundo accidente”. Este “segundo accidente” que concentra su energía psíquica²⁵ en la figura de su marido, suscita la condensación del yo artístico y el dolor corporal que se fundió en la figura de Rivera y todo lo que él indujo en Frida. En la cadena de metamorfosis paternal, Diego se convierte en el significador, implicando tanto la cuestión del arte como la figura del padre. Según la biógrafa Hayden Herrera, Frida representa a Diego en su diario como su “amante”, su “marido”, su “padre”, su “niño”, hasta que llega incluso a convertirlo en un “yo”²⁶ narcisista: el otro yo de Frida. En la versión de Taymor sobre Frida, Diego y Frida se convierten en el cuerpo isomórfico uno del otro, al menos al inicio de su matrimonio. El cuadro de las imágenes en movimiento de “*Frida y Diego*” o “*Frieda Kahlo y Diego Rivera*” que se asemeja a la pintura que lleva el mismo título, demuestra con precisión este narcisismo artístico. Durante los esponsales, Diego contempla un “cuerpo perfecto” decorado con una cicatriz (Taymor: 2002, 00:28’20”). La escena filmica se transporta a la espalda operada de Frida y termina en un cliché de cama hollywoodiense de las nupcias consumadas. Una fiesta de radicales políticos que tiene como protagonistas a las figuras históricas de David Alfaro Siqueiros, Rivera y Tina Modotti, precede la boda de los dos artistas. En una atmósfera de comunismo intelectual *chic*, Frida lucha por reivindicar un gesto visiblemente antimachista: Frida y Tina bailan un tango que abunda en sexo, en el que Frida parece ser la contraparte activa (Taymor, 2002. 00:24’37”). Es aquí que Rivera, en un giro narcisista, se reconoce en la actitud promiscua de Frida.

El discurso filmico se inclina hacia el reino doméstico después del manifiesto corpóreo del tango. Diego y Frida se casan. Posteriormente, Frida ha de enfrentar unos “tangos” adicionales. La ex y la reciente señora Rivera se encuentran en la cocina de Diego, en el momento subsiguiente a la boda. De nueva cuenta, Frida presencia un cuadro narcisista. Mientras que Siqueiros antagoniza con Rivera, Lupe Rivera, la ex esposa de Diego, envuelve a Frida en una amistad de cocina sabor a cilantro, como parte de una fuerte hermandad femenina (Taymor: 2002, 00:37’00”). La imagen de Taymor de una Frida doméstica(*da*) recuerda a una película mexicano-estadounidense anterior, *Como agua para chocolate*,²⁷ en la que el realismo mágico combina, dentro de un reino visual sublime, los contextos de sensualidad, dolor, y comida/cocina dentro de la línea entusiasta de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Isabel Allende.

Frida, la película que dirigió una mujer, trabaja del lado de la ideología de la matriz heterosexual y, en su imagen, así como en su banda sonora, refuerza el romance familiar que la Frida filmica quiere preservar a toda costa. La *Frida* de Taymor como persona está concebida como un individuo polimorfo que sólo parece experimentar con mujeres, para convertirse en alguien similar o igual a Rivera, no sólo en términos de su arte, sino también de su existencia sexual. Los intentos de Frida con Gracie, una norteamericana en Nueva York (Taymor: 2002, 00:46'00–00:46'50") o con la Josephine Baker personificada en una mujer negra en París (Taymor: 2002, 01:18'07") parece ayudar más a la identificación narcisista con Rivera (e implicada con Guillermo); le añade el toque autobiográfico necesario para darle autenticidad a la cinta, y alude al episodio de travestismo que tuvo lugar en la casa paterna, cuando Frida era niña.

“Gringolandia”, como Frida se refiere a Estados Unidos, saca a la luz más capas filmicas del proceso de transferencia. El lenguaje filmico aquí se vuelve surrealista (Taymor, 2002. 00:43'56"). Nueva York aparece a través del espectro visual de la película como un inmenso collage o fotomontaje *à la Max Ernst* de rascacielos sobre los cuales Frida seca su ropa. El gigantesco y hedonista Rivera se metamorfosea en la figura trepante del americanizado King Kong, el monstruo trepador (Taymor, 2002. 00:44'36"). El éxito de Rivera en el Museo de Arte Moderno (MoMa) es gigantesco; se pone luego a buscar nuevas aventuras sexuales con mujeres y Frida hace otro tanto. Mientras Rivera trabaja para el fresco en el Rockefeller Center, en la ciudad de Nueva York, Frida se entera que está embarazada (Taymor, 2002. 00:42'28"). Ella pierde el niño que luego pintará. La maternidad perdida es otro paso en su proceso de transferencia; sus palabras desaparecen y en vez de esto habla en imágenes. A la pérdida de su bebé sigue la de su madre, en un giro isomórfico adicional de la película. La escena subsiguiente presenta a Frida en el jardín de la casa con su padre (Taymor, 2002.00 52' 40") y la cinta sigue el típico funeral mexicano de la madre. Las tomas fijas de Nueva York con ropa secándose al aire se solidifican en el contexto de las tomas en movimiento de la película.

Taymor narra el “segundo accidente” en la vida de Frida en el texto celuloide, cuando ésta descubre a su hermana Cristina y a su marido Diego teniendo relaciones sexuales (Taymor, 2002. 00:57'05”–01:01'04”). El segundo accidente es una repetición de la escena primordial cuando Frida vio a Rivera con su amante; pero ahora ella es la esposa lastimada. Es entonces que Frida decide separarse de Diego. Lo deja. Luego, en un procedimiento ritualista de duelo, se corta el cabello y la película se solidifica en otro retrato, una de sus múltiples proyecciones de conflictos internos en contenidos externos, mientras que la banda sonora subraya el trágico

momento pronunciando las palabras de “Paloma negra” (Taymor, 2002. 01:01’30”–01:02’30”). Las pinturas de Frida durante este período son demasiado agresivas para venderlas.

La figura paterna ha recorrido un largo camino a través de las figuras de los galenos y del propio Rivera. Sin embargo, la fijación de Frida con su trauma inicial (el primer accidente) permanece. Fue su padre quien concentró su energía psíquica durante su primer accidente en el sentido de que él logró que Frida pintara mientras ella se encontraba postrada, inmóvil en su cama. El proceso pictórico llevó a que Frida conociera posteriormente a Diego, su “segundo accidente”, y la pérdida de Diego hizo que Frida, a su vez, pintara a su padre. Frida pinta para reconstruir síntomas. La construcción de un síntoma sustituye algo más; por lo tanto, es en sí misma un intercambio.

Después de su divorcio formal, Frida acepta la propuesta de Diego de hospedar a ciertos invitados rusos: Trotsky y su esposa, Natalia. El juego del hospedaje se convierte en una relación sexual que comienza en el sitio precolombino de las pirámides de Teotihuacan e involucra al viejo Trotsky y a la joven Frida. Los objetos amorosos van más allá. Durante su *tour* europeo, Frida conoce a Picasso y a Josephine Baker y se convierte en un icono cultural para la revista parisina *Vogue* (Taymor, 2002. 01:19’00”). De regreso en México la película presenta una *Frida dolorosa* a través de música y palabras latinas. El lirismo de la voz narradora de la cinta susurra un monólogo interior que se torna audible. La Frida divorciada es representada “como el chile verde... picante” y bebe en exceso, mientras que en el otro fondo la imagen filmica se solidifica de nuevo, mostrando a Fridas de dos caras (Taymor, 2002. 01:22’10”): una vestida a la europea en blanco –ligada a su herencia paterna inmigrante, occidental– y otra, tehuana, la Frida mexicana –ligada a la herencia autóctona de su madre.

Es de nuevo la figura paterna la que aparece en los momentos más traumáticos a través de una serie de transposiciones e isomorfismo artístico en el discurso de Taymor. La película incluso inserta la figura de un médico (no identificado en la película, pero que supuestamente es el doctor Farill) que la acompañará hasta el final de la narrativa celuloide, cuando la exposición mexicana de Frida se abre finalmente al público. En un momento destacado de una crisis edípica aludida con fuerza, el pie gangrenado de Frida ha de ser amputado. “Pies, para que los quiero si tengo alas pa’ volar”, escribe la Frida amputada como para superar el complejo de castración que ha ensombrecido su éxito artístico (Taymor, 2002. 01:28’19”).

La película culmina con la exposición mexicana de Frida, a donde se le traslada con todo y cama para asistir. La muerte viene después. En su almohada se lee: “Duerme, amor”, lo que sugiere el cierre del proceso vital

de una transferencia de amor traumática. En el trasfondo de la voz de su marido, la muerte viene de manera tan surrealista como las pinturas exhibidas como fondo para los mariachis masculinos. El cierre lo proporciona la voz del hombre que lo intentó todo para sustituir a su padre: Diego.

Conclusión “patermonial”

“...ya no estoy sola”

El diario de Frida Kahlo, 1946-1954

La *Frida* de Julie Taymor es en sí una obra de arte. Las figuras de la *actora/pintora* (Salma Hayek/Frida Kahlo) y la de la implicada *escritora/directora* (Hayden Herrera/Julie Taymor), montan una vida artística conocida con el nombre de Frida Kahlo: una existencia basada en el dolor y vivida a través de la transferencia. Un dolor inducido por los discursos médicos y un amor transferido a personas que generaban y atendían ese dolor. El mundo filmico de Frida Kahlo está cercano al retrato completo de la artista como ella misma. “Mago y cirujano se comparan con el pintor y el camarógrafo. El pintor mantiene en su obra una distancia natural de la realidad; el camarógrafo penetra profundamente en su red”, escribe Walter Benjamin. Taymor es una maga en el sentido benjamineano, que puede ser comparada con una pintora. Ella reúne “fragmentos múltiples montados bajo una nueva ley”,²⁸ la del lenguaje filmico, y crea una pintura en movimiento acerca de la obra visual de Kahlo a través del arte de la cinta como medio tecnomecánico.

Las obras de arte tienen valor de culto. El mundo intercultural de las imágenes en movimiento de Julie Taymor confecciona una sensible obra de arte y un terreno perfecto para trazar un mapa de las identidades en develamiento de las Américas, a través de la figura de Frida Kahlo. La cinta de Julie Taymor es una obra de arte y como tal, similar a las fotografías de Guillermo Kahlo, es decir, a las pinturas de Frida Kahlo. La figura central del padre enigmático puede ser leída como el punto filmico ciego que añade otra clave interpretativa a este valor de culto de la *Frida* de Taymor como arte filmico, en cuanto a esta película hecha, producida y actuada por una mujer sobre una mujer. Este punto ciego puede ser considerado como el punto auditivo remoto de la película que, en la visión de Walter Benjamin:

“no cede sin resistencia. Se retira hasta una reducción última: el semblante humano. No es accidente que el retrato fuera el punto focal de la fotografía temprana [...]. Por vez última el aura emana de las fotografías tempranas en la expresión fugaz de un rostro humano. Esto es lo que constituye su melancolía, su belleza incomparable.”²⁹

Notas y referencias bibliográficas

1. "Frida" (Fecha de estreno: 25 de octubre de 2002, Nueva York/Los Ángeles; MPP Clasificación: R por sexualidad/desnudos explícitos y lenguaje; Distribuidor: MIRAMAX FILMS); Director: Julie Taymor. Música: Elliott Goldenthal. Director de fotografía: Rodrigo Prieto. Diseñadora de vestuario: Julie Weiss. Escritora de fuente: Hayden Herrera, Guionistas: Rodrigo García, Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava, Anna Thomas, Edward Norton, Productores: Salma Hayek, Sarah Green, Jay Polstein, Lizz Speed, Nancy Hardin, Lindsay Flickinger, Roberto Sneider. Maquillaje: John E. Jackson, Beatrice De Alba, Reparto: Frida Kahlo (Salma Hayek) Diego Rivera (Alfred Molina), Trotsky (Geoffrey Rush), Cristina Kahlo (Mia Maestro), Guillermo/Wilhelm Kahlo (Roger Rees), Tina Modotti (Ashley Judd), David Alfaro Siqueiros (Antonio Banderas), Nelson Rockefeller (Edward Norton).
2. Véase también Sárosdy Judit "Frida legújabb reinkarnációja". Disponible en: <http://www.filmkultura.hu/2003/articles/films/frida.hu.html>. Fecha de consulta: 5 de enero de 2004.
3. Rex Reed "Frida: A Lush, Sensuous Triumph" (Reseña de artes y entretenimiento). *The New York Observer*, 28 de octubre de 2002.
4. Wes Gehring "Reassembling the Dust: The Art of Biography", *USA Today*, marzo de 2003. Disponible en: http://www.findarticles.com/cf_0/m1272/2694_98829814. Fecha de consulta: 4 de enero de 2004.
5. Jonathan Veitch, *American Superrealism: Nathanael West and the Politics of Representation in the 1930s* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997), 5.
6. "[El surrealismo] es, como lo implica su nombre, un 'realismo excesivo' que aspira convertir su tipo particular de bromas en un modo definido de crítica social". Jonathan Veitch, *American Superrealism*, 15.
7. Cf. Nicholas Mirzhoeff Bodyscape, *Art, Modernity and the Ideal Figure* (Nueva York: Routledge, 1995), en particular el capítulo "The Body Politic".
8. Cf. "Urszene". Sigmund Freud, "El sueño y la escena primordial", 1953-1965, en *idem.*: "Historia de una neurosis infantil (caso del 'Hombre de los lobos')", en: Sigmund Freud, *Obras completas*, coordinado por Jacobo Numhauser Tognola, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, cuarta edición, tres volúmenes, II: 1941-2009 (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981), II: 1953.
9. Sigmund Freud, "Family Romances". En: *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality*, coordinado por Angela Richards, traducido al inglés por James Strachey, varios volúmenes (Penguin, Harmondsworth: The Penguin Freud Library, 1991), VII: 221.
10. Amy Dickson "Julie Taymor: Painting a Motion-Picture Portrait". *USA Weekend Magazine*. Disponible en: http://usaweekend.com/02_issues/021117/021117taymor.html. Fecha de consulta: 5 de febrero de 2004.

11. “Podemos, pues, concluir que el desfloramiento no tiene tan sólo la consecuencia natural de ligar duramente la mujer al hombre, sino que desencadena también una reacción arcaica de hostilidad contra él, reacción que puede tomar formas patológicas, las cuales se manifiestan frecuentemente en fenómenos de inhibición en la vida erótica conyugal, y a los que hemos de atribuir el que las segundas nupcias resulten muchas veces más felices que las primeras. El singular tabú de la virginidad, y el temor con que entre los primitivos elude el marido el desfloramiento, quedan plenamente justificados por esta reacción hostil”. Sigmund Freud, “El tabú de la virginidad”, en *idem.*, *Obras completas*, III: 2453.
12. Sigmund Freud y Joseph Breuer, capítulo sobre “The Psychotherapy of Hysteria” de Freud (traductores: James y Alix Strachey). En: *Studies on Hysteria* coordinado por Angela Richards, varios volúmenes (Penguin, Harmondsworth: The Penguin Freud Library, 1991), III: 388-393. Es aquí donde aparece por primera vez la palabra “transferencia” en el sentido psicoanalítico, aunque se utiliza más tarde en un sentido mucho más estrecho.
13. Annette B. Ramírez de Arellano és Servando Ortoll, “Egy betegség művészete”, *Filmkultura '96-tól*. (Traductora al húngaro: Réka M. Cristian). Disponible para su consulta en: <http://www.filmkultura.hu/2004/articles/essays/ortoll.hu.html>. Una versión ampliada de este ensayo puede encontrarse en la extinta revista sonoreense de arte y cultura, *Lúdika*. Véase Annette B. Ramírez de Arellano y Servando Ortoll: “Frida Kahlo: el arte de ser paciente”, *Lúdika*, otoño de 2005, 7-9. (N. del T.)
14. Véase el capítulo de Sigmund Freud y Joseph Breuer, “La histeria”, en *idem.*, *Obras completas*, I: 138-168, en esp. I:166. Para más detalles véase Marco Casonato “Transference: Love, Journeys, and Psychoanalysis”. En *PSYART: A Hyperlink Journal for Psychological Study of Arts*. Disponible en: <http://www.clas.ufl.edu/ispa/journal/articles/psyart2001/casona01.htm>, Fecha de consulta: 10 de febrero de 2004, y Ethel Spector, “How to Work Through Erotic Transference”, *Psychiatric Times*, julio de 2003, volumen XX, número 7. Disponible en: <http://www.psychiatrictimes.com/p030729.html>, Fecha de consulta: 2 de octubre de 2004.
15. Consúltese el capítulo de Sigmund Freud y Joseph Breuer, “La histeria”, en: *idem.*, *Obras completas*, I: 167.
16. Sigmund Freud, “La transferencia”, II: 2391-2402 en: *idem.*, “Teoría general de las neurosis”, II: 2273-2412, en: *idem.*, *Obras completas*, II: 2398. Sigmund Freud, “La transferencia”, *Obras completas*, II: 2398.
17. Sigmund Freud, “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (‘Dementia Paranoides’) autobiográficamente descrito (‘caso Schreber’)”, en: *idem.*, *Obras completas*, II: 1487-1528, en esp. II: 1509. Sigmund Freud, “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (‘Dementia Paranoides’) autobiográficamente descrito (‘caso Schreber’)”, en: *idem.*, *Obras completas*, II: 1509.
18. El cuadro, realizado en 1951, retrata al padre Kahlo, de ascendencia húngaro-germana, con el trasfondo de una cámara que alude a su profesión de fotógrafo. Un hombre con un gran carácter, una figura muy inteligente y bastante aristocrá-

tica que peleó contra Hitler y sostuvo una lucha de 60 años contra la epilepsia mientras continuaba su trabajo. En el texto explicatorio del retrato se lee sugestivamente “Con adoración *Su hija* [de él]”: “Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo de origen húngaro alemán, artista fotógrafo de profesión, de carácter generoso, inteligente y fino, valiente porque padeció durante sesenta años epilepsia, pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler. Con adoración Su hija Frida Kahlo”. El retrato de 1940 pintado para el doctor Eloesser lleva señales similares de amor sentimental transferido: “Con todo mi cariño”. Véase también Andrea Kettenman, *Kahlo. Fájdalom és szenvedély* (traductora: Judit Molnár Magda) (Budapest: Taschen/Vince, 2003), 10, 59.

19. Sigmund Freud, “La feminidad”, III: 3164-3178, en: *idem.*, “Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis”, III: 3101-3206, en: *idem.*, *Obras completas*, III: 3177.
20. Sigmund Freud, “Observaciones sobre el ‘amor de transferencia’”, II: 1689-1696, en: *idem.*, *Obras completas*, II: 1694. La palabra en cursivas aparece así en la traducción original.
21. Citado en Raquel Tibol, *Frida Kahlo: una vida abierta* (México: UNAM, 2002), 29-30.
22. La autora juega con la palabra en inglés para pintura –*painting*– como si estuviera parcialmente compuesta por el vocablo “*pain*”: dolor. Para jugar igualmente con la idea, el traductor ha utilizado la combinación menos afortunada de “tortura” con “pintura”: *pintortura*. (N. del T.)
23. Andrea Kettenman, *Kahlo. Fájdalom és szenvedély* (traductor Molnár Magda), (Budapest: Taschen/Vince, 2003), 7.
24. Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), 22.
25. La autora utiliza el verbo “*cathect*” que en psicoanálisis significa concentrar la energía psíquica en alguna persona, cosa o idea en particular. (N. del T.)
26. Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (Nueva York: Harper and Row, 1983), 314.
27. *Como Agua para Chocolate* (1993), Miramax, Director y productor: Alfonso Arau; Protagonistas: Marco Leonardi y Lumi Cavazos. Adaptada de la novela de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros* (México: Planeta, 1990).
28. Walter Benjamin “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, coordinado por G. Mast, M. Cohen y L. Braudy, cuarta edición (Nueva York: Oxford University Press, 1992), 675.
29. *Ibid.*, 670.