

Queremos tanto a Frida: patrimonio y matrimo- nio en las industrias culturales de México

Nuria Girona

Nuria Girona Fibla es profesora de literatura latinoamericana en la Universitat de Valencia.

Ha publicado, entre otros, *El lenguaje es una piel: lecturas del cuerpo en textos hispanoamericanos (1995)*.

*Dejé la Virgen de Guadalupe
para las películas gabachas de la semana
con Donna Mills.
Abandoné a Frida Kahlo
cuando todas las chicas
de Wilshire Boulevard
empezaron a dejarse crecer el bigote.
Me quedé con las telenovelas
en las que los bajos costos de producción
y la mala iluminación
muestran
cada rastro de ser mujer.*

LUIS ALFARO

Si viaja a México no olvide comprar –entre la avalancha de mariachis y frijoles– el tradicional calendario azteca de plástico, el llavero con el pasamontañas del subcomandante Marcos y una botella de tequila Frida Kahlo. Pero posiblemente, en algunos de estos productos aparezca la inscripción «made in China» y el patrimonio artístico, las oscuras luchas coloniales y la esencia mexicana queden empañadas por esta marca de fábrica, que enrarece su origen. Ante la duda de poder disponer de la tipicidad mexicana en la inminente campaña que algún centro comercial le dedicará a este país, seguramente no engrosarán su equipaje. Ni siquiera el souvenir turístico garantiza la autenticidad del lugar visitado. El mercado libre no tiene memoria.

En este viaje imposible a México, en donde se confunden los repertorios culturales con su consumo, lo ajeno desdibuja lo propio, y lo global transforma lo local, quisiera desenfocar la figura de Frida Kahlo, para colocarla en relación a las políticas nacionales y a las industrias culturales contemporáneas. La mención al inicio del tequila que lleva su nombre, junto a otros fetiches de la historia de este país, no es casual. Tampoco el desvío con el que expresamente he comenzado. Es preciso insertar esta figura en un marco insospechado para devolverle cierta imprevisión y así arrancarla de las lecturas que durante tanto tiempo la han sujetado más que su corsé.

La leyenda comienza con ella misma, ciertamente, pero el peso de la biografía de esta mexicana la ha fijado en un incierto lugar en la historia de la cultura dentro y fuera de su país. Incierto, porque el reconocimiento no se sabe muy bien si le llega de la mano de su minusvalía, de su relación con Diego de Rivera o de algún otro episodio vital, supuestamente calcado en su obra artística. Cito un ejemplo al azar: «Los retratos de cuerpo

1. Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo, 1907-1954. Dolor y pasión*, Colonia, Taschen, 1999, pág.19 (1992).

2. Eleonora Cróquer, «Velado y obsceno, el cuerpo escrito de Frida Kahlo», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, año 7, n.º 13, Caracas, 1999, págs. 205-223, pág. 206.

3. Véase Patricia Mayayo, *Frida. Contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2006.

4. Sin ánimo de ser exhaustiva y por citar sólo algunas de estas producciones, entre las biografías podemos destacar: Teresa del Conde, *Frida Kahlo: Vida de Frida Kahlo*, México, Departamento Editorial, Secretaría de la Presidencia, 1976; Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, Barcelona, Circe, 1988; Martha Zamora, *Frida Kahlo: el pincel de la angustia*, México, Martha Zamora, 1987. Entre el discurso crítico y los testimonios: Raquel Tibol, *Frida Kahlo, crónica, testimonios y aproximaciones*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977; *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, Editorial Oasis, 1983; *Ahí les dejo mi retrato*, Barcelona, Lumen, 2005; Eli Bartra: *Frida Kahlo: mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria, 1994; Carlos Monsiváis y otros: *Frida Kahlo, Una vida, una obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Ediciones Era, 1992; Elena Poniatowska, *Frida Kahlo: La cámara seducida*, México, La Vaca Independiente, 1992. Entre las novelas: Bárbara Mujica: *Mi hermana Frida*, Barcelona: Plaza & Janés, 2001; Meaghan Delahun: *La casa azul de Coyoacán*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.; Entre la filmografía: Marcela Fernandez Violante: *Frida* (cortometraje, 1972); Jean Leduc: *Frida: naturaleza viva* (documental, 1984); Julie Taymor: *Frida* (2002); Rodrigo Castaño: *Las dos Fridas* (documental, 2003).

5. Como en el caso de Eva Perón en Argentina, cuya figura plantea cuestiones semejantes: la mujer como ícono ideológico y estético en la producción nacionalista; la rearticulación de la relación Europa-América, la utilización de la moda como dispositivo cultural y simbólico y la reformulación del Estado como un espacio intersectado por dinámicas populares.

6. Gannit Ankori, *Imagining Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Westport, Greenwood Press, 2002, pág. 1. Tomado de P. Mayayo, ob. cit. ant., pág. 22.

entero, que en muchos casos están integrados en una representación escénica, están marcados en su mayoría por la biografía de la artista: la relación con su marido Diego Rivera, la forma de sentir su cuerpo, el estado de salud –determinado por las consecuencias del accidente–, la incapacidad de tener hijos, así como su filosofía de la naturaleza y de la vida y su visión del mundo»¹.

En este intercambio entre obra y vida –frecuente, por otro lado, en el caso de mujeres escritoras o artistas– se miden los falsos elogios sobre la fuerza, la intensidad o el carácter revelador de la producción de Kahlo, como si la «originalidad» creadora proviniera de un desgraciado accidente, del despecho de una esposa o de los hijos deseados pero nunca llegados. Una mirada demasiado complaciente –quizás por lo terapéutico– que no sólo recorta sentidos –qué otra interpretación cabe, si el arte procede de un *fatum vital*– sino que obtura otros valores de su obra (la crítica al discurso médico o el hábil manejo del melodrama como género), la descontextualiza en su contribución a las vanguardias o en el contrapunto con el muralismo, cuando no neutraliza estas aportaciones.

Quizás debido al lugar tan inclasificable que ocupa en este contexto y a su problemática adscripción a los istmos de principio de siglo que «lo (auto) biográfico surja como categoría dominante para definir el trabajo estético de la pintora. Lo curioso reside, sin embargo, en el hecho de que los trazos de esa biografía (...) determinen –y hasta justifiquen– su “privilegiada” –o excéntrica– posición en el mapa de la cultura mexicana»².

Por suerte, otros acercamientos se abren en el pesado achatamiento de esta lectura unidireccional³, pero más allá de su necesaria reubicación en la historia del arte o de la «verdad» del yo que la figura de Kahlo promete, me interesa destacar la proliferación discursiva que ha sido capaz de generar. Su productividad simbólica no se agota en la incesante maquinaria que ha logrado despertar en el ámbito crítico, literario, dramático, artístico o cinematográfico⁴ sino que ha saltado a la moda, al consumo y al turismo, como observaba al comienzo.

Kahlo se ha convertido en un signo de múltiples codificaciones que más allá de las apropiaciones políticas sobre su cuerpo, su imagen y su nombre, puede leerse como una metáfora, como un «significante social» que convive hoy de maneras contradictorias, y que ha sufrido un proceso de renarrativizaciones y vaciamientos que han trasvasado el campo de lo cultural.

EL CUERPO TRIZADO Y ENAMORADO

La figura de Kahlo fue reinventada y resignificada por la política cultural mexicana de los años 80 y 90, tal y como en ese mismo país, la lógica nacionalista se sirviera de La Malinche un siglo atrás⁵. Hasta esos años, su nombre apenas remitía al matrimonio con Diego de Rivera (como «esposa de») y a la extravagancia de su estilo. Cabe recordar que en vida expuso de forma individual tan solo tres veces y de ellas, una en México, poco antes de morir. Como indica Gannit Ankori, «en las crónicas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, Kahlo aparece representada como la joven y exótica novia de Rivera al principio, la esposa traicionada después y la compañera fiel y doliente en los años finales (...). Ambos papeles, el de “esposa” y el de “personalidad exótica” terminaron eclipsando el papel de Kahlo como artista seria»⁶.

La narrativa del cuerpo enfermo y doloroso de esta figura comienza a gestarse en las primeras publicaciones aparecidas en la década de los 70, pero sin duda la aparición de la completa biografía de Hayden Herrera en 1983 culmina exitosamente estos intentos. Consciente de la dimensión mítica que ya por entonces comenzaba a envolverla, Herrera afirma en su «Prólogo»: «Fue ella uno de los creadores de su fabulosa leyenda, y como era tan complicada y tan intrincadamente consciente de sí misma, su mito está lleno de tangentes, ambigüedades y contradicciones. Por eso uno (*sic*) vacila en revelar los aspectos de su realidad que podrían socavar la imagen que ella creó de sí misma. Sin embargo, la verdad no disipa el mito. Aun después de escudriñarla, la historia de Frida Kahlo sigue tan extraordinaria como lo es la fábula»⁷.

7. Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2006 (1983), pág. 16. Cabe señalar que esta biografía se correspondía con el trabajo de Tesis Doctoral de su autora y que fue publicada inicialmente en Estados Unidos.

En este deslizamiento entre autorrepresentación y persona, y entre biografía y vida, Herrera se propone desvelar una verdad que no traicione la fábula. El relato de vida se trama en la anécdota (a veces el chisme) y el comentario de los cuadros, siempre al hilo unos de otros. La pintura termina así autentificando la vida, y la vida, la leyenda, en un círculo que acaba donde comienza; por las dudas, esta versión se certifica adjuntando cartas, reproducción de documentos originales y fotografías.

Pero la publicación que cierra la definitiva identificación de Kahlo, ya no como cuerpo doloroso o enamorado sino como cuerpo de la patria, es la de sus diarios, en 1995.

El reclamo del título con el que se editaron: *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* genera ciertas expectativas que este documento de vida trunca. A la continuidad cronológica que convencionalmente se le atribuye a este género, se opone la escasez de fechas que en él se consignan y las notas dispersas que lo salpican; al esperado tono confesional, las escasas referencias autobiográficas.

La prometedora intimidad no asoma al consignar la existencia, que no registra truculencias descriptivas. Nuevamente, el horizonte de lectura biográfico desvirtúa los valores de este texto, que en su conjunto, se arma como una pieza más de la artista: decorado, pintado, garabateado y emborronado, incluye numerosos esbozos, dibujos e ilustraciones de la autora. La preeminencia de lo plástico o lo visual frente a la linealidad de la escritura o el orden episódico componen un «cuadro» de vida y le otorgan una densa textualidad (incluso la grafía se pincela) que no se agota tampoco en lo artístico, puesto que en conjunto resulta inclasificable como diario y como obra.

Pero en realidad, no me interesa tanto redireccionar este particular texto en su dimensión artística –tampoco tan extraño, tratándose de una pintora– si no rescatar el gesto que lo compone, en donde escribirse equivale a pintarse y en donde vida, obra, escritura y pintura se funden sin límites. Si toda escritura autobiográfica diseña una puesta en escena del yo, en este caso, el yo de la escritura no remite a un yo de vida –aunque pese– sino a un yo de pintora; si Kahlo se confiesa en este cuaderno, se confiesa pintora; si Kahlo se imagina, se imagina pintada. Casi me atrevería a decir –forzada por las interpretaciones precedentes– que la consistencia de esta primera persona no se gana en el *bios*- sino en la actividad profesional que la define y la sustancializa.

Por otro lado y retomando la idea del *Diario* como objeto artístico, su publicación se presenta igualmente como libro-objeto para coleccionistas. La cuidadosa y lujosa factura llaman la atención, no sólo por incluir una excelente reproducción del facsímil del diario

sino por acompañarlo con una introducción de Carlos Fuentes, seguida de un ensayo de Sarah M. Lowe (quien también comenta la transcripción del contenido del diario en la siguiente sección) y termina con una cronología y una bibliografía final.

Todo un paratexto académico e intelectual abriga este documento, en un intento de puesta en orden de su escritura (que exige una transcripción para su mejor seguimiento, a pesar de que fue concebido para ser mirado y no tanto para ser leído), de su vida (cuyas fragmentaciones y elipsis viene a compensar el listado de fechas final) e incluso de los discursos generados hasta aquel entonces (recogidos en la relación de las últimas páginas).

Pero sin duda, la apertura de Fuentes, un escritor consagrado, sella definitivamente el reconocimiento de Kahlo en el campo cultural mexicano y la proyecta a la esfera internacional. Su presentación no sólo retoma las escenas fundantes de la leyenda-Kahlo en una deliciosa narrativa sino que las restaura en toda una gesta nacional.

«A Frida Kahlo la vi una sola vez» comienza diciendo el escritor y el tono evocador atempera la voz autorizada que construye la doble historia como si de una se tratara: la vida de Kahlo y la historia de México. Imposible dejar de transcribir este comienzo:

Era la entrada [la de Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México] de una diosa azteca, quizá Coatlicue, la madre envuelta en faldas de serpientes, exhibiendo su propio cuerpo lacerado y sus manos ensangrentadas como otras mujeres exhiben sus broches. Quizá era Tlazolteot, la diosa tanto de la pureza como de la impureza, el buitre femenino que devora la inmundicia a fin de purificar el mundo. O quizá se trataba de la Madre Tierra española, la Dama de Elche, radicada en el suelo gracias a su pesado casco de piedra, sus arracadas tamaño rueda de molino, los pectorales que devoran sus senos, los anillos que transforman las manos en garras. (...). ¿Un árbol de navidad? ¿Una piñata? Frida Kahlo era una Cleopatra quebrada que escondía su cuerpo torturado, su pie baldado, sus corsé ortopédicos, bajo los lujos espectaculares de las campesinas mexicanas⁸.

El recuerdo de Kahlo invoca la mitología fundacional. Los atributos aztecas que Fuentes reconoce en ella la proyectan hacia un pasado arqueologizado que la monumentaliza, a pesar de la leve ironía que aminora su fascinación. Tan pronto la identifica con la diosa Coatlicue y Tlazolteotl como con el dios Xipetotec. Más adelante, los hitos biográficos la vinculan a la historia del país más allá de un marco de referencia temporal: las travesuras juveniles evocan la estética de la Revolución, el accidente que la hará famosa se personaliza en la ciudad («y la ciudad que tanto amaba y tanto temía, la atacó sin piedad», p. 12), sus amistades sirven para trazar una crónica del arte y la modernización en México, su muerte –muy a pesar de Borges– «le llega como muerte mexicana» (23).

Pero Fuentes va más allá y alegoriza el cuerpo de la nación en el cuerpo de Kahlo, en una simbiosis en la que el dolor y las heridas de ambos se consustancializan: «qué misteriosa hermandad entre el cuerpo de Frida Kahlo y las hondas divisiones de México» (8). La narración se reviste de tintes sacrificiales: «es el San Sebastián mexicano, atravesado de flechas» (13) y el cuerpo roto de esta mujer se desgarrará una vez más para alojar un destino nacional, por mantener el tono épico del autor: «simbólica –¿o acaso sintomática?– de México» (10), sentencia Fuentes. Y es que la fascinación no perdona.

FRIDA: PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

La hagiografía que Fuentes le dedica a Kahlo no se conforma sólo con la identificación de referentes mexicanos. Paradójicamente, su encarnada mexicanidad la universa-

8. Carlos Fuentes, «Introducción» al *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Madrid, Debate-Círculo de Lectores, 1995, págs. 7-8. En adelante, los números entre paréntesis remiten a esta edición.

liza. Con una estrategia erudita, el escritor la emparenta con toda una genealogía de artistas y escritores europeos, lo que a su vez la legitima como portadora de una herencia de ambos continentes y le permite circular cosmopolitamente con denominación de origen.

De hecho, la entronización de Kahlo como icono nacional coincide con el proceso de internacionalización de México y muestra cómo las estrategias del comercio global no sólo emplazan un nuevo modelo económico sino reordenan también los mercados culturales, transforman los espacios a través de los cuales circulan los bienes simbólicos y disminuyen la importancia de lo territorial, devaluando los referentes tradicionales de identidad.

En relación a esta cuestión, García Canclini ha descrito los usos del patrimonio histórico en la historia cultural mexicana contemporánea⁹. La orientación nacionalista de la política posrevolucionaria de este país explica el interés por preservar este legado e integrarlo en un sistema de museos, centros arqueológicos e históricos. No en balde, México posee la institucionalidad e infraestructura cultural más vasta y centralizada de América Latina. Si en los años 60, el Museo Nacional de Antropología se erigió, como ningún otro, como el más representativo de la mexicanidad –aclara García Canclini–, se debió no tanto al esplendor del edificio que lo acogía, al tamaño y la diversidad de su colección o al hecho de superar en número de visitantes a los demás museos sino «a la hábil utilización de recursos arquitectónicos y museográficos para fusionar dos lecturas del país: la de la ciencia y la del nacionalismo político» (170).

Independientemente de cómo operó en este espacio la monumentalización para exaltar el valor del patrimonio arcaico (supuestamente puro y autónomo), o cómo se recortó el referente indígena, lo que me interesa es señalar que las grandes culturas étnicas se exhibieron como parte del proyecto moderno que fue la construcción de la nación. El Museo culminaba este proceso de articulación nacional, uniendo el pasado grandioso a la modernidad del momento (por las características de las instalaciones) y la institución estatal ofrecía así el espectáculo de su historia como base de su unidad y conciencia política.

Pero a finales del siglo xx, este relato del origen y la unidad entra en crisis, coincidiendo con una significativa reducción del papel del Estado en la promoción cultural, junto con el declinamiento de otras funciones. Aunque su presencia se mantiene, sus formas de intervención derivan hacia las áreas del patrimonio, las bellas artes, las culturas populares y la infraestructura, más en su gestión o mediación con el capital, que en su dirección, y cede también en las industrias culturales, que confiere al sector privado. En esta tendencia va restringiendo su ámbito de actuación a lo artístico, mientras que deja lo comunicativo a la industria cultural, en un proceso mediante el cual, como indica Martín Barbero «el Estado se hace cargo del pasado y deja el futuro a la industria cultural»¹⁰.

En este transcurso, la cultura ganó un papel instrumental en la política exterior de los años 90 y funcionó como mediación entre local y lo global en el ingreso de México en el Tratado de Libre Comercio, como un recurso para negociar la identidad en el nuevo ámbito internacional y forjar la nueva narrativa postnacional, en la línea de lo que Fuentes apuntaba. La cultura jugó un componente importante de ese discurso-puente.

Durante la presidencia de Salinas de Gotardi (1989-1999) el discurso oficial equiparó integración continental con mayor seguridad nacional, salvaguardando así un pasado nacional sin traicionarlo, como algunas voces críticas auguraban. Para Salinas, muchos

9. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001, 1ª edición actualizada (1ª edición 1990).

10. Ramón Zallo, *Industrias y políticas culturales en España y el País Vasco*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, (1995), págs. 27-28.

siglos de vigor cultural mantendrían la autonomía de México cuando éste ascendiera al bloque del Primer Mundo con el TLC: «No había que temer que la integración debilitara la identidad nacional porque el legado cultural era tan indestructible como los templos aztecas», apunta Georges Yúdice irónicamente al respecto¹¹.

La nueva misión de la cultura se explicita en el Plan Nacional de Desarrollo (1989-1994)¹², en el que se establecen los objetivos y estrategias generales que se llevarían a cabo durante el sexenio presidencial, especialmente en el capítulo sobre la «Soberanía, seguridad nacional y promoción de los intereses de México en el exterior», en donde se conigna que para hacer de la cultura mexicana uno de los principales elementos de reafirmación de la identidad nacional y para ampliar la presencia del país en el mundo, la política exterior deberá «realizar una campaña de difusión de la cultura mexicana en el ámbito mundial» y así «promover su imagen en el exterior».

Conforme a lo anterior, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes proyecta en Estados Unidos, durante 1989 y 1992, una serie de magnos programas y festivales culturales dedicados a México. Según Tovar y de Teresa¹³, el CONACULTA realizó más de 800 exposiciones, entre ellas: «Azteca: el mundo de Moctezuma» en la ciudad de Denver, «Teotihuacan: ciudad de los dioses», en San Francisco, «Mito y magia en América: la década de 1980 en Monterrey», «El mundo de Frida Kahlo» en Houston, etc., todas financiadas en parte con capital privado o procedente de grandes corporaciones¹⁴. La campaña publicitaria a gran escala se completó con lecturas de escritores, conciertos de música en los museos principales y otros espectáculos. Sirvan como diagnóstico las palabras de Cuahémoc Medina:

Ante la imposibilidad de fabricar una mitología a partir de los holocaustos del neoliberalismo, las élites políticas y económicas volvieron los ojos al capital ya dilapidado, pero siempre disponible, del mexicanismo. Las exhibiciones internacionales de México: *esplendores de treinta siglos y Europalia*, la sala de arte mexicana en el British Museum, el colaboracionismo en la entronización esterilizada del culto de Frida Kahlo y la transformación de las zonas arqueológicas en prospectos de disneylandias tropicales, ornamentaron el efímero triunfalismo de la primera mitad de los noventa necesitado de reafirmar el aparato iconográfico nacional para que sirviera como herramienta de la despiadada internacionalización (...) Una convivencia fructífera de lo nuevo y lo antiguo, donde la modernidad de las maquiladoras y la competencia internacional tendría que coincidir con la herencia de la «grandeza de México», y frente a la cual cualquier oposición, aunque fuera la de los idolatrados indígenas, era simplemente una molestia prescindible¹⁵.

La alusión de Medina a «los esplendores de treinta años» se refiere una de las exposiciones más exitosas del momento, que tuvo lugar en el Museo Metropolitano de Nueva York («México: Esplendores de treinta siglos») y que concentraba una serie de «obras maestras» en un recorrido lineal desde la época prehispánica hasta la contemporánea.

El cartel publicitario de esta exhibición se diseñó con el «Autorretrato con monos» de Kahlo. Jean Franco¹⁶ comenta cómo esta imagen se reprodujo en todas las carteleras y revistas norteamericanas; en los suplementos publicitarios del *New Yorker* apareció con la rúbrica «Manhattan será más exótica este otoño», junto a un anuncio que insertaba la silueta de esta ciudad, enrojecida por la prestada incandescencia de las puestas de sol tropical. Los nombres de los avisadores de las compañías, «Aeromex, Bancomex and Mexicana» aparecían en la esquina inferior.

11. Georges Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

12. Plan Nacional de Desarrollo (1989-1994), disponible en la Biblioteca de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión: <http://www.cdhucgob.mx/bibliot/publica/otras/pnd.htm>.

13. Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural: una visión de la modernización de México*, México, FCE, 1994.

14. Véanse más detalles sobre las exposiciones y su financiamiento en Irene Hermer, «La toma de Nueva York», *Nexos*, n.º 156, diciembre, págs. 5-13, 1990. Disponible en web: <http://www.nexos.com.mx/>

15. Cuahémoc Medina, «Ironía, barbarie, sacrilegio» en Trisha Ziff, (ed.) *Cercanías distantes. Un diálogo entre artistas chicanos, irlandeses y mexicanos*, México: CNCA/Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo y Gil, febrero-abril, 72-81. Disponible en web: <http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/zironia2.html>.

16. Jean Franco, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto propio, 1996.

En el catálogo de la exposición, Octavio Paz afirmaba que un nuevo México emergía, puente entre los mundos de habla inglesa, hispana y portuguesa. La imagen de Kahlo enlazaba con esta nueva imagen y su uso patrimonial (que rememoraba de forma actualizada el componente indígena de la nación, sin demasiados conflictos) aprovechada tanto como bien universal como reclamo publicitario:

El retrato de Kahlo actúa como defensor e intercesor de un México nuevo, Un México cuya retórica nacionalista ha sido modificada, un México que se hace entendible en tanto exótico, un exotismo representado por una naturaleza desbordante. Lo exótico y lo natural siempre han sido términos de la relación desigual entre el centro y las áreas marginalizadas del mundo (43). Pero el autorretrato de Kahlo no sólo funcionó como mediador «entre el México antiguo y nuevo», sino que también entre el arte formal y la hipótesis comercial¹⁷.

17. J. Franco, *op. cit.*, págs. 43-44.

Tan sólo era el comienzo. Pocos años después, los cuadros de Kahlo se cotizaban por encima de cualquier otro artista latinoamericano. Hoy en día, *Frida Kahlo* es también una marca comercial, registrada por *Frida Kahlo Corporation*, cuya función es vender licencias a corporativos nacionales e internacionales. A la fecha se ha negociado el uso del nombre para productos como un tequila, una muñeca, una línea de cosméticos y prendas de vestir, unas zapatillas deportivas y una colección especial de corsés con cristales Swarovski.

TODAS LAS FRIDAS

De icono mexicano a fetiche comercial, las apropiaciones de Kahlo oscilan entre la máxima banalidad publicitaria y la elevada creación sublime, en una pugna de sentidos que perfila un cruce conflictivo entre política y cultura, mercado y arte, industria y creación, modernidad y tradición. Su funcionalidad ensaya un campo de múltiples mediaciones en el que operan tanto fuerzas económicas como simbólicas, que determinan el mundo material mediante modas, gustos y consumos pero también generan producciones artísticas, identidades colectivas y lugares de intervención.

La batalla contemporánea sobre su figura no se esgrime sólo en términos patrimoniales o de *copyright* y no todas sus apropiaciones reclaman lucro. Lo cierto es que el panorama que he presentado deja fuera la popularidad de Kahlo entre la comunidad chicana estadounidense, la deuda que artistas como el mexicano Nahum Zenil o el japonés Yasumasa Morimura le ha profesado en sus producciones, por no hablar de los cientos de páginas *web* que sigue inspirando y que no cesan de ponerla en circulación.

Todas estas manifestaciones vuelven a cruzar conflictivamente muchos de los aspectos antes comentados y no resultan menos problemáticas que las revisadas hasta ahora: el uso de sus cuadros para promover el comercio exterior y la imagen de México; o sus recreaciones indigenistas –más que indígenas– para movilizar el turismo y alimentar tanto industrias que explotan el patrimonio cultural, como firmas internacionales, como artesanías populares con el mismo destino.

En definitiva, la tensión entre la racionalidad formal y la producción de sentidos, la lógica mercantil y las mediaciones políticas y sociales que Kahlo personifica no puede localizarse ni en el estatuto de la «alta» cultura, ni en la dimensión antropológica o masiva de esta¹⁸. En estos momentos, reducir estas apropiaciones a dispositivos estatales, mercantiles o tecnológicos no da cuenta de los múltiples sentidos de relación que se pueden establecer entre «lo cultural de lo político» y «lo político de lo cultural». De hecho, la

18. Véase G. Yúdice, *op. cit.* en relación a esta ampliación de la noción de «cultura» y su transformación como recurso.

leyenda-Kahlo reúne tanto prácticas políticas relacionadas con programas y gestión de bienes simbólicos como luchas de significados y pugnas de representación,

Aunque las intervenciones en estos dos bandos resultan asimétricas, quizás el fenómeno del zapatismo (cuyo levantamiento coincidió precisamente con la entrada en vigor del TLC) sirva para cerrar esta perspectiva y acabar de formular lo cultural como campo de luchas políticas desde múltiples esferas del espacio público.

Tan sólo retomaré tres cuestiones en relación con este movimiento, como contrapunto de lo planteado. En primer lugar, con respecto a «lo exótico» como categoría exportable y explotable de América Latina, y la defensa del patrimonio, el zapatismo ha logrado rearticular un sustrato indígena en una dinámica nacional, local y global que barre dualismos y estereotipos, y no encaja en la categoría de alteridad pensada como el atraso de lo moderno –hombres de la selva cuyos comunicados se difunden en la red–, en la línea de un progreso pensado desde la racionalidad occidental ni en una «lógica de la diferencia» según la cual toda alteridad resulta excluyente.

En segundo lugar y en relación a la noción de cultura, el trabajo intelectual del subcomandante Marcos difícilmente puede encuadrarse en una tradición letrada (que domina pero no lo circunscribe) ni puede asimilarse a la del profesional de las industrias mediáticas (aunque opera con ellas) ni deja de emparentarse con el experto de estado o de academia.

Para terminar, la problemática pero certera, práctica zapatista plantea cómo lo político desborda la política, al insertar la protesta y la lucha en el espacio de lo cultural y la vida cotidiana, y generar así un proyecto reactivador de lazos y comunidad social.

En este sentido es necesario reconocer que pensar lo cultural como luchas entre significados y representaciones y/o como prácticas desde actores sociales plurales resulta una dinámica compleja en América; tanto como aceptar que toda política cultural implica una política de representación, de circulación y –por supuesto– de comercialización. ■