



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

**“FRIDA, NATURALEZA VIVA: VIDA COTIDIANA, PENSAMIENTO  
POLÍTICO Y PINTURA”**

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN HISTORIA  
PRESENTA:  
DIANA BELEM RODRÍGUEZ VALENCIA

ASESOR: LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN

OCTUBRE, 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS:

A Dios:

Que con su infinita sabiduría y amor me permitió lograr un éxito más en mi vida.

A ti madre:

Que me has brindado todo su cariño, comprensión y apoyo incondicional. Te adoro.

A un amigo:

Estaban gracias por estar en los momentos más importantes de mi vida. Por ser una persona especial en la familia y apoyarnos incondicionalmente.

Carlos, Ángel y Teresa:

Con quienes en un momento dado, he pasado alegrías y tristeza. Y gracias a sus consejos llenos de sabiduría y estimación me han ayudado a dar un paso en mi vida.

Doctora Ericka:

Has sido el conducto del entendimiento de vivir la vida con alegría, de verdad gracias.

Ingeniero Armando:

Gracias por darme la oportunidad de ser parte del Colegio Nacional de Matemáticas, durante este tiempo.

Sandra Toledo:

Gracias por tú apoyo en el trabajo.

Maestra Laura Edith:

Gracias por enseñanza y motivación para concluir el trabajo.

A los maestros del Seminario, María de Lourdes, Jorge, Hugo, y Víctor:

Gracias por su sabiduría, enseñanza y orientación en el trabajo.

A mis sinodales Maestra Rosalía y Maestra Milagros:

Gracias por las sugerencias en el trabajo.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1-3
CAPÍTULO 1. EL CINE MEXICANO DE LOS 80	
1 EL CINE MEXICANO DE 1982-1984.....	4-9
2 SEMBLANZA DE PAUL LEDUC.....	10-16
3 <i>Frida, Naturaleza viva</i> .....	16-19
CAPÍTULO 2. LA VIDA Y ÉPOCA DE FRIDA KAHLO	
2.1 FRIDA POR FRIDA.....	20-30
2.2 DE SU ENTORNO ESTÉTICO Y SOCIAL.....	30-39
CAPÍTULO 3. EL UNIVERSO DE FRIDA KAHLO	
3.1 VIDA COTIDIANA: VESTIDO DE TEHUANA.....	40-44
3.1.1 DÍA DE MUERTOS.....	44-47
3.1.2 LA COCINA.....	47-49
3.1.3 LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.....	40-54
3.2 PENSAMIENTO POLÍTICO.....	55-62
3.3 PINTURA: LA EXPRESIÓN POPULAR.....	63-70
3.3.1 PINTAR LA PROPIA HISTORIA CLÍNICA (Discurso del cuerpo).....	70-76
CONCLUSIONES.....	77-78
BIBLIOGRAFÍA.....	79-82



## introducción

Cuando se habla de cine, se piensa que el cineasta solamente hace grandes películas para contar historias de amor, terror, suspenso, etcétera, con el fin de entretener y divertir a los espectadores, pero no es así.

El cine va más allá de la ficción, es una imagen en movimiento que nos permite tener una percepción distinta de la vida, porque podemos ver el pasado recreado en el presente. Para la Historia, el cine es una valiosa fuente de información, ya que a través de las imágenes podemos interpretar la realidad o recrear un momento histórico. Por ejemplo, Eisentein ya había observado que toda sociedad percibe y recibe las imágenes en función de su propia cultura.

Así pues, para que el historiador realice el análisis de imágenes debe observar lo visible y lo no visible del filme, es decir, debe observar con detalle las imágenes que se ofrecen a sus ojos, pero también debe ser capaz de escudriñar y descifrar lo que tales imágenes le sugieren. Las imágenes sonoras, las calles, un sollozo, el juez distraído, la chiquilla asustada; constituyen la materia para interpretar la historia a través del cine.

El historiador francés Marc Ferro ha puesto en evidencia con gran claridad que el cine puede ser visto como fuente, es decir, como factor de documentación histórica (y esto es válido tanto para los filmes documentales como para los de ficción) y como agente de la historia. Así pues, el presente estudio parte del principio de que toda película es un documento histórico en el que puede encontrarse una gran riqueza temática.

Por lo tanto, mi objetivo general es: analizar la película *Frida, Naturaleza viva*, como documento histórico para ejemplificar la vida cotidiana, pensamiento político y obra pictórica de Frida Khalo.

Para apoyar el logro de mi objetivo general utilicé un método histórico ya propuesto por Aurelio de los Reyes en su obra *Medio siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*: este método propone analizar el filme y obtener diversas imágenes de análisis.

Utilicé este modelo histórico para dividir el presente trabajo en tres capítulos:

En el primer capítulo se habla del momento en el que se realizó la película *Frida*. Este momento corresponde a la década de 1980, años de crisis económica (1982-1984) que provocó desempleo, inflación y pobreza en México, lo que de alguna forma explica que el cine se viera afectado por dicha crisis. Los cineastas se vieron obligados a buscar recursos económicos para la producción de películas. Así, se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía durante el mandato presidencial del Lic. Miguel de la Madrid, para financiar producciones cinematográficas bajo el auspicio del Estado mexicano. El cine privado también resultó afectado por la crisis económica, por lo que incrementó su producción de películas a muy bajos costos, pero con ganancias exorbitantes. El más afectado por la crisis económica de aquellos años fue el cine independiente, que gracias al apoyo de Universidades y a los Centros de Enseñanza Cinematográfica logró hacer películas de gran calidad.

En el primer capítulo de este trabajo también se habla del cineasta Paul Leduc, quien destacó en el cine independiente. Leduc logró filmes estéticos y sumamente expresivos; Leduc realizó cintas que tienen ciertos elementos como sello distintivo de la obra de este cineasta; por ejemplo, más que utilizar diálogos entre los personajes del filme, Leduc logra que el espectador se sumerja en la historia a través de las imágenes sugestivas y el silencio, como en la película *Frida, Naturaleza Viva*, cinta que sirve de material de análisis para el presente estudio.



En el segundo capítulo expongo la vida de Frida Kahlo, partiendo de la contextualización de su entorno estético y social, en la época del Renacimiento Mexicano; asimismo, explico las causas que originan el Renacimiento artístico mexicano, el cual logra su punto culminante en el Muralismo, movimiento pictórico representado por la obra de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. En ese momento histórico vivió Frida Kahlo.

En este capítulo se habla también de su militancia política en asociaciones izquierdistas mexicanas, como La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y sus andanzas con personalidades del medio artístico e intelectual junto con su marido Diego Rivera.

En el tercer capítulo ejemplifiqué, a través del cine, tres elementos esenciales para el logro del objetivo de mi estudio: la vida cotidiana, el pensamiento político y la obra pictórica de Frida Kahlo.

En el apartado de vida cotidiana explico que Frida adoptó en su vida diaria un estilo netamente nacionalista, y lo ejemplifico a través de su vestuario, su casa, la mayor parte de sus objetos domésticos, la celebración del Día de los Muertos y los medios de comunicación como parte de su vida cotidiana.

Al hablar del pensamiento político de Frida Kahlo, expongo su militancia en la izquierda mexicana, su participación en marchas y mítines, y su vinculación con notables comunistas de la época, como León Trotsky.

Hablar de la pintura de Frida nos obliga a ver su obra no sólo como expresión de dolor y sufrimiento: en el filme *Frida, Naturaleza Viva*, podemos observar a una mujer que expresó en sus pinturas la esencia popular mexicana. Más allá de la exteriorización de su propio dolor, Frida logró en sus obras un discurso del cuerpo, partiendo de su propio conocimiento anatómico.

Así pues, llegué a la conclusión de que el cine puede ser visto como fuente de documentación histórica porque interpreta la realidad, pero vista en forma subjetiva. Por lo tanto, todo lo que es subjetivo contiene una gran riqueza temática y es una representación de la cultura de las sociedades.

## CAPÍTULO 1. EL CINE MEXICANO DE LOS 80

### 1.1 EL CINE MEXICANO DE 1982-1984

El 24 de marzo de 1982, se incendió la Cineteca Nacional y hubo considerable cantidad de muertos y la pérdida de películas nacionales y extranjeras.

Después del incendio, Margarita López Portillo, titular de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, rtc, dio su apoyo económico para la realización de coproducciones de películas con cineastas extranjeros y de prestigio, entre las que se pueden mencionar: *Campanas rojas*, de Serguéi Bondárchuk y *Antonieta*, de Carlos Saura.

En diciembre de 1982, inició su periodo presidencial el licenciado Miguel de la Madrid Hurtado con una situación del país desalentadora:

- 1) La tasa de desempleo se duplicó en este sexenio, alcanzando niveles del 80%, y prevalecía una tendencia creciente al deterioro del mercado laboral.
- 2) En los diversos sectores, la producción se detuvo. La agrícola sufrió una contracción muy importante que implicaba la necesidad de importar alimentos por más de 8 millones de toneladas durante 1983.
- 3) Un número importante de empresas no podía seguir operando, por la falta de dinero y de divisas para importar insumos o hacer frente al servicio de la deuda económica nacional.
- 4) La inflación no sólo había alcanzado niveles del 100%, sino que se estaba acelerando a una velocidad inusitada.
- 5) El ingreso nacional, al igual que el producto interno bruto, se había contraído y el sistema financiero ya no captaba suficiente ahorro.

Ante estas circunstancias, el cine mexicano se vio afectado.

Sin embargo, como resultado de las propuestas de la misma comunidad cinematográfica, el 25 de marzo de 1983, se creó por decreto presidencial el Instituto Mexicano de Cinematografía, imcine:

“Como un organismo público descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio, sectorizado en la Secretaría de Gobernación, con las finalidades de reordenar, modificar y operar de manera integrada las 13 empresas y entidades paraestatales que abarcaban todas las esferas de la industria: producción, distribución, comercialización, exhibición y capacitación:

Corporación Nacional Cinematográfica, sa (Conacine)

Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajo y Estado Dos, sa (Conacite Dos)

Estudios Churubusco Azteca, sa (echasa)

Estudios América, sa

Continental de Películas, sa

Películas Nacionales, sa (Penal)

Películas Mexicanas, sa (Pelmex)

Publicidad Cuauhtémoc

Compañía Operadora de Teatros, sa (cotsa)

Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc)

Centro de Producción de Cortometrajes (cpc)”

Para iniciar la labor del Instituto Mexicano de Cinematografía, el presidente Miguel de la Madrid Hurtado nombró al cineasta colimense Alberto Isaac como director (1982-1986) del nuevo organismo estatal, quien llegó con las mejores intenciones de realizar un proyecto para filmar películas con capital estatal, aunque expresó “maniatado por la crisis: el Estado carecía de recursos para promover un cine cuando menos digno”

Durante la gestión de Alberto Isaac se destacan películas como *El corazón de la noche* (1983), de Humberto Hermosillo; *El otro* (1984), de Arturo Ripstein; *Astucia* (1985), de Mario Hernández; *Mexicano tú... puedes* (1984), de José Estrada; *5 historias violentas* (1984), de Carlos García Agraz; *El diablo y la dama* (1983,) de Ariel Zúñiga; y *Vidas errantes* (1984), de Juan Antonio de la Riva.

Sin embargo, ante la falta de dinero para producir películas, el Instituto Mexicano de Cinematografía convocó al iii Concurso de Cine Experimental, con el que se pretendía salvar la imagen del director del imcine y del Estado.

Finalmente, sin el apoyo necesario, sin estímulo e incapacitado para enfrentar los laberintos de la burocracia fílmica mexicana, Alberto Isaac renunció a su puesto, sin haber modificado un ápice el desarrollo del cine estatal mexicano (1986).

Debido a la crisis económica de 1982, el cine privado incrementó su producción de películas a muy bajo costo. Según Emilio García Riera, el cine privado tenía dos vertientes genéricas:

“Dos vertientes genéricas siguieron dominando por mucho el cine de producción privada: la del cine lépero, o sea, el arrabalero, populachero y alburero de ficheras, encueradas y «palabrotas» y la del violento, o sea, el muchas veces ubicado en la zona fronteriza con los Estados Unidos y poblado por narcotraficantes, agentes judiciales, emigrantes, ilegales, camioneros y polleros”

El siguiente cuadro apoya lo anterior:

	<b>1983</b>	<b>1984</b>	<b>1985</b>	<b>1986</b>
Películas de producción privada	69	58	59	57
Películas léperas	13	8	18	15
Películas violentas	26	24	29	26

Como se ve, el cine violento llevaba ventaja, al principio del sexenio. Tuvo, por ejemplo, gran éxito en taquilla la película *Lola*, “*La Trailera*” (1983), de Raúl

Fernández, y *El cementerio del terror* (1984), de Rubén Galindo. Este género siguió incrementado su producción en los años siguientes.

García Riera afirma que “una cinta barata con un costo de 150 mil dólares tiene asegurada la recuperación de un tercio de lo invertido, al ser proyectada en salas de México, y la del resto, al ser explotada en videos: otro tercio en el país y uno más en los Estados Unidos. No en balde se fundó en la época una nueva distribución llamada Videocine”.

Esto explica que muchos productores renunciaran al celuloide y a la riesgosa exhibición en salas y se dedicaran a la grabación de largometrajes en video, los llamados *video homes*.

Algunos ejemplos de ese cine de consumo casero son *Braceras y mojados* (1984), de Alfredo B. Crevenna; *Teatro Follies* (1984), de Víctor Manuel Castro. Otras cintas tuvieron mejor exhibición, como *Figuras de la pasión* (1983), de Rafael Cordiki, y *Los inocentes*, (1983), de Felipe Cazals.

Una de las productoras más fuertes del cine comercial es Telecine que hace la producción más baja y le deja ganancias exorbitantes. Entre sus películas están: *Estos locos, locos estudiantes o Cachún, cachún, ra ra* (1983), de René Cardona; *Chespirito* (1983), de Roberto Gómez Bolaños; *Adiós, Lagunilla, adiós* (1984), de Abel Salazar; *Hermelinda linda* (1983), de Julio Aldama; y *Ni Chana ni Juana* (1984), con la “India” María y dirigida por Tito Novaro.

A pesar de la crisis económica de los 80, el cine independiente demostró la calidad en sus películas, ya que su principal objetivo era la organización, proyección y perspectivas al cine nacional de calidad.

Para ello, casi todo el peso de producción de películas de este tipo recayó en las Universidades y los Centros de Enseñanza Cinematográfica, como la

Universidad Nacional Autónoma de México (unam), el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, y se manifestó en cuatro vertientes:

1) La del cineasta o grupo de cineastas que ajenos a cualquier compromiso con instituciones gubernamentales, universidades, productoras estatales, compañías exhibidoras y distribuidoras arriesgaron su propio dinero, para producir películas de intereses estéticos y fundamentados en la realidad, pero sin posibilidad de tener explotación comercial.

2) La del cine universitario, realizado en 35 mm, con un sistema de producción semejante al industrial, con amplia libertad de expresión para los directores e interesados en el tratamiento de los fenómenos políticos, sociales y humanos de la realidad nacional.

3) El de cine escolar hecho en 16 mm, en los Centros de la Enseñanza Cinematográfica (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara y Centro de Capacitación Cinematográfica) como trabajos académicos. A través de este tipo de cine, producido con financiamiento estatal para que los alumnos de los centros experimentaran en su oficio, se realizaron películas de gran sentido plástico.

4) La cuarta abarcó las películas documentales, producidas en 16 mm, por instituciones y organismos del Estado, que dieron cierta libertad creativa a los realizadores.

Dichas vertientes demostraron que el cine independiente, apoyado con capital privado, logró la producción de películas de calidad, al igual que reconocimientos y premios en el ámbito nacional y extranjero.

En este sentido, el cine independiente produjo películas que abordan temas indigenistas, políticos y denuncia social.

Entre las películas documentales del cine independiente con características de denuncia social y crítica de los problemas de la realidad mexicana se pueden mencionar: *Laguna de los tiempos* (1982), de Eduardo Maldonado; *La tierra de los Tepehuas* (1982), de Alberto Cortés; *La víspera* (1982), de Pelayo; y *Una isla rodeada de agua* (1984), de María Novaro.

Por otra parte, el cine escolar, de la unam, El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (cuec) y el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara (ciec), realizó películas de gran calidad estética; entre las que se encuentran: *El Sheik del calvario* (1983) y *Diamante* (1984), de Gerardo Lara; *Juchitlán, lugar de las flores* (1983-1985), de Salvador Díaz; *Tras el horizonte* (1984), de Valdés; *Pachuco* (1985), de Alfonso Herrera; y *Por eso es que en Mixquic hay tantos perros* (1985), de Luis Manuel Serrano.

También destacó que el productor Manuel Barbachano fue, en esta década, uno de los principales impulsores del cine hecho al margen de la industria cinematográfica con la película *Frida, naturaleza viva* (1984), ya que este film fue importante en esta etapa del cine independiente mexicano y el director era Paul Leduc.

## 1.2 SEMBLANZA DE PAUL LEDUC

Paul Leduc Rosenzweig nació el 11 de marzo de 1942 en la ciudad de México. Cursó sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México y de teatro, con Seki Sano, pero fueron las lecciones de cine las que lo llevaron a promover el cine club en su Facultad. Además, escribió crítica cinematográfica en la revista *Nuevo Cine* y en el periódico *El Día*.



A principios de los años sesenta, abandonó su carrera de arquitectura para estudiar cine en Francia, en el Institute des Hautes Études Cinématographiques (idhec), donde trabajó en la sección cinematográfica de la Televisión Francesa.

Durante su permanencia como estudiante en París, Leduc se interesó por el cine documental, debido a su participación en el Festival de los Pueblos en Florencia, donde conoció el *cinéma vérité*. Se le llama *cinéma vérité* a la discusión técnica que se prolonga en discusión de lenguaje en cuanto a la forma de registrar la realidad.

En una entrevista, Paul Leduc dijo: “El *cinéma vérité* es una reflexión ética sobre hasta dónde se podían utilizar las nuevas técnicas para esconder la cámara, los micrófonos; en fin, me llevó a relacionar todo esto con una forma de cine documental que pensará en los problemas étnicos de un país como México”.

Una influencia para Leduc fue el método brechtiano, que consiste en explicar los hechos históricos, a través de lo que el otro ve; esto permite que el espectador tenga una emoción inmediata, que lo lleva a la racionalización de experiencias y, por tanto, a su mayor participación.

Como realizador, le gusta limitarse a disponer y montar elementos de imagen y banda sonora, con la intención de provocar en el espectador análisis, que sea éste quien relacione cosas aparentemente dispersas y termine el documental de acuerdo con las ideas y grado de información que tenga sobre el asunto y que las últimas asociaciones sean de tipo personal.

Cuando regresó a México, fundó, en 1967, el Grupo de los 70 o el Grupo Cine Independiente, ya que su principal objetivo era la organización, proyección y dar perspectivas para un cine nacional de calidad. El grupo estaba integrado por Rafael Castaneda, Alexis Grivas, Bertha Navarro y Salvador Elizondo.

En este año, codirigió con Rafael Castaneda 17 cortos para el Comité Olímpico Internacional, entre los que se pueden citar: *Zona Rosa*, *San Ángel*, *Toros*, *Arquitectura*, *Pellicer* y *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*.

También fue asistente de dirección en el documental *Olimpiadas en México* (1968), de Alberto Isaac, cinta para la que realizó las secciones dedicadas a la gimnasia y el ciclismo.

Antes de su debut como director de largometrajes, creó el sonido de la película *Quien resulte responsable*, de Gustavo Alatriste (1970); produjo el documental *México, la revolución congelada*, de Raymundo Gleyzer (1970); y dirigió el corto *Parto psicoprofiláctico*. Después de lo anterior, recibió la propuesta de impartir clases en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

Dos años más tarde, filmó su primer largometraje: *Reed, México insurgente* (1970), “que se considera pieza fundamental del cine independiente y del cine mexicano en general”. Además, la cinta define a uno de los mejores cineastas, más originales, innovadores y caracteriza su trabajo por su belleza formal y una estructura narrativa inusuales, conjugadas con temas históricos, políticos y sociales.

En *Reed, México insurgente*, Leduc abordó el tema de la Revolución Mexicana vista a través de los ojos del periodista de Estados Unidos John Reed, despojada de esquematismos y folclorismos. El reportero cruzó la frontera hacia México para realizar una serie de reportajes sobre la Revolución. Entrevistó a jefes militares y entabló amistad con un revolucionario.

*Reed, México insurgente* recobró autenticidad, debido a un guión sólido con personajes no estereotipados, a actuaciones frescas y a una gran elaboración

de imágenes sugeridas por los documentales fotográficos del Archivo Casasola y cinematográficos del Archivo Toscano.

“El filme puede considerarse, junto con *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes, lo mejor que se ha hecho en el cine nacional sobre temas revolucionarios. Sus méritos fueron reconocidos con un Ariel por la mejor película y con el premio George Sadoul, otorgado en Francia al mejor director”.

En 1976 produjo su segundo largometraje (16 mm), por medio de coproducciones o formas cooperativas alejadas de la industria privada y estatal, como Cine Difusión SEP (Secretaría de Educación Pública) y Office National du Film (Canadá). L’Office National du Film du Canadá, *Etnocidio, notas sobre el Mezquita*, documental que expone los factores socioeconómicos causantes de la destrucción de la cultura otomí y de las condiciones miserables en las que viven los habitantes de la región del Mezquital, en el estado de Hidalgo.

En la cinta, Leduc prescindió de una estructura lineal para narrar su film y se basó en la fuerza de las imágenes y los testimonios de los personajes e incluso no utilizó música.

“Los testimonios de los campesinos y de los obreros indígenas se va deslizado la historia de este pueblo sometido a las vejaciones del colonialismo y del caciquismo más tarde. Ellos fueron expulsados de sus tierras y condenados a vivir en lugares inhóspitos bajo un sistema que combina la represión y el apadrinamiento. Además, el pueblo otomí muestra su realidad en un castellano que sigue siendo un idioma impuesto”.

“Por ejemplo, un cura norteamericano, representante de empresas transnacionales benefactoras de la región y poseedor de un auto último

modelo, puede decirles a sus feligreses otomíes que lo que les pasa es que no conocen el mensaje de Cristo o algo por el estilo”.

Asimismo, en *Etnocidio, notas sobre el Mezquital*, Paul Leduc utilizó una estructura narrativa que persigue la participación del espectador para ir enlazando las situaciones.

Las características mencionadas en esta cinta de Leduc serán constantes en sus siguientes largometrajes. Con *Mezquital*, volvió a ser premiado con un Ariel y tres Diosas de Plata, pero el filme quedó relegado a exhibiciones en cine clubes.

“Como pasó con muchos otros cineastas talentosos de su generación, Leduc nunca fue ayudado en su carrera por los diversos funcionarios sexenales que al parecer están comisionados para fomentar la crisis cinematográfica arrastrada desde los años cincuenta”.

Por otra parte, los intentos del cineasta para trabajar con el auspicio del Estado serán conflictivos y frustrados.

En 1975-1976, tuvo el proyecto de filmar *Los hombres de a caballo*, basada en la novela del escritor argentino David Viñas, pero por razones políticas fue suspendido. Luego, en 1977, emprendió la cinta *Bajo el volcán* con los derechos de la novela y una adaptación terminada por los escritores Gabriel García Márquez y José Agustín.

“Al igual que la anterior, este proyecto fue cancelado; primero, por el cambio de administración y, después, por la negativa de los nuevos administradores, que argumentaron el alto costo de la producción, excusa para posteriormente producir el costosísimo bodrio *Campanas rojas*”.

En 1978, filmó varios cortometrajes: *Puebla hoy*, *Enrique Cabrera*, *Había una vez*, *Monjas coronadas* y *Estudios para un retrato (Francisco Bacon)*; éste último fue premiado.

Por desgracia, la exhibición de cortometrajes es nula en nuestro país y estos trabajos son prácticamente desconocidos.

Para 1980, Paul Leduc filmó su tercer largometraje *Historias prohibidas de Pulgarcito*, basado en los textos del desaparecido escritor salvadoreño Roque Dalton, que trata sobre el movimiento guerrillero en El Salvador. La cinta buscó la objetividad, al plantear dicho conflicto y recoger testimonios de sectores involucrados. Esta película recibió un premio en el Festival Cinematográfico de los Pueblos de África, Asia y América Latina.

El cineasta incursionó en el género de la ficción en 1981, con una miniserie pensada para la televisión, compuesta por cuatro episodios y titulada *Complot petrolero: la cabeza de la hidra*, adaptación de la novela *La cabeza de la hidra*, de Carlos Fuentes.

Leduc dice de ella: “Es una serie de espías, jugando mucho de la serie norteamericana o francesa. Total, es una de divertimento; la película no se toma demasiado en serio y se habla en cierta forma de la problemática de nuestro petróleo y la tentación que somos para diferentes intereses internacionales. Fue muy divertido hacerla, porque hay desde persecuciones hasta canciones de Amparo Montes”.

*Complot petrolero* es conocida por un grupo reducido de personas y, lamentablemente, permanece inédita. El crítico de cine Emilio García Riera ha tenido la suerte de verla; afirmó que es una producción destacada en todos sus aspectos, divertida y gozable y remató con la afirmación: “Ojalá a alguien se le ocurra rescatarla del congelador”

En 1984, Leduc terminó uno de sus proyectos más satisfactorios, en cuanto a su elaboración, distribución y exhibición: *Frida, naturaleza viva*. Más adelante, se hablará de la película como parte del tema de esta investigación.

Después de las satisfacciones conseguidas en *Frida*, inició la película *¿Cómo ves?*, en 1985; sólo se filmaron tres cuartas partes del guión, debido a problemas financieros, provocados por el retiro del apoyo de la casa productora CREA.

*¿Cómo ves?* es un docudrama veraz sobre los chavos banda de la ciudad de México, el rock, las drogas, los cinturones de miseria y el acoso policiaco de que son víctimas los jóvenes, quienes están inmersos en un sistema social injusto. A pesar de que la cinta está incompleta, se pueden rescatar imágenes que muestran el excelente trabajo de Leduc.

La cinta más ambiciosa del cineasta, tanto en lo artístico como en la producción, es *Barroco* (1989), que tuvo una coproducción multimillonaria de México, España y Cuba.

*Barroco* se basa en la novela de Alejo Carpentier *Concierto barroco*. La película ofrece datos novedosos de la historia del continente Americano, a través de su música, colores y paisajes, es la culminación del estilo impuesto en *Frida*: la preponderancia de la imagen y el sonido sobre la palabra, pero, en este caso, los diálogos se han eliminado por completo.

*Barroco* ha causado polémica entre la crítica y el público por la libertad de sus innovaciones, narrativas y conceptos. Sin embargo, nadie le niega su impecable originalidad y riqueza visual.

Por otra parte, ofrece algo realmente nuevo en el cine mexicano de ayer y hoy. La cinta es bastante meritoria, si se piensa en la crisis cinematográfica que

padecemos desde hace tiempo con historias trilladas, repeticiones de fórmulas y homenajes a medias.

Paul Leduc es un cineasta talentoso con una obra valiosa y original en la que siempre están presentes la imaginación y la creatividad. Además, ha logrado sobrevivir en un medio ingrato y ha pugnado por un cine diferente hecho por gusto y con placer. Y eso es lo que importa.

### 1.3 *Frida, Naturaleza viva*

La película *Frida, Naturaleza viva* fue producida por Manuel Barbachano Ponce, uno de los personajes que más impulso al cine independiente. La película fue dirigida por el destacado director Paul Leduc, que en 1970 realizó una de las películas del cine independiente: *Reed: México Insurgentes*.

La película de Leduc aborda una de las etapas de la Historia de México: Los años de 1930 hasta finales de 1940, a través de uno de los personajes más controvertidos en el círculo artístico-cultural de la época, la pintora Frida Kahlo, esposa de Diego Rivera.

La película de Leduc es una biografía emotiva que como sustento base una época convulsa, de cambios y transformaciones, en donde la pintura, el arte, la ideología izquierda y las luchas sociales son el contexto de personaje.

“*Frida*, es la representación de los contrastes; es una narcisista que se mira al espejo ataviada con un tocado y ropaje indígena: es la mujer que sufre y a la vez fuerte que vegeta en una silla de ruedas; la que pinta obras de gran sentido expresivo; la militante convencida de la izquierda que vive diariamente las discusiones políticas entre Diego Rivera. (Juan José Gurrola) y Davida Alfaro Siqueiros (Salvador Sánchez); y a mujer que en secreto ama a León Trotsky, (Marx Kerlow).”

Con una fotografía de Ángel Goded que intenta reproducir con su cámara, el sentimiento artístico de las pinturas de Frida, a través de *dollys* muy largos. Leduc describe la vida azarosa de una artista, que no obstante, sus enfermedades, trata de vivir la vida a su manera. Se da toques de marihuana a escondidas y se inyecta morfina para disfrutar la clara mañana en su hamaca.

Frida Kahlo, en la película es la compañera de Diego Rivera. Es la mujer que glorifica Diego Rivera al cubrir su féretro con una bandera que tiene la hoz y el martillo. Es el ser querido, perdido, que obligará a Rivera a gritar con una furia, una palabra ¡Frida! en el Palacio de Bellas Artes.

“Paul Leduc no recurre a un lenguaje narrativo lineal, por el contrario su relato es heterodoxo, lento y complejo”. Por ejemplo, vemos, imágenes de niña Frida (Valentina Leduc). Frida, esposa de Diego Rivera, Frida, la militante política.

“Tiene una extraordinaria riqueza visual dice el crítico de cine Tomas Pérez Turrent: Como información y para efectos del filme, todo lo que necesitamos saber, lo sabemos sin necesidad de precisiones anecdóticas o diálogos explicativos. Leduc, en su afán de “decir” lo menos posible o decirlo por medios visuales y sonoros, por medio de relaciones entre imágenes y del empleo del espacio de cierto hermetismo al filme”

Es decir, que con escasos diálogos en la banda sonora recrea en forma acertada los objetos, la atmósfera y la psicología de los personajes.

Por lo tanto, resultado de *Frida, Naturaleza Viva* fue por el eficiente trabajo, bajo la dirección de Paul Leduc, gente de reconocido talento: Ángel Goded en la fotografía; Rafael Castaneda en la edición; José Joaquín Blanco, David Viñas y el propio Leduc, realizaron el guión; Alejandro Luna en la ambientación y escenografía. Además la interpretación de Ofelia Medina como Frida Kahlo.

Ahora bien, la cinta *Frida*, recibió elogios en el extranjero, rompió record mundial en asistir a Festivales Internacionales y abrió la víspera de una



muestra del cine mexicano en los años 80. Además recibió premios por el trabajo que realizó Leduc y Manuel Barbachano, el productor.

A nivel de público, desde antes de su estreno *Frida* ya había provocado una gran expectativa, porque a través de los cables, de las agencias internacionales, de noticias se conocía la favorable acogida que había recogido en todos los lugares en los que ya se había presentado.

Frida estuvo presente en el II Festival de Cine Internacional de Río de Janeiro, festivales de Montreal, Venezuela, San Sebastián, Biarritz, Huelva, La Habana, Berlín, Róterdam, Tokio, Melbourne, Moscú, Argelia, Chicago y Uruguay.

.Premios y reconocimientos que recibió la película son:

- Ocho Arieles otorgados en 1985 a la mejor película, a la dirección, a la actuación femenina (Ofelia Medina), a la coactuación femenina (Margarita Sanz), a la fotografía, al guión cinematográfico, a la edición y ambientación.
- Coral de Oro, Ex -Aequo, en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana en 1985.
- Premio a la mejor película en el Festival de Montevideo, Uruguay, en 1986
- Premio de la Confederación Internacional de Cine de Arte (CICAE), Ex -Aequo, en el Foro Internacional de Cine Joven del Festival de Berlín, en 1986.
- Y premio a mejor película en el Festival Bondy, Francia.



## CAPÍTULO 2. LA VIDA Y ÉPOCA DE FRIDA KAHLO

### 2.1 FRIDA POR FRIDA

Para entender mejor el capítulo es importante conocer de la vida y la época de en la que vivió Frida Kahlo. En este capítulo conoceremos a Frida Kahlo a través de sus propios escritos, así como los de algunos de sus biógrafos, Raquel Tibol y Teresa del Conde.

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nació en Coyoacán el 6 de julio de 1907.

La madre de Frida fue Matilde Calderón y González, hija de Antonio Calderón, un fotógrafo de ascendencia mexicana- indígena e Isabel González, descendiente de un general español. El padre de Frida, Guillermo Kahlo, también fotógrafo, nació bajo el nombre de Wilhelm Kahlo en Baden, Alemania. Guillermo era hijo de Jacob Heinrich Kahlo, un joyero y platero y de Henriette Kauffman, ambos judíos húngaros que emigraron a Alemania.

Wilhelm Kahlo se trasladó a México en 1891, y a su llegada cambió su nombre alemán de Wilhelm al equivalente al español Guillermo.

Después de llegar a México, pronto contrajo matrimonio con María Cárdenas y tuvo tres hijas, pero su primera esposa murió en el tercer parto. Al poco tiempo Guillermo Kahlo se casó con la madre de Frida, Matilde Calderón, y de este segundo matrimonio nacieron cuatro hijas: Matilde, Adriana, Frida y Cristina.

A los seis años de edad Frida sufrió poliomielitis y le pusieron el apodo "Frida pata de palo". Frida recordaba con emoción la Revolución Mexicana, proceso histórico que impregnó su niñez, y fue la base para que comenzara a militar en las organizaciones estudiantiles de la izquierda. Le ayudaba a su padre a retocar y colorear la fotografía, ya que tomó el interés de empezar a pintar.

Ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, ciudad de México en 1922; Frida deseaba estudiar ciencias naturales y medicina. En esta época, Frida se unió a un grupo llamado “Los Cachuchas” debido a que portaban cachuchas como sello distintivo. Este grupo compartía las ideas socialistas- nacionalistas de José Vasconcelos, Ministro de Educación Pública. El novio de Frida en aquel entonces, Alejandro Gómez Arias, era el líder del grupo. También en la preparatoria conoció por primera vez a Diego Rivera pintando el mural *La Creación* en el Anfiteatro Simón Bolívar.

Hasta el año de 1925, Frida contó solamente con el apoyo de uno de los amigos de su padre, Fernando Fernández, un respetado impresor. Fernando contrató a Frida como aprendiz con un sueldo para copiar grabados de Anders Zorn, un impresor sueco y le enseñó a dibujar, ya que estaba impresionado con el talento de la joven.

En ese mismo año (17 de septiembre de 1925), Frida sufrió un grave accidente automovilístico mientras viajaba en un camión junto a Alejandro Gómez Arias. El autobús fue embestido lateralmente por un tranvía, algunas personas resultaron con fracturas y otras murieron. Frida era uno de esos pasajeros que sufrió graves heridas, y los médicos no estaban seguros de que pudiera sobrevivir.

Frida plasmó la dolorosa impresión de su accidente en un dramático bosquejo: dibujó el accidente de dos vehículos, su casa de Coyoacán, a ella misma acostada enyesada y vendada, su rostro observando lo que sucedía a su alrededor (el día del accidente, Boceto del accidente en el año 1926).

Después de pasar un mes en el hospital, fue enviada a casa y tuvo que guardar cama durante 3 meses. Después de lo que parecía una recuperación completa, Frida empezó a sufrir terribles dolores en la columna vertebral y en el

pie derecho, y se sentía siempre cansada y enferma. Un año más tarde tuvo que ingresar al hospital de nuevo.

En el momento del accidente, los doctores no tomaron rayos X de su columna, pero ahora se daban cuenta de que varias vértebras se habían desplazado. Durante los siguientes nueve meses, Frida guardó cama. Fue durante esta larga convalecencia cuando Frida empezó a pintar en serio; escribió Frida en su Diario: “Me aburrí muchísimo ahí en la cama con un escayola de yeso, por eso decidí hacer algo, robé unas pinturas de óleo a mi padre, y mi madre mandó hacer un caballete especial, puesto que no me podía sentar, así empecé a pintar”.

Durante la convalecencia de Frida, un nuevo movimiento artístico surgió en México, un movimiento que insistía en la importancia de dejar atrás modelos europeos y crear un nuevo estilo independiente de arte, basado en las raíces y el folclor de la cultura mexicana. A finales de 1927, Frida se había recuperado casi totalmente del accidente y se unió a este grupo de nuevos artistas en 1928.

En 1928, Frida se volvió a reunir con sus antiguos compañeros de la escuela, muchos de los cuales hacían un intenso activismo político en la Universidad, como su compañero Germán del Campo, quien estaba en contacto con el comunista Julio Antonio Mella, un cubano exiliado en México. La amante de Mella era la fotógrafa Tina Modotti, y fue a través de ella como Frida conoció formalmente a Diego Rivera, o como Frida diría “el segundo accidente de mi vida”.

Recordemos que Frida ya había conocido a Diego en la Escuela Nacional Preparatoria, luego se encontró de nuevo con el ya entonces famoso artista en el Secretaria de Educación Pública, donde él estaba trabajando en otro mural. Frida admiraba a ambos, al artista y al hombre, y quería su opinión acerca de

sus trabajos. Rivera estaba muy impresionado y la animó a continuar con su trabajo, la pintura.

La gran impresión de Diego se extendió también a la mujer y se convirtió en un huésped en la casa de Kahlo. La admiración de Diego por Frida quedó de manifiesto en uno de los murales que Diego pintó en la Secretaría de Educación Pública; en este mural llamado *Corrido de la Revolución*, aparece una imagen de Frida portando una estrella de cinco puntas a la izquierda de su camisa, mientras reparte fusiles al pueblo que se levanta en armas para consumir la Revolución socialista.

Diego era un miembro destacado del Partido Comunista Mexicano en aquellos días, y en 1928 Frida también se unió al partido. En 1929 abandonó el Partido cuando Rivera fue expulsado por sus opiniones contra el estalinismo.

El 21 de agosto de 1929, en el Ayuntamiento de Coyoacán, Frida y Diego contrajeron matrimonio. Ella tenía 22 años y él 42. La pareja se mudó a un departamento en la ciudad de México, pero después de un tiempo se mudaron a Cuernavaca, donde Diego estaba trabajando en un nuevo mural en el Palacio de Cortés.

Varios biógrafos de Frida Kahlo aseguran que en año de 1930 quedó embarazada por primera vez.

“Desgraciadamente, tuvo que sufrir un aborto terapéutico ya que el feto estaba en una posición incorrecta. Como resultado del accidente de autobús de 1925, la pelvis de Frida estaba fracturada en 3 sitios y los médicos le dijeron por entonces que probablemente nunca podría tener hijos”.

En ese mismo año, la pareja se mudó a los Estados Unidos durante cuatro años. Su primera parada fue en San Francisco, donde le habían encargado a Diego el pintar unos murales en algunos edificios públicos.

Durante su estancia en San Francisco, Frida conoció al Doctor Leo Eloesser, un importante cirujano y se inició una amistad que duraría hasta la muerte de la pintora. Frida confiaba en él en todo lo que referente a asuntos de salud y durante toda su vida consultaría su consejo médico.

En junio de 1931, Frida y Diego volvieron brevemente a México y luego viajaron a Nueva York, donde Rivera había sido invitado a asistir a una exposición retrospectiva de sus trabajos.

En 1932 llegaron a Detroit, donde encargaron a Rivera pintar un mural para el Detroit Institute of Arts. En Detroit, Frida quedó embarazada de nuevo; en seguida se lo informó al Dr. Eloesser y él le recomendó que se pusiera en contacto con un eminente médico del hospital Henry Ford. Aunque el Dr. Eloesser animó a Frida a continuar con el embarazo en lugar de abortar, estando en el cuarto mes de embarazo, Frida sufrió un aborto y perdió el bebé que tanto deseaba y pasó 13 días en el Hospital Henry Ford, sumida en terrible depresión.

En marzo de 1933, los Rivera volvieron a Nueva York para quedarse allá nueve meses, ya que le encargaron a Rivera el pintar un mural en el Rockefeller Center. Después de vivir durante casi 3 años, Frida añoraba México y quería volver a su país, pero Diego estaba entusiasmado y quería permanecer allá. Este desacuerdo causó serios problemas entre la pareja a finales de 1933.

Es en esa ciudad que realiza su obra "My dress hanging there", cuadro que prelude la obra contundente llena de símbolos que realizaría posteriormente. La influencia de los exvotos, lo popular, lo religioso y los símbolos mexicanos sellarían su obra.

A finales de 1933, Diego Rivera fue despedido por pintar la cara de Lenin en uno de los trabajadores dibujados en su mural. A pesar de su entusiasmo por Estados Unidos, Diego cedió a los deseos de Frida y en diciembre de ese año la pareja volvió a México.

A su regreso, compraron una nueva casa en San Ángel Inn en la Ciudad de México. Frida estaba ansiosa por empezar a pintar de nuevo, ya que había trabajado muy poco durante su último año en Estado Unidos. Pero el destino le jugó una mala pasada y sus ambiciones fueron destrozadas de nuevo por problemas de salud.

En 1934, Frida quedó embarazada de nuevo y experimentó muchas complicaciones. Como en el pasado, Frida tuvo que abortar, enviándola de nuevo al hospital. En ese mismo año sufrió una operación en el pie derecho y tuvieron que amputarle cuatro dedos de los pies que tenían gangrena. Estos años fueron difíciles para Frida. Además tenía problemas en su matrimonio con Diego, ya que él mantenía un romance con su hermana, Cristina Kahlo, hecho que la sumió en una depresión tremenda que terminó con su separación de Diego. Ante estas circunstancias Frida siempre decía:

“La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos y otra serie de cosas que hubieran llenado mi vida horrible. Todo eso lo sustituyó la pintura. Yo creo que el trabajo es lo mejor”.

En ese año volvió a sufrir una operación del pie derecho y en ese mismo año Frida se involucró de nuevo en la política. Cuando la Guerra Civil estalló, junto con un grupo de mujeres fundó un comité de solidaridad para ayudar a los republicanos españoles. Sus relaciones con Rivera mejoraron durante esos días.

Diego Rivera admiraba al político León Trotsky y cuando Trotsky fue expulsado de Rusia y Noruega, la pareja elevó una petición al Gobierno



Mexicano que concediera asilo político a Trotsky y su esposa Natalia Sedova en México. La petición de asilo fue concedida.

Así que en enero de 1937 León Trotsky y su esposa Natalia Sedova llegaron a Tampico. Frida los recibió calurosamente, y los Trotsky se convirtieron en residentes de La Casa Azul en Coyoacán, en donde vivieron hasta abril de 1939.

En 1938 los Rivera fueron anfitriones de otro huésped importante: uno de los líderes del Surrealismo, el francés André Breton y su esposa, Jacqueline Lamba. Breton también simpatizaba con las ideas políticas de Trotsky y había viajado a México para conocerlo. Breton quedó sumamente impresionado con el vestuario de Frida y sus pinturas, llegando a afirmar que la pintura de Frida era surrealista:

Más tarde Breton organizaría una exposición de trabajos de Frida en París (1939).

El verano siguiente, el actor Edward G. Robison le compró cuatro cuadros a Frida. Entonces, Frida se dio cuenta de que sus cuadros eran el pasaporte para independizarse financieramente de Diego.

La exposición en Nueva York fue un gran éxito y recibió críticas muy favorables de la prensa. La mitad de sus pinturas en la exposición se vendieron. Recibió encargos para nuevos trabajos y entre sus clientes se encontraban: Conger Goodyear, presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Clare Boothe Luce, editora de la revista Vanity Fair.

Frida estaba muy entusiasmada con su nueva fama porque le daría independencia económica de Rivera y más libertad. Empezó a flirtear con sus admiradores, y se embarcó en una apasionada relación amorosa con el

fotógrafo Nicolás Murey quien le compró uno de sus cuadros titulado *Lo que vi en el agua*.

Por lo tanto, Frida viajó a París (1939) para una exposición de trabajo, patrocinada por André Bretón. No obstante, cuando Frida llegó, encontró que no se habían hecho arreglos para la exposición prometida. Frida le escribió el 16 de febrero una carta a Nicolás Muray de lo que le sucedió en París:

“...cuando hace unos días todo más o menos estaba arreglado, Breton de repente me informó que el socio de Pierre Colle, un viejo bastardo vio mis cuadros y consideró que sólo se será posible exponer dos cuadros ¡porque los demás son demasiado “escandalosos” para el público!”

Pero con la ayuda de Marcel Duchamp, Frida presentó sus cuadros en la galería Renou et Colle que se inauguró el de marzo de ese año, en el cual también se presentaron fotografías tomadas por Manuel Álvarez Bravo, esculturas precolombinas y otros objetos de arte folklórico.

Frida no estaba impresionada ni con París ni con sus habitantes. Después de conocer a algunos de los amigos surrealistas de Bretón, Frida sintió disgusto por los artistas parisinos. La misma carta que le escribió al fotógrafo Muray expresó: “No te imaginas lo mula que es la gente. Me da asco. Es tan intelectual y corrompida que ya no la soporto. De veras que es demasiado para mi carácter”.

A pesar de todo lo que pasó en París su pintura logró buenas críticas y dos días después de la clausura de la exposición en París, Frida partió hacia Nueva York. Después de una breve estancia volvió a su casa en México. Su relación con Diego se había deteriorado, por lo tanto, Diego le pidió el divorcio a Frida a finales 1939. De alguna manera afectó emocionalmente a Frida dijo: “mis penas saben nadar”.

Aunado a sus dolores emocionales, la pintora empezó a experimentar severos dolores en su espalda y desarrolló una infección aguda de hongos en la

mano derecha. Contactó con su viejo amigo, el doctor Eloesser quien le aconsejó que fuera a visitarlo a San Francisco para seguir el tratamiento adecuado. Rivera se hallaba por entonces en San Francisco, trabajando en un mural.

El doctor Eloesser medió entre los dos para facilitar una reconciliación. De esta forma Diego y Frida se vuelven a casar el 8 de diciembre de 1940. Poco tiempo después de sus matrimonio, Frida volvió a México. En febrero de 1941 Diego acabó el mural en San Francisco y volvió a México para estar con Frida.

La vida de Frida se volvió menos complicada y más rutinaria; empezó a disfrutar de los placeres de la vida, y la nueva tranquilidad se reflejó en sus cuadros. En 1941, con la oposición de Stalin a Hitler, Frida de nuevo expresó sus simpatías por el Partido Comunista. Su trabajo estaba siendo reconocido en México.

Su reputación alcanzó su punto culminante cuando después de la Exposición Internacional del Surrealismo que se inauguró el 17 de enero de 1940 en la principal galería de arte privada en México, la Galería de Arte Mexicano, dirigida por Inés Amor. La contribución de Frida a la exposición fue *Las Dos Fridas*. Durante 1940 Frida participó en varias exposiciones colectivas en México y Estados Unidos.

En 1942, Frida fue elegida miembro del Seminario de Cultura Mexicana, el cual estaba bajo la dirección de la Secretaría de Educación Pública. La finalidad de esta institución era promover la cultura mexicana; la institución estaba formada por artistas e intelectuales entre los que destacaban Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Frida Kahlo entre otros.

En ese mismo año, el antiguo Colegio de Escultura se convirtió en la Escuela de Pintura y Escultura. Los estudiantes la llamaron "La Esmeralda". En 1943

Frida fue nombrada parte del personal docente de esta escuela, donde daría clase de pintura. Frida animó a los jóvenes estudiantes a buscar sus modelos e inspiración en la vida diaria de la cultura mexicana, así como en el folklore del país.

Meses después, Frida se vio obligada por motivos de salud a dejar de asistir a la escuela y sus alumnos continuaron tomando clases en la casa de Coyoacán.

Ese grupo de alumnos como Fany Rabel, Guillermo Monroy, Arturo Estrada y Arturo García Bustos llamaron a la generación “Los Fridos”, que se habían propuesto impulsar el arte popular a favor del comunismo.

De 1944 a 1946 realizó una serie de cuadros, *La Columna rota*, *Sin esperanza* y *Árbol de la esperanza mantente firme* y *La Venadita*. En 1946 Frida viajó a Nueva York, donde fue operada de la columna. También ganó uno de los galardones anuales “Premio Nacional para el Arte y la Ciencia” por su cuadro el *Moisés*. Aunque todavía sufría de dolores y se estaba recuperando de la cirugía, Frida hizo una aparición en la ceremonia y aceptó orgullosamente su premio.

En 1948 se unió de nuevo al Partido Comunista debido a su fe en la revolución y mejoras sociales. A finales de los años 40, la salud de Frida estaba empeorando. En 1950 pasó nueve meses en el hospital ABC de la ciudad de México, donde sufrió operaciones en la espalda. Después de una de sus cirugías, se desarrolló una infección la cual conllevó más operaciones. En ese año sufrió siete operaciones. En noviembre de la sexta operación fue capaz de pintar de nuevo mediante un caballete especial montado en su cama. Se movía por la casa y los jardines en una silla de ruedas y podía caminar solo cortas distancias con el uso de muletas o un bastón.

Mientras estuvo en el hospital ABC, su cirujano fue el Doctor Juan Farrill y se convirtieron en grandes amigos y como muestra de aprecio, Frida pintó *Autorretrato con el retrato de Dr. Juan Farrill* para dárselo como regalo.

Como resultado de su inmovilidad, Frida pasaba la mayoría del tiempo en casa. Su relación con Diego se había vuelto “platónica” y sus relaciones más íntimas eran exclusivamente con mujeres. Después de 1951, el estilo de Frida cambió. Se volvió dependiente de los analgésicos.

En la primavera de 1953 se exhibió el mayor número de sus obras, La Exposición Frida Kahlo, organizada por la Galería Lola Álvarez Bravo. Ella asistió en su camilla de enferma y recibió un homenaje en vida. Los últimos años de su vida fueron muy difíciles para ella, perdió su pierna derecha y lo expresó en su *Diario*:

“Me amputaron la pierna hace seis meses, se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo teniendo ganas de suicidarme. Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le puedo hacer falta”.

La última aparición pública de Frida fue el 2 de julio de 1954, cuando participó en una demostración para demostrar el derrocamiento del gobierno democrático del presidente de Guatemala Jacobo Arbenz por parte de de la CIA y pintó su último cuadro *¡Viva la vida!*

Gravemente enferma de neumonía, Frida Kahlo falleció el 13 julio de 1954, a la edad de 47 años. Solamente como dato que aparece en la película *Frida, Naturaleza Viva*, su ataúd se colocó en el vestíbulo de entrada del Palacio de Bellas Artes velado por una guardia de honor. Rivera dio permiso para envolver el ataúd con una bandera roja estampada con la hoz y el martillo, símbolos del comunismo. (Secuencia 2, 1 minuto con 45 segundos)

## 2.2 DE SU ENTORNO ESTÉTICO Y SOCIAL

Frida Kahlo vivió en un periodo en el que México se mezclaba de la modernidad y de término revolución, concluyeron en la articulación del contexto en el cual números artistas participaron en un proyecto cultural que intento transformar un pasado multoso y sangriento, la revolución creadora de una nueva nación, en el sentido de que lo nacional es concedido como original, nuevo distinto e independiente. En otros palabras me refiero que la pintora vivo en la época de Renacimiento Mexicano y que contextualiza la película *Frida, Naturaleza Viva*.

Cuando Carmen tenía tres años de edad era 1910, año en el que estalló la Revolución Mexicana y tuvo que pasar 11 años para que terminara, trayendo como consecuencia el Renacimiento Mexicano que duró aproximadamente de 1920 a 1950.

“El Renacimiento mexicano fue la progenie de la Revolución Mexicana, un suceso, o mejor, una fase histórica que no es fácil de caracterizar o describir en términos o describir a términos simples”.

Este Renacimiento Mexicano fue la influencia del derrocamiento de Don Porfirio Díaz que desató fuerzas y contra fuerzas incontrolables durante cerca de una década de Revolución Mexicana golpes y contragolpes, levantamientos campesinos y represión terrateniente, convención, escritura y promulgación de la constitución de 1917. Así que, fue una época de crueldad, sorpresas y esperanza para el pueblo mexicano y muerte para gente inocente.

Hay cinco cosas que valen la pena enfatizar acerca de la Revolución Mexicana:

Primero, fue genuina la Revolución. Barrió con los intentos de los líderes políticos por limitar o controlar el poder en México. Campesinos y obreros tuvieron un papel principal, remodelando por completo el orden político. Al final, después de muchos obstáculos y largas tardanzas, México emergió habiendo abatido el poder de la antigua clase dirigente. Sus tres pilares fueron los terratenientes, el ejército y la Iglesia. Fueron hechos añicos y el sistema e

instituciones de la antigua hacienda y del peonaje endeudado fueron destruidos. Así se creó un nuevo Estado que respondió a las demandas de los obreros y campesinos promoviendo un capitalismo autóctono bajo la protección armonizadora de una burocracia civil.

Segundo, durante la época de la revolución los trabajadores organizados lucharon en el lado contrario al de la mayoría de las fuerzas militantes campesinas. La Casa del Obrero Mundial, el centro del movimiento anarco-sindicalista, se enlistó con Carranza y Obregón y batallones de obreros lucharon en contra de los ejércitos de Villa y Zapata quienes por caminos distintos representaron las aspiraciones del campesinado. Esto significó que los sindicatos fueron rápidamente integrados en la nueva estructura de poder posrevolucionario, Después que Obregón llegó a hacer presidente en 1920, mucho antes de que cualquier medida tendiente a la reforma agraria se llevara a cabo. Fue una división que hizo posible el freno del ímpetu revolucionarios hasta que tanto obreros y campesinos pudieron ser integrados al nuevo sistema estatal.

Tercero, cuando Venustiano Carranza estaba como presidente en 1917. Fue el año de la Revolución Rusa, año que asesinaron al Zar Nicolás II y en México se promulgaba la Constitución de 1917, donde se propuso el artículo 3, 27 y 123. Las teorías socialistas de Marx y Engels parecían prometedoras tras la masacre de una revolución mexicana.

Cuarto, la revolución hizo posible el surgimiento de un gran brote de sentimiento nacional, la cultural de la Mexicanidad. El deseo de liberarse del porfiriato representó en parte un deseo de afirmar la independencia nacional

Quinto, la revolución coincidió con una renovación cultural, no tanto política como filosófica. En reacción al positivismo, que se había transformado en la ideología porfirista, la generación triunfante aquella en *Ateneo de la Juventud* de

1909 que abrazó el idealismo militante. La tradición del humanismo clásico y la metafísica idealista fue llevada a un vitalismo y voluntarismo místicos épicos con la Revolución.

José Vasconcelos fue nombrado Ministro de la Secretaría de Educación Pública a principios de los veinte, quién impulsó los programas del muralismo y de la renovación cultural a partir del cual se desarrolló el Renacimiento Mexicano, fue el líder del Ateneo promulgador de una teología visionaria cósmica, en la cual el nacionalismo se mezcló a elementos de Saint Simón y Bergson en una exaltada amalgama de arte, voluntad y destino de raza (*Por Mi Raza Hablará el Espíritu*).

Diego regresa de París en 1920 cuando iniciaba el Renacimiento Mexicano en ese momento hubo una energía del arte que atrajo a visitantes extranjeros como Edward Weston, Tina Modotti.

Fue el mismo Vasconcelos quien encomendó a Diego Rivera y Siqueiros que fueran a Europa a tomar tendencias de artes de otros países (Rivera había permanecido en Europa durante la revolución, Siqueiros había luchado en el bando de Obregón, en los Batallones Rojos, integrados por obrero).

José Vasconcelos estudio y analizó administrativamente los programa de Lunatcharsky como Ministro de Instrucción de la Unión Soviética y elaboró un plan de salvación- regeneración de México por medio de la cultura (el espíritu) y esto hizo que Vasconcelos iniciara con una campaña de alfabetización masiva, una reforma del sistema educativo y un patrimonio estatal de las artes que iba hacer patente en la nueva cultura nacional en una escala monumental.

Además, Vasconcelos tuvo la fortuna de encontrar a Diego Rivera, especialmente, a un artista que pudiera ajustarse a sus propias ambiciones grandiosas con la energía adecuada. Comenzó a crear un arte que sería



moderno, monumental y americano, digno de la revolución y con el designio ideológico y político de llevarlo hacia delante. De un modo diferente a sus colegas en Rusia, Rivera se determinó a mantenerse el arte figurativo y rechazar la abstracción. En cuanto al contenido Rivera revivió al género perdido de la pintura histórica en una escala sin precedentes, la escala de la revolución y finalmente la historia de México desde sus inicios, a través de cada periodo hasta el presente, combinados en una composición masiva.

Finalmente fusionó un estilo muralista derivado principalmente del primer renacimiento italiano (Giotto) con elementos del cubismo, de Gauguin y Cézanne, de la caricatura tradicional y del arte mexicano precolombino y popular.

Es importante señalar que mientras Diego Rivera dominó la pintura mexicana de los veinte, hubo muchos otros pintores que florecieron al mismo tiempo. Sin embargo, fue el concepto de un arte cívico monumental, que mostraban en lugares públicos, la historia de México, en un estilo moderno pero nacional, dibujando con formas populares e indígenas, que vinieron a representar el Renacimiento Mexicano. El muralismo tocó temas de la extrema izquierda.

El objetivo de Rivera, fue revertir la corriente de la historia del arte, de manera que en vez de que lo exótico o lo primitivo alimentara al arte europeo, sucediera lo contrario: que las lecciones del arte europeo que él había traído consigo alimentaran la tradición nativa mexicana.

En la década de los treinta los muralistas se lanzaron a Estados Unidos con estudios y trabajos que tuvieron efecto en el movimiento muralista. Como la crisis del caballete. La otra fue la semejanza del renacimiento mexicano con el arte ruso, ya que en ambos lugares la revolución dio vanguardia para producir un nuevo arte de la sociedad. De hecho a través de Rivera hubo cercanos lazos entre las vanguardias rusa y mexicana. Rivera vivió en la colonia de arte rusa

de la Ruche en París. Además fue invitado de visitar la Unión Soviética y ahí él participo en debates acerca de la relación entre vanguardia artística y política revolucionaria.

“Sin la revolución observó Octavio Paz- esos artistas no se hubieran expresado a sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo sin la obra de los muralistas. La Revolución no habría sido lo que fue. El muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y del pasado de México, algo que al sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país”.

En 1930, Plutarco Elías Calles era la máxima autoridad de la Revolución Mexicana por ello, no estaba de acuerdo en apoyar el arte revolucionario, ya que no le gustaba que se mezclara el arte con la política, mucho menos recibir críticas de su autoritarismo y prepotencia.

Como respuesta a la actitud del callismo surgieron los primeros grupos del realismo socialista, quienes predicaban la adopción nacional de la utopía socialista y que estaban en contra del estalinismo. Por lo tanto, el compromiso de los partidarios de la socialización estaba en el arte revolucionario donde se ponía como primer formas de expresión social, política y cultural para el pueblo y de esta forma la lucha de clases sociales.

De hecho en la película vemos varios murales de Diego, sobre aquellos que contiene elementos históricos Al final del recorrido de la cámara, descubrimos a Diego trepado en un andamio, reflexivo ante un boceto que compara con el mural mismo. Eventualmente el mural manifiesta el lema de ¡Tierra y Libertad! para los campesinos)

Uno de estos primeros grupos de izquierda fue el Partido Lucha Intelectual Proletaria (LIP), la integró Alfaro Siqueiros, Pablo O'Higgins, Leopoldo Meléndez y Juan de la Cabada. Este partido se fundó en 1931

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, se creó la Liga de Escritores y Artista Revolucionarios a la que perteneció Diego Rivera. y que en la cinta podemos ver marchas, mítines, paros hechas por la LEAR. Mientras tanto el presidente Cárdenas iniciaría con la reforma agraria, una reforma educativa. Y a la vez la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) tuvieron una primera consigna “Ni con Cárdenas ni con Calles”, que exigió al gobierno la libertad de los compañeros presos en las Islas Marías, garantía de libertad de expresión y reanudación con la Unión Soviética. Cárdenas dio su palabra de que atenderá las demandas.

La LEAR se fundó con Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Luis Arenal y Juan de la Cabada, Alfaro Siquerios, Rufino Tamayo, Diego Rivera, Fernando Gamboa, entre otros.

El propósito de la LEAR, que tuvo proyección internacional, era contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera, y luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra, y siempre se le dio a la actividad de los artistas militantes una función social que bien se aprecia en las creaciones de los muralistas. La LEAR tuvo como medios de difusión la *Hoja Popular y Frente a Frente*.

El presidente Cárdenas le encargó a Rivera en 1935 que pintara el muro sur de la escalera del Palacio Nacional, *El México de hoy y del mañana* donde representa la crítica más feroz que se haya hecho a las debilidades de la Revolución Mexicana a partir de las concesiones del presidente Plutarco Elías Calles, quien aparece ahí como socio prominente de la contrarrevolución. A la derecha de una miserable familia campesina que levanta una magra cosecha Diego representó a Frida y a su hermana Cristina en el papel de divulgadoras de las doctrinas revolucionarias.

La LEAR organizó guardias armadas contra el grupo fascista y después vivieron los días de la Guerra Civil Española. Por tanto, Lázaro Cárdena le abrió las puertas a refugiados españoles, pero que en su mayoría eran intelectuales y que a la vez diversificaron y enriquecieron el trabajo cultural. Algunos de estos españoles que llegaron a México fueron: José Gaos, Emilio Prado, Adolfo Sánchez, Wenceceslao Roces.

Frida reaccionó de manera muy concreta ante el drama de España. El 17 de diciembre de 1936 le escribió al Dr. Leo Eloesser:

“Aquí la situación política está de lo más interesante, pero lo que yo tendría ganas de hacer sería irme a España pues creo que ahora es el centro de todo lo más interesante que pueda suceder en el mundo, hay ahora una comisión de milicianos españoles que vinieron a México con el fin de reunir fondos para ayudar a los revolucionarios de Barcelona y de España en general”.

Se fundó la Casa de España, (luego cambió a Colegio de México). Apareció una revista que fue apoyada por el LEAR, *El Taller Poético*. En el transcurso del año de 1937, fue desintegrándose paulatinamente.

En 1937 la LEAR fundó el *Taller de Gráfica Popular*, donde además de una cartelería vivaz que tapizaba y politizaba a la población de la capital y del todo el país, se editó en 1938 un portafolio *La España de Franco* que contenía quince litografías del más profundo expresionismo social realizadas por Raúl Anguiano, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez.

En 1938 Breton y su mujer Jacqueline convivieron con Frida y Diego en las casas gemelas de San Ángel Inn y durante esta estancia en México Bretón se atrevió a encasillar a Frida como surrealista de hecho la catalogaba como un “un listón alrededor de una bomba” y participó en la exposición del Surrealismo.

Frida se presentó en la Galería de Arte Mexicano organizada por André Breton, Wolfgang Paalen y César Moro. En la exposición se presentaron

pintores muy conocidos en aquella época como Manuel Duchamp, Pablo Picasso, Manuel Álvarez, Remedios Varos y su esposo Diego Rivera. Participó con *Las dos Frida y la mesa Herida*.

Frida encabezó con Diego Rivera (1938) un documento firmado y dirigido a los trabajadores de México para informar del atentado que había sufrido los murales de Juan O'Gorman realizada para la sala de espera del puerto Central Aéreo de la Ciudad de México. Este mural fue dañado en el sexenio de Lázaro Cárdenas

Los mismos muralistas expresaron en la revista de la *Tribuna marxista* que el entonces Subsecretario de Comunicación y Obras Públicas, Modesto Rolland mandó a borrar uno de los letreros que estaba dirigido al proletariado y mensajes de Carlos Marx y Federico Engels Además afirmaban que el señor Rolland era espía de Adolfo Hitler. Dicho documento fue firmado por Diego, Frida, Octavio Paz, Salvador Novo, Rufino Tamayo.

Otra exposición muy importante en la que participó Frida Kahlo fue en la Galería de Artes del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma de México, junto a las obras de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Rufino Tamayo y Juan O'Gorman. Dicha exposición se consideró un verdadero suceso para el medio artístico. Entonces el Jefe del Departamento Salvador Azuela expresó que un exposición de este tipo era un "aspecto esencial en la formación espiritual del hombre es la educación de las emociones. Si alguna influencia social está dotada de contenido emotivo es la obra.... La más vigorosa manifestación de personalidad del pueblo apuntaba a un movimiento en el cual se alcanzara el mejor el sentido profundo de los acontecimientos conocidos bajo el rubro de la Revolución Mexicana, orientada ha un expresión.

En 1939 comenzaron a regresar los mexicanos que habían combatido en España, entre ellos David Alfaro Siqueiros, teniente coronel del Ejército Popular de la República y por esas fechas Siqueiros, en estrecha colaboración con el artista español José Renua aplicaba en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, *Retrato de la Burguesía*.

Inició la Segunda Guerra Mundial y Frida, negó su oposición a Hitler, de hecho es muy evidente en la cinta que la pintora mientras está en cine con Diego pasa una imagen de Adolfo Hitler y Carmen protesta su inconformidad contra el nazismo. Frida de nuevo expresó sus simpatías por el Partido Comunista. Su trabajo estaba siendo reconocido en México.

En 1949 Frida fue vocal del Comité Mexicano Patrocinador del Congreso Continental Americano por la Paz, celebrado en México del 5 al 11 de septiembre de ese año. Ella apoyó con su firma, su palabra y su obra la campaña en pro de la paz, Cuando Diego y su hija, la arquitecta Ruth Rivera Marín, acudieron en 1952 a Viena para participar en el Congreso de los Pueblos por la Paz, ante la imposibilidad de asistir ella misma. Frida envió una pintura alusiva, en la cual el nombre de la reunión vienesa conforma las raíces de un fecundo árbol, mientras a la derecha de la pintura, bajo un gran sol del rostro melancólico estalla una bomba atómica. Esta pintura reflejó el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Kawasaki (1945). De alguna forma la guerra movió el corazón de Frida y estremecía su conciencia.

Pintora y persona fue una sola persona que vivió en la época del nacionalismo cultural, entonces entender su contexto histórico se entenderá en su vida cotidiana, en su pensamiento político y en su pintura.

Frida adoptó la vestimenta de una mujer mexicana, vestida con trajes típicos de diferentes regiones de México. Se vestía con falda de percal, huipil y rebozo. El vestido que más utilizó fue el vestido de tehuana.



## CAPÍTULO 3. EL UNIVERSO DE FRIDA KAHLO

*La historia no sólo son reyes y batallas, la vida de las personas normales resulta muchas veces interesante.*

*Anónimo*

### 3.1 VIDA COTIDIANA: VESTIDO DE TEHUANA

Todos los seres humanos vivimos una vida rutinaria: levantarnos, bañarnos, trabajar, dormir, ver televisión, ir a fiestas. O bien, en alguna ocasión miramos una fotografía y decimos con nostalgia “¿te acuerdas de la boda de tu prima? mira que bonitos vestidos”. He escuchado cientos de veces decir esas frases, y veo que todo aquello que hacemos, vivimos y sentimos va formando ese delicado entramado de sucesos, situaciones y recuerdos que llamamos “vida cotidiana”.

Y la vida cotidiana es Historia, porque es interesante saber lo que hacen los individuos, la sociedad de una determinada época a través de los objetos cotidianos: sus monedadas, cartas, libros, códices, literatura, fotografía y hoy, en nuestros días, está el cine que sirve de fuente histórica para conocer más a la Humanidad.

Como dice Aurelio de los Reyes: “El cine, hijo de la fotografía, nació atado a la vida cotidiana desde las primeras películas: *La salida de los talleres Lumiere*, acto de la vida cotidiana de las obreras, inaugura la carrera del cine; en *El desayuno del bebé* Louis Lumiere alimenta a su hijo; *La llegada del tren* capta el momento en que unos parientes de los Lumiere arriban a la estación de la ciudad de La Ciotat, en la Costa Azul Francesa, invitados a pasar unos días de descanso en la casa que aquellos poseían en ese lugar.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Aurelio de los Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México* “Presentación”, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 14 p.



La película *Frida, Naturaleza Viva* ejemplifica la vida cotidiana de Frida Kahlo, y nos acerca a la pintora no en su faceta de mujer polémica únicamente, sino que nos permite asomarnos a la vida cotidiana de la artista. Frida vivió los años de la Post- Revolución, en una época en que en México bullía el espíritu nacionalista, pero también le tocó vivir en la época de la proyección de México hacia la modernidad, en los años del sexenio de Miguel Alemán, cuando la sociedad mexicana buscó adoptar modas y costumbres del vecino país del norte. En ese ambiente de feroz “agringamiento”, Frida expresa:” El gringuerío no me cae del todo bien, son gente muy sosa y todos tienen caras de bizcochos crudos (sobre todo las viejas). Lo que es resuave aquí es el barrio chino, la manada de chinos son resimpáticos”.<sup>2</sup>

Frida adopta en su vida cotidiana un estilo plenamente nacionalista: su vestuario, su casa, la mayor parte de sus objetos domésticos, todo su universo está imbuido de eso que Carlos Monsiváis dio en llamar “nacionalismo de lo cotidiano; en efecto, Frida y Diego desafían la uniformidad occidental, al medio burgués y moralista de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX, y reivindican un nacionalismo insólito”.<sup>3</sup>

En la película vemos a Frida usando vestidos típicos de diferentes regiones de México. En una escena, mientras Frida terminaba y admiraba su cuadro *Las Dos Fridas*, la cámara en *dolly* nos permite apreciar el vestuario de Yalalteca.

Este vestido es de Yalalag Oaxaca, y consta de un huipil liso de lana color blanco y sin adornos; la falda es de color negro, tampoco sin adorno alguno. Pero la nota destacada del atuendo yalalteca es el tlacoyal, un tocado hecho a base de gruesos hilos de lana oscura que usan las mujeres yalaltecas, tocado que Frida adoptó como sello personal de su indumentaria. (Ver imagen 1)

---

<sup>2</sup> Rauda Jamis, *Frida Kahlo: Autorretrato de una mujer*, México Editorial División, 1991, 168 p.

<sup>3</sup> Carlos Monsiváis, *Frida Kahlo: Una vida, una obra*, México, CONACULTA, 1992, 16 p.

El vestido de tehuana es de la región del Istmo de Tehuantepec y Juchitán, en el estado de Oaxaca. Entre los años 1922 y 1940, intelectuales extranjeros y nacionales (entre los que destacan escritores, periodistas, cineastas, pintores) viajaron por todo el territorio mexicano y se admiraron de la fastuosidad de la cultura mexicana, sus lenguas e historia. Pero la región que más impresionó a este grupo de intelectuales fue el Istmo de Tehuantepec, cuna de las civilizaciones zapoteca y mixteca, como la afirmó el cineasta Sergei Eisenstein: “Algo del Jardín del Edén queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Eufrates, sino por supuesto, aquí, ¡en algún lugar entre el Golfo de México y Tehuantepec!”<sup>4</sup>

Por esta razón, Frida Kahlo vivió una época de testimonios extranjeros, lo cual le sirvió como un primer acercamiento e inspiración para vestir como tehuana, ya que se puede observar en la película que Frida utiliza desde el vestido más sencillo de tehuana hasta el suntuoso vestido gala.

La indumentaria de tehuana consiste en una falda de percal (algodón fino) de colores muy llamativos; en la cinta, el que más destaca es el vestido de color rojo al igual que el huipil con bordados de oro, y el rebozo, prenda esencial en el vestuario de Frida, aunque dicha prenda no es propia de la indumentaria tehuana, ya que la región del Istmo de Tehuantepec es muy calurosa.

Sus accesorios son tan llamativos y suntuosos como el atuendo en general: de las orejas de Frida siempre cuelgan aretes muy largos, y en el cuello collares antiguos de jade que contrastan con los diez o doce anillos de oro, plata y turquesa en sus manos. Su cabello negro y brillante, dividido a la mitad y trenzado con largos listones azules, amarillos, rosas que forman dos espléndidas trenzas. (Ver imagen 2)

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*, 15 p

Otra razón por la que Frida viste como tehuana fue para disimular el leve acortamiento de su pie derecho. Mientras usara faldas larga no se le notaría su problema. Por otro lado, Frida se identificó con la mujer zapoteca y mixteca de la región de Tehuantepec, debido a la fuerte presencia e influencia que tiene la mujer en la sociedad de esta zona; las mujeres de Tehuantepec tienen fama de ser buenas comerciantes, guapas, fuertes, valientes, mandonas. Por ello, Frida se sintió atraída por la idea del matriarcado zapoteca, idea que incorporó tanto en sus trabajos artísticos como su estilo personal y su imagen de mujer independiente y exóticamente hermosa. La siguiente cita nos permitirá entender de la mejor manera el matriarcado zapoteca:

“Ya sea porque los hombres están trabajando en el campo o en la ciudad, desde el amanecer hasta la puesta del Sol en Tehuantepec se convierte en un mundo de mujeres. En todos lados hay mujeres muy atareadas moviéndose por aquí y por allá, llevando desde el mercado pesadas cargas en sus cabezas, comprando, vendiendo y chismoseando”.<sup>5</sup>

La noción de que la sociedad zapoteca del Istmo está controlada por mujeres está enraizada en el folklore nacional mexicano. Así que, en la película, Frida realiza varios autorretratos donde aparece vestida con el colorido guardarropa zapoteca. Como vemos en la cinta, hay autorretratos donde muestra su vestido de tehuana. Algunos de estos autorretratos son: *Allá Cuelga mi Vestido*, *Autorretrato con cabello suelto*, *Autorretrato con tocado de tehuana*.

El otro vestido de tehuana que se observa en el filme es la indumentaria de gala. Descripción de telas floridas y onduladas centellantes joyas de oro y brillantes flores de jazmín y bugambilia. Una parte integral del atuendo son las

---

<sup>5</sup> Susanne Green, “La representación de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec”, *Estudios sobre la cultura contemporánea*, México, Universidad de Colima 1999, 95 p.

flores naturales que lleva en su cabellera, así como las flores de tela bordadas en su huipil.

El simbolismo floral en el atuendo de las mujeres zapotecas es éste: “ropas con motivos, un tocado que enmarca la cara de la mujer como los pétalos enmarcan la parte central de una flor, alhajas con diseños de flores, mujeres portando jícaras repletas en su exterior, la imagen es la de una mujer que es un flor”.<sup>6</sup> La enagua de Frida se adorna con el mismo diseño de flores.

Diego y Frida se identificaron con la izquierda mexicana y compartían este cariño romántico por todo lo que fuera campesino e indígena. Diego, en consonancia y solidaridad con la clase obrera mexicana, porta siempre su overol de mezclilla, una tela netamente mexicana, usada por los sectores obreros y por la gente de escasos recursos en aquellos años de la posrevolución. Además, Diego convence a Frida para vestir con traje de tehuana y rebozo. Así lo confirma Raquel Tibol:

“Diego orienta en el descubrimiento de “La Mexicanidad”, que es también el hallazgo de lo angular en lo colectivo, y Frida, muy pronto, emblematisa al sector intelectual y artístico que cree posible un “estilo de vida mexicano”, algo que desde el aspecto desafía a la “uniformidad occidental”.<sup>7</sup>

Así pues, Frida, con sus vestidos, manifestó públicamente su herencia histórica- cultural mexicana como parte de su vida cotidiana.

### 3.1.1 DÍA DE MUERTOS

En la mayor parte de las culturas occidentales morir representa el fin de la vida, y es un acontecimiento que se mira con un gran temor, razón por la que todos

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*, 98 p.

<sup>7</sup> Raquel Tibol, *Escritura de Frida Kahlo*, México, Plaza Janés, 2004 18 p.

los esfuerzos se orientan a preservar la vida humana, y a asumir conductas que orienten al alma, en su viaje final, al Cielo prometido por la cultura judeo-cristiana, y evitar el sufrimiento eterno en los ardientes infiernos.

Para los mexicanos, sin embargo, la muerte no es ocasión de tristeza ni les ocasiona temor.

La muerte forma parte de la vida cotidiana del mexicano, y así lo expresan frases populares que se burlan de la muerte, la acarician, y hasta la retan. Además, a la muerte se le han dado un sinnúmero de apodos: “La Calaca”, “La huesuda”, “La flaca”, “La tía de las muchachas”, “La pelona”, etc.

Frida Kahlo practicó el nacionalismo de lo cotidiano, por eso refrendó las costumbres y tradiciones acerca de la muerte que el pueblo mexicano tiene. Frida escribió en su diario, “Me burlo y río para que la muerte no se aproveche de mí”.<sup>8</sup> En la cinta, Frida aparece participando de la celebración del Día de Muertos en un pueblecito de la provincia mexicana.

Como ya se mencionó, Frida plasmó en su pintura lo cotidiano, y así como la muerte es parte de la vida cotidiana del mexicano, Frida convive con la muerte en su pintura. En la obra *El Sueño*, Frida muestra su postura personal ante la muerte. De hecho en la vida real, Frida tenía un esqueleto en la parte superior de la cama que Diego llamaba “el amante de Frida”.

Frida y el esqueleto están en la cama con dos almohadas bajo sus cabezas. Mientras Frida duerme, el esqueleto está vigilante. La cama parece elevarse hacia las nubes y las enredaderas bordadas en su cobertor parecen cobrar las raíces al pie de la cama parecen haber sido arrancadas del suelo.

---

<sup>8</sup> Orly, Monakier Klein, *Frida y el surrealismo*, México, UNAM, 2000, 72 p.

“El cuerpo del esqueleto está enredado con alambres y explosivos que en cualquier momento puede explotar convirtiendo el sueño de muerte de Frida en su realidad”.<sup>9</sup>

Hay en el filme una escena donde la cámara descubre un altar campesino de Día de Muertos y las tumbas y fotografías del cadáver de Zapata y otras de Zapata vivo, así como de otros combatientes zapatitas vivos o muertos. Frida contempla el ritual. Poco a poco la cámara nos deja ver la ofrenda a los difuntos, en donde se aprecian los elementos que debe contener dicha ofrenda, como se ve en la película:

Las velas y las veladoras son parte importante de la ofrenda, ya que la flama de éstas, según las creencias populares, iluminan el camino de los muertos a sus antiguos lugares y alumbrar el regreso a su morada.

El agua, la fuente de la vida, ofrece a las ánimas para que mitiguen su sed después de su largo recorrido y para que fortalezcan su regreso.

El petate sirve de base a todo el conjunto de la ofrenda; entre los múltiples usos del petate se encuentra el de cama, mesa o mortaja. En este particular día funciona para que las ánimas descansen, así como de mantel para colocar los alimentos de la ofrenda.

El copal es el elemento que sublima la oración o alabanza. Fragancia de reverencia; se utiliza para limpiar el lugar de los malos espíritus y así el alma pueda entrar a su casa sin ningún peligro.

Las flores son símbolo de la festividad por sus colores y estelas aromáticas. Adornan y aromatizan el lugar durante la estancia del difunto. Las flores que se

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*, 89 p.

ven en el filme y que son tradicionales en las ofrendas mexicanas, son las flores de cempasúchil: Los indígenas utilizan la flor de cempasúchil, es una planta curativa, pero también sirve para adornar los altares y las tumbas de los difuntos. Por esta razón se dice que a lo largo del tiempo la flor es una parte importante para las ofrendas. Flor de cempasúchil significa en náhuatl "*veinte flor*"; efeméride de la muerte.

El ofrecimiento fraternal es el pan. La Iglesia Católica lo sublima hasta lo sagrado y lo presenta como el "Cuerpo de Cristo". Elaborado de diferentes formas, el pan es uno de los elementos más preciados en el altar.

Luego la cámara se detiene en las cazuelas de barro donde se pone el alimento de los difuntos, en ellas se ofrece el mole, ya que es el platillo que ponen los campesinos en el altar. Además, el mole es la expresión más acabada del sincretismo cultural mexicano, manjar que se ofrece en honor de los seres queridos que ya no están aquí.

Después, hombres y mujeres, entre ellas Frida Kahlo, cantan a los difuntos con el acompañamiento de las guitarras:

“¡Oh Santo Dios!

¡Mi Santo fuerte!

¡Mi Santo inmortal!

¡Llegas tu señor!

Agradecemos tú santa voluntad”. (Ver imagen 3)

Así pues, en la película queda claro que ofrendar en el Día de Muertos es compartir con los difuntos, pan, la sal, las frutas, los manjares, el agua. Ofrendar es estar cerca de nuestros muertos para dialogar con sus recuerdos, con su vida. La ofrenda es el reencuentro con un ritual que convoca a la memoria de los difuntos.

### 3.1.2 LA COCINA

El *travelling* de la cámara empieza a recorrer La Casa Azul de la pintora y su esposo Diego Rivera, donde se muestra parte de lo que fue su mundo más íntimo, personal y cotidiano al estilo mexicano.

“La planta de la casa era rectangular, con un jardín y huerto interiores, y de ello queda testimonio en el óleo pintado por Frida hacia 1936: Mis abuelos mis padres y yo, titulado también *Árbol genealógico*”.<sup>10</sup>

En la película se observa la decoración de artículos de arte popular mexicano como son los Judas de carrizo, calaveras de distintos materiales, objetos artesanales, piezas arqueológicas como el Xoloizcuintle que está en el baño mientras Frida se encuentra pintando su corsé, banderitas de papel picado, y flores.

Esto se fundamenta porque “en sus paseos ella tenía la oportunidad de convivir con la cotidianidad, en los mercados, fiestas populares y los motivos que hacen de México un paisaje siempre pintoresco”.<sup>11</sup>

Sin embargo, en el filme se muestra a la cocina como uno de los aspectos que más habla de la cotidianidad de la artista. Además era uno de los espacios que más impresionaba a los artistas e intelectuales que visitaban a Frida, entre los que se encuentran el cineasta Sergei Eisenstein, el pintor Manuel Duchamp, y León Trotsky, entre otros.

La cámara recorre el primer plano en la decoración de la cocina, azulejos de colores, y en el centro una mesa de madera con sus respectivas sillas gruesas,

---

<sup>10</sup> Hayden, Herrera, *Frida Kahlo: Biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 2002 116 p.

<sup>11</sup> *Ibidem* 218 p



fuerres, provenientes de la región mazahua del Estado de México. Predominan en el conjunto los colores verde y amarillo cálidos y vibrantes.

No obstante, en una primera escena sobre la mesa hay un frutero en el que reposan un par de manzanas, granadas, plátanos, hay restos de comida, objetos artesanales adecuados: frutas, frascos, jarras de agua o algún dulce del Día de Muertos.

Sobre las paredes hay centenares de guijarros que se entrelazan y forman figuras de palomas; ollas de barro y cucharas de madera penden de las paredes y recrean las formas más típicas del arte culinario mexicano.

En las dos alacenas de madera rústica que engalanan el comedor minuciosamente dispuesto, puede verse una exclusiva colección de vajilla (arte mexicano), platos tinajas, vasos de vidrio de Tehuantepec y cubiertos de plata.

En la siguiente escena los esposos están sentados en el comedor: Frida dibuja a Diego, mientras Diego la dibuja a ella. Ambos concentrados y divertidos, intercambian ocasionalmente la mirada mientras trazan los mutuos retratos sobre un periódico y una bolsa de papel estraza. Cuando se vuelven a mirar, la cámara se detiene en los alimentos que están sobre la mesa y se ven platos de barro con mole, tortillas hechas al comal, salsa mexicana elaborada de molcajete y pan. Frida prefería los platillos típicos de México como parte de su alimentación cotidiana. (Ver imagen 4)

### 3.1.3 LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Los humanos son seres esencialmente sociales y dependen unos de otros. Casi todos viven en pareja o en familia y trabajan, estudian y se divierten en grupo. La convivencia constante con los congéneres los a obligado a inventar diferentes medios de comunicación, para dar a conocer sus necesidades, sus sentimientos creencias, deseos, reflexiones, experiencias, ideas y

conocimientos. Por lo tanto los medios de comunicación son aquellos que entran en contacto con la sociedad como el cine, la radio y la televisión y que en otras palabras estos medios se han vuelto parte de la vida cotidiana.

Con los avances de la comunicación en el siglo XX, se da otra forma de entretener e informar a la sociedad mexicana. En la película se perciben los medios de comunicación en la época de Frida Kahlo, entre los años de 1930 a 1950.

Los inicios de la radio en México se debieron al ingeniero Constantino Tárvana, ya que en 1919 instaló en la ciudad de Monterrey, la primera estación experimental en nuestro país. El primer programa Radiofónico se originó la noche del 27 de septiembre de 1921, en una cabina construida en la planta baja del desaparecido Teatro Ideal en la Ciudad de México.

Muy importante para el desarrollo de la radio en nuestro país fue 1923. En ese año se inauguran las emisoras CYL denominada "El Universal Ilustrado, La Casa del Radio", propiedad de los señores Raúl Azcárraga y Félix F. Palavicini y la CYB, hoy conocida con las siglas XEB.

El 18 de septiembre de 1930, XEW, La Voz de la América Latina desde México, marcó una nueva etapa en la industria, por su programación, alcance y potencia. Esta estación la fundó Don Emilio Azcárraga Vidaurreta, convirtiéndose en toda una tradición dentro de la radio del país al impulsar a la radiodifusión comercial a su consolidación durante las dos décadas siguientes. La cámara nos permite apreciar los medios de comunicación. Tenemos como primer la radio y el tocadiscos, donde se ponen los discos de acetato y genera el sonido de la música. La cámara recorre el Salón Colonia donde se está festejando el año nuevo y está presente la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, entre ellos Diego Rivera y su esposa Frida, Adornado el salón

con globos, serpentinas y pancartas. La música del tocadiscos que estaba de moda en aquella época era el danzón. (Ver imagen 5)

Frida observa a la lejos a un grupo de bailarines. Hombres vestidos de trajes y mujeres vestidos deslumbrantes que se mueven al ritmo de la música, un paso adelante, uno a través y a los lados. Al igual que Frida bailaba al ritmo del danzón.

Después Frida utiliza la radio y pone música, de Juan Arvizu, *Damisela encantadora*. Frida al ritmo de la música canturrea:

Damisela encantadora, damisela por ti yo muero, me mira, si me besas, damisela será mi amor. Frida canta al ritmo mientras se mira en el espejo y se pinta los labios y vuelve a canturrear. (Ver imagen 6)

A pesar de que las transmisiones de televisión en México se iniciaron oficialmente en 1950, la historia de este medio de comunicación en nuestro país se remonta varios años atrás. Dos décadas antes de ese comienzo formal, técnicos mexicanos ya experimentaban con la transmisión de imágenes a distancia, a veces con sus propios y generalmente muy modestos recursos o con apoyo gubernamental.

Los primeros experimentos de la televisión en México corrió a cargo del ingeniero Francisco Javier Stavoli, quien desde la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (ESIME) transmitió la primera señal televisiva, el rostro de la señora Amelia Fonseca Esposa del ingeniero Stavoli (1930).

En el año de 1934 Guillermo González Camarena realizó experimentos con un sistema de televisión de circuito cerrado, en un pequeño laboratorio montado en las instalaciones de la estación de radio XEFO. Durante años, el ingeniero Camarena trabajó con un equipo que el mismo construyó, hasta que, en 1939, cuando la televisión en blanco y negro ya funcionaba en algunos países,

Camarena impactó al mundo al inventar la televisión a color, gracias a sus Sistema Tricromático Secuencial de Campos.

Más tarde, empresarios como Emilio Azcárraga Vidaurreta, también destinarían recursos a la experimentación televisiva cuando, a mediados de los años cincuenta, el nuevo medio de comunicación mostraba ya potencial para convertirse en un gran negocio. (XEW.TV).

A partir del último bienio de la década de los veinte, y de manera especial a partir de los años cincuenta en que la televisión comienza a funcionar de manera cotidiana y a transformarse en una presencia de singular importancia en la vida cultural, política y económica de México, ocurren una gran cantidad de acontecimientos que van conformando el complejo fenómeno en que la TV se ha convertido en nuestros días.

En la película mientras Frida observa las pinturas de “Los Fridos”, se escucha la voz de Diego ¡Frida! y la pintora camina hacia la sala donde está Diego, le dice mira: Ella ve por televisión el lanzamiento de la bomba atómica en el año 1945.en Hiroshima y Nagasaky, durante la Segunda Guerra Mundial. Se queda impactada de ver las imágenes de la destrucción atómica. De esta forma Frida se informa de los sucesos de la época a través de los medios de comunicación. (Ver imagen 7)

También Frida iba al cine como parte de la vida cotidiana. Los Rivera sentados en su butaca ven la proyección, posiblemente un noticiero, alguna nota de moda. Pero lo interesante es que para hacer más amena la proyección acompañan el entretenimiento con palomitas. En el filme Diego come ruidosamente las palomitas. Se le terminan y va por más. Después viene una nota de Hitler triunfal, manifestaciones multitudinarias y geométricas, banderas,

nazis saludos. De esta forma es interesante ver que cada época tiene elementos interesantes de vida cotidiana.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Frida*, *op. cit.*, secuencia 58, 2 minutos con 45 segundos.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7

### 3.2 PENSAMIENTO POLÍTICO

*Señores a orgullo tengo de  
ser antiimperialista  
Frida Kahlo*

Frida empezó a militar en la izquierda, por influencia de la Revolución Mexicana, de Zapata, Carlos Marx y Federico Engels. También al entrar a la vida de Diego Rivera, Frida se vio involucrada en la intensa actividad política, todo esto se irá desglosando en este trabajo.

Como primer punto, Frida siempre se sintió identificada con la Revolución Mexicana, sobre todo con la lucha campesina que dirigía Emiliano Zapata, sus mismas palabras lo confirman:

“Mis problemas desde los cuatro años fueron ya de índole social. Recuerdo que yo tenía 4 años cuando estalló la decena trágica. Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fue muy clara.



Mi madre por la calle de Allende —abría los balcones— daba acceso a los zapatistas haciendo que los heridos y hambrientos saltaran (...) ella los curaba y les daba gorditas de maíz”.<sup>13</sup>

Por esta razón en la película vemos a Frida cerca de Zapata, de los obreros de los campesinos, de los niños, de la lucha proletaria. En varias escenas se puede observar que la pintora tiene fotografías en su cama de Carlos Marx, Federico Engels, Lenin y de Zapata.

En otra escena un grupo de campesinos, con mujeres y niños conmemoran el aniversario de la muerte de Zapata. Pancartas donde dice ¡Vive Zapata! Hoces y Martillos Algunos cantan:

Campesinos me hiere la pena  
que llevo en e pecho mirando así allá  
los caídos del lema agraristas.  
Y que viva Emiliano Zapata  
que en el sur se levantó  
¡ay, ay, ay, ay!  
y que por darnos tierra  
la vida perdió.....

Algunos intelectuales, pintores, y escritores acompañan a los músicos en la celebración de Emiliano Zapata. Entre ese público está Diego y Frida. (Ver imagen 8)

Frida y Diego estaban muy motivados políticamente y activamente en México. Ambos eran miembros del Partido Comunista Mexicano, pero en 1929 abandonaron el partido porque no estaban de acuerdo con las ideas estalinistas y lograron que el presidente de ese entonces, Lázaro Cárdenas le diera asilo político a León Trotsky, mientras Alfaro Siqueiros permaneció fiel al estalinismo.

---

<sup>13</sup> Eli Bartra, *Frida Kahlo: Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Editorial Icaria, 1987, 24 p.

La cámara recorre el jardín de La Caza Azul, allí Frida y Diego reciben a algunos invitados como artistas, intelectuales y políticos. Entre ellos David Alfaro Siqueiros y los Rivera tienen una larga charla con el muralista acerca de la división del comunismo internacional en estalinistas y Trotskistas:

Siqueiros: Caía como tormenta el fuego escalonado de artillería, corríamos a guarecernos como podíamos, era artillería de grueso calibre que avanzaba rebanando como una cuchilla gigantesca a las tropas de infantería, no había modo de detenerla sin armas semejantes, y aun quienes lográbamos protegernos, teníamos que morder furiosamente palos, fierros, lo que fuera, para que no nos estallaran los oídos...Nuestras fuerza quedaron muy mermadas en esa batalla y la mayor parte de los sobrevivientes estaban atrozmente heridos en los hospitales de campaña que logramos improvisar. Y postrados, mutilados, sufriendo dolores terribles, los soldados españoles aún tenían una sonrisa para su jefe mexicano; México después de la Unión Soviética, era el país que mayor solidaridad había ofrecido a los republicanos españoles. Entonces uno de los soldados más valientes, al ver a un mexicano, me preguntó como era posible que el país hermano, el México de Zapata, el México de Cárdenas de pronto diera la espalda a los proletarios del mundo y sirviera de guardia al mayor enemigo del comunismo, el enemigo principal de la Unión Soviética.

Responde Frida: Trotsky también es un revolucionario. Fue el brazo derecho de Lenin, uno, de los fundadores del Ejército Rojo.

Siqueiros vuelve a responder: ¡El cabecilla de los socialistas y anarquistas, eso es! Lo que busca es dividir al proletariado internacional.

Diego: Es Stalin el que divide. Es el que echó a Trotsky de la Unión Soviética. El que persigue a los Trotskistas.

Frida: Las luchas entre caudillos cuestan muchos muertos y debilita al proletariado ¡Cuántos muertos costó a México a la lucha de facciones! ¡Cómo desgastó la Revolución!

Siqueiros: Trotsky es el gran traidor a la causa comunista y debe ser eliminado. Además fueron ustedes los que convencieron a Cárdenas de traer a Trotsky al enemigo de México los que en su propia casa...

Frida concluye: David te prohíbo que sigas hablando así de Trotsky. (Ver imagen 9)

Frida manifestó su actividad política en marchas, mítines, protestas. La marcha que se ve en la película es cuando Frida y Diego, militantes y camaradas acompañan de un redoble de tambor y de otros manifestantes silenciosamente por las calles de la ciudad. Frida lleva una pancarta que dice ¡Paz!, Diego empuja la silla. Otras mantas que destacan consignas: ¡Paz! ¡Basta! Y banderas comunistas (hoz y martillos). (Ver imagen 10)

En la película Frida participa en un mitin que corresponde al de al 2 de junio de 1954, en protesta por la intervención norteamericana en Guatemala, el golpe militar de Carlos Castillo Armas que derriba al gobierno constitucional de Jacobo Arbenz. Frida se ve muy decaída físicamente, empuja con fuerza su silla se ruedas en una manifestación masiva, mientras todos corean una única consigna: ¡Libertad! ¡Libertad! Cerca de Frida está Diego, la enfermera, Cristina, el fotógrafo, el carpintero, estos personajes aparecen en todo la película. La cámara se abre para descubrir la enorme proporción de la manifestación.

También Frida estuvo motivada para proclamar su adherencia política a través de la pintura: "Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura sobre todo por transformarla para que sea algo útil al Movimiento Revolucionario Comunista, la única razón para vivir".

Así que en la cinta su pensamiento político se manifiesta en algunos de los cuadros de la pintora.

La cámara recorre el estudio en donde Frida reflexiona frente a dos cuadros que están inconclusos. Toma el pincel y vuelve a verlos. Después la cámara se detiene en estos cuadros no terminados, uno corresponde al de Stalin y el otro sin acabar a *Marx dará salud a los enfermos o Paz en la Tierra para que la*

*Ciencia Marxista pueda salvar a los enfermos y aquellos oprimidos por el capitalismo criminal, yanqui.*

Quiero aclarar que debido a que el cuadro no está completo en la película consulté otras fuentes para poder analizar dicha obra. En esta pintura, la artista abraza la creencia utópica de que las convicciones políticas pueden liberarla y con ella, también al resto de la humanidad del dolor y sufrimiento. Llevando su corsé de cuero, aparece una última vez contra un fondo dividido, una mitad representada, la pacífica parte de la Tierra, la otra por la amenazadora con destrucción. Al mismo tiempo, la artista enferma está siendo milagrosamente curada. Unas manos grandes la aguantan suavemente, símbolos del marxismo, una de ellas mostrando el ojo de la sabiduría, permitiéndole el liberarse de sus muletas. Frida dijo de este cuadro “por primera vez no estoy llorando”.<sup>14</sup> (Ver imagen 11)

En el filme aparece otro cuadro titulado, *Allá cuelga mi vestido*, Frida representa un retrato irónico del capitalismo americano. Lleno de símbolos de una sociedad industrial, moderna americana. Muestra la degeneración de la sociedad, la destrucción de los valores humanos. Por lo tanto, vemos sobre dos enormes columnas, una taza de excusado y la copa de un torneo de tenis, las imágenes pegadas de multitudes en la cola del pan y en las concentraciones políticas, el retrato de Mae West, un incendio, los rascacielos, un barco de vapor, la Estatua de Libertad, la ceremonia de la industria y en el centro colgado de la tasa y de la copa, un vestido de tehuana. “Quizá estoy en América, pero sólo mi vestido cuelga ahí.... mi vida está en México”. (Ver imagen 12)

La cámara recorre el local donde se exponen el máximo posible de cuadros de Frida, deteniéndose a veces en las reacciones del público asistente a dicha exposición. Después la cámara descubre la obra *Autorretrato en la Frontera entre México y los Estados Unidos*. En este cuadro Frida muestra claramente

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*, 36 p.

sus ambivalencias sentimientos hacía “Gringolandia” (Estados Unidos). Vestida con un vestido rosa y guantes blancos que se apartan mucho de su regular vestuario. Frida está de pie como una estatua en un pedestal entre los dos mundos diferentes.<sup>15</sup>

En una mano sujeta una bandera mexicana lo que quizá indica que radica su lealtad al pueblo mexicano. En el otro lado, el antiguo paisaje mexicano con sus ricos y cálidos colores naturales, plantas exóticas y piezas de la cultura prehispánica. Las fuerzas de la naturaleza y el ciclo de la vida gobiernan el lado mexicano. En el otro lado, el muerto paisaje dominado por la tecnología norteamericana, se muestra en pálidos colores grises y azules.

Hay sólo un nexo de unión entre los dos mundos, un generador eléctrico que está en el lado norteamericano, toma su poder en las raíces de una planta, en el lado mexicano suministra electricidad a un enchufe en el pedestal donde está Frida.

Frida concluye en su diario: “Hoy como nunca estoy acompañada (veinticinco años). Soy comunista...He leído historia de mi país y de casi todo los pueblos. Conozco ya sus conflictos de clases y económicos. Comprendo claramente la dialéctica materialista de Marx, Engels, Lenin, y Mao Tse....Soy solamente una célula del complejo mecanismo revolucionario de los pueblos por la paz y de los nuevos pueblos rusos soviético chino, checoslovaco, polaco, ligados por la sangre a mi propia persona y al indígena de México”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Frida, op. cit.*, secuencia 89, 1 minuto con 15 segundos.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, 37 p.



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



### 3.3 PINTURA: LA EXPRESIÓN POPULAR

*Después del accidente tengo  
algo porque vivir; ese algo  
es la pintura.*

*Frida Kahlo*

La pintura de Frida Kahlo ha sido estudiada desde diferentes ángulos. Por ejemplo, André Breton la clasificó como surrealista, otros analizan el arte de esta pintora como una forma de expresión dolorosa y angustiosa y tal vez la polémica que tuvo con personalidades de su medio; pero en realidad, más que entender el arte de Frida, hay que entender a dicha pintora, es decir el universo de Frida se reduce a ella misma, principio y fin de todos sus pensamientos “que se expresa en el arte de Frida Kahlo.

Por lo tanto, yo no puedo encasillar la pintura de Frida Kahlo en alguna corriente de arte específica, ya que ella misma asumió las formas de expresión que más le parecían, conforme a lo que vivía, sentía y veía. En sus propias palabras lo afirmaba:

“He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de, antes que todo, darme gusto y después, poder ganarme la vida con mi oficio.... Tratar hasta donde pueda ser siempre yo misma, y el amargo conocimiento de que muchas vidas no serían suficientes para pintar como yo quisiera y todo lo que yo quisiera.”<sup>17</sup>

Así que es momento de aclarar que Frida fue una artista que se desarrolló en el sincretismo manifestado en su arte. Por lo tanto, no pretendo hacer un exhaustivo análisis de la obra de la pintora, sólo me propongo ejemplificar, desde la perspectiva de la película *Frida, Naturaleza Viva*, el arte popular mexicano y el discurso del cuerpo, pero desde el punto de vista anatómico que se manifiesta en la pintura de Frida Kahlo.

---

<sup>17</sup> Araceli Rico, *Frida Kahlo: Fantasía del cuerpo herido*, México, Editorial, Plaza y Valdés, 1987. 51 p.



Como ya se analizó Frida Kahlo adoptó en su vida cotidiana tradiciones y costumbres mexicanas que se ven en la película. Por ejemplo, esqueletos, judas de carrizo, juguetes de feria, muñecas, objetos prehispánicos, muebles de madera, vestidos regionales, ofrendas del Día de Muertos, etcétera, que sirvió de estimulación para manifestar la expresión popular en su pintura. Hablar de la expresión popular hace referencia a una manifestación que forma parte de un conjunto de las tradiciones de un lugar determinado, en oposición a una expresión de tipo “cultivado”, que se traduce al deseo de alcanzar la modernidad a través de un modelo impuesto por una sociedad industrializada.

Pero hay otras razones por las que Frida manifiesta la expresión popular en su pintura: su escaso entrenamiento académico y sus condiciones existenciales que explica Teresa del Conde: “Como buena medida fue autodidacta, el dominio de su oficio fue alcanzado paulatinamente. Al principio de su carrera como pintora ella se dio cuenta de las limitaciones que tenía en cuanto a su técnica y fue lo suficientemente inteligente y sensible como para escoger una modalidad expresiva acorde a sus posibilidades”.<sup>18</sup>

En cuanto a sus condiciones existenciales, vale recordar que trascurrió su infancia y adolescencia en el ambiente provinciano del entonces pueblo de Coyoacán, sitio donde funcionó, desde 1921, una importante escuela de pintura al aire libre. Además tuvo un contacto con la imaginería religiosa de carácter popular y también vivió muy de cerca el nacimiento del muralismo como estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria. También el nacionalismo de la época determinó la elección de forma de expresión popular en su pintura. Sus pensamientos estéticos estaban en los objetos más simples, en sus colores y en sus trazos. Más aún, si éstas han sido modeladas por la mano simple y directa del artesano mexicano. Por otro lado, la imagen de carácter popular se

---

<sup>18</sup> Teresa del Conde, *Frida Kahlo: La pintura y el mito*, México, Plaza y Janés, 2002, 139 p.

convierte en la síntesis de un vocabulario específico, expresado por un agudo realismo donde expresa la vida cotidiana, pero también sobre una identidad cultural. En efecto, en varios momentos, Frida Kahlo demostró su preocupación por sus orígenes como individuo que pertenece a una tradición cultura.

En la película hay un silencio total, Frida vestida con traje de hombre y sostenida de un báculo, observa varios autorretratos suyos, como *La columna rota*, *Las dos Fridas*. La cámara recorre lentamente los cuadros y ve a Frida mirarse, escudriñarse, comunicarse. En esta escena me detendré en el *Autorretrato con mono*, ya que dicho cuadro es uno de los que ejemplifican la expresión popular.

En el *Autorretrato con mono* expresa su fascinación por el folklore mexicano y de la vida popular: en el centro de la tela aparece la propia Frida. Cuando se detiene la cámara en esa escena vemos a Frida de perfil, vestida y peinada a la manera en que lo hacen las indígenas del sureste de México, a su alrededor, a la izquierda, una pieza prehispánica, más abajo, la cámara ocupa el primer plano del cuadro, figura el señor Xolotl, como ella llamaba a su perro pura raza o perro "Itzcuintli" y detrás de ella, a la derecha un mono que, sorprendido, sólo mira hacia adelante. El conjunto aparece ligado por una cinta amarilla que recorre el espacio rodeando el cuello de cada uno de los personajes, lo cual le da un singular juego de líneas curvas que le imprime un gran dinamismo y movimiento ondulado, como si el ojo se paseara de un punto a otro. (Ver imagen 13)

Unos de los fieles testimonios de esa estrecha relación entre la artista con las tradiciones populares y la vida de México, lo encontramos en *La Casa Azul* en Coyoacán.

“Allí, ella inventó un modo de vivir donde reinaba un espíritu “mágico” e infantil que daba a ese lugar, y por extensión a su pintura, el carácter lúdico que le era propio”<sup>19</sup>.

Desde esa casa rodeada de objetos extraños, de pinceles y de colores, construyó en Coyoacán un espacio donde abundaba la sorpresa, la fantasía y el humor mezclado a un inquietante sentimiento de muerte. Vivían a su lado el perro “Xolotl”, el momo “Fulang”, los pájaros y las plantas tropicales. Estaba también un jardín a la mexicana, diseño de Diego Rivera, con su pirámide en el centro para colocar su rica colección de piezas prehispánicas y un sin fin de cosas que habla de las tradiciones mexicanas.

En algunas pinturas que vemos en la cinta, Frida representa la vida cotidiana de la ciudad de México y ejemplo de ello es la pintura *El Autobús* donde Frida pinta en el interior del autobús urbano a varios personajes que nos habla de la vida en la Ciudad de México. El *dolly* de la cámara recorre la pintura de izquierda a derecha donde aparece una jovencita bien vestida, a su lado un rico americano o gringo que lleva una bolsa de dinero, al que sigue un obrero mexicano con sus instrumentos de trabajo en mano y al final una mujer de hogar en el cual Frida probablemente se proyecta.<sup>20</sup>

El universo de Frida Kahlo está constituido a partir de imágenes que nos remiten a la vida popular de México.

También en la pintura de Frida Kahlo encontramos otra forma de expresión popular, los retablos<sup>21</sup> y exvotos. Antes que todo, examinaré detenidamente la naturaleza del exvoto, para después explicar el impacto que tuvo esta pintura en la concepción de Frida Kahlo.

---

<sup>19</sup> Rico, *op. cit.*, 56 p.

<sup>20</sup> *Frida, op. cit.*, secuencia 89, 1 minuto con 15 segundos.

<sup>21</sup> El retablo es un panel decorativo compuesto de varias pinturas, relieves, esculturas, todos de tema religioso, que antaño se colocaba detrás del altar en los templos cristianos.

En la cinta Frida observa papeles y los quema: cartas, fotos, grabados de Posada. Frida se oprime la muñeca y bebe alcohol, tras quemar el pequeño grabado. La cámara recorre en el estudio, algunas fotografías, cuadros y algunos retablos y exvotos que explican los milagros hechos por la Virgen o algún santo.

El exvoto o retablito es la constancia agradecida por el milagro, se ilustra la escena de lo ocurrida y ésta es con tal realismo que el texto, en el que se redondea la explicación y se plantea con el nombre del favorecido. Los exvotos son una forma de expresión que ha prevalecido en México a lo largo de casi cinco siglos ofrecidos típicamente en las iglesias.

Generalmente consta de una pintura realizada, principalmente, por el favorecido o familiares y en ella se relata lo acontecido en aquel momento milagroso. En su expresión plástica tiene la ingenuidad nata de lo profundamente popular y con frecuencia representa al favorecido a la Virgen o al santo a quien se le agradece, ya que lo importante es magnificar la noticia del bien recibido, puede ser de un accidente, enfermedad.

En su origen se pintaron estos retablos en láminas de metal, como también se les llama, pero con la presencia de la fotografía el exvoto como manifestación artística ha disminuido notablemente. Eran realizados por la gente del pueblo, por los más necesitados que pedían la ayuda y al ser concedida, se agradece con un retablito

A esta expresión podemos añadirle otros llamados popularmente “milagros”, que son pinturas con representaciones del corazón o miembros humanos y que en su manufactura van desde lámina de aluminio, plata y oro. Estas figuritas que vemos con frecuencia en las imágenes penden generosas de las advocaciones o muros de santuarios famosos. No es raro encontrar con los exvotos muletas y aparatos ortopédicos como testimonio de la cura.

“El cuerpo interviene de forma de ritual, ya que la historia de su desgracia que aparece relatada en el exvoto sirve no para inspirar compasión, sino para adquirir fuerza. Es justamente esta fuerza que confirma su vitalidad para sobrevivir a la calamidad y librar el peligro, lo que tanto atraía a nuestra artista”.<sup>22</sup>

En el filme un fotógrafo toma fotos de algunos cuadros de Frida: *Sin esperanza*, *Árbol de la esperanza mantente firme*, *Mi nacimiento*, *El sueño*, *El Hospital Henry Ford*. Frida ayuda quitándolos o poniéndolos en el caballete, mientras el fotógrafo hace su trabajo. De esta escena el cuadro que nos interesa hablar es el *Hospital Henry Ford* que es considerado como un exvoto.

En esta pintura se aprecia a Frida abandonada a una fría cama de hospital que flota en la inmensidad de un paisaje árido y severo, en cuyo fondo se dibujan las torres de unas fábricas, aparece sola en medio de manchas de sangre que dan testimonio de sus abortos. A su alrededor, girando sobre su cama, están suspendidos un feto, un caracol, una pelvis y los aparatos donde se preparaban el corsé de yeso que llevó durante largos años. (Ver imagen 14)

A pesar de lo fuerte de esta escena, pues ella es generalmente el objeto del dolor y de la amenaza de muerte, su rostro permanece indiferente al sufrimiento, quedando el cuerpo como lo único de expresar algo de sí misma. Es un milagro el que Frida ha pintado, el milagro de su existencia amenazada por la destrucción del cuerpo.

*La Columna rota* es otra pintura que se muestra repetidamente en la película. Aquí ella se exhibe a la manera de mártir de la iconografía religiosa cristiana. Su cuerpo desnudo abierto en dos por una columna jónica que se derrumba. La angustia y el sufrimiento físico están claramente representados por una serie de

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*, 70 p.

clavos incrustados en el cuerpo y por unos cinturones de acero que sostienen su esqueleto. (Ver imagen 15)

Por otra parte el espacio de sus pinturas, semejantes a lo que sucede en la de los exvotos, es estrecho, ilimitado, reducido a dimensiones inconcebibles, como si se tratara de un pequeño teatro en donde se pusiera en escena su propia vida.

En esa misma escena aparece el cuadro, *Mi nacimiento*, en el cual figura una estrecha habitación, una mujer tendida sobre la cama, bañada por una intensa luz amarilla y cubierta por una sábana blanca. De entre sus piernas abiertas, en posición de alguien que va a dar luz, se asoma un cabeza de recién nacido en el cual Frida proyecta su nacimiento.

En esta pintura Frida se convierte en el tema central de su historia, aunque también es su propio comentador, pues deja pequeñas leyendas, textos explicativos y dedicatorias como los exvotos.<sup>23</sup>

Otro aspecto que manifiesta la influencia que tuvo de los exvotos en sus creaciones, es el soporte mismo de su ejecución, la lamina de metal. Así como en los exvotos de la iglesias mexicanas las vicisitudes de su vida encarnadas sobre una lámina de metal.

Otra pintura que se muestra en la película con lo mencionado anteriormente, es *Árbol de la esperanza mantente firme*, vemos a dos personas que es la misma persona. Una la Frida vestida de tehuana, pero enferma quien sostiene en la mano un corsé de inválida y la otra Frida herida, que muestra su cuerpo tendido en una camilla de hospital. Las dos en medio de un paisaje desértico y agrietado. (Ver imagen 16)

---

<sup>23</sup> *Frida, op. cit.*, secuencia 73, 1 minuto con 3 segundos.

Frida encontró la deleitación en representar la sangre que la lleva a figurarse como mártir de la mística cristiana. Durante la conquista los españoles trajeron a América un profundo sentimiento religioso donde reinaba una concepción trágica del mundo que se refleja fielmente en el arte: las esculturas de cristos sangrientos, santo y mártires torturados, miserables objetos de los tratamientos más injustos y crueles.

Es así como Frida Kahlo retomó la emotividad de la imaginería religiosa mexicana, que viene directamente ese sentido fatalista español para acentuar su propio drama en el que la sangre será el terreno de tragedia.

En la película Frida está en estudio, la cámara lo recorre y pasa una ventana para llegar al cuadro de *Las dos Fridas*, figuran dos personas unidas por una corriente sanguínea que pasa por una vena, y uno de ellos bloquea su flujo sirviéndose de unas pinzas de cirugía. Solo quiero aclarar que no describí todo el cuadro porque posteriormente lo volveré a retomar y lo que importa ahora de la pintura es que la sangre conduce al terreno de la tragedia y de la crueldad, es igual un medio del que la artista se vale para realizar una suerte de purificación. Frida expresó: mi sangre es el milagro que viaja por la venas del aire, de mi corazón al tuyo.

Como se puede ver en la película en varios momentos Frida kahlo se sumerge a la búsqueda de sus raíces mexicanas y sobre todo expresar en arte popular en su pintura.

### 3.3.1 PINTAR LA PROPIA HISTORIA CLÍNICA (Discurso del cuerpo)

El arte de Frida Kahlo tenía como base el cuerpo: a través de las lesiones, el sufrimiento y la incapacidad. De esta forma Frida buscó un vocabulario icónico que pudiera a la vez expresar y enmarcar la realidad del cuerpo

Por eso es momento de recordar que la pintora tuvo varias operaciones durante su accidente en 1925 y su muerte en 1954. En el accidente se fracturó la espina dorsal, la pelvis quedó hecha pedazos y un pie roto. Durante largo tiempo Frida quedó confinada al lecho, con dolores e incapacitada. No le fue posible tener el hijo que ella deseaba y sufrió abortos espontáneos.

Algunos autores como Teresa del Conde, Laura Murey, Hayden Herrera coinciden que la artista utilizó su pintura como una forma de terapia, para enfrentar el dolor, desviando la desesperación y volviendo a ganar control sobre la imagen de su cuerpo aplastado y roto. La pintura le trajo el placer, esperanza y poder sobre si misma.

Y una manera que utilizó para representar su cuerpo proviene de imágenes, dibujadas con mucho detalle, extraídas de textos anatómicos, ya que esto se fundamenta que antes de su accidente, tenía el propósito de estudiar medicina y sus lesiones le dieron otra razón para estudiar anatomía.

Frida está en el estudio, después el *dolly* llega a ella en su silla de ruedas que pinta *Mi nana y yo*, descubriendo como se desenvuelve, en su invalidez, entre su silla y el caballete y los demás objetos del estudio. Frida totalmente vestida, tiene un pecho desnudo, lo contempla, lo acaricia, lo toma de modelo. Compara el real con el reflejado en el cuadro y agrega una pincelada. (ver imagen 17)

Entonces en el cuadro se hace patente el recuerdo de haber sido amamantada por su nana indígena, hecho que le confiere un mayor arraigo a su vertiente mexicana. Por un lado, se pinta a si misma como niña con cabeza adulta, por el otro, la máscara azteca con las cejas que forma el rostro de la nodriza, una imagen fuerte y poderosa. Del cielo y los pezones de la nana gotea abundantemente leche que alimenta a Frida y nutre el follaje, símbolo de la vida que crece en forma exuberante.



Al igual que en otras obras, se percibe aquí la influencia de los libros de anatomía: la glándula mamaria es una copia fiel de las ilustraciones que suelen aparecer en los textos de anatomía.

Cuando estudió en la Escuela Nacional Preparatoria (1922) tuvo como maestros a hombres como Alfonso Caso, estudioso de las raíces autóctonas de la cultura de la cultura mexicana, el biólogo Isaac Ochotorena, quien disertaba con brillantez sobre la composición celular y el doctor Eliseo Ulloa, investigador del aparato reproductor femenino. Frida tuvo la influencia de estos hombres para manifestar con precisión la anatomía del cuerpo humano.

El 17 de septiembre sufrió un accidente automovilístico y determinó de diversas maneras su vida y obra: sufrió la frustración de no poder estudiar medicina, vocación que se manifiesta en su gusto por los libros médicos: los largos periodos de reposo e inmovilidad a los que se ve condenada la llevan a la pintura: poco a poco empieza en sus cuadros sus problemas orgánicos, los cuales aborda de manera clara y profunda.

Unos de los primeros autorretratos que pintó Frida y se observa en el filme se titula, *Autorretrato con traje de terciopelo*, aparece vistiendo un traje estilo medieval, de terciopelo color vino, con mano y cuello de brocado. Luce esbelta, mostrando su juvenil sensualidad en el largo cuello, el prolongado escote, los pechos pequeños de prominentes pezones. Su mirada es triste y la forma de las cejas resalta su personalidad. En primer plano destaca su mano derecha como una súplica o ruego. En este cuadro Frida resalta la anatomía de su propio cuerpo y sobre todo la sensualidad de su cuello, manos y rostro. (Ver imagen 18)

Recordemos que Frida sufrió tres abortos y una de sus pinturas donde se ejemplifica más la anatomía es el cuadro titulado *Hospital Henry Ford*, lo vuelvo a tomar de la misma escena de la película que utilicé para explicar como

exvoto, no voy hablar de su totalidad, sólo los elementos que presenta esta anatomía.

Los órganos anatómicos son usados a menudo en el cuadro, por ejemplo la pelvis. La exactitud de la representación anatómica contrasta con otros aspectos estilísticos de su pintura, extraídos de una época y un medio desprovisto de conocimiento anatómico.

La siguiente pintura que la misma cámara aprecia recorrer cada detalle, es *Lo que el agua me dio*. En el agua de una tina de baño, sobre sus piernas sumergidas, flotan los recuerdos, temores, fantasía y sufrimiento de Frida. Por lo que he investigado el cuadro podría ser materia de un estudio psicológico, pero para los propósitos de este análisis lo que interesa destacar son sus referencias a los problemas orgánicos, las cuales aportan en este caso importantes datos de la historia clínica de Frida Kahlo. (Ver imagen 19)

Las mitades anteriores de los pies que emergen del agua, al reflejarse en ella parecen grotescos cangrejos que contrastan con el realismo de su entorno. El dedo gordo del pie derecho está acortado y en contractura: los demás, también están acortados en ligera flexión. Esto se debe a las cirugías sufridas, en las cuales se efectuó, entre otras cosas, una resección de las falanges. La grieta en ese mismo pie a la ulcera trófica que padecía Frida desde hace algunos años.

Por último, una vena roja emerge de los orificios del desagüe y va a dar al pie enfermo, dejando caer sobre él su pequeño torrente. En este cuadro se muestra las secuelas de la poliomielitis

Frida, vestida de yalalteca, termina el cuadro y los observa, al mismo tiempo que el espejo con goznes (bisagras) la refleja. La cámara, con ella, recorre los detalles de *Las dos Fridas*: los dos rostros, las manos con pinzas médicas, el

retratito en la mano. O bien, encontramos dos imágenes de sí misma, una la Frida vestida de tehuana: la otra, la Frida europea, con un vestido blanco de la época victoriana.

Ambas mujeres dejan ver sus respectivos corazones, con sus vasos y sus arterias, unidas por una larga vena de sangre que nace de un retrato miniatura de Diego Rivera que la Frida tehuana sostiene en su mano. Esta vena atraviesa el espacio para llegar a la otra Frida, la de vestido blanco, quien bloquea el flujo de sangre que gotea de la vena que las une, ayudada por unas pinzas de cirujano.

De esta forma, construye dos figuras que lejos de enfrentarse una a la otra se apoyan mutuamente por la necesidad de complementación, necesidad originada por su deseo de encontrar a la otra, a su contrario.

Una vez más puede apreciarse los amplios conocimientos anatómicos y fisiológicos de la pintora, quien en ambos casos dibujó el corazón con una perfección tal que parece copiado de un libro de medicina. La idea misma del cuadro parece inspirada en el procedimiento de una transfusión sanguínea. Por lo tanto, el cuadro de *Las dos Fridas* es significativo en cualquier estudio que se desee hacer. (Ver imagen 20)

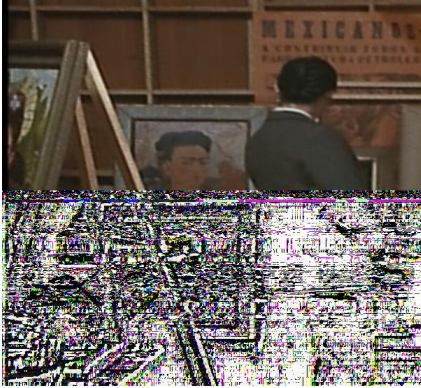


Imagen 13



Imagen 14

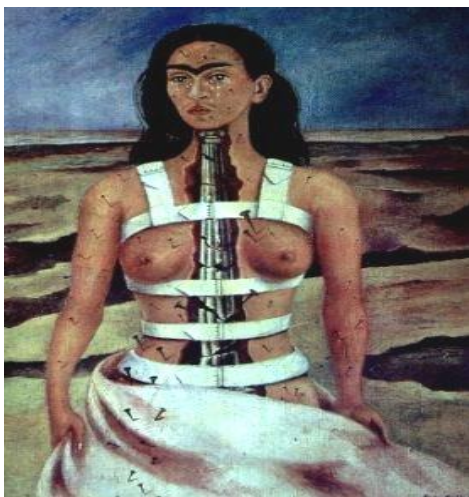


Imagen 15

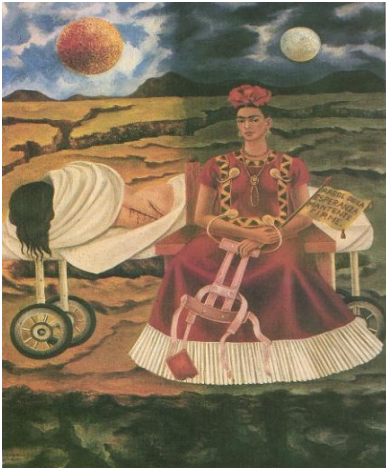


Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20

## CONCLUSIONES

Como resultado de la presente investigación, concluyo que el cine, además de ser una imagen en movimiento o un medio para divertir al público, también es una valiosa fuente de documentación histórica, ya que el cine es un testimonio visual que recrea momentos históricos. Es cierto, las imágenes que vemos en el cine son subjetivas, debido a que ofrecen una interpretación de nuestro entorno social, político, cultural, etcétera; no obstante, en aquello que es subjetivo encontramos una mayor riqueza visual.

El análisis de la película nos llevó hacia diferentes temas históricos:

El primer tema fue el contexto en el que se realizó la película *Frida, Naturaleza Viva*. El país vivía una grave crisis económica (1982-1984) que trajo como consecuencia la inflación, el desempleo y pobreza en México. Esta fue la razón por la que el cineasta Paul Leduc realizó la cinta mencionada sin la idea de hacer cine “de calidad”, o bien, unirse a la “Fridomanía” de los años 80. Su propósito que otro: resaltar el nacionalismo mexicano.

El segundo tema es la visualización de la época del llamado Renacimiento Mexicano a través del documento cinematográfico, una época histórica donde los cambios políticos, sociales, culturales, intelectuales y artísticos se manifestaron con fuerza en nuestro país, una época en la que el Muralismo, los partidos de izquierda, y los grupos de intelectuales bullían del nacionalismo de la década de los 30 y 40.

También observamos con otros ojos a Frida Kahlo, no sólo como mujer polémica, la mujer sufrida, sino lograr una interpretación diferente de Frida a través del estudio de su vida cotidiana, su pensamiento político y su pintura. En el filme se observó que Frida, como parte de su vida cotidiana, adoptó un estilo que reafirmaba su nacionalismo: usaba vestido de yalalteca y de tehuana, sus objetos domésticos revelan su inclinación por lo mexicano, y la muerte es un



tema recurrente en la obra de Frida, tema que tenía su máxima expresión en las festividades del Día de Muertos.

El pensamiento político de Frida encuentra su expresión concreta en su militancia en el Partido Comunista, lo que puede observarse a través de las fotografías de Zapata y de la Revolución Mexicana que ella solía tener cerca de su cama.

En el filme, la obra pictórica de Frida nos muestra a una mujer que captó en sus pinturas el sincretismo subyacente en el pueblo mexicano. Frida pintaba lo que ella misma vivía, veía y sentía. En sus cuadros descubrimos la expresión popular (vida cotidiana y exvotos) y su historial clínico (discurso de cuerpo). Por tanto, esto es la manifestación del documento histórico, el cine.

Es por todo lo anterior que, al analizar la película *Frida, Naturaleza Viva* en sus diferentes componentes, la podemos observar como un auténtico documento histórico, lo que reafirma lo que ya había expuesto el historiador francés Marc Ferro: el cine puede ser visto como fuente, es decir, como factor de documentación histórica.



## BIBLIOGRAFÍA

Bartra, Eli, ***Frida Kahlo: Mujer, ideología y arte***, Barcelona, Editorial Icaria, 1983.

Blum, Ángela, ***Frida Kahlo***, México, Editorial Numen, 2005.

Cortés, Javier Arath, ***Mecanismos de apoyo del Estado a la producción cinematográfica en México 1983-2002***, México, UNAM, 2002.

Costa, Antonio, ***Saber ver el cine***, Barcelona, Paídos Mexicanos, 1989.

Ferro, Marc, ***Cine e Historia***, México, Trillas, 1980.

Del Conde Teresa, ***Frida Kahlo y Tina Modotti***, México Museo Nacional de Arte, 1983.

Del Conde Teresa, ***Frida Kahlo: La pintura y el mito***, México, Plaza y Janés, 2002.

De los Reyes, Aurelio, ***Historia de la vida cotidiana en México: siglo XX, campo y ciudad***, México, Fondo de Cultura Económica, Tomo V, Vol. 1, 2006.

De los Reyes, Aurelio, ***Historia de la vida cotidiana en México: siglo XX, la imagen ¿espejo de la vida?***, México, Fondo de Cultura Económica, Tomo V, Vol.2, 2006.

De los Reyes, Aurelio, ***Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)***, México,

Trillas, 1999.

De la Vega, Alfaro, ***La industria cinematográfica mexicana***, México, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1991.

García Riera, Emilio, ***Breve Historia del cine mexicano***, México, Editorial Mapa, 1998.

García Riera, Emilio, ***Historia documental del cine mexicano***, México, CONACULTA, 1991.

Green, Susanne, “La representación de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec”, ***Estudios sobre la cultura contemporánea***, México, Universidad de Colima, 1999.

Herrera, Hayden, ***Frida Kahlo: Biografía de Frida Kahlo***, México, Diana, 2002.

Jamis, Rauda, ***Frida Kahlo: Autorretrato de una mujer***, México, Editorial División, 1991.

, , Kahlo, Frida, ***El Diario ilustrado de Frida Kahlo***, México, Debate, 2002.

Márquez, Manuel, ***El Partido Comunista Mexicano***, México, El Caballito, 1973.

Monakier Klein, Orly, ***Frida y el surrealismo***, México, UNAM, 2000.

Monsiváis, Carlos, ***Frida kahlo: Una vida, una obra***, CONACULTA, 1992.

Monsiváis, Carlos, **Historia General de México** “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, Colegio de México, 1976.

Palma Cruz, Enrique, **El cine mexicano de los 80: Agudización de sus crisis**, México, UNAM, 1990.

Mulvey, Laura, Frida kahlo y Tina Modotti, México, Museo Nacional de Arte, 1983.

Rico, Araceli, **Frida kahlo: Fantasía del cuerpo herido**, México, Editorial Plaza y Váldez, 1987.

Tibol, Raquel, **Escrituras de Frida Kahlo**, México, Plaza Janés, 2004.

Tibol, Raquel, **Frida Kahlo en su luz más íntima**, México, Lumen, 2003.

Vargas, Carlos Juan, **Muestra de cine mexicano en Guadalajara**, México, Trillas, 1991.

## HEMEROGRAFÍA

Castañeda, Antonio, “Frida, naturaleza viva” **El Universal**, 16 Marzo de 1986.

García Riera, Emilio, “El más importante documental mexicano filmado hasta ahora”, **Proceso**, México, 16 de enero de 1978.

León Hoyos, Diego, “Paul Leduc”, **Revista cine**, México, número 5, Septiembre Octubre de 1981.

Meléndez, Jorge, “Leduc, la cámara precisa”, **El Universal**, México, 8 de enero

de 1991.

Peralta, Braulio “A veinte años de Reed: México Insurgente”, *El Universal*, 1991.

Pérez Turrent, Tomas. “Es Frida placer y Frida dolor”, *El Universal*, 15 de Marzo 1986

#### FICHA FÍLMICA

Título de exhibición: ***Frida, Naturaleza Viva.***

Director: Paul Leduc.

Productor: Manuel Barbechado Ponce.

Guionista: José Joaquín Blanco.

Actores: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sánchez, Marx Kerlow, Claudio Brook, Cecilia Toussaint, Valentina Leduc, Juan Ángel Martínez, Margarita Sanz, Bruno Bichir.

Compañía Productora: Clasa Films Mundiales, S. A.

Duración: 108 minutos.