

El *tableau vivant* como dispositivo transmedial a partir de la figura de Frida Kahlo y su obra¹

Lourdes Rojas López

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA, VENEZUELA
iromnevadra@gmail.com

27

ENERO- DICIEMBRE, 2019

Resumen

El objeto de estudio del presente artículo lo constituyen los *tableaux vivants* hallados en la película *Frida* (2002) de Julie Taymor. Se propone en este sentido un análisis del *tableau vivant* en tanto estrategia transmedial que sirve como modo de acercamiento a la obra y persona de la pintora mexicana Frida Kahlo. Asimismo se establecerá el diálogo entre este dispositivo y el contexto medial en el que se encuentra inserto. Como metodología se propone -en primer término- una revisión teórica en torno a lo transmedial. De igual modo se explicitarán algunos puntos teóricos acerca del *tableau vivant* como propuesta transmedial a la par de la puesta en análisis de los *tableaux vivants* en el contexto del film *Frida* (2002).

Palabras clave: Transmedialidad, dispositivo, *tableau vivant*, Frida Kahlo.

The *tableau vivant* as a transmedial device based on the figure of Frida Kahlo and her work.

Abstract

The object of study of this article is the *tableaux vivants* found in the film *Frida* (2002) by Julie Taymor. In this sense, an analysis of the *tableau vivant* is proposed as a transmedia strategy that serves as a way of approaching the work and person of the Mexican painter Frida Kahlo. Likewise, the dialogue between this device and the medial context in which it is inserted will be established. As

¹ El presente texto toma como punto de partida el estudio de los “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad” del catedrático de la Universidad de Leipzig, Alfonso De Toro. Dicho estudio, publicado en el año 2007 versa sobre la obra de Frida Kahlo en torno a los fenómenos mediáticos actuales.

a methodology, we propose –in the first place– a theoretical review about the transmedia. In the same way, some theoretical points about the tableau vivant will be explained as a transmedia proposal along with the analysis of *tableaux vivants* in the context of the film *Frida* (2002).

Key words: Transmediality, device, tableau vivant, Frida Kahlo.

1. Lo transmedial. Aspectos teóricos

El universo de lo transmedial en tanto “signo de nuestro tiempo” (Durán Mena: 2014) es un nuevo modo de repensar y poner en diálogo las tradicionales estructuras narrativas, visuales, pictóricas, cinematográficas, entre otras. De allí que se constituya lo transmedial en una simultaneidad de espacios determinados por su carácter nómada y descentrado. De acuerdo a los postulados teóricos esbozados por De Toro “El prefijo ‘trans’ [...] se entiende como un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica” (2007: 26). Es en esa interacción dialogante donde se generan estructuras híbridas que dan cuenta de los procesos actuales de acercamiento a la información. En sentido estricto el concepto de transmedialidad:

[...] no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino de una multiplicidad de posibilidades mediales. Además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término ‘medios’ (video, películas, televisión)–, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc (De Toro, 2007: 26).

En consecuencia lo transmedial es un procedimiento de amplio espectro en el que confluyen medios de diversa índole que van desde el formato electrónico, pasando por el soporte textual-lingüístico hasta expresiones de código no verbal. Lo transmedial en este sentido trasciende las fronteras entre medios, géneros y modos de expresión para convertirse en producto, en posibilidad medial híbrida que contempla la reinención de contenidos a través del proceso colaborativo y de ampliación. A este respecto y volviendo a la concepción de lo trans, Guarinos expresa que “[...] es ya hoy una colaboración y mezcla de diversos modos en interacción llegando al borrado de pertenencia y alcanzando un *corpus* de elementos universales propios y constitutivos de un modo especial de elaborar discursos del hombre post-

moderno [...]” (2007:17). Puede rescatarse de este apartado la noción de universalidad inmersa en lo trans, así como la desaparición de la concepción de pertenencia de los contenidos y un nuevo modo de construcción de los discursos que dan cuenta del espíritu de la posmodernidad.

En otras notas, la transmedialidad descarta la simple agrupación de medios y la superposición de formas de representación medial, por el contrario, desde una lógica de la hibridez se concibe como proceso, como estrategia condicionada estéticamente que funciona no como síntesis de elementos mediales sino como procedimiento disonante en el que los elementos entran si bien en un diálogo aunque de carácter tensional (De Toro, 2007).

En palabras del catedrático de la Universidad de Leipzig los elementos transmediales implican un proceder transcultural que no involucra la pérdida de lo propio, ni la homogeneización de la cultura, pues se constituye en un proceso continuo e híbrido que se manifiesta –en el contexto de las grandes migraciones y entrecruces culturales– a través de las desterritorializaciones y reterritorializaciones (De Toro, 2007).

Lo transmedial de igual manera se halla relacionado estrechamente con la transtextualidad, debido a que privilegia el diálogo o la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento en pro del enriquecimiento de la interpretación. Como proceso paralelo, lo transtextual sobrepone el diálogo entre todas las expresiones textuales de origen lingüístico o no lingüístico (pinturas, tonos, música, ruidos, luz, cuerpo, entre otros) destacando su contenido, mientras lo transmedial pone el acento en los diversos tipos de medios, artefactos y técnicas (De Toro, 2007).

Del mismo modo junto a lo transmedial se pone de manifiesto lo transdisciplinario mediante la itinerancia de modelos “de diversa proveniencia disciplinaria y teórica (teatral, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, postestructural, teoría de la comunicación, etc.) o a unidades o elementos particulares de éstos al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado” (De Toro, 2007: 24). Lo transdisciplinario a lo transmedial serviría, en resumen, como recurso que aporta una mirada plural hacia el objeto o *corpus* analizado, de tal suerte que trasciende el espacio de cruce antes restringido entre disciplinas y posturas teóricas.

El sentido de la transmedialidad se traduce en la capacidad de redimensionar la presentación de una multiplicidad de textos que interaccionan y se comunican dentro de una estructura “fluida” (Mora, 2014: 18). Esta fluidez pone precisamente en crisis “el modelo convencional de

autoría” (Follain, 2017: 30) y lo transmigra a otro régimen coherente con el lenguaje de lo transmedial: el de la coautoría, bien porque se necesita más de una persona para su realización y además porque el lectoespectador participa, según Jenkins (citado por Mora 2014: 28), construyendo la experiencia transmedia.

Asimismo la transmedialidad entendida como “[...] un modo de transmitir una experiencia a través de diferentes plataformas y formatos que utilizan las tecnologías digitales actuales” (Durán Mena, 2014: 3) supone la actuación de un receptor que tenga como tarea develar -por un lado- los mecanismos del proceso transmedial -y por otro- que se inserte como participante en el mismo.

Son pertinentes a lo transmedial, la noción de hibridez y el fenómeno de “expansión” de los límites de cada campo artístico. La hibridez en relación a lo transmedial se deriva de la superación de discursos universales y significa un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad. La hibridez en ese aspecto rige su proceder en un espacio intermedio que ya no se expresa como agresión a lo canónicamente constituido, sino que viene a presentarse como principio estructural, quiere decir esto que la hibridez cimienta su marco de acción en el deambular y la peregrinación dinámica que también le es propia a la transmedialidad.

La hibridez concebida como “estrategia” de la transmedialidad aparece como recodificación de elementos en condición ambigua y en constante tensión. Tal como se sigue:

Se puede hablar de transmedialidad siempre y cuando diversos elementos mediales concurren dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimedial de elementos y procedimientos o cuando éstos aparecen en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales [...] (De Toro, 2007: 27).

Se evidencia aquí el carácter de lo múltiple que vincula la transmedialidad con la hibridez mediante la concurrencia de elementos y procedimientos en un sentido de ampliación o expansión de los artefactos literarios artísticos, tanto dentro como fuera de su estructura. Puede afirmarse en términos más simples -en un recorrido por el tejido teórico aquí explicitado- que la transmedialidad es el diálogo, confluencia, interacción e intercomunicación de medios, géneros, procedimientos y modos de expresión de distinta naturaleza dentro de una estructura fluida, es decir una estructura en ampliación o expansión.

2. El *tableau vivant* como dispositivo transmedial

El *tableau vivant* (expresión francesa) o cuadro vivo según la RAE (2001: 693) es la “representación de una obra de arte o una escena por personas que permanecen inmóviles y en silencio en determinadas actitudes”. En otras conceptualizaciones del término, el *tableau vivant* se refiere a una estrategia de representación más dinámica, pues se vale de estrategias de puesta en escena teatral, con la finalidad de mostrar narraciones complejas en torno a las obras pictóricas representadas. El cuadro vivo se constituyó también como una forma de entretenimiento que celebraba episodios históricos, mitológicos y bíblicos algunos centrados en la vida de Cristo.

En la actualidad el *tableau vivant* continúa siendo un modo de representación válido, sin embargo, su intención se reactualiza. Stefanini (2015: 134) al referirse al *tableau vivant* opina que “este divertimento grupal es recuperado por las artes en la época moderna, especialmente por la foto y por el cine, que asumen el mismo compromiso con un fin que ya no es exclusivamente lúdico”. Así el *tableau vivant* sirve de estrategia de apropiación e intervención de la obra original.

Ahora bien, el *tableau vivant* entendido como estrategia transmedial en la película *Frida* (2002) de Julie Taymor expone un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes. Desde esta perspectiva el relato pictórico se expande y cobra un nuevo sentido, aparecen nuevos personajes o situaciones que traspasan la realidad representada en el cuadro.

El primer *tableau vivant* representado en el *film* (Ver *Frida* 5/12) relata el momento inicial de la fiesta de bodas de Diego Rivera y Frida Kahlo, el mismo sirve para dar marco a la celebración nupcial dentro de la trama de la película aunque la pintura esté fechada en 1931, dos años después de ocurrida la boda entre los artistas.



Fotograma de la película *Frida* (2002)



Frida Kahlo - "Frida y Diego Rivera" (1931).
Óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

Claramente el *tableau vivant* conserva los elementos primarios de la obra pictórica. Se aprecia en la parte superior derecha, una paloma parda sosteniendo en una cinta la inscripción: "Aquí nos ves, a mi Frida Kahlo, junto con mi amado esposo Diego Rivera, pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco California para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fue en el mes de abril del año 1931". Del lado izquierdo aparece la imponente figura de Diego Rivera sosteniendo la paleta y los pinceles, a su lado se nos muestra a Frida Kahlo ataviada con su traje de tehuana, revestida con un chal rojo mientras sostiene la mano de su esposo, ambos personajes miran al público en actitud expectante.

Dentro de la estructura fluida, es decir, la película se pasa en esta escena del formato pictórico (con los personajes suspendidos en la intemporalidad de la obra) hacia la teatralidad, el movimiento y la sucesión de acciones que involucran además otros personajes. En torno a Diego y a Frida –representados en un primer plano– entran en escena parejas danzantes, en este momento la paleta y el pincel se convierten en gesto y símbolo de la unión, en regalo de bodas.

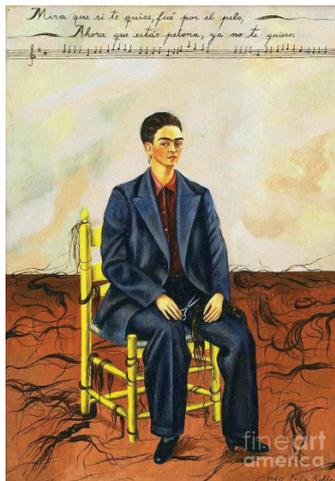
Temáticamente el *tableau vivant* sintetiza el acontecimiento de la boda, ahora bien, desde una perspectiva transmedial, en este cuadro vivo de la película *Frida* actúa lo transtextual como diálogo entre expresiones que podemos reconocer en la "fidelidad" con la que se ha representado la pintura, hecho que entra en tensión con el impreciso cronológico entre el acontecimiento que se quiere representar en el film y la data del cuadro "Frida y Diego Rivera". Como elemento transcultural –afiliado a lo transmedial– se halla la puesta en escena a través del género foxtrot con el tema *Ven chamaquito* (1928) de Guty Cárdenas y el cuarteto Cárdenas. Elementos

estos de igual talante tensional pues se combina el baile de origen estadounidense con las voces, la temática y el desparpajo propiamente mexicanos que se deja escuchar en la canción.

El segundo *tableau vivant* que aparece en la película (Ver *Frida* 8/12) narra el infortunio amoroso sufrido por Frida Kahlo y el comienzo de una vida independiente, hecho que se revela gracias al acto transgresor de cortarse el cabello y aparecer vestida a la usanza masculina de la época. De acuerdo a la crítica este es el primer autorretrato de Frida luego de su divorcio.



Fotograma de la película *Frida* (2002)



Frida Kahlo "Autorretrato con pelo corto" (1940)

Óleo sobre lienzo, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, EE.UU.

En cuanto a la representación de la obra pictórica, este segundo cuadro vivo excluye algunos elementos y añade otros planos. En primer término se descarta el pentagrama y los versos tomados del corrido popular “La pelona”: “Mira que si te quise, [sic] fué por el pelo, [sic] Ahora que estás pelona, ya no te quiero”. Solo aparece esta estrofa del corrido como un decorado mural dentro de la habitación, la cámara en un rápido recorrido apenas deja leer las cinco o cuatro primeras palabras del mismo. En contraposición a esta ausencia, la pintura aparece enmarcada en una suerte de habitación contigua, Frida descansa en una silla amarilla, su cuerpo aparece desproporcionado por acción de la vestimenta masculina, en su mano derecha la artista porta unas tijeras y en la izquierda un manojo de cabellos, restos de su larga cabellera cortada cubren el suelo de la habitación y la estructura del único mobiliario existente en el espacio.

Este segundo *tableau vivant* parte desde el relato en movimiento y desenlaza en la aparente inmovilidad de la obra pictórica. Si se presta especial atención al cuadro vivo, éste se distancia de la pintura pues ha sido redimensionado con la omisión y adición de elementos, nótese al final del mismo que se rompe la similitud, ruptura expresada en la congoja mímica de Frida que posa cabizbaja y de brazos caídos sobre la silla. Al igual que la puesta en escena de la boda, aquí ocurre una ampliación del contenido de la obra pictórica con la clara intencionalidad de establecerse como estructura dialogante dentro de la narrativa de la película, dinámica que a su vez va acompañada por el tema “Paloma negra” de Chavela Vargas, los acordes del desamor sintetizan la escena de despecho que contrasta con la acción de mirar y autorrepresentarse, de allí que la mirada plural convenida entre el espejo y el cuadro arroje la imagen de Frida en tres dimensiones, en tres formatos distintos.

El tercer *tableau vivant* representado en el *film*, (Ver *Frida* 10/12) tiene una estructura mucho más compleja que los anteriores debido a que confluyen y se intercalan una multiplicidad de elementos que denuncian su carácter transmedial. Este cuadro viviente, funciona como dispositivo narrativo para superponer tres historias particulares relacionadas a la vida sentimental de Frida Kahlo: el proceso de duelo prolongado que atraviesa la artista debido a su divorcio; su amistad con la cantante Chavela Vargas (historia que no se hace explícita en la película pero que justifica de algún modo la presencia de la cantante ya agobiada por el paso de los años) y el asesinato del líder político ruso León Trotski.

La escena del cuadro inicia con Frida en la penumbra de una cantina, al volver el rostro se encuentra con la máscara de una visión que bien

podría ser el tiempo (una suerte de viaje al pasado que se simboliza en el encuentro de Frida –personificada por la actriz Salma Hayek– y su íntima amiga Chavela Vargas) o la muerte misma (como preludio o premonición del asesinato de Trotski), juntas beben mientras el espectro humanizado interpreta “La llorona”, canción que acompaña la trágica parsimonia con la que se proyecta el zarpazo final a la vida del político ruso. Simultáneamente, Frida camina por las calles desoladas de Coyoacán e inaugura un espacio de autorrepresentación mediante el acto reflexivo de mirarse en un doble sentido, desde la Frida que yace en espera en la pintura y a partir también de la Frida que forma parte de la realidad simulada de la película. En este momento de la inauguración de espacios, pintura y escritura interaccionan y parecen confundirse entre el flujo de tinta y sangre. En el clímax de la canción en escena, la muerte asoma su mascarada esperpéntica, devora en sus fauces el aliento vital, la sangre derramada sobre los pliegos escritos devuelven el estado presente del tiempo y aparece el bello lienzo “Las dos Fridas” como acto reflexivo que nuevamente desdobra al personaje en tres entidades.



Fotograma de la película *Frida* (2002)



Frida Kahlo “Las dos Fridas” (1939)
Óleo sobre lienzo, 173.5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno de México,
Ciudad de México.

Los elementos del *tableau vivant* en representación son bastante acertados respecto al cuadro de Kahlo, salvo por la exposición del corazón y las arterias sangrantes de Frida que no aparecen en la escena sino al final cuando se materializa la obra pictórica. Asimismo se han ocultado las pinzas de sutura que una de las Fridas sostiene en la mano derecha en actitud de contener el incesante goteo de sangre.

El contenido transmedial del tercer *tableau vivant*, viene determinado por el diálogo de diversas estructuras que en separado pueden constituirse en historias distintas. Se introduce entonces como primer elemento dialogante, la personificación del tiempo o de la muerte en virtud de acompañante, quizás no sea casual en este sentido, que se arranque y se transpole a la cantante Chavela Vargas desde la vida personal de Frida Kahlo a la película. El personaje muerte/ tiempo juega un papel fundamental en la escena pues sirve de hilo conductor. Otro elemento añadido lo constituye el relato musical en tanto batuta y enlace de la temática de despecho que rige la escena. Asimismo se encuentran otras estructuras como el relato histórico: el asesinato de León Trotsky; el relato geográfico: una postal de Coyoacán; el relato intercultural: el pensamiento revolucionario ruso inserto en la mexicanidad simbolizada por Frida Kahlo y el relato atávico: el juego de máscaras y la representación de la muerte o el tiempo.

Finalmente el cuarto *tableau vivant* puesto en escena en la película (Ver *Frida* 12/12) describe la proximidad de la muerte de Frida Kahlo, de allí que se inicie la escena con la frase de Frida “I hope the exit is joye ful and i hope never to return”, en su idioma original “Espero que la salida sea alegre y espero no volver nunca más”.



Fotograma de la película *Frida* (2002)



Frida Kahlo "El sueño" (La cama) (1940)
Óleo sobre lienzo, 74 x 98,5 cm. Colección de Selma y NesuhiErtegun,
Nueva York, EE.UU.

Una vez desaparecida la inscripción se avista una cama flotando en las nubes, Frida yace dormida cubierta con una manta, levemente atrapado entre las enredaderas, el cuerpo de la artista crea una compleja dupla con el esqueleto que reposa burlesco sobre el dosel, llama la atención las flores y los cohetes explosivos que adornan la osamenta. En medio de las coloridas explosiones suena al fondo "The *Floating Bed*" pieza de ritmo mexicano compuesta por Elliot Goldenthal, la cama arde completamente y en medio de la vorágine de fuego la cámara toma en primer plano el rostro de Frida quien sonrío al espectador, en ese momento el cuadro viviente vuelve a ser

pasta dura e inmóvil, se incorporan las llamas como nuevo elemento de esa porción de la obra pictórica que el movimiento de cámara nos permite apreciar.

El *tableau vivant* es una lúcida reinterpretación del cuadro pintado por Frida Kahlo hacia 1940, si bien su estructura no se halla en el rango de la complejidad, se observan ciertos elementos de carácter transmedial entre los que se cuenta como principal recurso –en la escena– el culto a la muerte, tradición universal contextualizada en el entorno mexicano como festividad, se opera aquí la intervención o reinención de la pintura a través del juego pirotécnico materializado en un fuego que no devora las imágenes, hecho que evidencia un sentido de ampliación de la obra de Frida Kahlo sin obviar sus elementos primarios pues sólo se incorpora un nuevo formato y se desplaza el ojo del espectador no a la plenitud de la obra sino al nimio detalle.

Una vez analizados los *tableaux vivants* presentes en la película *Frida* (2002) de Julie Taymor vale señalar –de modo general– que la impronta de lo autobiográfico atraviesa y trasciende la obra pictórica de Frida Kahlo, esto permite readaptar el contexto de las pinturas a la intencionalidad narrativa del film, es decir, se amplía la combinación serial aleatoria (expresión utilizada por De Toro, para designar el sistema abierto, nómada y de muchísimos fragmentos de diversa proveniencia y estructura que rigen la obra en general de Frida Kahlo) en la obra de la artista al hacer coincidir como estructuras dialogantes lo cultural, lo histórico, lo geográfico, lo pictórico, lo performático, lo musical, lo autobiográfico, así como la creación de un espacio umbral (en el caso de los *tableaux vivants* correspondientes a las obras pictóricas “Las dos Fridas” y “Autorretrato con pelo corto”) que delata la migración de las pinturas de Kahlo de un formato a otro.

Frida Kahlo y su obra –desde una óptica transmedial– es una posibilidad híbrida en la que concurren y dialogan multiplicidad de elementos que trascienden los límites entre medios, géneros y modos de expresión, hecho que se evidenció con la puesta en funcionamiento del dispositivo transmedial, el *tableau vivant*, mecanismo que permitió develar la propuesta de lo transmedial que gira en torno a la persona y a la obra de la pintora mexicana Frida Kahlo.

Referencias

- Carrera, Pilar, Limón, Nieves, Herrero, Eva y Sainz, Carlos (2013). “Transmedialidad y ecosistema digital”. *Revista digital Historia y Comunicación Social* (Madrid) (18): 2013: 535-545. Recuperado de http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44257

- Crespo, Bibiana (2018). "Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte)". Revista digital *Arte, Individuo y Sociedad*(Madrid) (1): 2018: 95-110. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56456>
- Cuadro. (2001). En el *Diccionario de la Real Academia Española* (22ª ed.). Madrid, España: Espasa.
- Durán Mena, Cecilia (2014, agosto, 13). "¿Qué es la transmedialidad?". *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com.mx/que-es-la-transmedialidad/>
- Follain, Vera (2017). "Cultura multimidiática e interseção dos campos artísticos". *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Zaragoza) (27): 2017: 28-38. Recuperado de http://doig.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271537
- Guarinos, Virginia (2007). "Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo". *Comunicación* (Sevilla) (5): 2007: 17-22. Recuperado de https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/11753/file_1.pdf?sequence=1
- Kahlo, Frida. *Autorretrato con pelo corto* (1940). Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nueva York, EE.UU. Recuperado de <http://www.fridakahlofans.com/c0330.html>
- _____. *El sueño (La cama)* (1940). Colección de Selma y Nesuhi Ertegun, Nueva York, EE.UU. Recuperado de <http://www.fridakahlofans.com/c0352.html>
- _____. *Frida y Diego Rivera* (1931). Museo de Arte Moderno de San Francisco. Recuperado de <http://www.elcuadrodeldia.com/post/110969261991/fridakahlo-frida-y-diego-rivera-1931-%C3%B3leo>
- _____. *Las dos Fridas* (1939). Museo de Arte Moderno de México, Ciudad de México. Recuperado de <http://www.elcuadrodeldia.com/post/99121299123/fridakahlo-las-dos-fridas-1939-%C3%B3leo-sobre>
- Mora, Vicente (2014). "Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia". *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* (Salamanca) (1): 2014: 11-42. Recuperado de <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/problema-terminologico-transmedia>
- MOVIECLIPS. (2011). *Frida (5/12)* Movie CLIP - Frida and Diego's Wedding (2002) HD. [Video online]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ToZx1LjLmrM>
- _____. (2011). *Frida (8/12)* Movie CLIP - Frida Cuts Her Hair (2002) HD. [Video online] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HadRbtEI7KU>
- _____. (2011). *Frida (10/12)* Movie CLIP - The Two Fridas and Trotsky's Assassination (2002) HD. [Video online] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E3wjjJOrgho>
- _____. (2011). *Frida (12/12)* Movie CLIP - I Hope the Exit is Joyful (2002) HD [Video online] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RTCMHLpNi4k>

- StefaniniZavallo, Valeria (2015). “La puesta en escena. Arte y representación”. *Cuadernos del Centro de estudios de diseño y comunicación* (Buenos Aires) (53): 2015: 133-146. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=525&id_articulo=10845
- Toro, Alfonso de (2007). “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo:transpictorialidad-transmedialidad”. *Comunicación* (Sevilla)(5): 2007: 23-65. Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/dispositivos_transmediales_representacion_y_anti_representacion_frida_kahlo_transpictorialidad_transmedialidad.pdf
- Vilariño Pico, María Teresa (2016). “«Intermedia/transmedia(lidad)» como modelos de un método de investigación literario y cultural”. *Artnodes* (Cataluña) (18): 2016: 73-80. Recuperado de <http://artnodes.uoc.edu/articles/10.7238/a.v0i18.3067/galley/3142/download/>