

Frida: una heroína del siglo XX. Cruces entre territorios: La representación del artista en el cine. *Frida: A heroine from the 20th-century. Crosses between territories : The artist's representation in films.*

Mónica Satarain

(pág 157 - pág 166)

Estudio de caso sobre la representación del artista en el cine. La mítica vida y obra de Frida Kahlo, figura clave del campo cultural latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, y cómo la cinematografía representó su figura. El uso social del referente pictórico del cine y su uso por las industrias de masas que lo hacen circular a nivel global.

Palabras clave: referentes pictóricos, cine, representación, sociedad.

Case study about the artist's representation in cinema. Frida Kahlo's mythical life and work, key character in the Latin American cultural field during the first half of the 20th century, and the cinematographic texts that represented her figure. Social use of pictorial references in films, and how mass industry brings that content to a global scale.

Keywords: pictoric references, cinema, representation, society

Mónica Satarain es Doctora en Arte Latinoamericano Contemporáneo por la Universidad de La Plata. Docente de Grado y Posgrado e Investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Directora del Grupo Art-Kiné de Teoría e Investigación Cinematográfica. Compiladora de diferentes publicaciones, entre las que se destacan *Plano Secuencia* (2002, Editorial La Crujia), *Los Escenarios del adiós, algunos bares del cine argentino* (2006, Universidad de Mar del Plata) y *Fundido encadenado* (2014, Editorial FILO: UBA). monicasatarain@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la UNIMINUTO el 20/05/17 y por la Univ. de Bremen el 14/04/17

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nació en Coyoacán en 1907 y murió en su amada casa azul en julio de 1954. Su figura adquirió ya en vida dimensiones monumentales y con los años superó la fama y el renombre de sus colegas, los muralistas mexicanos, que la admiraban por su talento artístico, por ser la musa y esposa de Diego Rivera y por su fervorosa militancia de izquierda.

Cuando era joven, debido a su apariencia (por un accidente de tránsito), los niños le decían “Frida, la coja”, lo que nunca hizo mella en su temperamento combativo y sarcástico. Su padre fotógrafo la retrataba desde pequeña y de allí quizás surja su amor por los retratos.

Nos interesa exponer algunas cuestiones a partir de un caso relevante en el campo cultural latinoamericano en relación con el campo internacional, la representación de la vida y la obra de Frida Kahlo, como un intento de superar la insularidad que afecta frecuentemente la producción artística y académica del arte latinoamericano.

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Se esbozan el tratamiento y las posibilidades de trascender las fronteras de nuestros referentes culturales, a través del, quizás, mayor referente pictórico de Latinoamérica: Frida Kahlo, mujer de vanguardia, artista, militante política, esposa de otro grande y también referente del arte revolucionario, Diego Rivera, amiga y amante de personajes que intervinieron y configuraron el campo intelectual de la primera mitad del siglo XX. Su historia y su obra marcaron un antes y un después en el arte de la región en relación con el campo internacional.

El corpus fílmico considera un discurso audiovisual que toma su figura desde diferentes aspectos: el filme de Paul Leduc, *Frida naturaleza viva* de 1983 –de producción mexicana–, centro de este trabajo (por cuestiones de espacio obviamos el filme de Julie Taymor *Frida*, de 2002, producción estadounidense). Destacamos que ambos se rodaron en México en escenarios naturales y en las locaciones históricas donde vivió la pintora; gran parte de su producción, elenco y equipo técnico, son mexicanos. Como explica Lauro Zavala (2011), nuestro campo intelectual se ve seriamente restringido, no sólo por su desconexión regional, sino también por su aislamiento respecto de la tradición académica anglosajona, pero muy especialmente por su inespecificidad en lo disciplinario. Nuestras disciplinas están aún en construcción en lo referido a las teorías del cine, no por falta de producción, sino por desconexión, aislamiento y escasa o inexistente difusión mundial.

Si se considera un filme una obra de arte y se lo incluye en un campo cultural determinado, también se lo debe poder pensar como un objeto que se puede revisar por varias disciplinas, que articuladas entre sí provean herramientas y aproximaciones que ayuden a construir un corpus académico sólido en los estudios del audiovisual latinoamericano.

Al hablar de cine y pintura es imposible dejar de lado la estética de la imagen. Además, en este caso se trata de la representación de una artista que marcó un hito en la historia del arte latinoamericano.

En su tiempo, Frida estuvo vinculada a movimientos de las vanguardias históricas, específicamente al surrealismo, además de ser un referente vivo del arte revolucionario mexicano. Su actitud de compromiso con la realidad de la región y las luchas del movimiento comunista internacional en sus momentos más álgidos hacen imprescindible una aproximación política y social a su obra.

Este complejo abanico interdisciplinar que forman la ética, estética, historia del arte, los estudios políticos y culturales con la sociología del arte, puede ser un arma de doble filo para el investigador, porque si bien resulta interesante la sumatoria, desde el punto de vista epistémico se corre el riesgo de hacer flaquear las conclusiones.

Advertidos de todos estos problemas, como sucede en cualquier intento serio de aproximación al arte moderno y contemporáneo, intentaremos dar cuenta de algunas cuestiones.

EL BIOPIC DE ARTE (UN GÉNERO)

Como nos explica Gloria Camarero, autora madrileña de la línea mediterránea señalada por Zavala, en su libro *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico* (2011), a pesar de parecer este un género extinto en las pantallas del cine moderno, es una categoría de filmes que sigue dando muestras de buena salud.

La autora realiza una clasificación relevante de la especificidad de estos discursos genéricos, de donde surgen dos aguas en las que navegan estos corpus particulares: los discursos que generan nuevas tendencias e impulsan nuevas estéticas, y los que optan por priorizar el enfoque histórico o que encaminan el discurso hacia el pensamiento de época, en el que se considera la impronta social y política, que a partir de las figuras que los motivan y de su tratamiento particular toman estos discursos como algo propio.

Es interesante la conclusión preliminar a la que arriba Camarero respecto a las mujeres artistas: Camille Claudel, Seraphine de Louis, Dora Carrington o Frida Kahlo. Considera que sus biografías apuestan a la tesis de Virginia Woolf sobre las mujeres dedicadas al arte: “*Una mujer debe tener dinero y una habitación propia....*” (2011: 80). Todas las artistas revisadas en estos textos fílmicos necesitaron un hombre muy cerca suyo para concretar su arte, sea un *marchand*, un esposo, un amante o un amigo íntimo. Consideremos que en sus tiempos no había otra opción, ya que esta era la única manera de formarse, producir y quizás trascender discretamente en un universo absolutamente patriarcal.

Acotamos por nuestra parte que en todos estos relatos subyace el sustrato estereotipado del ‘genio sufriente’ que se ha instalado como discurso socialmente aceptado desde la época del movimiento romántico¹ cuando la exaltación del yo y el ideal del subjetivismo desbordado por las pasiones arderá como la pólvora, incendiando corazones exaltados por toda Europa y sacudiendo las bases del racionalismo y el clasicismo en todas las expresiones del arte.

Una de las aristas claves de la teoría del genio sostiene el estereotipo del protago-

nista desde el costado trágico de la vida: la soledad, los padecimientos físicos y mentales, el dolor por una vida sentimental desgraciada, acompañada por la nostalgia del bien perdido o jamás hallado.

Si revisamos algunas de las muchas biografías fílmicas de artistas, algunas son grandes relatos clásicos, otras intentos fallidos de género, pero todos inevitablemente tratan este tópico (Van Gogh, Modigliani, Toulouse-Lautrec, Pollock, Byron, y sigue la lista)².

Sabemos que el modelo hegemónico durante décadas se asoció al modo de representación institucional y exigió ofrecer al espectador un relato clausurado y sin ambigüedades, donde el estatuto del género requiere de un protagonista con una vida atada al sufrimiento³ y, en muchos casos también, a la miseria moral.

Este constructo simbólico es muy difícil de transgredir y hasta en los discursos audiovisuales más personales, como los del cine de autor o cine de arte y ensayo (Bordwell y Thompson 1995: 33), como el *Caravaggio* de Derek Jarman de 1986, se hace imposible apartarse demasiado del tópico trágico, ni del exceso asociado al dolor y al sufrimiento.

Todas estas biografías de artistas relacionan irremediablemente la vida y la obra del creador. Todas operan con la fórmula arte-vida, que no pueden disociarse. Desde algún punto de vista esto parece lógico si hablamos de cine narrativo, la necesidad del espectador formado en el relato clásico pide historias que representen contenidos genéricos instituidos, aceptados y buscados, como el triángulo melodramático, la intriga romántica y todas las variaciones estandarizadas del final feliz, o al menos de algún cierre del relato que apele a principios aceptados por el sentido común imperante en la sociedad a la que pertenecen.

Otro interesante aporte que concluye el estudio de Gloria Camarero tiene que ver con las referencias ideológicas de cada discurso audiovisual, para ello asocia una ética de la imagen con elecciones estéticas particulares de cada director. Acordamos en que los contextos sociopolíticos de la producción y realización de los filmes influyen de manera determinante en el texto que termina siendo un aparato ideológico portador de sentido (Gonzales Requena: 2012).

Si la ideología, según Althusser (1970), está ligada básicamente a la representación como "sistema de representaciones: imágenes, ideas, mitos, o conceptos que existen y cumplen un papel en la sociedad concreta" (193), debemos dar por sentado que las imágenes no son inocentes y a la vez, recogen los imaginarios sociales. Como dice Gloria Camarero en su prólogo de *Cine e Ideologías* (2002: 7), "el cine será esa mirada que habla".

Walter Benjamin indicaba en sus tesis de filosofía de la historia (1989: 180), que la articulación histórica del pasado no significa conocerlo como tal y como "verdaderamente fue", sino adueñarse de un recuerdo cuyo contenido es diferente según quien lo recuerde.

Como afirma Gerard Imbert (2002: 89-97), la línea de ruptura operada primero por Althusser y luego por Bourdieu y otros autores introduce en los años setenta la noción de "ideología invisible" para referirse a aquellos discursos dispersos que encierran conte-

nidos ideológicos sin pertenecer a un sujeto claramente identificable, ni reflejar un cuerpo de doctrina o presentarse directamente como tal.

Roland Barthes hace una formulación similar en sus *Mitologías* (1957) cuando se refiere a la producción social de los discursos. El gran hallazgo del semiólogo francés tiene que ver con destacar la ideología en la retórica de la imagen no como imposición de contenidos visibles, sino como un proceso invisible de imposición de poder. En este trabajo intentamos dar cuenta de estrategias operadas sobre la imagen fílmica de este discurso en relación a los contenidos históricos de la vida de Frida Kahlo, profusamente documentada en los últimos años, lo que ha ampliado el marco teórico y de consulta para la investigación del área.

FRIDA, NATURALEZA VIVA (1983): UNA APUESTA IDEOLÓGICO-ESTÉTICA

Un realizador independiente como Paul Leduc plantea su filme sobre Frida en la línea de pensamiento que concretó en su primer largometraje de 1970⁴, con una posición política clara y determinante de su mirada.

Su obra sobre Frida marca huellas de enunciación ideológicas desde el primer plano del filme. La primera secuencia abre el relato con el ataúd de Frida en el magnífico Palacio de Bellas Artes del Distrito Federal en México, en el momento en que lo cubren con la bandera roja del partido comunista, y enlaza esto con un *flashback* que nos lleva a su dormitorio en la casa Azul de Coyoacán⁵, donde se detiene en lo que será su último cuadro, *Sandías* (1954). El plano ideológico marca una ética de la imagen que se plasma en el discurso de Leduc, que toma la opción estético-ideológica al mostrar una Frida militante y provocadora, suma en este fragmento del relato un recurso formal que abismará permanentemente la puesta en escena del filme: los espejos donde Frida se mira para pintarse a sí misma, duplicando y triplicando su imagen en un mismo plano, logrando un efecto estético particular que caracterizará al relato. Su estructura se organiza a través de varios *flashbacks* inconexos en el tiempo lineal de la historia, obligando al espectador a reconstruir todo el tiempo los fragmentos de las distintas épocas de la vida de la pintora. La casa azul resulta un espacio recurrente como locación histórica y escenario natural, y así se aprovecha su excelente estado de conservación.

Entre los recursos de Leduc para abismar el relato destaca la pasión de Frida por el teatro de títeres, cuando daba funciones para un pequeño grupo de alumnos que recibía en su casa, unos niños conocidos como 'los fridos', que escuchaban absortos sus historias; lo mismo que su afición por colecciónar muñecas, ambos registros apelan al gran deseo de Frida de ser madre, truncado por sus problemas físicos. Esto ha quedado trágicamente marcado en su obra.

Otro recurso de puesta en escena es enfatizar la costumbre de Frida de travestirse como hombre y jugar con la idea de la identidad sexual del artista. La construcción del relato obedece a la lógica del recorte, del retazo, del fragmento vital seleccionado para revelar alguna de las múltiples aristas que presenta un personaje como el de Frida, complejo y absolutamente original en su época.

Hay un notable número de escenas dedicadas a su militancia política. Diego llegó a ser secretario general del partido comunista mexicano. Estas alusiones son constantes y la vinculan con la realidad política mundial del momento. Cuando Leduc decide introducir la figura de otro referente del muralismo mexicano como David Alfaro Siqueiros, no lo hace desde la praxis artística sino desde las acaloradas discusiones que tenían en el jardín de la casa, porque Siqueiros estaba alineado con la ortodoxia del partido comunista y apoyaba a Stalin. Diego y Frida acogen a León Trotsky en su arribo a México en 1937 y lo alojan en la casa azul junto a su esposa Natalia Sedova. La historia que cuenta este relato prioriza una relación sentimental entre Frida y Trotsky que fue muy breve y ha sido profusamente documentada, lo mismo que muchas otras, con hombres y mujeres, que Leduc descarta sin pensarlo⁶.

El matrimonio más famoso de México durante años, ‘el elefante y la paloma’, como los llamaba la madre de Frida, dieron muestras de que el talento puede aunarse sin competir, sino todo lo contrario, sumar en lo estético y lo político.

Ambas parejas, Trotsky y su esposa, y Diego y Frida, se distancian en 1939. Fue entonces cuando se colocó el busto de Stalin en el cuarto que ocuparon, lo que muestra la vuelta a la ortodoxia del partido que retomó la pareja de artistas.

El uso de *inserts* documentales de la época y fotografías de momentos claves de la vida política mundial caracterizan el relato de Leduc y posicionan la figura de Frida en una realidad-mundo inusual para una artista latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX. Estos *inserts* refuerzan la idea de representación dentro de la representación que abisman la puesta en escena del filme y complejizan su cadena de sentido.

Entre los momentos elididos de la vida de Frida se encuentra la presencia de André Breton y su esposa en México, que visitaron a Trotsky en 1938, cuando se produce la anexión de la obra de Kahlo al movimiento surrealista europeo promovido por Breton y su grupo.

Los numerosos retratos de Frida, sean fotografías o pinturas que la muestran en diferentes momentos de su vida, han legado un muestrario de dolor y sufrimiento, e instauran también un imaginario propio y reconocible para Iberoamérica y posteriormente para el mundo.

Las secuencias donde se la muestra con Diego Rivera representan lo más difundido para el conocimiento popular, ficcionalizan sucesos reales, pero con anacronismos⁷ evidentes, que se montan para facilitar la presentación de la tensa relación amorosa que los unió. El director recurre a vincular determinados hechos con las obras más conocidas de ambos, aunque no responden con exactitud al momento en que ocurrieron. Las últimas secuencias del filme retoman el hilo temporal, cuando Frida asiste a su única exposición individual en la galería de Lola Álvarez; ya muy enferma, llega en ambulancia y recostada en su cama.

El cierre del relato será la última aparición pública de Frida acompañada por Diego (que empuja su silla de ruedas), en la manifestación callejera en contra de la intervención estadounidense a Guatemala en 1954. La clausura nos devuelve al Palacio de Bellas Artes y al féretro de Frida, cuando Diego retira la bandera que lo cubría.

Es innegable la calidad estética del relato que logra Leduc y que marcó un antes y un después en la figura mundial de Frida como referente del arte latinoamericano, y signó un rumbo diferente para los *biopics* de artistas.

Al ser una producción independiente de un director-autor con una clara definición ideológica, pertenece por sus rasgos al cine de arte y ensayo. En el momento de producción del filme, el PRI⁸ gobernaba México y no presentaba ningún problema de censura, al menos en lo referido a exaltar las premisas de la revolución mexicana, la mexicanidad o el indigenismo, favoreciendo al director que pudo trabajar tranquilo y además hacerse de los premios más importantes de México, los *Ariel*, donde ganó en las categorías más significativas y logró una gran difusión y mejor distribución mundial del filme.

Es un hallazgo la calidad estética del relato, que intenta replicar el referente pictórico que conforma el imaginario de Frida, pero la ambición por hacer del mismo un discurso portador de ideología lo afecta bastante, porque elige seguir la tradición del anecdotario popular alejándose del rigor histórico, lo que le quita credibilidad; no solo ficcionaliza la vida de la artista, sino que lo hace según el estándar del gusto del público, que ha concebido el romance y la tormentosa vida de la pareja mexicana como un tema de interés nacional.

A MODO DE COMENTARIO FINAL: EL USO DEL REFERENTE PICTÓRICO EN LA INDUSTRIA DE MASAS

Frida Kahlo es un caso único, si consideramos las operaciones interdisciplinarias que ofrecen los referentes pictóricos en el cine. Su obra pictórica puede cifrarse en la cantidad de autorretratos que realizó durante toda su vida y que marcan los tiempos de su latido existencial.

Esto sería tema de un trabajo aparte y como dice Mónica Barrientos en su texto *Celuloide enmarcado* (2009), entre todos los géneros pictóricos con presencia real en el cine, el retrato es el más recurrente.

Las relaciones entre cine y pintura están cargadas de complejidad en la misma proporción en que ambos se favorecen del intercambio, aunque vamos a centrarnos en los beneficios de la pantalla, el pictórico se ve contagiado por el cine de múltiples formas: convierte el rostro de actrices en íconos de modernidad (el caso de Andy Warhol con Marilyn Monroe, Antonio Saura con Brigitte Bardot y Salvador Dalí con Mae West), las obras de Edward Hopper se cargan de atmósfera cinematográfica (la característica cotidianidad estadounidense de sus obras, contagia, por otra parte, especialmente la obra de Robert Altman) (...) los propios cineastas que han desarrollado parte de sus carreras como pintores: Antonioni, Greenaway, Bresson, Demy, Schnabel (Barrientos, M., 2009: 18).

Su imagen y especialmente sus autorretratos son homologables en Iberoamérica únicamente a la figura del Che Guevara: estampadas en remeras, bolsos, estuches, prendedores o cinturones, que se venden en todas las calles de las grandes ciudades. Creemos

que la pregnancia de la imagen de Frida tiene que ver con la mujer-artista que impuso, además, un estilo desde su propia imagen cotidiana.

Si le sumamos el contenido mítico de una vida signada por el dolor, el color asociado a la femineidad, la tradición de un país como México y su patrimonio cultural inmenso y arraigado en una Latinoamérica misteriosa y desconocida, se genera un enlace muy atractivo con el imaginario mundial, o global, que se provee permanentemente de lo exótico para estandarizarlo, pero no cualquier contenido se suma a ese imaginario, como dice Renato Ortiz (2002), porque esta lógica no está anclada en ningún territorio específico, pero alimenta la historia de la representación occidental que integra a cada una de las artes visuales a través de los tiempos.

El estatuto del autorretrato de artista cambió a partir de la obra de Vincent Van Gogh en Europa y de la obra de Frida Kahlo en Latinoamérica. Es interesante observar que los finales de sus vidas fueron una larga agonía: el holandés se disparó en un rapto de locura; se dice que Frida, cansada de sufrir ingirió, una dosis muy alta de drogas paliativas.

Desde su muerte, Frida comenzó a instaurarse como un mito. Aun así, el común de la gente desconocía su obra. Siempre fue reconocida por sus pares latinoamericanos, pero su fama era aún mayor en otros sitios claves para el arte de la primera mitad del siglo XX como París, que la reconoció antes que nadie.

Con la llegada de la década del sesenta y el auge de la reproducción en cadena del imaginario artístico más pregnante de cada región, la imagen de Frida (aún más que su obra) gradualmente se transformó en un suceso imparable.

La globalización ha logrado que en todo el mundo civilizado se consuman las mismas cosas. Este consumo irrefrenable de las masas por puro entretenimiento que se regirá por el gusto dominante, en general toma su ideal de la estética publicitaria. Así, el imaginario conformado por este tipo de producto ha logrado instalar un culto a la belleza de uso nunca antes visto en la historia de la representación. Es obvio que sin el avance técnico de la reproductividad esto sería imposible.

El valor de uso del arte es fetichizado y ese fetiche (la valoración social) es el único valor de uso. De este modo, las obras de arte son adoptadas por la industria cultural pero al precio de terminar con el extrañamiento y sumiéndose en la cosificación. El estilo en la industria cultural es una caricatura del estilo que se define en el esquematismo que privilegia el "efecto" y reduce la obra a una fórmula que produce "nuevos efectos" basados en el viejo esquema. Así se realiza la eterna repetición de lo mismo y la constante exclusión de lo nuevo. La sublimación estética produce el cumplimiento del deseo a través de la negación: la industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca.

En Iberoamérica el referente pictórico de Frida es un caso notable, por la posibilidad única y atractiva de su producción. La variación que ofrece va desde la propia imagen de la artista, que en vida era una especie de ícono en movimiento. En un extraño camino

de ida y vuelta y retroalimentación permanente, su imagen se repite y se transforma sin perder esa esencia que hace que cualquiera (incluso un espectador y a la vez consumidor ingenuo) reconozca de dónde proviene la inspiración.

No solo *Barbie*, la muñeca estadounidense que ya tiene más de medio siglo, puede estar en las manos de una niña de cualquier parte del mundo. Sino que (aunque de características más artesanales) también contamos con muñecas de Frida y de la pareja Frida-Diego. La industria gráfica, la textil, el cómic, la marroquinería y, por supuesto, la moda, han incorporado el imaginario de Frida.



Figura 1 La imagen de Frida Kahlo como Mercancía

Su imposibilidad de tener un hijo con Diego y el hecho de ver frustrado el sueño de la maternidad, fue uno de los tópicos recurrentes de su iconografía. Esto también ha sido banalizado en la masificación de su imaginario.

Como estudio de caso, nuestra intención con este trabajo es sembrar la inquietud que abra paso a otras investigaciones sobre diferentes autores y obras con esta perspectiva interdisciplinaria. Porque el discurso audiovisual contemporáneo ofrece un corpus apenas revisado desde esta mirada y sería interesante producir y aportar teorías acerca del arte iberoamericano y su relación con el arte transnacional o global, para hacer foco y profundizar en la producción simbólica de nuestra región y en nuestro trabajo interdisciplinario sobre ella.

NOTAS

1. El instinto frente a la razón, la subjetividad y la primacía del yo, serán fundamentales en este movimiento que nació en las letras, floreció en el teatro y revolucionó la pintura mexicana tradicional, después parte de su ideario será enarbolido por expresionistas y surrealistas.
2. Directores tan disímiles como Minelli (1956), Huston (1952), Jarman (1986), entre otros, se ocuparon de concretarlos.
3. Para esto, el funcionamiento de los tres sistemas que sostienen la supremacía estadounidense: el sistema de estrellas, el sistema de estudios y el sistema de géneros se conjugan a la perfección.
4. Reed, México insurgente, 1970, su preocupación por el género documental y el tratamiento de temas sociopolíticos es una marca de su obra.
5. Actualmente es la sede del Museo Frida Kahlo, visitado por miles de personas de todo el mundo que pueden transitar sus espacios y jardines, y observar los objetos de la vida cotidiana de la pintora y buena parte de su obra íntima, cartas y recuerdos de familia, cuadros de ella y de algunos de sus

amigos.

6. Entre los más resonantes está la relación homosexual de Frida con Josephine Baker en París.
7. Cuando se muestra a Frida en silla de ruedas, aún no había sufrido amputaciones.
8. Se refiere al Partido Revolucionario Institucional que se mantuvo en el poder entre 1929 y 1989.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, L. ([1970] 1988) *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.
- Barrientos, M. (2009) *Celuloide enmarcado*. Madrid: Quiasmo Editorial.
- Barthes, R. ([1964] 1992) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- ([1957] 1980) *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. ([1972] 1989) *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995), *El arte cinematográfico*. Ciudad de México: Grupo Planeta.
- Camarero, Gloria (2002) "Prólogo" en *Cine e ideologías*. Madrid: Akal
- (2011), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores .
- Imbert, G. (2002) *Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales*. En *Cine e ideologías* Madrid: Akal.
- González Requena, J. (2012) *Clásico, Manierista, Post Clásico*. Valladolid. Castilla Ediciones
- Ortiz, R. ([1997] 2002) *Mundialización y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Woolf, S. (2001) *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zavala, L. (2011) "La teoría del Cine en la región latinoamericana y las políticas de investigación" en *Comunicación y Medios*, n° 24: 8-24 Santiago de Chile: Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile

PELÍCULAS

- Moulin Rouge* (1952), dir.: John Houston.
- Reed, México insurgente* (1970), dir.: Paul Leduc.
- Frida, naturaleza viva* (1983), dir.: Paul Leduc.
- Caravaggio* (1986), dir.: Derek Jarman.
- Lust for Life* (1956), dir.: Vincent Minelli.
- Frida* (2002), dir.: Julie Taymor.

Adaptando a Shakespeare para esencializar la conversión hippie-yuppie. *Adapting Shakespeare to essentialize the hippie-yuppie conversion*

Alejandro Ventura Comas

(pág 167 - pág 178)

En 1991, *My Own Private Idaho* (*Mi mundo privado*) de Gus Van Sant, representó tal vez la que fuera una de las expresiones cinematográficas más acabadas de un determinado tipo juvenil -apático y desencantado- que venía prefigurándose a lo largo de la década anterior. Esta película establece un preciso y sofisticado diálogo interfilmico en cada una de sus escenas con *Easy Rider* (*Busco mi destino*), otro filme emblemático, pero éste, de la década de los sesenta. En el balance que Gus Van Sant procesa del fracaso de la rebeldía sesentista desde una óptica posmoderna, hay un momento culminante cuando Scott —a través de un monólogo inspirado en Enrique IV de Shakespeare—, expresa su mutación en yuppie ante el desconcierto de Bob "el pordiosero". La adaptación de los personajes shakesperianos (Scott como el Príncipe Hal y Bob como Falstaff) y su traslación a un contexto histórico contemporáneo (Scott se refiere a Bob como «maestro psicodélico» en una referencia explícita a los años sesenta) estaría expresando la clara intención del director de universalizar y esencializar ese fracaso: la rebeldía sesentista fracasa en su intento de transformación radical del mundo porque la conversión hippie-yuppie estaría ya preestablecida e inscrita de antemano en la naturaleza de un joven que, inexorablemente, más tarde o más temprano, devendrá en adulto. En este trabajo, nos proponemos analizar en detalle este diálogo interfilmico sobre bases shakesperianas, reflexionando, a su vez, sobre la validez o no de este proceso de (des)historización que el director propone.

Palabras clave: rebeldía, apatía, hippie, yuppie, Shakespeare, posmodernidad.

In 1991, *My Own Private Idaho* by Gus Van Sant, represented perhaps one of the most accomplished cinematographic expressions of a particular type of youth —apathetic and disenchanted— that had been rising during the previous decade. This film establishes a precise and sophisticated interfilm dialogue on each one of its scenes with another emblematic film, this one from the sixties, *Easy Rider*. In the balance, from a post-modern perspective, that Gus Van Sant realizes of the failures of the rebellions in the sixties, there is a crowning point when Scott —through a monologue inspired in Shakespeare's *Henry IV*—expresses his transformation into a yuppie before the bewilderment of Bob "the vagabond". The adaptation of the Shakespearean characters (Scott as Prince Hal and Bob as Falstaff) and its movement to a contemporary historical context (Scott refers to Bob as