

TRADUCCIÓN - CAP. IV

Adaptación de Frida Kahlo: Las pinturas cinematográficas

Puede que la ubicuidad de la tecnología digital y la tendencia a la convergencia de los medios de comunicación hayan vuelto a poner en primer plano la hibridez radical del cine, pero la preocupación por la especificidad del medio, y la atribución de valores positivos o negativos a esta hibridez, no es ni mucho menos nueva. Desde el argumento de Ricciotto Canudo, en 1911, de que el cine debía considerarse una síntesis de todas las artes, haciéndose eco de la idea de Nietzsche -y luego de Wagner- de la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, en la que el arte acabaría convirtiéndose en la vida, la preocupación por la ambigua existencia del cine a través de las fronteras ha sido constante, y quizá se haya intensificado en épocas de lo que podríamos llamar relaciones sociales centrífugas, cuando se están forjando nuevos modos de organización. De hecho, no es una coincidencia que en este momento estemos considerando de nuevo las implicaciones de la hibridez del cine, cuando una serie de procesos sociales se han fragmentado (Baudrillard 1994: 17), el cambio rápido es omnipresente y la perspectiva filosófica que parece más adecuada para hacer frente a la realidad es la que se centra en el proceso (Deleuze 2004), en las redes y relaciones más que en los estados fijos.

El propio cine podrá ser el resumen del *Zeitgeist*: como observó Gerald Mast, el cine 'no es un contenedor pasivo; es un índice activo. Como los puntos de vista dentro del marco cambian constantemente... la forma en que se enmarca la imagen está perpetuamente en proceso de crear nuevos significados' (Mast 1984: 85).

La principal diferencia, sin embargo, es el contexto histórico: mientras que las reflexiones sobre la impureza del cine tienen lugar, sobre su intervención durante un periodo optimista de fe en el progreso social e incluso, al menos en América Latina, sobre la creencia de que la propia vocación del cine era jugar un papel en esta transformación (Mulvey 2003: 263), el contexto actual es uno de incredulidad radical, o como dice Michel de Certeau, de la creencia se ha convertido en: 'contaminado como

el aire y el agua... ahora hay demasiadas cosas que creer y no hay suficiente credibilidad para todos' (de Certeau 1988: 178-9).

La cuestión que se plantea ahora no es sólo si la capacidad del cine para, por así decirlo, cruzarse con otras artes le hace especialmente capaz de transmitir y promover la diversidad cultural; ni como sus múltiples medios comparten dispositivos estratégicos narrativos y estéticos; sino también cuál puede ser el papel del cine, con toda su riqueza de potencialidades realizadas de las otras artes - el pathos, para Eisenstein (1987) - en el actual contexto post-moderno de desencanto, cuando incluso el valor de la diversidad cultural se pone a veces en duda, como cuando se entiende que conduce a una comunidad menos cohesionada, demasiado heterogénea para merecer ese nombre. Aquí tomo la propuesta de Jacques Rancière de que, bajo el actual 'régimen estático' del arte, es la capacidad de una determinada práctica para provocar una 'redistribución de lo sensible' (Rancière 2004: 22) lo que la convierte en artística. Esto es particularmente útil para entender el papel que puede desempeñar el cine, ya que su potencial para ampliar lo que es visible y audible para el público en sus circunstancias dadas -lo que Rancière entiende como emancipación- es precisamente lo que se está destacando.

Las películas sobre la vida y la obra de los pintores están destinadas a participar en la 'parcelación de lo visible' (Rancière 2004: 19), tanto por la mezcla de la alta cultura y la cultura popular, como por ofrecer formas cinematográficas de relacionarse con sus cuadros. A continuación, hablaré de dos largometrajes sobre la vida y la obra de la pintora mexicana Frida Kahlo, y de su recepción por parte del público. Ambas películas ponen de manifiesto, y en cierto modo también problematizan, el terreno común que comparten el cine y la pintura y cómo la apropiación de la obra artística en una comunidad de recepción tiene el potencial de emancipación, como en la comprensión de Rancière de ir. Comienzo con una breve introducción de lo que es este terreno superpuesto entre el cine y la pintura, lo utilizo como marco de trabajo para los estudios de caso y finalmente intento sacar conclusiones.

Cine / Pintura

Según algunos, el cine narrativo es un descendiente directo de la novela del siglo XIX. El argumento es que, con su subjetividad burguesa y su enfoque en el individuo y en la vida privada, la novela del siglo XIX 'no sólo influyó' en el cine narrativo, sino que 'en cierto sentido se convirtió en el cine, mientras que la novela moderna evolucionó en una dirección diferente' (Elliott 2003: 3). Sin embargo, el cine narrativo es un descendiente directo de la pintura en perspectiva. No sólo porque comparten herramientas esenciales como el encuadre, la luz y el color, porque el cine continúa los esfuerzos por representar un espacio tridimensional en una superficie bidimensional, desde el punto de vista del sujeto individual del Renacimiento, y es, por tanto, altamente ideológico: pretende hacer de la visión humana la regla de la representación (Amount et al. 1992). Esta forma de ver, que Aloïs Riegl llamó visión óptica, 'tiene tanto control sobre el objeto percibido que puede mostrar plenamente el poder del sujeto perceptor' (Dalle Vacche 2003: 6). Riegl contrastaba, con lo que él llamaba visión táctica típica de las culturas no occidentales, que 'preferían procesar las representaciones como si fueran objetos independientes que existen por sí mismos, independientemente de cualquier agencia productora o receptora', un hecho que él atribuía a 'un sentimiento de temor por la materia del mundo' (Dalle Vacche 2003: 5). Así, tanto el relato literario como el visual del linaje cinematográfico sitúan firmemente el cine narrativo en una tradición occidental de representación que a menudo se interpreta como imperialista en la medida en que busca dominar el mundo representado.

Esto se agrava aún más cuando se introducen en la ecuación las dos metáforas más comunes desplegadas para entender el cine, a conocerlo como la ventana a un mundo que parece fluir de forma realista, pero que en realidad está cargado de ideología, y el cine como espejo, donde una sociedad puede, según Lacan, (des)reconocerse a sí misma, habitando temporalmente en perspectivas distintas de aquellas a las que está sujeta por su propia subjetividad (Lacan 2006 [1977]). Esta última metáfora, el espejo, se asocia a Hollywood y a un espectador muy pasivo que, sin embargo, queda totalmente cautivado por la narración; la primera, al cine de arte y ensayo y, más

oblicuamente, a la vanguardia. Los largometrajes que voy a comentar hoy se ajustan perfectamente a estas dos descripciones. Pero antes de entrar en el análisis detallado de las mismas, haré una breve introducción a su tema, Frida Kahlo.

Frida Kahlo

Hay una amplia literatura sobre la vida de Frida Kahlo, que Serge Daneym recuerda como concepciones existencialistas de la propia vida como una obra de arte construida, llamada 'su trabajo involuntario' (Daney 2010). De hecho, siempre ha habido llamamientos para dejar a un lado su estatus de estrella, para poder comprometerse con su trabajo, tan profundamente mercantilizado que su historia, sus pinturas y otras mercancías enlazadas se conviertan (Brugger 2010: 12). Tenía una vida corta, intensa, dolorosa y extraordinaria, que se convirtió no sólo en la fuente de su pintura, sino también de su estatus icónico, incluso mítico, como significante de la identidad mexicana, del feminismo y del valor del marginal. Un crítico de arte que trató de resumir su vida en seis frases eligió 'accidente de carretera, aborto espontáneo, fiasco conyugal, celos, problemas de alcohol y vida en silla de ruedas' (Rebel 2008: 70). Dicho de otra forma, se trataba de transgredir las fronteras, de la impureza, de la mezcla, de la intertextualidad: además de todas las preocupaciones principales del cine, de la pintura y de los temas a los que se dedica esta presentación. Su padre era europeo, Guillermo Kahlo, mientras que su madre era mexicana de ascendencia indígena, Matilde Calderón, por lo que Frida era la *mestiza por excelencia*, encarnando auténticamente el mito de la identidad mexicana 'original', en la que la hibridez se toma paradójicamente como esencia. Famosa también por su travestismo y por su activa relación sexual con hombres y mujeres, transgredió continuamente los límites del género. Hay quien entiende su cuerpo como un ejemplo temprano de 'ciborg', en el sentido de que las diversas prótesis que llevaba para caminar mezclaban tecnología y biología.

Su obra consta de 139 pinturas, la mayoría en lienzos de tamaño pequeño y mediano, y varios dibujos. También es híbrida, pues viene de géneros pictóricos europeos como el autorretrato (46 de ellos) y el estilo de vida, pero también de la pintura prehispánica de los mayas y los aztecas, y de géneros latinoamericanos como el *retablo* (pintura

devocional basada en la iconografía católica), incluyendo frecuentemente obras y leyendas. Esto habría colocado fácilmente su obra bajo el régimen artístico estético, más que poético, de Rancière. A pesar de que la mayoría de los cuadros tratan de temas que atañen a su mundo privado (aunque, por supuesto, lo privado también es público), algunos abordan cuestiones públicas de forma más abierta, como lo que ella consideraba el poder transformador del socialismo. La crítica europea ha interpretado su obra a partir de marcos como el surrealismo *naïf*, que se inspira en René Magritte y Henri Rousseau. Sin embargo, la crítica alternativa y la propia Frida han cuestionado a menudo esta clasificación, hablando de sus pinturas de manera que recuerdan las cualidades hápticas de las culturas no occidentales: pinturas de la realidad de una manera no mimética, siguiendo las convenciones que a menudo provienen de la pintura precolombina y folclórica y, como ella misma afirmó, ciertamente no pintando sueños.

Aunque su fama y popularidad nacieron fuera del ámbito del cine, de sus autorretratos en la vida privada se desprende un juego de significados, es decir, una personalidad de estrella. Un ejemplo de ello es la ropa indígena o el atuendo masculino que solía llevar, recordaba el vestuario y la actuación (Dyer 2004). Existen varios documentales sobre su vida, mismos en los que también se aborda su obra, pero sólo se han realizado dos largometrajes hasta la fecha. Ambos han adoptado enfoques completamente diferentes para la representación de su biografía y su pintura en el cine.

Frida, Naturaleza Viva

La primera película, *Frida, Naturaleza Viva* (Paul Leduc, 1986), formaba parte de una revalorización más amplia de Frida Kahlo que surgió a principios de la década de 1980, como significante de la identidad mexicana, como icono del movimiento feminista y como ejemplo del valor creativo de lo marginal. La película fue pensada de manera que coincidiera la forma y el contenido. El propio título alude al nombre del género '*Naturaleza muerta*', pero llamándolo '*Naturaleza viva*'. Los créditos se presentan como si estuvieran escritos con pinceladas. Sólo presenta un diálogo mínimo, como si el objetivo fuera dejar que el espectador se involucre primero con la textura, el color y la

luz de las sucesivas imágenes. Comienza diciéndole al espectador que está a punto de ver 'los pensamientos y recuerdos de Frida Kahlo que acuden a su mente mientras yace en su lecho de muerte', y la película concluye con la muerte de Frida. Sin embargo, Leduc evitó en su mayor parte la narración cronológica y presentó en su lugar una colección de escenas de diferentes momentos de su vida, en un orden aleatorio, como si quisiera detener la secuencia narrativa del cine presentando un collage en lugar de una historia. La película pretendía ser el equivalente a la presentación simultánea de escenas no sincrónicas típica de la pintura narrativa hasta antes del impresionismo, una técnica que la propia Kahlo empleó en *El suicidio de Dorothy Hale* (1938). Muchos de los cuadros de Kahlo se muestran en varios momentos de la película, principalmente en escenas de una exposición en las que la cámara sigue a los visitantes. Casi todas las escenas se introducen con la cámara moviéndose lentamente de izquierda a derecha y enfocando luego un cuadro, mostrándolo brevemente completo y cerrándose luego en los detalles, guiando así el ojo y temporizando la atención. La película fue recibida casi unánimemente como una película-pintura y aclamada en los siguientes términos (todos ellos citados en Leduc 2012): 'El más convincente retrato cinematográfico de un artista jamás realizado' (Ruby Rich); 'Como en *El jardín de las delicias de El Bosco*, como en el *Guernica* de Picasso, y en el propio muralismo mexicano, la obra en su conjunto es más que la suma de sus partes simbólicas, trágicas y alucinantes, y la yuxtaposición es la forma en que esto se consigue... no hacen falta palabras' (Homero Alsina); 'Se trata de una película hecha por medio de escenas sucesivas, semejante a los trazos' (Louis Marcorelles).

Se ha argumentado que antes del siglo XIX, la pintura narrativa tendía a centrarse en 'el momento esencial', es decir, el 'punto de quiebre', representando, por ejemplo, a Moisés en el momento mismo de recibir los *Diez Mandamientos*. Pero más adelante, en ese mismo siglo, la pintura conquistó la mirada móvil, es decir, la capacidad de captar el momento fugaz y, por tanto, de conceptualizarlo tanto como fugitivo como equivalente a cualquier otro momento, algo que en el siglo XX se convirtió en la materia misma del cine (Amount et al. 1992). De hecho, en la *Frida* de Leduc, este tipo de instantes son los que presentan eventos de cualquier momento ante lo que pudo ser la vida de Kahlo, considerando la contraposición a cualquier momento esencial de

transformación. Aunque se insinúan algunos acontecimientos cruciales, como la traición de Diego Rivera con su hermana Cristina y su única exposición en solitario en México, la mayor parte de la película muestra a Kahlo llevando su vida (todo menos) ordinaria -incluyendo ir al cine y en representaciones de marionetas- con su intenso dolor y placer, dándose el lujo de mostrar el proceso de pintar. En este sentido, la película podría entenderse como impresionista en la línea de la descripción de Jacques Aumont de las vistas de Lumière. En general, la *Frida* de Leduc se inscribe en la tradición del cine artístico modernista. Tras su papel de Frida, la actriz Ofelia Medina inició una carrera como activista política en defensa de las causas indígenas, rol que mantiene en la actualidad.

Frida

En el otro extremo está *Frida* (Julie Taymor, 2002), en su mayor parte un *biopic* (personaje) muy convencional, realizado bajo el pleno dominio de las políticas neoliberales, justo cuando la familia de Kahlo estaba dando pasos para registrar su nombre como marca comercial, protegida por derechos de autor, lo que finalmente consiguieron en 2004 (Castellanos 2007).

Como dice Dennis Bingham, como género, la carga del *biopic* es 'introducir el tema biográfico en el panteón de la mitología cultural' (Bingham 2010: 10), en este caso más allá de las fronteras de México.

[Eso] Narra, expone y celebra la vida de un sujeto para demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo... y para que tanto el artista como el espectador descubran cómo podría ser esa persona, o... el público de esa persona. Bingham 2010: 10)

Si este es el caso, se podría pensar que el *biopic* provoca un compromiso con la sensibilidad desde perspectivas que normalmente no tienen los espectadores de forma más abierta que otras películas de ficción, reivindicando la historicidad. Bingham afirma, además, que dada la dificultad de la cultura occidental con el tema de las mujeres en la esfera pública, 'las *biopics* de mujeres están estructuradas de forma tan diferente a las *biopics* masculinas que constituyen su propio género... atrapando [a

las mujeres] durante décadas en un ciclo de fracaso, victimización y trayectoria descendente' (Bingham 2010: 23-24). Éste ha sido especialmente el caso de las películas sobre artistas, que tienden a 'ahogarse en la angustia, el comportamiento grotesco y las suposiciones imposibles sobre cómo y por qué crea el artista' (Blumental et al. 2007: 244). Julie Taymor afirmó que su objetivo era, en cambio, hacer una representación en la que Kahlo se viera como un sujeto con agencia y como un creador: 'Frida se creó a sí misma' (Blumental et al. 2007: 244).

La película sigue de cerca la biografía de Hayden Herrera (1983), utilizando 'momentos esenciales' para construir una narrativa impulsada por la causa y efecto. La participación temprana de Kahlo en los círculos socialistas estudiantiles, el accidente, su turbulento matrimonio con Diego Rivera, su vida en Estados Unidos, la llegada de Trotsky a su casa de Coyoacán y los diversos problemas de salud que la asediaron hasta su muerte estructuran la narración. La película también es convencional en el sentido de que funcionó sobre todo como vehículo para su estrella Salma Hayek, en ese entonces la latina más conocida de Hollywood. Hablada en inglés, y con lo que la prensa llamó 'una belleza mexicana comprometida en una relación... con una estrella de cine anglosajona comprometida'; esta película representaba, como recuerda John King, 'un mito de fusión y armonía étnica, en un momento en que el censo de la Oficina de Estados Unidos predecía que para 2050 la población latina sería la mitad de la de los habitantes "blancos"' (King 2003: 142). Así, el icono mexicano en que se ha convertido Frida Kahlo fue en este caso, a través del estrellato de Hayek, reconstruido en consonancia con la producción cultural que correspondía al Tratado de Libre Comercio de América del Norte en ese momento. Además, en ningún momento *Frida* desafía las convenciones fundacionales del *biopic*: no cuestiona la relación entre la agencia individual y la historia, ni la tensión entre la imaginación privada y la divulgación pública.

No obstante, la película es reflexiva, o al menos experimental, en lo que respecta a su uso de la animación digital, incluyendo la presentación de cinco *Tableaux vivants* (Frida y Diego Rivera, 1931; *Autorretrato con el pelo cortado*, 1940; *Las dos Fridas*, 1939; *La columna rota*, 1944; y *El sueño/La cama*, 1940) y un pergamino, que evoca el arte de los carteles constructivistas rusos emblemáticos de la época -y una técnica de collage

utilizada por Frida en *Mi vestido cuelga ahí-*, que interrumpen la narración y llaman la atención sobre la condición de representación de la película. La música se utiliza a veces con el mismo fin. La narración también emplea el recurso de la película dentro de la película, ya que vemos a Kahlo asistiendo a una proyección de King Kong en Nueva York, que Taymor utiliza para interpretar el ascenso y posterior caída, de Diego Rivera en la ciudad.

El esquema de colores, mejorado digitalmente, sigue de cerca a sus cuadros en la época que se escenifica. Este 'paradigma cromático', una de las formas en que el cine y la pintura se cruzan, 'merece ser mencionado porque las películas que exploran el color inevitablemente plantean cuestiones sobre la relación del cine, la pintura, la creatividad y la feminidad' (Dalle Vacche 2008: 183). Como sostiene Paul Coates, "sólo los objetos 'desenfocados' se registran en primer lugar como colores... Dado que la práctica de la industria aplica habitualmente el enfoque suave a las mujeres, se refuerza la identificación del color y la feminidad" (Coates 2010: 25). Además, la dicotomía entre el color y el blanco y negro es una de las oposiciones binarias en las que se ha basado tradicionalmente el discurso orientalista. En la crítica de arte occidental,

la depuración del color se suele realizar de dos maneras. En el primero, el color se hace pasar por la propiedad de algún cuerpo extraño -normalmente lo femenino, lo oriental, lo primitivo, lo infantil-. . . en el segundo, el color queda relegado al ámbito de lo superficial. (Batchelor 2006: 64)

Gilles Deleuze también había señalado las formas en que el color, debido a la respuesta altamente afectiva, tiene el poder de desestabilizar una narrativa visual, desvinculando el tiempo de nuestra forma lineal y post-Revolución Industrial de experimentarlo, permitiendo una percepción más subjetiva de él, y en cierto sentido, una percepción emancipadora (Deleuze 2009). Análogamente, Andre Bazin sostuvo que cuando el cine a color se copió literalmente de las pinturas, el resultado fue 'un poco más que un relámpago decorativo y dramático de las pinturas que proporcionaron su origen' (Bazin 1974: 130), aparentemente pensando que proceder de manera inversa era más adecuado a los objetivos del cine, a saber, liberar la

dimensión del tiempo inherente a la pintura. Expresó así su admiración por Jean Renoir's *French Cancan* (1954) de la siguiente manera:

Rivette señaló que, a diferencia de quienes piensan que inspirarse en la pintura significa componer un plano imitando un cuadro y luego darle vida, Renoir parte de una disposición no pictórica y corta cuando el encuadre de una escena ha evocado un cuadro. (Bazin 1974: 135)

Este es el caso de algunas escenas de *Frida*. Y aunque Taymor nunca da al color una 'libertad' total, en el sentido 'deleuziano', sí le otorga un papel destacado. Aunque este gesto puede interpretarse como un proceso de autoexotización, y entenderse como parte de sus esfuerzos de promoción turística, la película consigue, no obstante, vincular el color, la feminidad y lo marginal a la creación. Como habría dicho Leo Braudy, la *Frida* de Taymor es una 'película cerrada' en el sentido de que el universo que representa se cierra sobre sí mismo, está orientado hacia el interior y es centrípeto, como un cuadro. No llama la atención sobre lo que hay más allá del marco (Braudy 1976: 44-51).

En resumen, a pesar de las limitaciones impuestas por sus diferentes épocas, lugares y modos de producción, tanto el 'espejo modernista' de Leduc como la 'ventana de Hollywood' de Taymor logran, de diferentes maneras, presentar sus propias versiones de lo que podemos llamar un retrato cinematográfico. Leduc evoca la afirmación de Walter Benjamin de que la práctica de la escritura de la historia no debe ser secuencial, sino que se basa en el establecimiento de constelaciones, como un proceso de collage en el que los momentos pasados y el material histórico operan como un choque desnaturalizador del presente (Benjamin 1973: 254). De este modo, también parece haber podido desprenderse de las implicaciones ideológicas que conlleva el cine narrativo.

Taymor siguió un camino diferente. En su '*Cinema as a Total Art Form*' (2000), Peter Greenaway abogaba por una cinematografía que se basara menos en la novela psicológica y de personajes y que tratara de explorar la imagen cinematográfica a la luz de su relación con otras artes, como el teatro y la pintura. A pesar de sus orígenes 'hollywoodienses' y de su narrativa basada en los personajes, la *Frida* de Taymor se

organiza en torno a los claroscuros del color, las texturas y los encuadres. Su puesta en escena y animación, muy estilizadas, recuerdan más directamente los cuadros de Kahlo y todo el proceso de representación pictórica. Además, en la medida en que las tecnologías digitales ofrecen a los cineastas un abanico de controles más amplio, comparable al de los pintores, los nuevos medios están transformando las convenciones estéticas tradicionales: 'la supuesta trayectoria de la tecnología digital... ha sido siempre el perfeccionamiento del realismo fotográfico. Sin embargo, el debate sobre la capacidad estética y el uso del DI subraya su aspecto alternativo: su dimensión expresiva' (Choi 2011: 138).

Además, Angela Dalle Vacche ha añadido a la metáfora del espejo para el cine el argumento de que, en sus humildes orígenes tecnológicos, destinados a captar la experiencia ordinaria de la realidad cotidiana, el cine puede ser no sólo un espejo, sino en realidad un espejo móvil cuya posición puede desplazarse para explorar lo que hay más allá del centro: 'la marginalidad, el azar y lo efímero' (Dalle Vacche 2008: 194). Ambas películas nos recuerdan la gran importancia que tuvieron los espejos en la pintura de Kahlo, que a menudo estaba postrada en la cama, y cómo su representación de los márgenes, en marcado contraste con los murales de Rivera sobre los acontecimientos históricos y políticos de la época, han resultado más duraderos y significativos.

Recepción del público

Así que, volviendo a la pregunta del principio de este capítulo, ¿cómo debemos entender el significado de estas dos películas-pinturas y de la obra y el pintor con los que se relacionan intertextualmente cuando se trata de sus comunidades de recepción? ¿Deben entenderse como una intervención en la esfera pública, en lo que respecta a los roles de género o étnicos en la sociedad mexicana de los años 80 y principios del siglo XXI? ¿O simplemente se consumieron como parte de una estrategia de marketing para elevar el valor de las obras de Kahlo e impulsar las ventas de toda la mercancía relacionada, al convertir su nombre en una industria generadora de dinero? ¿Puede decirse que alguno de ellos recupera el potencial emancipador que en antaño se atribuía al arte?

Rancière ha formulado dos respuestas a la pregunta de cuál puede ser el papel del arte en estos tiempos postmodernos de, como he mencionado anteriormente, "fe contaminada". La primera es que compartir una experiencia estética tiene el potencial de fomentar la comunidad, creando nuevas formas de vínculos sociales (Rancière 2009: 78), y acto que, en relación con el cine, la Escuela de Frankfurt habría conceptualizado más en términos de participación en una cultura popular común. Un ejemplo de este tipo de intercambio de experiencias artísticas que ha dado forma a la comunidad es el vídeo corto *¿Para qué necesito pies? (Pies, ¿para qué los quiero?)*, una animación corta de tres minutos realizada por niños de entre siete y doce años en Comunicación Comunitaria, una escuela de medios fundada y dirigida por Irma Ávila Pietrasanta en Ciudad de México. La obra puede verse como una respuesta a éstas y otras películas y productos culturales sobre Kahlo que circulan en la esfera pública. Construido en torno a un dibujo de Kahlo titulado *¿Para qué necesito pies, si tengo alas para volar?* (1953), que pintó poco después de la amputación de la pierna derecha, el video muestra a Kahlo en la cama, pintando una foto de un pie, cuando de repente se anima, salta del lienzo y sale de la habitación volando por la ventana. Se oye una voz preguntándose a dónde podría ir, y entonces la cama misma se anima y Frida sigue su pie por la ventana, tratando de recuperarlo. Su cama pasa por la exposición de sus pinturas en la galería- los niños quedaron impresionados cuando se enteraron de que la habían llevado a la ceremonia de inauguración en su cama, y luego se adentraron en un 'universo' negro en el que había 'mundos' -círculos- de algunas de las imágenes más icónicas de sus cuadros, como el mundo de las cejas y el de los monos. A lo largo de su búsqueda, se oyen susurros que dicen 'eres libre, somos libres'. Entonces encuentra su pie, flotando, y cuando lo recoge para llevarlo al cuadro, le salen alas de la espalda y ella misma es capaz de volar, momento en el que se oye la voz de una mujer adulta que dice 'para qué necesito pies, si tengo alas para volar'. La alegoría de Kahlo pintando para salir del dolor y de todo tipo de limitaciones -incluida una identidad no fijada, en permanente construcción- la emancipación se logra aún más cuando el pie, al animarse, toma la forma de un 'milagro', es decir, un pequeño objeto metálico de devoción con forma de pie, que la fe agradecida en México coloca cerca de estatuas o pinturas de santos que creen que les han concedido un milagro. El

vídeo consigue así una película-retrato de Kahlo extremadamente original, en la que se pone de manifiesto el potencial emancipador del arte, tanto para la artista como para el público, que aquí se constituye también como comunidad de recepción, ya que el vídeo infantil es una intervención artística en sí misma.

La segunda respuesta de Rancière sobre el significado de una obra de arte consiste en pedir que se reconozca que el acto de ver, lejos de ser un mero ejercicio pasivo de engaño, es de hecho un proceso altamente activo, que ofrece la posibilidad de resistir y transformar el status quo provocando, como dice Rancière, 'una disociación entre el trabajo de los brazos y la actividad de la mirada... [una alteración de] la forma en que los cuerpos compenetran sus funciones y destinos' (Rancière 2009: 70-72). En otras palabras, interrumpir el abeto por el que cada uno de nosotros está 'enchufado' al sistema por medio de la cultura. Para Louis Althusser (2005), esto equivaldría a permitir que los medios se negaran a ser 'aclamados' por la ideología dominante. Los cines de barrio, dice Rancière, 'han sido sustituidos por multicines que suministran a cada público sociológicamente determinado un tipo de arte diseñado y 'formateado' a su medida' (2009: 81).

Desde el punto de vista del lugar, ni la *Frida* de Leduc ni la de Taymor fueron capaces de afrontar este reto. A pesar de haber ganado todos los Arieles -los premios otorgados por la Academia Mexicana de Artes Cinematográficas- de ese año, el público de la película de Leduc estaba compuesto principalmente por espectadores de clase media y alta o estudiantes que asistían al Teatro Nacional de Cine en la Ciudad de México o a salas del circuito de festivales en México o en el extranjero. 16 años después, la película de Taymor se proyecta en la red de multicines disponibles en los distritos comerciales de las principales ciudades del país. Ambas películas han seguido coincidiendo en gran medida con su público 'sociológicamente predeterminado', aunque ahora estén disponibles en DVD, puedan descargarse de Internet y también se hayan emitido en televisión.

Sin embargo, hay pruebas de que el público no se comprometió necesariamente con *Frida* como un caso de 'Hollywood Global', es decir, un producto cinematográfico transnacional para un mercado global que busca recuperar la diferencia o recrearla como un rey del exotismo castrado, colorido y mercantilizado. De hecho, los

participantes en una serie de entrevistas y grupos focales que se llevaron a cabo en la ciudad de Monterrey, México, en 2010 para su investigación, mostraron que se habían interesado por la película principalmente por sus representaciones de la identidad nacional y de género negociadas en el personaje estelar de Kahlo, pero también que el contexto histórico de su recepción desempeñó un papel importante.

Algunos de los encuestados dijeron que les había gustado *Frida* porque 'no es una película de Hollywood en la que hay un superhéroe que salva el mundo'. En cambio, es una mujer mexicana que además es pintora, y una de las mejores (S, mujer, 22 años). Más que el mito de la fusión étnica y la armonía para un supuesto público estadounidense al que aludía King más arriba, el público de Monterrey entendió *Frida* como una afirmación de la identidad mexicana frente a los Estados Unidos. Como dijo otro encuestado:

Todos sabemos que no les gustan los mexicanos en Estados Unidos, no sólo ahora con la Ley Arizona, sino desde siempre. Así que el hecho de que fuera allí, y de que se hiciera conocida y muy valorada, fue un gran triunfo. (M, mujer, 28 años)

Sin embargo, lo más llamativo fue el modo en que casi todos los participantes hicieron referencia al contexto actual de violencia relacionada con el narcotráfico en su recepción de la película. 'A mí', dijo uno,

el mensaje clave de la película es cómo algo extremadamente bueno salió de algo realmente horrible, porque Frida sufrió el accidente, pero gracias a ello se convirtió en una gran pintora y hoy podemos disfrutar de su obra. Espero que a México le ocurra lo mismo, que la violencia que vivimos actualmente sea como el accidente, que algo bueno salga de todo este dolor y que si el país tiene que romperse en pedazos, se rompa como la columna rota de Frida, para reconstruirse después. (A, hombre, 22 años)

Por la misma razón, otro lo expresó de la siguiente manera:

Debido a su situación, Frida se dijo a sí misma: 'No sé cuántos días me quedan, tengo mucho dolor, viviré la vida al máximo'. Haber sufrido el accidente le ayudó a vivir intensamente. Y lo mismo nos ocurre ahora, por la forma en que vivimos. Creo que por esta razón ella realmente representa a México en la actualidad, ahora es nuestro mejor icono nacional. (R, mujer, 20 años)

Además, otra puso sus pensamientos en el lenguaje de la pintura:

Estamos en el camino equivocado, eso es todo lo que escuchamos, nadie quiere estar en un país donde el futuro se ve horrible [pinta horrible], pero también es un país colorido, como sus pinturas, y hay cosas verdaderamente notables aquí, ver las pinturas de Frida en una película como esta puede regresarnos nuestra autoestima. Tenemos poca fe en nosotros mismos. (Y, mujer, 22 años)

Al final, todo el mundo estuvo de acuerdo en que la película había proporcionado una representación relativamente buena de Kahlo porque, un poco como Dorian Grey, 'es simplemente irrepresentable. Salma o quien sea que veas, te decepcionará' (R, hombre, 19 años). En definitiva, tanto el cine como la pintura expresan las angustias, los miedos y las esperanzas de una comunidad. Pero parece que, al final, ese núcleo último de significado, como 'lo real' de Lacan, sigue siendo obstinadamente irrepresentable.

Conclusión

El debate sobre el estatus artístico del cine y sobre la naturaleza y la finalidad de las artes está, por supuesto, ligado a la historia. Durante la mayor parte del siglo XX se argumentó sobre la especificidad -¿la pureza?- del medio, y la segunda como posibilitadora de la emancipación, entendida como proyecto de justicia social. Sin embargo, en el S. XXI, con una epistemología cada vez más basada en la interdisciplinariedad, con la caída de las fronteras entre las materias y los campos académicos y con el olvido de las grandes narrativas, el cine vuelve a ser reconceptualizado como algo intrínsecamente mixto, y el tipo de emancipación que el arte -en singular- puede ofrecer tiene que ver más con una reasignación temporal y precaria del campo de la percepción.

Las películas sobre la vida y la obra de los pintores son especialmente adecuadas para reflexionar sobre estas cuestiones, no sólo por su inherente hibridez, sino también porque, al tratarse de la vida de un artista, están destinadas a poner en primer plano el papel social del arte como proceso creativo que puede ser apropiado por una comunidad receptora.

Aquí se analiza cómo lo hacen dos películas muy diferentes sobre Frida Kahlo y algunos de sus públicos. Mientras que los estudiantes universitarios de Nuevo León aportaron sus circunstancias personales a la comprensión de la película y vieron a Kahlo como una metáfora de la nación, que les permitía participar en una comunidad a través del intercambio de experiencias estéticas, los niños de la Ciudad de México entendieron la búsqueda de Kahlo como una búsqueda de emancipación a través de la creación artística, justo lo que ellos mismos intentaron a través de su vídeo. De hecho, cuando susurraron 'eres libre' mientras Frida buscaba su pie en la exposición de la galería, añadieron 'somos libres', dramatizando vívidamente hasta qué punto el cine impuro puede darle a uno mismo alas.