

In memoriam

*Te recordaremos en las aulas, en los pasillos, en tus búsquedas, en tus luchas,
en tus textos, en tus palabras... ¿cómo no recordarte ahí?*

Roberta Penna estudió y se graduó en la Universidad Nacional de San Luis. Defendió su trabajo final de Licenciatura en Comunicación Social en el año 2018.

El documento que se reproduce a continuación es el producto de meses de investigación, trabajo y esfuerzo.

Su padre, sus directoras, sus amigas y toda la Facultad creemos oportuno este homenaje *in memoriam a Roberta*.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN LUIS
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

TRABAJO FINAL

Arte e Industria Cultural.

**Un abordaje de las obras “Las dos Fridas” y “Viva la vida, sandías”
de Frida Kahlo.**

Tesista: Roberta Penna

N° de Registro: 4007108

DNI: 33.209.714

Directora: Dra. Vanina Andrea Papalini

Co-Directora: Esp. María Gabriela Gásquez

San Luis, 2018

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	P. 4
II.	DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	7
III.	OBJETIVOS	7
IV.	MARCO TEÓRICO	8
V.	MARCO METODOLÓGICO	13
	V. a-Técnicas de análisis	
	V. b-Presentación de las obras	
	V. b. 1-Selección de las piezas artísticas	
	V.b.2. Delimitación del corpus de producciones de la industria cultural	
VI.	ANÁLISIS	18
	VI .a-PELÍCULA: FRIDA	
	VI. a. 1-Ficha técnica	
	VI. a. 2- Sinopsis	
	VI. a. 3- Narración	
	VI. a. 4- Especificación de la presentación	
	VI. a. 5-Análisis de la película	
	VI. a. 5. 1-Lo cosmopolita/ Producto cosmopolizado	
	VI. a. 5. 2-Público	
	VI. a. 5. 3-Trastocamiento	
	VI. a. 5. 4-Musicalización	
	VI. a. 5. 5-Exhibición	
	VI. a. 5. 6-Collage	
	VI. b-DOCUMENTAL: FRIDA KAHLO - BETWEEN PASSION AND PAIN	
	VI. b. 1-Ficha técnica	

VI. b. 2-Sinopsis

VI. b. 3-Narración

VI. b. 4-Especificación de la presentación

VI. b. 5-Análisis del documental

VI. b. 5. 1-Lo cosmopolita/ Producto cosmopolizado

VI. b. 5. 2-Las voces

VI. b. 5. 3-Lo dual en Frida

VI. b. 5. 4-Archivo

VI. b. 5. 5-Musicalización

VI. b. 5. 6-El público como instancia de reconocimiento

**VI. c. DOCUMENTAL: CICLO: HISTORIAS DE VIDA. ESPECIAL: FRIDA
KAHLO**

VI. c. 1-Ficha técnica

VI. c. 2-Sinopsis

VI. c. 3-Narración

VI. c. 4-Especificación de la presentación

VI. c. 5-Análisis del documental

VI. c. 5. 1-La voz de lo mexicano

VI. c. 5. 2-La voz de los no especialistas

VI. c. 5. 3-El público como instancia de reconocimiento

VI. c. 5. 4-Contraste

VI. c. 5. 5-Musicalización

VII.	CONCLUSIÓN	47
VIII.	BIBLIOGRAFÍA	51
IX.	ANEXO	

I. INTRODUCCIÓN

Mi primer acercamiento a Frida Kahlo fue mediante algunos de los aspectos biográficos que conocía de la artista y, a partir de ellos, comencé a indagar sobre su obra. Es así como coincidí con lecturas como las de Gérard de Cortanze y Hayden Herrera, que se inscriben en la dimensión artística/estética.

Desde esa inquietud y lecturas fui descubriendo a la artista, su faceta como pintora, relatos de su vida y de la que destaco unos datos de su biografía a fin de presentarla: hija de un fotógrafo alemán y una mexicana de ascendencia española, esposa del célebre muralista mexicano Diego Rivera, simpatizante del partido comunista. Toda su vida se vio atravesada por hechos que marcaron su personalidad y encontraron en su pintura un modo de comunicarse, el medio a través del cual canalizar lo que sentía. De este modo, pueden observarse en sus obras temas tanto personales (como el dolor físico y emocional, la relación con su marido Diego Rivera, su sexualidad y femineidad, la soledad, la imposibilidad de ser madre), como socio-culturales (aspectos vinculados a la identidad mexicana, sus costumbres y vestimentas). Así, coincidiendo con lo que manifiesta Gérard de Cortanze (2012), podemos decir que “su arte es un exorcismo que no borra la realidad, sino que la trasciende, hace que exista. Es un arte que crea junto a lo real” (p. 108).

Frida Kahlo no deja de ser una figura enigmática y controvertida que “vivió adelantada a su época [y donde] su vida y su arte (...) seducen a los críticos, a los investigadores, a los coleccionistas y al gran público” (García Canclini, 2007, p. 1). En diálogo con esta idea propuesta por García Canclini en la que se evidencia el desplazamiento de la artista a un espacio que no se reduce sólo al mundo del arte es que surge la necesidad de pensar este proceso pero situado en el campo de estudios de la comunicación. Por ello, optamos por indagar la figura y aspectos de la artista mexicana desde el funcionamiento de la industria cultural.

Así, el tema seleccionado permite abordar las tensiones entre arte e industria cultural para pensar la producción de esta particular artista, según Carlos Monsiváis (2008) figura del “nacionalismo cultural”, “de lo cotidiano”, de “la Mexicanidad”, en relación con la industria cultural como productora en serie de la cultura y responsable no sólo de que se hayan ido diluyendo “ciertas distancias, produciéndose fusiones de fronteras hasta el punto que las barreras entre el artista productor y el consumidor o

cliente han desaparecido” (Fajardo, 2009, p. 5), sino, además, de que “en los albores del siglo XXI, Frida Kahlo se [haya convertido] en devoción de las masas” (Monsiváis, 2008, p. 14).

Por ende, es en este sentido donde la investigación cobra relevancia para el campo de la comunicación, como parte de un análisis del proceso que realizan las industrias culturales con el arte, en este caso particular con las pinturas “*Las dos Fridas*” y “*Viva la vida, sandías*” de Frida Kahlo: primero absorbiendo las obras para luego convertirlas en imágenes/representaciones de circulación masiva. Así, según lo planteado por Carlos Monsiváis, en el contexto de la industria cultural las obras cobran diversas formas:

Obsérvese la industria de las transformaciones: tómese a una gran artista, ejemplo de disidencia moral y política, creadora de simbologías terrestres y fisiológicas, que vierte sueños y padecimientos en visiones de la pareja cósmica, en autorretratos y retablos laicos. Agítese un poco la memoria, y truéquese el conjunto por un alud de biografías, la primera de Hayden Herrera, portadas de libros y revistas, calendarios, muñecas, títeres, obras de teatro, dos películas, varios documentales, camisetas, tarjetas postales, docudramas, cuadros que incluyen citas de sus cuadros, análisis posmodernos, declaraciones adoratrices de Madonna y Salma Hayek, precios avasalladores en las subastas. (Monsiváis, 2008, p. 12)

Asimismo, según García Canclini (2007), esta artista “imbricada para el público con el discurso posrevolucionario, con el del feminismo y con el sentido sacrificial de una parte de las vanguardias (...) elaboró su personaje para ser la intersección entre esos relatos del siglo XX” (p. 4). Y es por ello que su obra es considerada como relevante tanto en el campo de la pintura como en el de la comunicación: logró posicionarse como mujer artista en un contexto revolucionario, marcado por el auge de los movimientos muralistas mexicanos, incursionando en temas vinculados a la corporalidad femenina (mediante una auto-referencialidad planteada entre sus creaciones y su vida) y afirmando su posicionamiento político e ideológico. Frida Kahlo, a diferencia de otras mujeres artistas de su época, logró algo único e irrepetible y es que “en los últimos años su obra y su imagen se han puesto de moda [y] tal vez sea la mujer artista más aprovechada en la actualidad por el marketing de las industrias culturales” (Fajardo, 2009, p. 10).

De este modo, una vez delimitado el eje de interés (arte e industria cultural) y para llevar a cabo el proceso de investigación se optó por utilizar como metodología la

de una investigación documental, la cual “constituye una estrategia metodológica que emplea la investigación científica para realizar la revisión de antecedentes de un objeto de estudio y para reconstruirlo conceptualmente” (Yuni & Urbano, 2006, p. 99).

Por último, a lo largo del presente trabajo final se buscó abordar la temática propuesta, para lo cual se definió un marco teórico y metodológico que permitiera la selección y el análisis de las producciones culturales. A partir de allí, se procedió al análisis del corpus de información y documentación, tarea que se realizó mediante la construcción de las diferentes categorías. Finalmente, se abordaron las conclusiones en las que se exponen los resultados alcanzados en esta indagación, los supuestos que nos arrojó el análisis de la información y los aportes al campo de la comunicación.

II. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Esta investigación se propone realizar una interpretación de las obras “*Las dos Fridas*” y “*Viva la vida, sandías*” de Frida Kahlo en diálogo con la industria cultural. La peculiaridad de estas obras es que, en los últimos años, han sido absorbidas por la industria cultural, siendo reproducidas en contextos en los que, al decir de Walter Benjamin (1989), la obra de arte pierde su carácter cultural.

El trabajo plantea la siguiente pregunta: ¿De qué manera, en qué contextos y con qué consecuencias las obras “*Las dos Fridas*” y “*Viva la vida, sandías*” de Frida Kahlo fueron absorbidas por la industria cultural para convertirse en imágenes/representaciones de circulación masiva?

A partir del análisis de este caso, nos aproximamos a la comprensión de la relación entre arte e industria cultural.

III. OBJETIVOS

General

- Explorar la relación entre arte e industria cultural a partir de las obras “*Las dos Fridas*” y “*Viva la vida, sandías*” de Frida Kahlo.

Específicos

- Identificar producciones de la industria cultural que reproducen/recuperan estas obras.
- Indagar las características, los contextos y sentidos que adquieren las obras “*Las dos Fridas*” y “*Viva la vida, sandías*” en la industria cultural para convertirse en imágenes/representaciones de circulación masiva.

IV. MARCO TEÓRICO

Este trabajo parte de la propuesta desarrollada por los teóricos Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin. Los dos primeros, representantes de la Escuela de Frankfurt y, el último, eximio colaborador de la misma, a la cual nunca estuvo asociado directamente (Entel, 2004).

La Escuela nace en 1923 en Alemania, con la fundación del Instituto de Investigación Social (IIS). Su interés radicó en desarrollar una reflexión sobre la sociedad burguesa-capitalista siguiendo algunos postulados marxistas y, posteriormente, incorporando ideas tomadas del psicoanálisis de Freud. La principal característica de los teóricos de Frankfurt es “la capacidad de indagar profundamente en lo específico de los fenómenos sin dejar por ello de remitirlos a los procesos globales que los determinan” (Entel, 2004, p. 121). Es así como, entre 1930 y 1970, en medio de guerras mundiales, totalitarismos y movimientos sociales y políticos de izquierda, estos pensadores observan cómo las grandes invenciones que se producen en la actividad científica moderna se pagan con un creciente retroceso de la cultura teórica (Horkheimer & Adorno, 1947) en la cual “el pensamiento se transforma inevitablemente en mercancía y la lengua en embellecimiento de ésta” (Horkheimer & Adorno, 1947, p. 1).

La mirada crítica de los pensadores de Frankfurt evidencia un proceso que los lleva a plantear que la sociedad de masas es el resultado de una era en decadencia en la que el arte es una fuente de gratificación para ser consumida y en donde la búsqueda por el efecto, característica de su autonomía, se vio abolida por la industria cultural.

De este modo, recuperamos la noción de industria cultural que, según lo planteado por Alicia Entel (2004), hace referencia a la producción en serie de la cultura, aunque apareciera como una forma cultural de las masas. En este sentido, lo que caracteriza a esta industria es, precisamente, la producción estandarizada y los clisés; esa uniformidad que, a decir de la autora, “tiene como procedimiento al esquematismo que, a su vez, permite conservar la apariencia de competitividad y libre elección” (pp. 122-123).

A su vez, nos detenemos en la relación que se establece entre arte e industria cultural, en tanto que, siguiendo a Entel (2004), la obra de arte fue devorada por los fines del mercado cuando su inutilidad se cruzó con el “pedido de distracción y diversión” (p. 126). De esta manera, Entel afirma que “el arte actual ya no se basa en la comunicación” (p. 126) y Adorno (1967), retomando la definición que realiza Benjamin

sobre la obra de arte tradicional por el aura, plantea que es la industria cultural quien se sirve de ésta en estado de descomposición.

Este planteo será complementado con la propuesta que realiza George Yúdice (2002) quien, de modo de no repetir la crítica que hacen aquellos pensadores en torno a considerar a la cultura como una mercancía, asegura que la misma “cobró legitimidad y desplazó o absorbió a otras interpretaciones de la cultura” (p. 13). Por lo que, el autor afirma:

La *cultura como recurso* (...) constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (...) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión. (p. 13).

Morín (1967), al respecto, plantea que en los años 30, a partir del surgimiento de un nuevo tipo de prensa, radio y cine que se caracteriza por dirigirse a lectores de todos los órdenes¹, y teniendo en cuenta el dinamismo de la *cultura industrializada*, comienzan a formarse nuevas estratificaciones². En este contexto, nace lo que él llama “sincretismo homogeneizado” donde lo que se destaca es la “homogeneización de las edades [que] tiende a fijarse sobre una nota dominante: la juvenil” (p. 50) y donde advierte una “tendencia a la ‘mezcla’ de los contenidos de interés femeninos y masculinos” (p. 51), que trabaja sobre la estandarización de los gustos.

De este modo, advierte el autor, al destruir las barreras de la edad, sexo, locales, sociales, nacionales y universalizar los temas, nos reencontramos con la imagen del “hombre medio”³ al que se dirige la cultura industrial mediante la creación de una nueva universalidad y del lenguaje audiovisual adaptado a éste. Es así como se observa un doble impulso, por un lado “hacia el conformismo y el producto standard y del otro lado, un impulso hacia la creación artística y la libre invención” (p. 63). Estas nociones nos sirven para pensar la forma en que la industria cultural absorbió las obras “*Las dos Fridas*” y “*Viva la vida, sandías*” de Frida Kahlo hasta convertirlas en imágenes/representaciones de circulación masiva.

A partir de allí buscamos pensar la reproducción en tanto se trata del proceso

¹ En relación al nacimiento de la prensa femenina y la infantil, creadas por la industria cultural y que tienden a la universalidad, ya que no se oponen ni a la prensa masculina ni a la adulta, respectivamente.

² Aquí hace referencia a lo que él llama “el nuevo público”.

³ Según Morín se trata del “*hombre imaginario*, que responde a las imágenes por identificación o proyección (...) una especie de *anthropos* universal” (p. 61)

que permite imitar lo que los hombres hacen, así, a decir de Benjamin (1989), la obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Sin embargo, según el autor, hasta la mejor reproducción le falta ese “aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989, p. 2) y que constituye el concepto de su autenticidad. Lo que permite la técnica de reproducción es desvincular lo reproducido del ámbito de la tradición, entonces “al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario” (Benjamin, 1989, p. 3). Entonces, a decir de Entel (2004), la técnica de reproducción anula la dimensión ritual de la percepción de una obra de arte quitándole su valor para concedérselo a la masividad de las prácticas de la recepción de las nuevas forma de arte.

Para dar cuenta de este proceso, resulta pertinente remarcar la distinción propuesta por Benjamin entre valor exhibitivo y valor cultural de la obra de arte. Según el autor, antiguamente, las obras artísticas surgieron al servicio de un ritual, encontrando su expresión en el culto, de modo que “el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” (Benjamin, 1989, p. 5). Aquí se hace referencia al valor cultural de la obra en categorías de percepción temporal-espacial, el cual “empuja a la obra de arte a mantenerse oculta” (Benjamin, 1989, p. 7).

Sin embargo, la obra de arte, en la época de la reproductividad técnica, queda emancipada de todo ritual y, a medida que esto ocurre, “aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos” (Benjamin, 1989, p. 7), que es donde reside su valor exhibitivo. Al tomar preponderancia, este valor hace de la función artística de la obra una función que se reconocerá como accesorio. De este modo, según Adorno (1967), la industria cultural se emancipa de la obligación de vender estos *productos del espíritu*, transformados en mercancías, que igualmente deben ser consumidas.

Tal distinción, sólo permite ser pensada a la luz de un nuevo orden surgido al terminar la Primera Guerra Mundial (Shils, 1992). Este, también llamado ‘sociedad de masas’, “ha liberado las capacidades morales e intelectuales del individuo” (Shils, 1992, p. 144) dándole “un mayor sentido de adhesión a la sociedad en cuanto tal, y una mayor afinidad con sus iguales” (Shils, 1992, p. 141).

Según Edward Shils (1992), las manifestaciones culturales resultantes de este nuevo orden de la sociedad son respuestas de la ‘cultura de masas’ y, si bien ésta “venía

a jugar un papel que favorecía el control y sumisión de las capas populares” (Entel, 2004, p. 117), el autor tiene algunas reservas al respecto de esta expresión ya que, según plantea, la misma “se refiere al mismo tiempo a las propiedades sustantivas y cualitativas de la cultura, a la posición social de sus consumidores y a los medios a través de los cuales se transmite” (Shils, 1992, p. 174). Esta *nueva cultura*⁴, como la llama Morín (1967), tiende a abolir las diferenciaciones culturales nacionales en beneficio de una *cultura* de grandes áreas transnacionales, mediante la tendencia homogeneizante y *cosmopolita* que la caracteriza.

Al respecto, Yúdice (2001), retomando a Azpillaga, asegura que se asemeja la manera en que se transforma el acto creativo a lo que ocurre con los conglomerados de entretenimiento, donde se desplaza el centro de gravedad de la autoría a la edición-distribución y el nuevo protagonista es el “empresario organizador de productos en busca de demandas” (p. 641).

En este contexto, el autor, retomando a Chartrand, plantea que el ‘sector artístico’, léase las empresas e instituciones lucrativas, no lucrativas y públicas, inclusive las actividades incorporadas y no incorporadas y las de los artistas auto-empleados, usa las artes como: factor principal de su producción (publicidad, moda), mercancías (vinculadas al consumo) y producto final (producción, distribución y/o conservación de bienes y servicios). Lo que lleva a considerar que “la industria cultural genera ganancias [que migran] a las empresas transnacionales que controlan los derechos de propiedad y la distribución y por lo tanto, [dichas] ganancias” (Yúdice, 2001, p. 9).

En este sentido, Yúdice (2001) expone que, en el marco de lo que él ha dado en llamar “la reestructuración del sector de artes y cultura” (p. 2), la misma se está produciendo no sólo según “criterios económicos y tecnológicos [sino también] conforme a presiones que surgen del sector mismo de cultura y artes” (p. 2). Es decir, la institución del arte también “se ha reestructurado transnacionalmente, de manera que el mercado depende de [según García Canclini] ‘museos, editoriales y círculos académicos que influyen sobre los criterios estéticos y el prestigio de los artistas, así como de los expertos que los consagran’” (Yúdice, 2001, p. 2).

Es aquí donde cobra sentido lo expuesto por Morín, ya que es en el contexto de

⁴ Esa *nueva cultura* inscripta en el “*complejo* sociológico constituido por la economía capitalista, la democratización del consumo, la formación y el desarrollo del nuevo asalariado y los valores del *White collars*” (Morín, 1967, p. 56) es el medio de comunicación entre los diferentes estratos y clases.

esta reestructuración del ‘sector artístico’, de la cual habla Yúdice, donde comienza a gestarse esta tendencia a lo universal, estándar, homogéneo que caracteriza a la producción de la industria cultural y que tiene como fin último dirigirse al mayor público posible, sin distinciones etarias, sociales, locales, desarrollando, así, una “amplia corriente cultural media, donde se atrofian los planteos más inventivos, pero se refinan los standards más groseros” (Morín, 1967, p.65).

Estos movimientos planteados por la Escuela de Frankfurt y por Edgar Morín hacen alusión a lo que Blanca Muños (2005) llama *modelo cultural*. En el mismo se observa la incidencia de la industria cultural en el marco de la cultura, donde no sólo aparece vinculada al ocio y al consumo en las sociedades post-industriales sino que cobra relevancia el mercado de producciones ideológicas, es decir, el cine, la televisión, las nuevas tecnologías, etc. Por ende, según la autora, este *modelo cultural* está “adaptado a las necesidades de acumulación económica y financiera” (Muños, 2005, p. 284) y va sedimentándose a partir del crecimiento del mercado.

V. MARCO METODOLÓGICO

En el presente trabajo de investigación se abordarán dos obras de arte de Frida Kahlo desde una investigación documental, la cual “constituye una estrategia metodológica que emplea la investigación científica para realizar la revisión de antecedentes de un objeto de estudio y para reconstruirlo conceptualmente” (Yuni & Urbano, 2006, p. 99). En tanto se entiende desde Yuni & Urbano (2006) que el análisis documental:

Nos permite volver la mirada hacia un tiempo pasado para de este modo comprender e interpretar una realidad actual (sincrónica) a la luz de acontecimientos pasados que han sido los antecedentes que han derivado en los consecuentes de situaciones, acontecimientos y procesos de una realidad determinada. (p. 100).

V. a-Técnicas de análisis

A partir de los documentos visuales y audiovisuales, y teniendo en cuenta que el concepto de técnicas de recolección de información “alude a los procedimientos mediante los cuales se generan informaciones válidas y confiables, para ser utilizadas como datos científicos” (Yuni & Urbano, 2006, p. 29), se realizará el análisis a partir del visionado de películas, la revisión de fuentes secundarias y revisión de documentos, y la construcción de categorías para cada uno de los productos, en tanto permitirán comprender los procesos que se establecen entre arte e industria cultural.

V. b-Presentación de las obras

V. b. 1-Selección de las piezas artísticas

Se trabajará con las obras “*Las dos Fridas*” y “*Viva la vida, sandías*” creadas en los años 1939 y 1954, respectivamente, y las cuales representan dos de las creaciones más importantes que realizó la artista mexicana. Las mismas forman parte de una extensa y peculiar carrera artística. Ambas pinturas representan puntos de inflexión en la vida y obra de la autora, y fueron seleccionadas siguiendo los siguientes criterios:

1. Etapas a las que pertenece cada una de las obras;
2. Vinculación a un movimiento artístico y/o género;

3. Espacios sociales que las obras encuentran para su visibilización.

En este sentido, el primer criterio establecido a raíz del cual fueron seleccionadas las obras son las etapas a las que pertenece cada. Para ello, se retomará la descripción que realiza Carlos Monsiváis (2008), según la cual podemos decir que la obra *“Las dos Fridas”*, se ubica entre lo que el autor llama la “Primera etapa: décadas de 1930 y 1940” y la “Tercera etapa: la celebridad capitalina y la figura (módicamente) internacional” en la cual, en un principio, “a los muralistas se les entrega casi de inmediato la función de arquetipos [y] a Frida, por lo pronto, se la ve como presencia secundaria, la compañera de un actor centralísimo [Rivera]” (Monsiváis, 2008, p. 3), para, posteriormente, convertirse en una “artista ‘heterodoxa’, excepcional, fuera del canon de esos años, sin escuela académica ni mensajes políticos directos; es el complemento perfecto de Diego” (Monsiváis, 2008, p. 6).

En este contexto se desarrollan conflictos bélicos internacionales, como la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española que repercutieron no sólo en México sino en toda América, y conflictos personales: Frida, en el momento de creación de la obra, se encontraba en pleno período de divorcio con Diego Rivera y, según algunos autores, esto generó un quiebre en sus creaciones, “los autorretratos del período del divorcio ya no resultan ni lindos, ni folklóricos ni encantadores” (Herrera, 1997, p. 135). El análisis que hace Hayden Herrera (1997) es que se trata de dos Fridas, una vestida con traje de tehuana, que representa a la mujer que Diego Rivera amó y la otra, con un vestido de novia victoriano, es a quien Rivera ya no amaba.

Siguiendo con la descripción que realiza Carlos Monsiváis (2008), podemos decir que la obra *“Viva la vida, sandías”*, corresponde a lo que el autor llama “Sexta etapa: el reconocimiento excepcional (1954)” en la cual “Frida es objeto del reconocimiento que suele parecerse al olvido. Sus cuadros se cotizan escasamente, se publica poco sobre su obra, y el juicio más frecuente subraya su ingenuidad pictórica y exalta su personalidad formidable” (Monsiváis, 2008, p. 11).

Por otro lado podemos señalar, como otro criterio de selección de dichas obras, su vinculación a un movimiento artístico y/o género específico. De este modo, creemos que a la obra *“Las dos Fridas”* se la puede vincular al movimiento artístico surrealista si se tiene en cuenta que el poeta y ensayista del surrealismo André Breton la calificó como tal, aunque, según Herrera (1997), Frida declararía más tarde: “No sabía que yo fuera surrealista (...) hasta que André Breton vino a México y me lo dijo (...) nunca pinté mis sueños (...) pinté mi propia realidad” (p. 124).

Ahora bien, a diferencia de la anterior, la obra “*Viva la vida, sandías*” parte de la controversia generada respecto a su año de creación. Algunos autores están de acuerdo en que ésta fue la última pintura de Frida y que ocho días antes de su muerte, a modo de despedida, “mojó su pincel en pintura roja y firmó su nombre además de ‘Coyoacán 1954 México’ en la rebanada de enfrente” (Herrera, 1997, p. 226). Otros, como Gérard de Cortanze (2012), afirman que a final del año 1952 sólo pintó dos cuadros, entre ellos “*Viva la vida, sandías*”, que “representa una naturaleza no ‘muerta’, sino ‘viva’: unas sandías abiertas, rojas, con muescas, dentadas, verdes, llenas de savia” (de Cortanze, 2012, p. 157). Lo cierto es que, en 1952, a pesar de su dolor físico y ante la necesidad de permanecer durante la mayor parte del día en cama, Frida siguió pintando lo que veía y conocía y así es como comenzó a trabajar en un nuevo género que ella denominó “naturaleza viva” y que “no son otra cosa que formas de ella misma” (de Cortanze, 2012, p 141).

Continuando con este recorrido, es necesario señalar los espacios sociales que las obras encuentran para su visibilización. Así, podemos mencionar que “*Las dos Fridas*” fue la obra con la que la autora participó en la “4ta Exposición Internacional del Surrealismo”, llevada a cabo en la Galería de Arte Mexicano en 1940. Se trata de una obra creada a gran escala, un óleo sobre lienzo de 173,5cm por 173cm, que fue comprada por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México en 1947 al precio más alto pagado a Frida por uno de sus trabajos⁵. En la actualidad, la misma se encuentra en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y su director, Luis Martín Lozano⁶, señaló que ésta es “la obra cumbre de Frida Kahlo, es su manifiesto como mujer y como artista” y Gérard de Cortanze (2012) remarcó que “el período comprendido entre 1939 y 1940, durante el cual ya no vive con Diego, es uno de los más fecundos en su vida artística” (p. 105).

En tanto que, “*Viva la vida, sandías*”, formó parte de la primera exposición en solitario de Frida, organizada por su amiga Lola Álvarez Bravo en la Galería de Arte Contemporáneo en abril de 1953. La misma es un óleo sobre fibra dura de 59,5cm por 50,8cm que se encuentra en el Museo Frida Kahlo ubicado en la ciudad de Coyoacán, en México⁷.

⁵ Estos datos fueron extraídos del Blog: <http://www.fridakahlofans.com/>. Consultado el 26/02/15.

⁶ La cita fue tomada de una entrevista que se le hizo al director del Museo de Arte Moderno y que quedó registrada en el documental: “Frida Kahlo: between passion and pain” (2002), dirigido por Ana Vivas y Rodrigo Castaño Valencia.

⁷ Estos datos fueron extraídos del Blog: <http://www.fridakahlofans.com/>. Consultado el 26/02/15.

V.b.2- Delimitación del corpus de producciones de la industria cultural

Para delimitar el corpus de los productos culturales vinculados con las obras de Kahlo y analizar la articulación entre arte e industria cultural se tomará como criterio el momento en el que Frida Kahlo estalla como tema masivo. Así, según lo planteado por Carlos Monsiváis (2008) en su “Décima etapa: la metamorfosis de las masas”:

Desde la década de 1990 y muy acusadamente en los albores del siglo XXI, Frida Kahlo se convierte en devoción de masas, por motivos evidentes (la fama internacional, la multiplicación de las imágenes, la transformación de una época en un paraíso perdido del tiempo, y por causas secretas únicamente al alcance de cada persona). (p. 14)

Siguiendo con esta idea, si bien se puede reconocer que hubo momentos donde se identificó la explosión de la artista en la industria cultural, la misma siempre fue recurrente. Por ende, es a partir de una primera aproximación a los productos culturales que se observó en distintos géneros, aunque sólo se seleccionó para este trabajo la industria cinematográfica, el momento de auge, recurrencia y permanencia de la figura de Frida Kahlo en la industria cultural.

Entonces, es desde esta permanencia que se seleccionaron productos culturales correspondientes a un período de dos décadas, tomando como criterio la importancia de cada una de las obras.

A continuación se presenta el recorte realizado en función de los criterios anunciados:

Industria Cinematográfica (películas, documentales)						
<i>Datos Década</i>	<i>Película / Documental</i>	<i>Año</i>	<i>Lengua</i>	<i>Autores / Productores</i>	<i>Actores vinculados</i>	<i>Editor / Director</i>
1990	SIN MATERIAL					
2000	“Frida”	2002	Inglés	Salma Hayek produjo la película con su compañía Ventana Rosa en asociación de Lions Gate Films y Miramax Home Entertainment	Salma Hayek, Alfred Molina, Valeria Golino, Mía Maestro, Roger Rees, Ashley Judd, Diego Luna, Edward Norton, Antonio Banderas, Lila Downs, Chavela Vargas, Patricia Reyes Spindola, Margarita	Julie Taymor

					Sanz, Geoffrey Rush.	
	“Frida Kahlo - Between passion and pain”	2002	En inglés y español.	Yves Billon en asociación con Les Films du Village, Canal Once, C9, CONACULTA-INBA, Banco de México, Rodar y Rodar S.A de C.V.	Entrevistas a: Carlos Monsivais, Juan Soriano, Teresa del Conde, Raquel Tíbol, Guadalupe Marín, Luis Martín Lozano	Ana Vivas y Rodrigo Castaño Valencia
2010	“Historias de vida - Frida Kahlo”	2014	Español	Producciones 21 CERO2 Javier Pérez Canal Once- Estación de televisión XEIPN.	Entrevistas a: Eli Bartra, Martha Zamora, Santiago Espinosa, Magdalena Zavala, Erik Castillo, Hilda Trujillo, Cristina Kahlo, Carlos Monsivais, Karen Cordero, Elin Luque	Fernanda Valadez

Para el análisis de estas piezas, se presentan los datos técnicos fundamentales y una sinopsis de cada piezas; luego se tomará en cuenta aspectos comunes y diferenciados que emerjan como destacables, vinculados a la presentación de las obras “Las dos Fridas” y “Viva la vida, sandías” en cada película.

VI. ANÁLISIS

VI .a-PELÍCULA: FRIDA

VI. a. 1-Ficha técnica

- Nombre original de la película

Frida

- Año

Filmación: 2001. Estreno: 2002.

- Lengua

Inglés

- Autores / Productores

Salma Hayek produjo la película con su compañía Ventana Rosa en asociación con Lions Gate Films y Miramax Home Entertainment.

- Actores vinculados

Salma Hayek, Alfred Molina, Valeria Golino, Mía Maestro, Roger Rees, Ashley Judd, Diego Luna, Edward Norton, Antonio Banderas, Lila Downs, Chavela Vargas, Patricia Reyes Spindola, Margarita Sanz, Geoffrey Rush.

- Editor / Director

Julie Taymor

VI. a. 2- Sinopsis

La película describe la vida y obra de Frida Kahlo con escenas dramáticas y pintorescas que se van intercalando con algunas de sus pinturas, de modo que sirvan como narración de esos hechos. De esta manera, se hace hincapié en la relación que la artista mantuvo con el reconocido muralista Diego Rivera, su sexualidad, el accidente que tuvo, los constantes problemas de salud, el momento en el que se inicia como pintora y la etapa de reconocimiento de su obra.

VI. a. 3- Narración

La directora de la película, Julie Taymor, llevó al cine una adaptación del libro de Hayden Herrera⁸ ofreciendo un importante efecto visual que, junto con escenas surrealistas y un gran elenco de actores, hizo que la película recaudara 56 millones de dólares⁹ y que fuera nominada a seis Premios Oscar.

La película comienza contando el momento en el que la artista, en sus últimos días de vida y ya postrada en la cama, se traslada hacia la Galería de Arte Contemporáneo donde se organizó la única exposición individual en su país durante su vida. A partir de allí, la historia vuelve al pasado, más precisamente a 1922 cuando Frida cursaba el colegio, y se describen acontecimientos importantes como el día en que conoció por primera vez a Diego Rivera y el accidente que tuvo cuando el colectivo en el que viajaba chocó contra un camión, que le traería complicaciones de salud a lo largo de su vida.

Luego de ese accidente, y durante el largo período de recuperación, se recrea el momento en el que Frida comienza a pintar. Después de realizar varios trabajos se los presenta a Rivera, quien le da su aprobación profesional para seguir pintando y con eso poder mantenerse económicamente. Durante ese tiempo que se vuelve íntima de Diego, asisten a fiestas y éste le presenta el círculo de artistas de la época, del que formaba parte (fotógrafos, muralistas, pintores, etc.) y la acerca al Partido Comunista. En ese momento ellos comienzan su relación y se casan.

La película hace hincapié en la relación Kahlo-Rivera, describiendo el período de casados, los encuentros sociales de los que participaban, las infidelidades de ambos, su militancia política, su estadía en Estados Unidos, donde Diego Rivera es contratado por Rockefeller para pintar un mural en el edificio principal del Rockefeller Center, y el primer aborto que atravesó Frida.

También se escenifica el momento en el que Frida regresa a México, cuando decide dejar a Diego porque le fue infiel con su hermana Cristina y la ocasión en la que éste le pide ayuda para darle asilo político a León Trotski, con quien la artista mantendría una relación amorosa.

Tiempo después, Frida viaja a París a la exposición que André Breton le

⁸ Tal como aparece referenciado a los 40 segundos de iniciada la película.

⁹ Dato extraído del diario on-line “El Siglo de Torreón” de México: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/948599.mexicanos-hacen-ganar-dinero-a-eu.html>. Consultado el 17/06/16.

prometió, pero su estadía no fue como ella esperaba. A su regreso a México, se entera del asesinato de León Trotski y Diego le pide el divorcio.

Ya al finalizar, la película cuenta la etapa en la que la pareja vuelve a casarse y aumentan los dolores físicos de Frida y se recrea lo que fue la única exposición individual en su país durante su vida, con la cual se inició el relato.

VI. a. 4- Especificación de la presentación

A las 2 horas y 10 minutos aparece la obra “Las dos Fridas”, por 18 segundos. La escena muestra a la artista sentada observando el cuadro en su estudio, con un primer plano que va alejándose pero manteniendo fija la mirada en la obra. Como en la película la pintura está asociada al período en que Frida y Diego están divorciados, minutos antes de esa escena se expone el cuadro, o mejor dicho, partes de él, con el rostro de la actriz (Salma Hayek) que representa a la artista en la película, en una suerte de trastrocamiento de la imagen. Se narra, además, el porqué de cada elemento de la obra (la sangre, el corazón afuera, la Frida europea con un vestido victoriano de boda y la mexicana vestida de tehuana). Esas primeras imágenes se van intercalando con la representación del asesinato de León Trotski y son acompañadas por la canción “La Llorona” interpretada por Chavela Vargas, quien hace una aparición en la película.

En una de las escenas finales, a las 2 horas y 21 minutos, y por 40 segundos, aparece Diego Rivera en el interior de un salón rodeado de gente a quienes dirige un discurso, se trataba de los invitados a la exposición realizada en la Galería de Arte Contemporáneo de México, y detrás de él puede observarse el cuadro “Las dos Fridas”. Durante la proyección de la escena se escucha hablar al muralista, el murmullo de los invitados y un piano tocando de fondo.

Por último, a las 2 horas y 24 minutos, y por 7 segundos, en una secuencia de imágenes, se observa una media sandía que lleva la inscripción de su última obra “Viva la vida, sandías”. A ésta escena la acompaña el tema musical “La Llorona” cantada en esta oportunidad por Lila Downs, quien también hace una aparición en la película, junto a unos mariachis y en un tono que se diferencia a la interpretación de Vargas.

VI. a. 5-Análisis de la película

A modo de introducirnos en el análisis de la película “Frida” (2001), se comenzará diciendo que la misma fue filmada 62 y 47 años después de la creación de las obras “Las dos Fridas” y “Viva la vida, sandías”, respectivamente; y tiene la intencionalidad de trazar un paralelismo entre la vida y obra de la artista Frida Kahlo mediante los diferentes elementos que muestra.

A partir del análisis realizado se observan aspectos que dan lugar a la creación de las categorías abajo trabajadas:

VI. a. 5. 1-Lo cosmopolita/ Producto cosmopolizado

Lengua

Esta categoría remite a las técnicas que la industria cinematográfica utiliza sobre los idiomas o lenguas implicadas en el proceso de producción.

Se puede destacar que la película es una producción cuya lengua original no corresponde a la lengua nativa del personaje que representa, es decir, para llegar al mayor número de espectadores posible se utilizan las técnicas de doblaje (sobreimpresión de una lengua sobre otra) o subtulado (transcripción que se hace del texto audiovisual original), que implican un cambio en el idioma original de la película (inglés) permitiéndole ser consumida por sus diferentes destinatarios (hispanohablantes). De esta manera, las técnicas de doblaje y subtulado le otorgan al film la posibilidad de circular masivamente sin que la lengua se transforme en un obstáculo que limite la distribución y circulación del mismo en diferentes regiones del mundo.

A su vez, cabe destacar que la capacidad de ampliación del público que pone en funcionamiento la industria cultural se ve favorecido por el carácter plurilingüe del mundo en el que vivimos y al cual es posible adaptar una producción mediante las técnicas reconocidas. Todo esto da lugar a un producto cosmopolizado ya que, a decir de Morín, “todo film subtulado es ya un film cosmopolizado. Todo film doblado es un extraño producto cosmopolizado al que se le ha quitado su idioma para reemplazarlo por otro” (Morín, 1967, p. 58). Esto supone entonces la elaboración de un producto

común a muchos, prevalece la tendencia hacia la universalidad aun cuando coexisten diferencias idiomáticas y por lo tanto, de construcción cultural.

En síntesis, la industria cultural produce un objeto cosmopolita cuyo efecto opera sobre las limitaciones que una lengua impone y que el film busca anular a través de las técnicas del doblaje y el subtítulado.

Co-producción

Esta categoría hace referencia a la articulación que realiza la industria cinematográfica sobre un producto cultural, al mezclar elementos de diferentes ámbitos para producir una película.

En este caso se trata de una co-producción cosmopolita que tiende a la homogeneización, ya que, según Morín, “la tendencia homogeneizante es al mismo tiempo una tendencia *cosmopolita* que tiende a abolir las diferenciaciones culturales nacionales en beneficio de una *cultura* de grandes áreas transnacionales” (Morín, 1967, p. 57). Esta idea de co-producción implica la transformación del acto creativo donde la protagonista del mismo ya no es la artista Frida Kahlo sino el empresario (productores) que responde a las demandas del mercado y que intenta seducir al público.

De esta manera, podemos pensar que la industria cinematográfica responde a lo que García Canclini entiende por “ensamblado” y que resulta de la articulación de diferentes partes que hacen a la creación de un producto. En el caso de la película “Frida”, encontramos que tanto los autores de la película, como productores, actores y directora tienen nacionalidades diferentes y, además, la filmación fue realizada en México, pero con financiación de capital norteamericano.

Así, la idea de ensamblado establece que un producto ya no está arraigado al territorio de origen sino que es multinacional, global, y que cualquier ciudadano puede apropiarse de éste.

Por lo tanto, la industria del cine se vale de este “ensamblado” de piezas que componen un film para transformar todo acto creativo y, de esta forma, crear un producto cosmopolita y homogeneizado, en beneficio de una cultura transnacional.

VI. a. 5. 2-Público

Esta categoría alude a la imagen de sujeto consumidor que, según Morín, la industria cinematográfica crea y a la cual se dirige.

En este sentido, la película recaudó un total de 56 millones de dólares¹⁰, casi seis veces más de lo que se invirtió; estas ganancias quedan ligadas a la idea del reconocimiento cuando entendemos que son producto de la repercusión que tuvo en el público, no sólo norteamericano sino también del público mundial, el cual sostiene la industria cinematográfica a partir del consumo que hace de los productos que ésta crea.

Cuando se habla de público, se hace referencia a una especie de *anthropos* universal, que responde a las imágenes que el film le muestra por identificación o proyección.

Se entiende así que, a medida que aumentan las oportunidades de consumo de estos productos, es decir, que la industria cinematográfica logra dirigirse a los espectadores o público de todos los órdenes y hay un reconocimiento del film por parte de éstos, aumentan las recaudaciones, hablando en términos económicos, de esta industria.

VI. a. 5. 3-Trastocamiento

Esta categoría remite a la operación que la industria cinematográfica utiliza sobre las imágenes en el proceso de producción.

En la película encontramos dos momentos en los que se reproduce, hablando en términos benjaminianos, la obra “Las dos Fridas”. En el primero, se la relaciona directamente con el divorcio de la pareja Kahlo-Rivera y, en el segundo, la pintura aparece colgada en la pared de una galería de arte durante una exposición, la única en solitario y en vida de su artista. A los fines de esta categoría, sólo se abordará el primero de ellos porque remite a la operación de trastocamiento de las imágenes de las dos Fridas.

¹⁰Dato extraído del diario on-line “El Siglo de Torreón” de México: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/948599.mexicanos-hacen-ganar-dinero-a-eu.html>. Consultado el 17/06/16.

Se trata del momento en el que se coloca en el lugar de la artista, la figura de la actriz que la personifica en la película: aquí el rostro de Frida Kahlo desaparece, ya no existe como tal, sino que es reemplazado por el de la actriz, Salma Hayek, dando pie a una interpretación más realista de la escena.

Se podría pensar que lo que pretende la industria cinematográfica con este efecto es darle credibilidad al personaje borrando las marcas de la persona representada, a partir de ese trastocamiento de las imágenes que, además, transforma todo el acontecimiento: donde aparece la actriz y desaparece la artista, la primera es la que, en definitiva, transita esa experiencia y da vida a esa historia.

A esa operación descrita se suma el proceso que el cine imprime en el actor que, en términos de Benjamin, supone que desaparezca “el aura del actor y con ella la del personaje que representa” (Benjamin, 1989, p. 10), ya que su aura está ligada a su aquí y ahora. De este modo, lo que le importa a la industria del cine es que el actor se represente a sí mismo ante los aparatos que ocupan el lugar del público, en el estudio de filmación.

VI. a. 5. 4-Musicalización

Esta categoría se refiere a las técnicas que la industria cinematográfica emplea sobre la música en el proceso de producción, para ambientar las escenas y acompañar los relatos.

En la película son dos los momentos que tomamos para el análisis de la musicalización. En el primero, se observa el cuadro “Las dos Fridas” y, en el segundo, la obra “Viva la vida, sandías”.

Es ese primer momento, donde aparece el cuadro “Las dos Fridas”, se realiza una dramatización de la escena que se viene describiendo mediante la narración de acontecimientos trágicos utilizados para exponer los elementos presentes en la pintura, como por ejemplo: la sangre que sale de la herida que se hizo Frida en los dedos tras apretar el pequeño cuadro con la foto de Diego, el lazo que la une a la sangre de Trotsky luego de ser asesinado y la vena que conecta el corazón de la Frida europea con un vestido victoriano de boda y la Frida mexicana vestida de tehuana.

De esta manera, la película cae en un clisé a partir de la interpretación que hace la cantante Chavela Vargas del tema “La Llorona”, a un ritmo pausado y en un tono

conmover, que acompaña el relato. Esta técnica consiste en la implementación de algo, puede ser una idea o expresión, que está demasiado repetido. En este caso se trata de la música que la industria del cine utiliza y que tiene por finalidad generar un clima trágico, melancólico, a partir de lo que ella cree que necesita el público. Así, al tratarse de una escena con una carga dramática, la industria refuerza la idea de sufrimiento y dolor por el cual está atravesando Frida Kahlo en el momento en el que se separa de Diego Rivera.

En el segundo momento, donde hacen su entrada las imágenes del cuadro “Viva la vida, sandías”, la película vuelve a caer en un clisé a partir de la interpretación que hace, en esta oportunidad, la cantante Lila Downs del tema “La Llorona”, pero de forma totalmente diferente al de Chavela Vargas: a un ritmo más rápido y en un tono folclórico, junto a los típicos mariachis mexicanos. En este caso, la música tiene por finalidad generar un clima, a diferencia del precedente, festivo, alegre. Sin embargo, en esta secuencia de imágenes, no se invita al espectador a contemplarlas, ya que aparecen y desaparecen en sólo segundos y, como plantea Benjamin (1989), apenas las registramos cambia de plano.

VI. a. 5. 5-Exhibición

Esta categoría hace referencia a la operación que la industria cinematográfica usa para poner en escena formas de observar las imágenes, particularmente de la obra “Las dos Fridas”, seleccionadas para este trabajo.

Aquí se pueden observar dos momentos diferentes de exhibición de la obra “Las dos Fridas”. En el primer momento, sólo queda el cuadro completo asentado sobre el caballete en el estudio de arte de Frida Kahlo y, en el segundo, la obra aparece colgada en la pared de una galería de arte donde se ve a Rivera, delante del cuadro, dando un discurso a los invitados a la exposición de Frida Kahlo.

En ese primer momento, la obra aparece en su tamaño real y sin trastocamiento, con la imagen de la actriz contemplándolo fijamente como recordando todos los sucesos que se vienen contando. Así, a decir de Benjamin “el cine [ofrece directivas que] se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes” (Benjamin, 1989, p. 8). Es decir que el cine recurre, en su proceso de producción, a un conjunto de imágenes que

aparecen hiladas unas a otras para dirigir el sentido de la asociación y marcar la secuencia de una narración que impide otra forma de contemplar. Esta observación resulta lineal, causal, prescriptiva y directiva.

Esto queda plasmado ante la mirada atenta de Frida quien no contempla la obra en sí sino que se contempla a sí misma a través de su obra, de lo que ésta representa en su vida, y en un contexto despojado de la mirada ajena, al margen de toda posibilidad de exhibición de su arte.

En el segundo momento, se puede destacar que el contexto en el cual se exhibe la obra, la galería, es el lugar de encuentro entre lo que se considera “gran arte”, como lo describe García Canclini (2007), y el público que asiste a la muestra, y que, en el marco de esta película, lo que se intenta es garantizar la “verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo” (García Canclini, 2007, p. 4); es decir, que la reproducción de esa situación no sólo parezca lo más creíble posible sino que, además, ese arte llegue a un gran número de personas dado que, justamente, lo que pretende la industria cinematográfica es aumentar las ocasiones de exhibición de la obra de arte emancipándola de su valor ritual y, de esta manera, al multiplicar las imágenes, convertir a Frida Kahlo, su vida y obra, en devoción de las masas. Dicho de otra forma, esta industria procura desvincular lo reproducido del ámbito de la tradición al multiplicar las ocasiones de reproducción de las imágenes para, así, poner su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible.

Esto va acompañado de un ligero cambio en el tono dramático de la escena con respecto al que se exhibió en la primera oportunidad y la musicalización depende sólo de un piano tocando de fondo y, en cierta ocasión, del murmullo de la gente. En esta ocasión, se advierte que la pintura es contemplada por el público que asistió a la muestra y no por Frida, como en el caso anterior.

Por lo tanto, se puede pensar que la exhibición de las imágenes implica, para la industria cinematográfica y en el caso de esta película, una puesta en escena de dos formas de observarlas: por un lado, a través de la mirada atenta, lineal, prescriptiva y en solitario que hace la actriz de su propia obra y, por el otro, mediante la mirada del público, en el contexto de exhibición de la obra en una galería de arte. En ambos casos, quien mira la obra, sea Frida o el público que asiste a la muestra, lo hace mostrándole al espectador de cine cómo debe mirar.

VI. a. 5. 6-Collage

Esta categoría, asociada al concepto de pastiche como práctica artística, alude a la técnica que la industria cinematográfica utiliza sobre las imágenes en el proceso de producción.

Según Serrano (2009), tanto el “pastiche como el collage (...) ponen en juego conexiones ilógicas entre objetos, imágenes o ideas” (p.232) y presuponen la pérdida del estilo, o sea de “todo un sistema de normas cualitativas repletas de expresión en las que se manifiesta la personalidad de los artistas y la filosofía de todo un grupo” (p.240), y la desaparición del sujeto autónomo y constituyente, donde pierde valor la idea de autoría y originalidad.

A partir de esto, podríamos pensar que, así como en la película encontramos un momento en el que se reproduce una media sandía con la inscripción “Viva la vida, sandías”, aquí la obra pasa casi desapercibida junto a otras tantas obras de la artista, como si se tratara de la necesidad de realizar un recorrido por su trabajo sin detenerse en las particularidades de cada pintura, como en una suerte de collage de su historia a través de fragmentos de sus obras. Es decir, no sólo desaparece, nuevamente, la artista Frida Kahlo, sino que, además, se pierde toda instancia de creatividad en la proyección de imágenes consecutivas.

Para finalizar, mediante el análisis de las categorías encontradas en la película “Frida”, podemos pensar que la industria cinematográfica convierte todo producto que pasa por ella en algo cosmopolita a partir de jugar con técnicas como el doblaje y el subtítulo, que alteran el idioma original en el que fue realizado el producto para, precisamente, romper con las limitaciones de la lengua y llegar a un gran número de destinatarios; y el ensamblado de partes que hacen a la creación del producto cultural y que transforma el acto creativo para que el producto adquiriera características globales y el destinatario pueda apropiarse de éste.

Además, esta industria crea productos culturales teniendo en cuenta la imagen del destinatario que mencionamos. Ese público que, junto a la crítica especializada, le otorga el reconocimiento que la película necesita para recaudar, en términos económicos, lo invertido en el proceso de producción.

Por otra parte, en este análisis se observa un trabajo especial que realiza esta industria en la reproducción de las obras mediante técnicas como el trastocamiento de las imágenes, que pretende dar un efecto más realista a la escena y mayor credibilidad al personaje borrando las marcas de la persona representada; la musicalización que ambienta las escenas y acompaña los relatos con el fin de generar un clima determinado, a pesar de observarse diferencias en los dos momentos donde se utiliza esta técnica; y la contemplación de las imágenes donde lo que pretende es guiar la mirada del espectador a partir de las imágenes que se van sucediendo y que hacen a la narración de la película.

Por último, otra de las categorías analizadas es la de collage que, asociada al concepto de pastiche, imprime relaciones ilógicas entre las imágenes generando la pérdida del estilo y creatividad, propias de la obra de arte, y la desaparición del sujeto artista.

El sentido que intenta resaltar la industria cinematográfica en esta película versa entorno a la vida de la artista mexicana, los hechos que la atravesaron y que marcaron su personalidad como sus dolores físicos y emocionales, la relación con su marido Diego Rivera, su sexualidad y femineidad, la soledad y la imposibilidad de ser madre, desde un matiz dramático y trágico, jugando con las técnicas y operaciones antes descritas.

VI. b-DOCUMENTAL: FRIDA KAHLO - BETWEEN PASSION AND PAIN

VI. b. 1-Ficha técnica

- Nombre original del documental

Frida Kahlo - Between passion and pain¹¹

- Año

2002

- Lengua

Español

- Autores/Productores

Yves Billon en asociación con Les Films du Village, Canal Once, C9, CONACULTA-INBA, Banco de México, Rodar y Rodar S.A de C.V.

- Actores vinculados

Entrevistas a: Carlos Monsivais, Juan Soriano, Teresa del Conde, Raquel Tibol, Guadalupe Marín y Luis Martín Lozano.

- Editor/Director

Ana Vivas y Rodrigo Castaño Valencia.

VI. b. 2-Sinopsis

A través de un extenso archivo, entrevistas con amigos, académicos y críticos, que ofrecen lecturas de su diario, y fragmentos de la película “Frida: naturaleza viva”¹², el documental relata la vida y obra de la artista mexicana: el origen y significado de algunas de sus pinturas, su vida junto al artista y muralista Diego Rivera, los problemas de salud que padecía, su sexualidad y su acercamiento al Partido Comunista.

¹¹ Link de acceso al documental: <https://www.youtube.com/watch?v=f4CImVONSb4>

¹² Película creada en 1983, dirigida por el cineasta mexicano Paul Leduc y protagonizada por la actriz Ofelia Medina.

VI. b. 3-Narración

El documental comienza con una imagen fílmica de Frida Kahlo y una voz en off que relata, en primera persona, fragmentos de un escrito de la artista. Así, entre imágenes fotográficas, pinturas y partes de su diario íntimo, se da la palabra a los entrevistados que presentan su arte y, a partir de éste, van narrando su vida, el accidente que tuvo, su relación con Diego Rivera.

Además, entre esas imágenes se van intercalando filmaciones de México en la época de la artista y en el presente, mostrando las costumbres, ritos, música y vestimenta mexicana.

Los entrevistados describen el nivel técnico y pictórico de las obras de Kahlo y el apoyo profesional que tuvo de Rivera, de quien, además, aprendió mucho sobre pintura. Éstas, según los expertos, son el reflejo de su sexualidad, de sus relaciones amorosas y de su mexicanidad, y en ellas pueden observarse los exvotos¹³ utilizados por la artista, símbolo de su cultura.

Siguiendo con el relato, se describe el momento en el cual la pareja Kahlo-Rivera viaja a Estados Unidos. Allí se acentúa su antiamericanismo y la reafirmación de su mexicanidad; y se sitúa el aborto que sufre la artista. Por varios motivos deciden volver a México y en esa época es cuando Diego Rivera mantiene una relación con Cristina, hermana de Frida, lo que significó, según los entrevistados, un profundo dolor para la artista. Tiempo después viene la etapa del divorcio y de la exposición de Frida en París.

Para finalizar, utilizando el recurso de la voz en off y en primera persona, Frida relata la época de la Revolución Zapatista, por la cual decidió volverse comunista. Sin embargo, los entrevistados aseguran que sus convicciones político-ideológicas no eran tan profundas como se pensaba.

El documental cierra con los últimos días de Frida que, entre dolores, internaciones y morfina, asiste a su única exposición en vida en México organizada por la fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo y donde concurrieron numerosas personas y se expusieron muchas de sus obras.

¹³ Según la Real Academia Española, un exvoto es “en la religión católica, don u ofrenda, como una muleta, una mortaja, una figura de cera, cabellos, tablillas, cuadros, etc., que los fieles dedican a Dios, a la Virgen o a los santos en señal y recuerdo de un beneficio recibido, y que se cuelgan en los muros o en la techumbre de los templos”. Link de acceso al diccionario: <http://dle.rae.es/?w=exvotos>

VI. b. 4-Especificación de la presentación

A los 8 minutos y 37 segundos, y durante 49 segundos, aparecen en escena dos personas transportando el cuadro “Las dos Fridas”, para luego colgarlo en la pared del Museo de Arte Moderno. Una vez colgado, el cuadro queda ubicado detrás de quien fuera el director del museo en el momento en el que se filmó el documental, Luis Martín Lozano¹⁴, quien hace referencia al mismo como la obra cumbre de Frida, su manifiesto como mujer y artista, la imagen dual de sí misma. Según Lozano “es la síntesis de su credo como pintora (...) es, probablemente, la pintura que mejor explica quién fue Frida Kahlo como artista”. Durante el relato, la cámara recorre parte por parte la obra, cada detalle pintado, y la escena es acompañada por música de piano de fondo. Segundos antes de ingresar la obra en escena, una voz en off relata, en primera persona, la experiencia que Frida vivió a los seis años con su amiga imaginaria. Vale destacar que, al inicio del documental, a los 2 minutos y 34 segundos, y por 14 segundos, se muestra una página del diario íntimo de Frida y en la parte inferior de la hoja aparece un recuadro que dice “Las dos Fridas”, sin imagen, sólo palabras.

A los 50 minutos y 38 segundos, y durante 11 segundos, aparece colgada en una pared la obra “Viva la vida, sandías”, acompañada por el relato del artista plástico mexicano, Juan Soriano, quien habla sobre la única exposición en vida de Frida, la salud de la artista y el estilo de sus obras. Además, puede observarse un juego de cámara donde se muestra más de cerca la sandía con la inscripción “Viva la vida. Frida Kahlo. Coyoacán 1954 México” y sobre la misma la voz en off, en primera persona, diciendo “espero alegre la salida y espero no volver jamás”. Esta escena no va acompañada por música instrumental de fondo.

VI. b. 5-Análisis del documental

Se comenzará con este análisis diciendo que el documental expone las obras “Las dos Fridas” y “Viva la vida, sandías” de Frida Kahlo, usadas a los fines de este trabajo, a diferencia del documental “Historias de vida”, especial “Frida Kahlo”, en donde sólo se presenta la primera de las obras seleccionadas.

A partir del análisis realizado podemos mencionar aspectos que dan paso a la

¹⁴ Historiador de arte y curador de arte moderno y contemporáneo. Desde 2001, es el director del Museo de Arte Moderno de México.

creación de las siguientes categorías:

VI. b. 5. 1-Lo cosmopolita/ Producto cosmopolizado

Co-producción

Esta categoría hace referencia a la articulación que realiza la industria cinematográfica sobre un producto cultural, al mezclar elementos de diferentes ámbitos para producir un documental.

En el caso de este documental hay co-producción, si entendemos por esto al “ensamblado”, hablando en términos de García Canclini, que resulta de la articulación de diferentes partes que hacen a la creación del producto. Así es como, si bien los entrevistados son mexicanos, encontramos que tanto el director, como los productores, editores, voz en off e, inclusive, la música tienen nacionalidades diferentes y, además, la filmación fue realizada en México, pero con financiación de capital francés.

Así, podemos pensar que hay una suerte de cosmopolización del producto del cual la industria cinematográfica se vale para transformar el acto creativo mediante el “ensamblado” de piezas que componen el documental. Sin embargo, se conservan algunas características que hacen a un producto arraigado en su territorio de origen (como son los entrevistados, los objetos e imágenes exhibidos, el lugar en el que se realizó la filmación) que permiten una apropiación identitaria por parte de los ciudadanos mexicanos.

VI. b. 5. 2-Las voces

De los especialistas

Esta categoría hace referencia a los distintos especialistas en el tema que se aborda y que aparecen en el relato como la voz facultada para hablar.

Como se mencionó anteriormente, existen dos momentos en los que aparecen las obras analizadas: en el primero de ellos, se observa el cuadro “Las dos Fridas” siendo transportado por dos personas para luego quedar colgado en una pared. Y, en el segundo

momento, la obra “Viva la vida, sandías” se muestra completo, también en una pared.

En ambos momentos, las pinturas se encuentran situadas en el Museo de Arte Moderno de México y las escenas en las que se las exhiben están acompañadas del relato de los especialistas Luis Martín Lozano, en el caso de “Las dos Fridas”, y Juan Soriano¹⁵, en “Viva la vida, sandías”, donde hacen hincapié en la obra misma: su estilo, estética, la importancia que tuvieron en cuanto a consagración de la artista, para, entonces, hablar de algunos rasgos de la vida personal de Frida.

Entonces, se puede observar que son aquellos conocedores de arte, personas que estudiaron sobre el tema, los que van describiendo la obra de Frida Kahlo y a los que se les confiere la facultad de narrar y hacer un análisis de la misma. Se trata, por ende, de un corrimiento en la manera de contar la historia en el cual, si bien se hace uso de la voz en off y en primera persona, quien posee el conocimiento y la capacidad para hablar sobre el tema son estas voces autorizadas que, según Yúdice, quien cita a García Canclini, se trata de expertos que consagran e “influyen sobre los criterios estéticos y el prestigio de los artistas” (Yúdice, 2001, p. 640). Y esto lo hacen a partir de reconocimiento y el lugar que se les otorga en la escena filmada, teniendo en cuenta que, por ejemplo, en el primer momento, cuando aparece Lozano, éste queda ubicado delante del cuadro que está colgado en la pared, describiéndolo; y, en el segundo momento, la voz de Soriano, está presente durante toda la escena.

De los no especialistas

Son las voces de los herederos, quienes pueden decir quién fue Frida en la intimidad, son figuras íntimas, voces cotidianas.

En este caso, a los casi 2 minutos del documental, aparece, por primera vez en el documental, Guadalupe Marín, la hija de Diego Rivera, contando cómo vivió el día a día con Frida; diciendo lo que, en general, no se dice de la artista, que escapa a aquellos especialistas, biógrafos, críticos del arte, historiadores, etc..

Tal es así que la heredera del muralista hace hincapié en el carácter de Kahlo cuando menciona, por ejemplo, que “Frida era muy narcisista, era muy ‘yo’, muy ególatra [pero que, además] era muy cariñosa con los niños, le encantaban los niños”.

¹⁵ Artista plástico mexicano.

Con respecto a la salud de la pintora, comenta: “para mi padre esos años fueron dolorosísimos y gran parte del dinero que ganaba se le iba en pagar todas las enfermedades de Frida”.

Bajo este contexto, Marín asume un rol principal al presentarse como figura del ámbito más íntimo de la artista, es la voz de lo vedado, aquella que tiene la autoridad para hablar sobre Frida y su entorno ya que anuncia lo que no se dice sobre ella.

La palabra propia

Aquí aparece la voz de Frida contando su propia historia mediante su diario íntimo.

A diferencia del documental “Historias de vida”, especial “Frida Kahlo” y de la película “Frida”, aquí se recurre al uso de la voz en off narrando en primera persona todo lo que va aconteciendo durante la filmación.

De alguna manera, su propio relato da vida al documental al compartir su historia a través su diario, y no a la inversa. Éste es el punto de partida y soporte del cual se valieron los realizadores para hablar sobre la artista: el diario como parte y disparador de la descripción que se hace y la voz en off que lo recrea.

Aquí es Frida (la voz en off) contando quién fue Frida (la artista mexicana), cómo fue su vida y obra, a partir de lo que escribió en su propio diario íntimo, retomado por este documental para exponer su historia.

VI. b. 5. 3-Lo dual en Frida

Esta categoría hace referencia a las estrategias de producción que pone en juego un doble registro narrativo.

El documental que se está analizando tiene la particularidad de contar la historia de Frida Kahlo a partir de un juego de producción donde se presenta una dualidad en el propio relato, el Diario y el documental, que son dos tipos de registros: el registro narrativo, de la voz propia, y lo audiovisual, hecho de imágenes.

Así es como, por ejemplo, expone una dualidad durante el momento en el que entra en escena el cuadro “Las dos Fridas” para ser exhibido en el Museo de Arte

Moderno de México donde su director, Juan Martín Lozano, dice que el mismo es “la imagen dual de sí misma (haciendo referencia a Frida)”. Es durante el relato que la cámara recorre parte por parte la obra y, antes de ingresar en escena, una voz en off relata, en primera persona, la experiencia que Frida vivió a los seis años con su amiga imaginaria.

Esta estrategia promueve la asociación dual entre esos dos hechos: la amistad que tenía la artista durante su infancia con una niña imaginaria y la asociación que esto tiene con la pintura antes mencionada, como si estuviesen correlacionados uno con el otro, así como, en general, según algunos especialistas, se presenta en toda la obra de Kahlo.

VI. b. 5. 4-Archivo

Categoría que permite pensar el funcionamiento de la industria cultural mediante la repetición de momentos particulares, simbólicos.

A lo largo de todo el documental, la industria cinematográfica hace uso de un extenso repertorio de imágenes, voces, pinturas, momentos particulares, simbólicos, que van narrando la vida y obra de la artista mexicana.

Así, por ejemplo, se puede observar el momento en el que se produce una manifestación del Partido Comunista y Frida es llevada en silla de ruedas por Diego. En principio, y mediante el relato de algunos especialistas y de Guadalupe Marín, la escena parte de un fragmento de la película “Frida: naturaleza viva” pero durante unos minutos, y de manera intercalada, aparecen imágenes fotográficas de ese instante, atesorado por el escritor Carlos Monsivais quien cuenta: “vi a Frida Kahlo por única vez en un momento que era absolutamente memorable para mí, una manifestación [donde] Diego Rivera condujo [a Frida] en silla de ruedas a lo largo de la manifestación”. Además agrega que “en ese momento [abril de 1954] sabíamos que era una pintora, sabíamos que era comunista, estábamos al tanto de su lucha contra el sufrimiento (...)”. Y remarca que “[fue] un momento para mí deslumbrante y la seguí toda la marcha, no podía quitar los ojos de Frida que, evidentemente, la estaba pasando muy mal”

En este sentido, no se trata de imágenes ficcionalizadas sino que, a diferencia de la película “Frida”, donde hay un trabajo de ficcionalización a partir de un archivo, son imágenes reales: aquí es Frida en la manifestación, es ella misma llegando en cama a la

única exposición en vida en México organizada en su honor por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, es Kahlo casándose con Rivera, por nombrar sólo algunos momentos.

VI. b. 5. 5-Musicalización

Esta categoría se refiere a las técnicas que la industria cinematográfica emplea en el proceso de producción para ambientar las escenas y acompañar los relatos.

En este documental la música impulsa el pasaje entre una escena y otra mediante un ritmo continuo. No presenta sobresaltos ni dramatizaciones y procura acompañar en todo momento el relato de los entrevistados y las secuencias entre las imágenes fílmicas y fotográficas.

Tal es así que se puede oír de fondo un piano que ambienta la escena previa al momento en el que se expone la obra “Las dos Fridas” y continúa con el mismo ritmo en el instante en que el Director del Museo de Arte Moderno, Luis Martín Lozano, comenta la obra en cuestión.

Sin embargo, podemos percibir la ausencia de música al momento en el que se exhibe la obra “Viva la vida, sandías”. Esta escena sólo es acompañada por el relato del artista plástico, Juan Soriano, y, casi al final, se puede oír la voz en off, en primera persona, relatando el fragmento del diario íntimo de Frida “espero alegre la salida y espero no volver jamás”.

VI. b. 5. 6-El público como instancia de reconocimiento

Esta categoría hace referencia a la apelación al reconocimiento por parte del público a partir de una lengua y un discurso en común, construidos por la industria cinematográfica.

Si bien en este documental encontramos que la realización no es enteramente mexicana, ya que intervienen elementos (como director, productores, editores, etc.) de otras nacionalidades, sí se espera, por parte del público al que se dirige, un reconocimiento del tema y del contexto témporo-espacial en el que se está inserto y el cual es delimitado y determinado por la industria cultural.

Las construcciones en común que define esta industria, como una lengua

(español) y un discurso (que alude a lo mexicano), hacen a la identidad un pueblo y, tanto en el momento en el que se exhibe la obra “Las dos Fridas” como cuando ingresa en el plano la obra “Viva la vida, sandías”, pueden pensarse como parte de la conformación de un espacio común de lo mexicano que apela al reconocimiento por parte del público.

Como cierre, a través del análisis de las categorías encontradas en el documental “Frida Kahlo - Between passion and pain”, podemos pensar que la industria cinematográfica transforma cualquier producto, o acto creativo, en algo cosmopolita mediante el “ensamblado” de piezas que componen el documental pero conservando, por lo menos en este caso, algunas características que hacen a un producto arraigado en su territorio de origen (como son los entrevistados, los objetos e imágenes exhibidos, el lugar en el que se realizó la filmación) que permiten una apropiación identitaria por parte de los ciudadanos mexicanos.

Además, la industria logra reconstruir la imagen de un ícono del arte, como es Frida Kahlo, mediante las diferentes voces encontradas en este documental como: las voces de los especialistas, personas que estudiaron, conocen y se les confiere la facultad de narrar y hacer un análisis del tema; las voces de los no especialistas, personas del círculo más íntimo de la artista, las voces de lo vedado, que tienen la autoridad para hablar sobre Frida y su entorno ya que anuncian lo que no se dice sobre ella; y la palabra propia, donde aparece la voz de Frida, a partir del recurso de voz en off, contando su propia historia mediante su diario íntimo.

También, el documental tiene la particularidad de contar la historia de la artista a partir de estrategias de producción que presentan una dualidad en el relato, es decir, un doble registro: el narrativo y el audiovisual, la voz propia y las imágenes, respectivamente. El mismo es presentado, además, gracias a un extenso archivo donde están incluidas imágenes, voces, pinturas, momentos particulares, simbólicos, que van narrando la vida y obra de Frida, y que no son imágenes ficcionalizadas sino reales.

Por último, la industria cinematográfica apela a la instancia de reconocimiento por parte del público a partir de una lengua y un discurso en común que hacen a identidad mexicana, al tratarse de un tema y un contexto témporo-espacial en el que se está inserto y el cual es delimitado y determinado por esta industria. Esto queda resaltado cuando se observa que la musicalización de este documental sólo ambienta las escenas y acompaña los relatos sin generar tensión alguna durante la narración, o bien,

mediante la ausencia de música, por ejemplo, durante el momento en el que se expone la obra “Viva la vida, sandías”; pero en ambos casos poniendo el acento en la palabra de los entrevistados.

VI. c. DOCUMENTAL: CICLO: HISTORIAS DE VIDA. ESPECIAL: FRIDA KAHLO

VI. c. 1-Ficha técnica

- Ciclo

Historias de vida¹⁶

- Nombre original del documental

Especial Frida Kahlo

- Año

2014

- Lengua

Español

- Autores / Productores

Producciones 21 CERO2, Javier Pérez y Canal Once-Estación de televisión XEIPN.

- Actores vinculados

Entrevistas a: Eli Bartra, Martha Zamora, Santiago Espinosa, Magdalena Zavala, Erik Castillo, Hilda Trujillo, Teresa del Conde, Raquel Tibol, Cristina Kahlo, Carlos Monsivais, Karen Cordero, Elin Luque.

- Editor / Director

Fernanda Valadez

VI. c. 2-Sinopsis

Este documental narra, mediante la proyección de imágenes fílmicas, fotográficas y pinturas que van intercalando con entrevistas a críticos de arte, historiadores y biógrafos, la vida y obra de la artista mexicana Frida Kahlo. Se exponen, entre otras cosas, aspectos de su obra - su estilo, formación, creencias - para, desde ese lugar, abordar momentos íntimos de su vida y su lugar como artista mujer a principios del siglo XX, en México.

¹⁶ Link de acceso al documental: <https://www.youtube.com/watch?v=2XfatEZEgLc>

VI. c. 3-Narración

El documental comienza narrando, mediante voz en off y en primera persona, particularidades que hacen a la obra de Frida y, a su vez, esto lo realiza intercalando imágenes de su casa de Coyoacán, ahora convertida en museo, donde se observan objetos que pertenecían a la artista.

A partir de allí toman la palabra los críticos de arte, historiadores y biógrafos que rescatan, entre otras cosas, los aspectos principales de su obra como la estética, la relevancia que cobró a nivel nacional, el precio de las pinturas y cuentan cómo fue el acercamiento de la artista a las costumbres y cultura mexicana, la recuperación que hizo de lo nacional en su obra, su vestimenta y su vida, la conformación de su propio mito y como símbolo de lo mexicano; además, su relación con el surrealismo, su obra en comparación con la de Rivera, así como la valoración que éste hacía de aquella, y su posición como artista opacada, en un principio, por la figura de su esposo, “el pintor más famoso y más importante de México” según la biógrafa Martha Zamora.

Es decir, si bien el documental recupera momentos de la vida de Frida, como su relación con su familia y con Rivera, su adolescencia, su sexualidad, el accidente que tuvo y las enfermedades producto de un delicado estado de salud, lo hace siempre relacionándolo con su obra, quedando así subsumidos a ésta y haciendo hincapié en la capacidad de la artista para plasmar en cada uno de sus cuadros lo que le iba ocurriendo, rescatando su mundo interno y la importancia que presentaba su obra para el país y el momento social que estaba atravesando.

Por último, los entrevistados van haciendo un análisis y sacando sus propias conjeturas sobre la pintura, sus sentimientos, dualidades, deseos, allí plasmados, y la atracción que, desde hace años, ésta provoca en el espectador.

VI. c. 4-Especificación de la presentación

Al 1 minuto y 28 segundos, y por 5 segundos, ingresa en la escena el cuadro de “Las dos Fridas” completo y acompañado por música instrumental. En ese momento, aparece Martha Zamora¹⁷ explicando el precio que el gobierno mexicano pagó por la obra y la forma en la que se hizo la transacción. Minutos antes de ingresar la obra en

¹⁷ Investigadora y escritora mexicana. Biógrafa de diversos personajes de la historia mundial.

escena, Eli Bartra¹⁸ cuenta que “mientras [Frida] vivía, la obra no le importaba a nadie (...) ella vendió un solo cuadro en vida” y concluye remarcando que “hizo una sola exposición al final de su vida”.

A los 23 minutos y 23 segundos, y por 2 segundos, vuelve a aparecer la imagen del cuadro “Las dos Fridas”, pero en esta ocasión en una foto en blanco y negro que le tomaron a Frida sentada a la derecha y delante del cuadro, dándole la espalda, con una brocha en su mano. Esta escena es acompañada por música instrumental y por el relato de los entrevistados sobre la autorreferencialidad, la dualidad y la conciencia de género presentes en su obra, así como también la relación entre ésta y su imagen donde, según Carlos Monsiváis, “[Frida] había adoptado la ropa mexicana como una característica de recuperación de lo nacional”. Según los entrevistados, Frida, a partir de esa reivindicación que hace de lo nacional, intenta doblegar aquello que la hace vulnerable y comienza a conformar su propio mito como símbolo de lo mexicano.

VI. c. 5-Análisis del documental

Para comenzar con el análisis de este documental vale la pena aclarar que éste fue filmado en el año 2014, casi un siglo después de la creación de “Las dos Fridas”, obra que expone la producción trabajada y que es utilizada para el presente trabajo.

A continuación se presentan las categorías que surgen del análisis realizado:

VI. c. 5. 1-La voz de lo mexicano

Esta categoría hace referencia a las distintas voces que aparecen en el relato y que se definen desde lo mexicano, abarcando tanto a los especialistas como a los símbolos que se asocian a la cultura mexicana.

Tal como lo señalamos en la descripción de este producto cultural, existen dos momentos en los que se exhibe la obra “Las dos Fridas”. En el primero de ellos, sólo se muestra el cuadro completo y se pone énfasis en la pintura, en lo relevante de la obra de la artista. Y en el segundo momento, vuelve a aparecer la imagen del cuadro pero en esta ocasión en una foto en blanco y negro que le tomaron a Frida sentada a la derecha y

¹⁸ Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de México. Especialista en investigación sobre mujeres y arte popular en distintas partes del mundo, particularmente en México.

delante del mismo, dándole la espalda, con una brocha en su mano, haciendo referencia a la relación entre la imagen de Frida y su obra.

Durante el primer momento, la obra queda fuera de todo contexto que haga alusión a la vida personal de Frida y aparecen Eli Bartra y Martha Zamora hablando de la importancia que tuvo la pintura para la artista ya que se trata de una obra de gran tamaño, vendida a un alto valor y exhibida durante la única exposición en vida de Kahlo.

En el segundo momento, el documental se adentra en la vida de la artista a partir de la relación entre la imagen que construyó Frida de sí misma y su obra, entendiendo que es mediante esa articulación que ella conformó su propio mito, reivindicando lo nacional y pasando a ser un símbolo de lo mexicano.

De esta manera, quien cuenta la historia de vida y obra de Frida no es ella o una actriz que la representa, sino biógrafos, críticos de arte, historiadores, filósofos, todos mexicanos, que estudiaron sobre el tema. Así es como lo explica García Canclini (2007) cuando dice que “[Frida], su vida y su arte (...) seducen a los críticos, a los investigadores, a los coleccionistas y al gran público [en] un intento por entender, desde ángulos diversos, la realidad y el mito de Frida Kahlo” (p. 1). Lo que produce un desplazamiento del centro de atención a aquellas voces autorizadas que van describiendo la vida y obra de Frida mediante imágenes fotográficas y pinturas, de las cuales se subrayan elementos de la cultura mexicana (la vestimenta, los accesorios, los emblemas).

Aquellas voces autorizadas tienen la potestad de describir y analizar la obra de Frida Kahlo, ya que, según Yúdice, quien cita a García Canclini, se trata de expertos que consagran e “influyen sobre los criterios estéticos y el prestigio de los artistas” (Yúdice, 2001, p. 640). Y lo hacen partiendo de la construcción que realizan de su propia identidad como mexicanos para reconstruir la imagen de la artista, también mexicana, y así reafirmar su identidad local, esa que exalta lo mexicano frente a lo no mexicano, ante la mirada externa.

VI. c. 5. 2-La voz de los no especialistas

Son las voces de los herederos, quienes pueden decir quién fue Frida en la intimidad, son figuras íntimas, voces cotidianas.

En este documental, un poco antes de los 14 minutos, aparece Cristina Kahlo, la sobrina-nieta de Frida, opinando sobre la relación de ésta con Rivera y el tema de la autorreferencialidad en sus obras.

Tal es así que comienza hablando de lo importante que fue para la artista haber formado pareja con Diego Rivera, con quien compartía el mismo nivel intelectual y cultural y el cual estaba, también, interesado en el arte. Además, minutos después agrega que “(...) [Frida] hablaba sobre sí misma, no habían artistas en esa época que fueran autorreferenciales como lo fue Frida Kahlo”.

Bajo este contexto, Cristina Kahlo asume un rol principal al presentarse como figura del ámbito más íntimo de la artista, es la voz de lo vedado, aquella que tiene la autoridad para hablar sobre Frida y su entorno ya que anuncia lo que no se dice sobre ella.

VI. c. 5. 3-El público como instancia de reconocimiento

Esta categoría hace referencia a cómo la industria cinematográfica construye un espacio común en torno a lo mexicano que apela al reconocimiento por parte del público.

Esta categoría pone en escena una vinculación particular entre la industria cultural, la producción, el consumo y el público. Para poder pensarla retomamos a Martín Barbero quien plantea que hay una “transformación del pueblo en público (...) [a partir de] la constitución de una lengua y un discurso en el que puedan reconocerse todos, o sea el hombre-medio, o sea la masa” (Barbero, 1982, p. 72). En este caso, se trata de un público específico, situado en un contexto témporo-espacial delimitado y determinado por la industria cultural; es decir, un público que puede reconocerse mediante una lengua (español) y un discurso (que alude a lo mexicano) en común.

Dicho esto, resulta significativa la recurrencia a lo mexicano, desde la figura de la artista, cuya vida y obra es abordada por esas voces autorizadas o expertos, también

mexicanos, en el marco de un ciclo de documentales filmados en México, con producción y realización que le son propias. Esto se debe a que, según Barbero (1982), la industria cinematográfica “trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario” (p. 67). Esta recurrencia puede pensarse como parte de la construcción de un espacio común de lo mexicano que apela al reconocimiento por parte del público.

Por ende, a lo largo de todo el documental y, particularmente, en los momentos en los que aparece la obra “La dos Fridas”, esta industria tiene la intencionalidad de exhibir imágenes y objetos propios de la cultura y la idiosincrasia mexicana, posiblemente conocidos por el mundo pero entendidos y factibles de ser decodificados por el público mexicano mediante su memoria colectiva.

De esta forma se plantea la lógica de funcionamiento de la industria cultural, donde resulta interesante la apelación que hace ésta al imaginario colectivo para dar lugar a un proceso de reconocimiento, en términos de Martín Barbero.

VI. c. 5. 4-Contraste

Esta categoría alude a las técnicas que la industria cinematográfica emplea en las imágenes al acentuar una característica que desea resaltar.

Es interesante observar cómo a lo largo de todo el documental y, particularmente, en los dos momentos en los que se exhibe la obra “Las dos Fridas”, que es el punto donde se sitúa este análisis, se juega continuamente con el contraste en los colores de las imágenes. Éstas desfilan, en un primer momento, en colores y, en un segundo momento, en blanco y negro. Al exponer las imágenes en blanco y negro, se intenta acentuar la particularidad de haber sido creadas en determinada época, podríamos mencionar, en este caso, el año en el que fue pintada la obra (1939), y corresponderse con la historia de la artista mexicana, teniendo en cuenta que en el segundo momento ella aparece en escena.

La industria cultural, pero más evidentemente la industria cinematográfica, emplea esos contrastes en las imágenes para resaltar su característica temporal, recurriendo a lo que se mencionaba en la categoría anterior, la memoria colectiva del público, que posibilita el reconocimiento por parte del pueblo de México de la historia narrada en el documental.

Ese juego de contrastes entre colores y blancos y negros le permite a la industria cinematográfica dar continuidad a lo que persiste, enlazando pasado y presente: es ese estar en el presente a partir de un haber estado en el pasado que esta industria rescata, reelabora y pone a disposición de su público la memoria colectiva.

VI. c. 5. 5-Musicalización

Esta categoría se refiere a las técnicas que la industria cinematográfica emplea en el proceso de producción para ambientar las escenas y acompañar los relatos.

Es precisamente en este documental donde la música, que es en todo momento instrumental, ambienta las escenas y acompaña los relatos sin generar tensión alguna durante la narración sino, por el contrario, posibilitando el pasaje fluido de una toma a otra y de un entrevistado a otro mediante un ritmo continuo y pausado, sin sobresaltos ni dramatizaciones, basadas en los relatos que los expertos van haciendo de la vida y obra de Frida Kalho.

Así podemos observar que en el primer momento en el que se expone la obra “Las dos Fridas”, se escucha un suave y casi imperceptible golpe de tambores y, en el segundo momento, el sonido tenue de una guitarra. En ambos casos, la música no logra interferir con la voz de los expertos sino que, contrariamente, en donde se pone el acento es en las historias que éstos cuentan.

Finalmente, a través del análisis de las categorías encontradas en el documental “Frida Kahlo”, correspondiente al ciclo “Historias de vida”, podemos pensar que la industria cinematográfica reconstruye la imagen de un ícono de la pintura mexicana, como lo es Frida, a partir de la reafirmación de su identidad, mediante esas voces autorizadas o, como dice García Canclini, de aquellos expertos en la temática que consagran e influyen sobre los criterios estéticos y el prestigio de los artistas. De esta manera, la industria logra llegar a un público específico, al cual crea y del cual espera su reconocimiento, situado en un contexto témporo-espacial delimitado y determinado por ella misma y que tiene la capacidad de entender y decodificar los elementos que le presenta.

Además, en este análisis se observa el trabajo que realiza esta industria con el contraste en las imágenes y musicalización. En el primer caso, se contrastan las

imágenes (en colores y en blanco y negro), resaltando la característica temporal de las mismas, dándole continuidad a aquello que persiste, rescatando el pasado y reelaborando el presente a fin de ponerlo a disposición de aquel. Y, en el caso de la musicalización, ésta sólo ambienta las escenas y acompaña los relatos sin generar tensión alguna durante la narración sino, por el contrario, posibilitando el pasaje fluido de una toma a otra y poniendo el acento en la palabra de los entrevistados.

Por último, cabe destacar que el hecho de que no se haga referencia a su obra “Viva la vida, sandías”, también objeto de análisis de este trabajo, nos permite pensar en dos aspectos a tener presentes: primero, que la obra no aborda momentos íntimos de la vida de la artista; y, segundo, no existen elementos o rasgos, como los mencionados en las categorías antes presentadas (como la estética, la vestimenta, la recuperación que hizo de lo nacional para conformar su propio mito) que, a priori, permitan pensar en la construcción de un imaginario colectivo ya que la obra, en los términos que plantea Martín Barbero, no entra en la memoria colectiva; además, no exhibe características que remiten a la artista, como el autorretrato, presente en “Las dos Fridas”, a partir del cual es posible pensar la idea de la autorreferencialidad.

VII. CONCLUSIÓN

A partir de lo analizado en el trabajo final denominado “Arte e Industria Cultural. Un abordaje de las obras ‘Las dos Fridas’ y ‘Viva la vida, sandías’ de Frida Kahlo”, se desarrolló una aproximación a la relación que se puede establecer entre arte e industria cultural, mientras el primero alude a las obras originales de la artista mexicana Frida Kahlo, el segundo, la industria cultural, hace referencia a la producción en serie de la cultura.

Desde esta propuesta y teniendo en cuenta los objetivos planteados, se tomó como criterio el momento en el que Frida Kahlo estalla como tema de la industria cultura, según lo planteado por Carlos Monsiváis (2008) en su “Décima etapa: la metamorfosis de las masas”:

Desde la década de 1990 y muy acusadamente en los albores del siglo XXI, Frida Kahlo se convierte en devoción de masas, por motivos evidentes (la fama internacional, la multiplicación de las imágenes, la transformación de una época en un paraíso perdido del tiempo, y por causas secretas únicamente al alcance de cada persona). (p. 14).

Siguiendo con esta idea, se puede reconocer que hubo momentos donde se identificó la explosión de la artista en la industria cultural, la misma siempre fue recurrente y permanente. Es desde esta permanencia que se escogió una sola manifestación de la industria cultural, la audiovisual, mediante dos géneros: una película y dos documentales, correspondientes a un período de dos décadas, 2000 y 2010, tomando como criterio la importancia de cada una de las obras.

En el presente trabajo final, las categorías de análisis no fueron predeterminadas a fin de posibilitar que emergieran en el proceso analítico. Las categorías que emergieron fueron las siguientes:

- En la película “Frida”: lo cosmopolita/Producto cosmopolizado, público, trastocamiento, musicalización, exhibición, collage.
- En el documental “Frida Kahlo-Between passion and pain”: lo cosmopolita/Producto cosmopolizado, las voces, lo dual en Frida, archivo, musicalización, el público como instancia de reconocimiento.
- En el documental “Historias de vida: Frida Kahlo”: la voz de lo mexicano, la voz de los no especialistas, el público como instancia de reconocimiento, contraste, musicalización.

A partir de las categorías ya enunciadas, se pudieron advertir similitudes y diferencias entre los productos analizados, lo cual nos dio la posibilidad de pensar que, por ejemplo, tanto la película “Frida” como el documental “Frida Kahlo-Between passion and pain”, coincidieron en el hecho de que en ambos hay una estrategia de producción en la industria que permitió transformar el producto en algo cosmopolizado. Proceso bajo el cual la industria cultural jerarquiza la ampliación en el número de destinatarios posibles. Ello mediante la homogeneización y la universalización del mismo.

Además, tanto el documental señalado en el párrafo anterior como el documental “Historias de vida: Frida Kahlo” tienden a que el público logre una apropiación identitaria a partir de exponer características y rasgos comunes que hacen a la cultura y la sociedad mexicana.

A su vez, los tres productos hacen hincapié en la importancia y necesidad de la crítica especializada, esas voces autorizadas para contar la historia de la artista y que, según Yúdice (2001), influyen no sólo sobre los criterios estéticos y el prestigio de los artistas sino que, además, son quienes los consagran y generan, de esta manera, una reestructuración, a nivel transnacional, del sector de las artes y la cultura.

Por último, en relación a las similitudes, la musicalización, si bien presenta ciertas diferencias entre la película, por un lado, y los documentales, por el otro, hace de soporte en la ambientación de las escenas y el acompañamiento de los relatos.

Por otra parte, en vinculación a las diferencias podemos decir que, por ejemplo, en la película “Frida”, se observó un trabajo de reproducción de las obras mediante técnicas como el trastocamiento de las imágenes, la exhibición de éstas, que guían la mirada del espectador, y el collage, que imprime relaciones ilógicas entre las imágenes generando la pérdida del estilo y desaparición del sujeto. Estas estrategias, surgidas a partir de la ficcionalización que se hace en cada escena, permiten mostrar una trama emocional de la historia de vida de la artista, desde un matiz dramático y trágico.

En cuanto al documental “Frida Kahlo-Between passion and pain”, éste no sólo introduce las voces de los especialistas sino que da la palabra a aquellas personas no especializadas en el tema pero que son parte del círculo íntimo de la pintora, y su propia palabra, donde es Frida quien se narra mediante la lectura de su diario íntimo. Además, este documental presenta una dualidad en el relato, mediante lo narrativo y lo audiovisual, tomando como soporte un extenso archivo de imágenes que relatan la vida y obra de Frida.

Finalmente, el documental “Historias de vida: Frida Kahlo” parte de una estrategia de producción, como es el contraste de las imágenes, que permite un rescate del pasado y una reelaboración del presente, dándole actualidad al relato.

En consecuencia, del análisis de las similitudes y las diferencias, podemos decir que ambos documentales apuntan claramente a una reconstrucción de la figura de Frida Kahlo debido, justamente, a la inserción en las escenas de la crítica experta, de esas voces especializadas, a las que se les confiere la autoridad para hablar sobre un determinado tema. En cambio, la película ofrece un desdibujamiento de la figura de la artista a raíz del peso que le imprime la ficcionalización que se hace de las imágenes en este producto cultural.

Es así como se entiende el papel de la industria cultural en relación con el arte, como forma de apropiación que “adapta temas folklóricos locales y los transforma en temas cosmopolitas” (Morín, 1967, p.58). En este caso se trata de Frida Kahlo en el que su figura ingresa en las narrativas audiovisuales a partir del trastocamiento de las imágenes, la musicalización empleada en las escenas, las voces que hablan sobre la artista, tanto especialistas como aquellas que no lo son pero que forman parte de su círculo más cercano, de lo anecdótico, lo íntimo, del dolor, aspectos a partir de los cuales se construyen clisés que vuelven, en esa lógica, más importante a la figura de la artista que a sus obras.

Esto último puede pensarse además en relación con el tema de la autonomización. Así, al desvincular lo que se reproduce (los estereotipos, los clisés) de las obras de arte de Frida Kahlo se escinde a sus creaciones del ámbito de la tradición donde reside su valor cultural y mediante la multiplicación e igualación la industria cultural sacrifica, como dicen Adorno & Horkheimer, “aquello por lo cual la obra de arte se distinguía del sistema social” (citado en Entel, A.; Lenarduzzi, V. & Gerzovich, D., 2004, p.116).

De esta forma, es posible pensar que una vez que alguien, en este caso Frida Kahlo, consagrada de todas las formas posibles, ingresa sin dificultad en el circuito de la industria cultural, o puede ser recuperada por la misma, es justamente porque logró pasar de ser, según lo planteado por Carlos Monsiváis (2008), una presencia secundaria, compañera del célebre muralista Diego Rivera, a una “artista heterodoxa”, luego atravesar un reconocimiento artístico efímero donde lo que se resalta es su personalidad formidable, hasta llegar a convertirse en figura del “nacionalismo cultural”, “de lo cotidiano”, de “la Mexicanidad”, en fin, en devoción de las masas; en síntesis imagen y

representación de circulación masiva en la que su figura adquiere un papel dominante frente a su obra.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. & Morín, E. (1967). *La Industria Cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Billon, Y. (productor) & Vivas, A., Castaño Valencia, R. (directores). (2002). *Frida Kahlo: between passion and pain* [Documental]. Francia: Zarafa Films.
- Brooks, M. (2005). *Frida Kahlo Fans* [Web log post]. Recuperado de <http://www.fridakahlofans.com/>. Consultado el 26/02/15.
- De Cortanze, G. (2012). *Frida Kahlo: La belleza terrible*. Buenos Aires: Paidós.
- Entel, A.; Lenarduzzi, V. & Gerzovich, D. (2004). Industria cultural. En *Escuela de Frankfurt: razón, arte y libertad*. Primera edición, segunda reimpresión. Buenos Aires: Eudeba.
- Fajardo Fajardo, C. (Julio-Diciembre, 2009). El arte en el umbral. Estética y cultura del mercado. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (14), pp. 23-34.
- García Canclini, N. (2007, Julio, 21). Una pasión llamada Frida Kahlo. *Revista Ñ*. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/07/21/u-00611.htm>. Consultado el 06/03/15.
- Herrera, H. (1997). *Frida Kahlo: Las pinturas*. México: Diana.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1947). Prólogo a la primera edición alemana. En *Dialéctica del Iluminismo*. Recuperado de http://www.doooss.org/articulos/textos/dialectica_iluminismo.pdf. Consultado el 20/02/15.
- Monsiváis, C. (2008, abril). Frida Kahlo: de las etapas de su reconocimiento. *Debate Feminista*. 37(19), pp 3-15.
- Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/>.
- Shils, E. (1992). La sociedad de masas y su cultura. En *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Yúdice, G. (2001). La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina. En *Revista Iberoamericana*. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5840/5985>. Consultado el 17/05/15.

- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Primera edición. Barcelona: Gedisa.
- Yuni, J. A. & Urbano, C. A. (2006). *Técnicas para investigar: recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Segunda edición. Córdoba: Brujas.

IX. ANEXO

“Las dos Fridas” (1939)



“Viva la vida, sandías” (1954)

