

Del escenario del cuerpo al cuerpo en escena. Espejos alrededor de la figura de Frida Kahlo. Relatos de vida

Paula Frejdkes

(Universidad de Buenos Aires)

Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.

Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

En cuanto al espejo, es el instrumento de una magia universal que cambia las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, a mí en otros y a otros en mí.

Maurice Merleau Ponty, *El ojo y el espíritu*

El cuerpo: escenario de un relato

En el centro de la obra de Frida Kahlo, su propio cuerpo. Su corporalidad se constituye en escenario y geografía del relato de su vida. En sus obras, las huellas del tiempo y de la historia, las marcas de su dolor, de sus padecimientos, de la cultura mexicana, de su pasión y sus deseos aparecen en la imagen de su propio cuerpo. Sus cuadros se nos presentan a modo de escenas, mostrándonos bloques de vivencias y sensaciones de la vida de la artista. Frida Kahlo construye su autobiografía desde sus imágenes. Sus composiciones cristalizan momentos de su vida personal donde el tiempo no es lineal, sino que toma cuerpo un tiempo afectivo en el que emergen recuerdos, instantes amorosos, personas de su entorno cercano, elementos de la historia y la cultura mexicana, silencios. Ella es el tema central de su obra. En algunas pinturas también se convierte en comentadora de su biografía, al dejar pequeñas leyendas, textos explicativos o dedicatorias que hablan de la situación ilustrada. "Sus telas son como un gran documento de sí misma y su



lenguaje, como todo lenguaje autobiográfico, es de carácter eminentemente íntimo.”¹

El cuerpo de la artista se ubica en el centro de lo visible. La imagen de su cuerpo se abre para dejar que la mirada del otro penetre hasta su interior, en un universo de afecciones y sensaciones íntimas. “La obra de Frida Kahlo instaaura un lenguaje a través del camino interior del cuerpo, tratando de aprehender y de proyectar lo que sucede en él.”² Tiempo, vivencia, recuerdo se entremezclan en el cuerpo que se exhibe. El afuera y el adentro pierden el límite que los conecta y los separa. El cuerpo se plasma en geografía de un relato.

No hay límite para la mirada del espectador que esté denotado por la piel. Vemos en sus imágenes grietas, los órganos, sangre. Las categorías interior/ exterior o íntimo/público no tienen un límite preciso. Es la tela de sus pinturas la que, al modo de piel, enmarca y da unidad, como en el cuadro “Las dos Fridas”, donde la sangre pasa a convertirse en diseño de un vestido: pintura y órganos comienzan a entrelazarse. Otra muestra cabal de la obra que constituyen una segunda piel la encontramos en los corsés de yeso que requería la artista, pintados por ella tal como se aprecia en muchas de sus fotografías. Uno de estos corsés con una hoz y un martillo, pintados en brillantes colores, nos remite a la filiación ideológica de Frida Kahlo y a su comunión con la cultura popular mexicana. En esta falta de delimitación de lo interno y lo externo son las pinturas de la artista mexicana las que toman cuerpo y dan marco de identidad a un relato biográfico de un cuerpo fracturado, abierto, mutilado.

En sus pinturas encontramos una exhibición sensual del sufrimiento, lo abierto y el quietismo. En la expresión del dolor, hallamos un erotismo ligado a la violencia y a las heridas, al modo de la mística cristiana. Como se ve por ejemplo en su “Autorretrato con mono” con una imagen de sí misma que muestra una enorme aceptación del padecimiento físico y del dolor. “El cuerpo toma el lugar de un actor en quien recae el peso de un drama fatal, pues está expuesto a graves transgresiones y crueldades y de ahí su carácter decididamente teatral”.³

¹ Araceli Rico, *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, México, Ed. Plaza y Valdés, 1993, p. 74

² *Ibidem*, p.24

³ *Ibidem*, p.47



Michael Foucault había señalado en *“La voluntad de saber”* cómo “la confesión se convirtió en Occidente, en una de las técnicas más valoradas para producir lo verdadero. Desde entonces hemos llegado a ser una sociedad singularmente confesante.”⁴ También agrega:

Quando la confesión no es espontánea ni impuesta por algún imperativo interior, se la arranca; se la descubre en el alma o se la arranca al cuerpo. Desde la Edad Media, la tortura la acompaña como una sombra y la sostiene cuando se esquivo: negras mellizas. La más desarmada ternura, así como el más sangriento de los poderes, necesitan la confesión. El hombre en Occidente ha llegado a ser un animal de confesión.⁵

Frida Kahlo parece inmersa en esta cosmogonía donde se tejen aspectos de sufrimiento y verdad. Se exhibe lo interno que, por la vía del padecimiento, se devela como conocimiento de sí.

Resuenan preguntas que relacionan enfermedad y conocimiento: ¿con la enfermedad se ve más? ¿El sufrimiento da mayor conocimiento? El alejamiento, el encierro de los enfermos, su des/tierra puede leerse como un temor. La enfermedad puede verse como el momento clave de la persona, pues todo su ser se ha puesto en juego. En el revés de los mitos que estigmatizan a la mujer o al enfermo como lo poroso, lo oscuro, lo salvaje aparece en consonancia una forma de confesión, de introspección en busca de lo secreto, de lo oculto, que Frida Kahlo exhibe como su mirada interior. “Las imágenes, como el lenguaje, crean ilusiones perdurables, constituyen la posibilidad de mediatizar el conocimiento del yo.”⁶ La obra de la artista convierte su autobiografía en conocimiento de sí. Lo anónimo corporal cobra en sus pinturas identidad propia, singularidad.

En las obras de Frida Kahlo, el tratamiento del espacio se reduce a lugares estrechos, dimensiones restringidas en las que la artista y sus personajes están encerrados o cercados por algo. El espacio es dado como una dimensión integrada

⁴ Michael Foucault, *Historia de la sexualidad 1 - La voluntad de saber*, México, Ed. Siglo xxi, 1986, p. 74

⁵ Ibidem, p.75

⁶ Beatriz Trastoy, “La escritura autobiográfica en el escenario y en la pantalla: una cuestión de estilos. (Acerca de Notas de tango de Rafael Filippelli)”, en: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2 ,Nº 4 (diciembre 2006) www.telondefondo.org



al cuerpo. Sus imágenes muestran una estrecha relación entre la vida interior y el espacio que la rodea, como lo muestran las figuras resquebrajadas, geografías abiertas o rotas. Contribuye de esa manera a hacer del sufrimiento del cuerpo un polo de exhibición.

En la exposición de este conocimiento de sí la artista se centra en su cuerpo. En el universo de Frida Kahlo "es el cuerpo el que concentra toda la expresividad, por el contrario, el rostro permanece sin sentido, mudo, en un terreno donde la expresión ha quedado reducida a cero."⁷ En sus autorretratos aparece en el gesto de su rostro un efecto de inmovilidad, una imagen paralizada, fija, como capturada por una fotografía. Alrededor suyo encontramos a veces monos, sogas, hojas, espinas u otros símbolos y su vestimenta representativa de México.

En cuanto a su rostro hallamos, en sus numerosos autorretratos, la cabellera como un elemento de fantasía que se entrelaza de diversas maneras, las cejas unidas, un fino bigote, los labios tensos y sus ojos muy abiertos mirando directamente al espectador expresando desafío, dolor, pasión.

Este modo de conocimiento de sí se realiza en la artista por la vía de un desdoblamiento presente en sus autorretratos. Entre la artista y su doble, se puede ver una relación de identidad. La mujer, la artista, creando su propio personaje, al relatar su vida en las imágenes de ella misma.

Al mismo tiempo que es la imagen de su creadora, en los autorretratos, ésta se ha hecho ya otra, una imagen cercana a su vez distante y distinta que ha adquirido una nueva dimensión para convertirse en un cuerpo compuesto. El doble nos recuerda que el ser del hombre puede revelarse en un "dos", aunque para ello tenga que recurrirse al artificio del arte.⁸

En este juego de espejos, los autorretratos también nos revelan la mirada de la intimidad, el modo de mirarse a sí misma. Y en la repetición ritualista del retrato que se dio en Frida Kahlo aparece un intento de eficacia ritual, quizás un intento de alejar a esa sombra que es la muerte.⁹

⁷ Araceli Rico, *Ob.Cit.*, p.140

⁸ *Ibidem*, p.111

⁹ Cfr. Beatriz Trastoy, *Ob.Cit.*



El cuerpo: volumen en escena

En un nuevo reflejo de la obra y la vida de Frida Kahlo ya en otro espacio, en Buenos Aires, en el Celcit, durante 2012, se presenta la obra *Su Frida viva la vida*¹⁰. Una cantante y un guitarrista reciben al público mientras cantan. Las canciones, el vestuario y los colores brillantes nos ubican en México.

Tomando elementos de la vida de Frida Kahlo, la directora, Teresa Duggan, nos propone un espectáculo de danza. El cuerpo de los bailarines se pone en escena retomando las pinturas y circunstancias de la vida de Frida Kahlo desde el movimiento. En la danza como arte escénico se despliega el aspecto físico del cuerpo en un lenguaje que requiere expresión en el espacio.¹¹ Se adviene un pasaje desde el lenguaje de la pintura al de la presentación escénica; de la imagen del cuerpo a la presencia física de los cuerpos.

Nuevos desdoblamientos se suceden: Frida niña y Frida adulta bailan unidas, esta vez, por una madeja de lana que nos recuerda al enlace de los dos autorretratos en la pintura "*Las dos Fridas*" a través de un mismo sistema circulatorio. Teresa Duggan elige algunos personajes en esta obra: además de Frida adulta y Frida niña, Diego Rivera y Cristina, la hermana de la artista, quizás un nuevo alter ego de Frida, y también encontramos los monos, las vestimentas, los corsés, las telas, los espejos.



Foto, gentileza Simkin & Franco

¹⁰ Se estrenó en la Sala El Cubo en 2007. Ese mismo año se puso en escena en el Centro Cultural de la Cooperación: En 2008, se reestrenó en el Centro cultural Amankay (COTESMA) y en el BAC (British Arts Center). En 2011 y 2012 se presentó en el CELCIT

¹¹ Cfr. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1978, p.101



El desafío de llevar al movimiento a la artista signada en la quietud conduce a un nuevo desdoblamiento, esta vez en el cuerpo de la bailarina que la encarna, quien construye un cuerpo que sostiene simultáneamente el moverse con la dificultad propia de un cuerpo herido, fracturado en la pelvis y la columna lumbar y, al mismo tiempo, un gesto del rostro que se muestra inamovible, con los ojos muy abiertos tal como se presenta Frida Kahlo en sus autorretratos. Esto se sustancia en un tipo de movimiento muy particular que nos introduce al mismo tiempo al personaje de Frida Kahlo como mujer con sus heridas, como a la modelo inmóvil de sus autorretratos.

Merleau Ponty nos brinda una observación de Rodin respecto al movimiento:

Las tomas fotográficas instantáneas petrifican el movimiento. Lo que proporciona el movimiento es una imagen en que los brazos, las piernas, el tronco, la cabeza, están tomados cada uno en otro instante, figurando el cuerpo en una actitud que no ha tenido en ningún momento, e imponiendo entre sus partes enlaces ficticios, como si ese afrontamiento de elementos incompatibles pudiera y sólo él hacer brotar en el bronce y en la tela la transición y la duración. (...) El artista es verídico y la fotografía mentirosa, pues en la realidad el tiempo no se detiene.¹²

Rodin nos revela el movimiento en la escultura y en la pintura. Pero, lo que queda planteado en las pinturas de Frida Kahlo es la quietud o, más bien, un quietismo de pura afección. Nos presenta la quietud y su tiempo como duración, como vivencia que encierra presente, pasado y futuro. Un tiempo que fluye y que es tiempo de padecimiento, de afección.

En *Su Frida viva la vida*, en el lenguaje del movimiento, este quietismo se plasma en la gestualidad fija en el rostro de la bailarina que encarna a Frida Kahlo, quien permanece en la obra con los ojos siempre muy abiertos y los labios tensos al modo de las imágenes de los autorretratos de la artista mexicana. El rostro de la bailarina que interpreta a la artista mexicana adquiere en el espectáculo una fuerte presencia al disociarse de la expresión del cuerpo y presentarse fijo. Al mismo tiempo, como lo que hay de más expresivo en un cuerpo es el rostro, donde se expresan con potencia los afectos, en la obra se elige una gestualidad del rostro

¹² Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p.59

contenida y endurecida que lleva al espectador a una inquietud tal como se da al observar los autorretratos de Frida Kahlo. Estos autorretratos, con su fuerte carácter, dan cuenta de la afección con un gesto atrapado en la parálisis. El rostro puede asimilarse a un mapa geográfico, moldeado por la vida y lugar de resonancias donde se plasman sensaciones, afectos, pasión y conciencia. Los órganos de los sentidos se hallan insertos en él. Los gestos del rostro se vuelven claramente visibles en las películas de Eisenstein.

El cineasta ruso presenta los rostros de la muchedumbre, que atraviesan por un movimiento intenso de expresiones, descompuestos por una serie de rasgos o gestos provocados por la irrupción del horror y del peligro; se trata en este caso de rostros que expresan un fuerte deseo y una gran amenaza.¹³

En el cine se identificó generalmente al rostro para la expresión de los afectos con el uso de los primeros planos. Lo que lleva a Deleuze a proponer:

“No hay primer plano del rostro. El primer plano es el rostro”. Por esto hay que entender que todo objeto, extraído de sus coordenadas espacio-temporales habituales, puede asumir la potencia de la expresión que tradicionalmente se atribuye al rostro.¹⁴

El espacio del Celcit tiene la particularidad de contar con butacas en dos frentes del escenario. Esto rompe la forma tradicional de una mirada frontal y permite una mirada desde diferentes perspectivas. De modo que así el cuerpo se redimensiona: todo el cuerpo comunica y expresa. Y nos lleva del universo de la pintura al volumen del cuerpo en escena. En ese sentido, el gesto fijo de un rostro cobra en ese marco preponderancia y provoca inquietud. El cuerpo físico de los bailarines ensaya otro modo de acceso al mundo interno de Frida Kahlo.

Como reflejos de este mundo interno de la artista mexicana en el espectáculo de Teresa Duggan encontramos en una escena como desde un ambiente cotidiano, los bailarines comienzan a transfigurarse en monos. Tal como Frida Kahlo pintaba, en ocasiones, monos acompañándola en sus autorretratos, a

¹³ Araceli Rico, Ob. Cit., p.132

¹⁴ Paola Marrati, *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2006, p. 48



veces también lastimándola, los bailarines sugieren estos monos que suben y bajan de una mesa. Se incluye una nueva perspectiva en este cuadro cuando los bailarines toman unos repollos y los destrozan contra el piso en escena. Se suma así una sensorialidad que se plasma en el olfato y permanece en la sala por el resto del espectáculo. Esta percepción olfativa remite al espectador a nuevas imágenes y espacios, memorias que capturan y denotan mundos internos. Esto nos sugiere un nuevo encuentro con Frida Kahlo: justamente en las fisuras que la artista nos propone entre lo interno y lo externo. Si la vista nos permite acercar lo lejano y comprende nuestra forma de estar en el mundo, el olfato nos remite a lo interno y vuelve la presencia en dato fundamental. El olfato vuelve la experiencia del espectáculo escénico, a diferencia de otras artes, en presencia compartida en espacio y tiempo. La experiencia de lo interno nos invade y nos acerca a la mirada que abarca lo interno de la pintura de Frida Kahlo.

En esta sucesión de espejos, hacia el final de *Su Frida viva la vida* toma cuerpo el reflejo de la sombra que acompañó permanentemente a la artista mexicana. En un poético final con guirnaldas de pequeñas luces y flores que envuelven el cuerpo de la bailarina que encarna a Frida Kahlo, se hace presente la muerte. La gestualidad del rostro finalmente se ablanda.



Foto, gentileza Simkin & Franco



Ficha técnica y artística

Idea y dirección: Teresa Duggan

Compañía Duggandanza.

Coreografía: Teresa Duggan, con participación creativa de los intérpretes

Música: Eduardo Felenbok, canciones tradicionales mexicanas, Pedro Guerra, Lhasa

Edición sonora: Facundo López Burgos

Vestuario: Nam Tanoshii

Diseño de iluminación: Teresa Duggan

Fotos: Nico Colledani

Asistente: Claudia Valado

Intérpretes: María Laura García, Daniela Velásquez, Giancarlo Scrocco, Marcela Figini

paufrej@yahoo.com.ar

Palabras clave: cuerpo, Kahlo, pintura, danza, Duggan, *Su Frida viva la vida*.

Key words: body, Kahlo, painting, dance, Duggan, *Su Frida viva la vida*.