

# Las cartas de Frida

## de Marcela Rodríguez

por Hugo Roca Joglar



Catalina Pereda como Frida

Foto: Cecilia Rodarte

Las dos primeras óperas de **Marcela Rodríguez**, *La Sunamita* (1993) y *Séneca* (2001), están plagadas de ingeniosos recursos expresivos (por ejemplo un coro que cacarea o un aria alemana que se integra a música de mariachi) y procesos dramáticos que evidencian una clara vocación teatral.

*Las cartas de Frida*, su tercera ópera, se estrenó en Alemania (2011) con una dirección escénica que no la satisfizo (“demasiado plana, demasiado sosa”) y recientemente se produjo en la Ciudad de México (del 25 de mayo al 2 de junio en el Teatro Sor Juana del Centro Cultural Universitario) bajo la dirección musical de **Christian Gohmer** al frente de su grupo Tempus Fugit (especializado en repertorio contemporáneo), con la soprano **Catalina Pereda** y puesta en escena de **Jesusa Rodríguez** y **Clarissa Malherios**.

Marcela Rodríguez pudo leer las cartas, aún inéditas, de Frida Kahlo que en 2004 se encontraron en un baño de la Casa Azul. En ellas descubrió a una Frida inmóvil en su tina a causa del dolor (en esa misma tina donde imaginó el cuadro *Lo que el agua me ha dado*) que sufre, irónica y mordaz, en su más honda soledad.

Marcela compuso *Las cartas de Frida* para soprano (específicamente para la voz de su hija, Catalina Pereda) y una orquesta de nueve instrumentos (dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, trompeta y percusión); está estructurada en 11 escenas; dos son inamovibles (la obertura y la última carta) y las otras nueve (ocho cartas, una de ellas recitada, y una reinterpretación de la canción folclórica “La bruja”) pueden ser ubicadas en cualquier orden, de tal forma que cada producción ofrezca diferentes lecturas de la historia y exalte distintos matices.

La obra nunca sale de ese baño donde Frida está sangrando; se queda ahí con ella para exponerla en sus más íntimos placeres y dolores: Frida suspirando en la tina, Frida llorando mientras se lava las manos, Frida orina y se burla de André Breton (“ese huevón”), Frida desnuda queriendo estar muerta o Frida limpiándose el ano mientras habla de amor, arte y eternidad.

La escritura vocal es ecléctica y su objeto es hacer fluir la tónica de cada carta (no se modificaron los textos originales) y por momentos intensificar la intención dramática: ir hacia la melodía cuando Frida se desborda de sinceridad y parece vulnerable; cuando Frida se vuelve cruel y salvaje hasta llegar hasta el serialismo, e inclusive construir con su ironía y procacidad un corrido que debe ser entonado con voz natural para que así se derrame contento todo el humor negro.

El sentido unitario, que hace que estos volátiles fragmentos sean parte de una misma atmósfera, proviene de la orquesta. Mientras la voz tiene la función de extender el significado de las cartas a una dimensión musical, los instrumentos le sirven a Marcela para acercarse personalmente a la intimidad de Frida; de artista a artista que comparten dudas y terrores; de mujer a mujer que se burlan de la gente solemne, se divierten coleccionando judas y hasta juegan a bañarse juntas.

La puesta en escena de Jesusa y Clarissa explora esta carta de amor instrumental que Marcela le escribe a Frida y construye un discurso dramático cuyos elementos, tres actores (un joven y dos que actúan de changos) y un ser fantástico hecho de papel de tres metros de altura (que es muchas cosas, desde Diego Rivera hasta un monstruo apocalíptico), dirigen las formas de este romance en escenarios de violencia y sensualidad hasta un final absoluto, sin fisuras, oscuro y concreto, donde Frida desaparece y Marcela abandona el cadáver de su heroína en el baño, sin esperanzas ni promesas de amor más allá de la muerte. ●