

Hacer excepción. Cuando se habla la lengua de un continente oscuro (III) «Yo soy la desintegración...»: la *performance* de Frida o el teatro de la crueldad

✂ ELEONORA CRÓQUER PEDRÓN / Universidad Simón Bolívar / elecrope@gmail.com

Resumen

En el marco de una inquietud mayor sobre los *lugares del goce en La Cultura*, y a propósito de esa función dislocada del autor (Foucault), función de la histérica qua Autor(a), mi acercamiento a Frida Kahlo (1907–1954) atiende a lo más paradójicamente obvio y obtuso del «caso» de quien fuera «Ella». Esa *Autor(a)* que, surgida de la catástrofe personal, despunta allí donde la mujer que es (con)firma en carne propia lo que de ella se desprende como texto. Y viceversa.

Desde esta perspectiva, y a partir de algunas de las contigüidades entre acontecimientos y signos indiscerniblemente anudados, es posible volver a interrogar los trazos que fijan el «caso» de Frida Kahlo en la memoria pública de México al tiempo que lo inscriben en la historia cultural de América Latina. Me detendré en dos de estas contigüidades: precisamente, las dos que abren y cierran lo que propongo pensar como una intervención en el espacio, la gran *performance* de la Autor(a) Frida Kahlo —en vivo y *avant la lettre*—. Para retomar, a partir de ahí, lo que sería uno de los temas que la atraviesan —los cuerpos de Frida y el teatro de la crueldad, según se manifiestan entre la palabra y la imagen, cuando trabajando cerca de lo real.

Palabras clave: Frida Kahlo • Autor(a) • cuerpo • histeria • *performance*

Abstract

From the frame of a deeper interrogation of *jouissance's places at the culture*, and concerning to that dislocated function of the author (Foucault), function hysterical as Author, I approach the paradox of the obvious and the obtuse of Frida Kahlo (1907–1954), on her what she was: the woman who emerged from the catastrophe as an Author(a) signing the text that follows her body.

From this perspective, it is possible to re-examine the lines that set the «case» of Frida Kahlo in the public memory of Mexico and its mode of inscription on the cultural history of Latin America, if we take into account the continuity and the knot between some signs and events. I will focus on two relationships that open and close what I propose to think like an intervention in space Author(a) Frida Kahlo: the bodies of Frida and the theater of cruelty, as manifested between word and image working nearby of the real.

Key words: Frida Kahlo • Author(a) • body • hysteria • *performance*

Se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia;
se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Libération. Reportaje del 23/11/2000

Fecha de recepción:

17/05/2015

Fecha de aceptación:

27/06/2015

En el marco de una inquietud mayor sobre los *lugares del goce en La Cultura*, que he venido desarrollando en la serie de textos «Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente obscuro» (2015a, 2015b), y a propósito de esa función dislocada del autor (Foucault 1969), función de la histérica *qua* Autor(a) —*topos* en el que se manifiesta como demanda de una escucha por venir en Occidente, o en el que de algún modo se «hace sensible» su existencia difusa al interior de la racionalidad falogocéntrica que rige el orden de sus representaciones (Nancy)—, mi acercamiento a Frida Kahlo atiende, quizá, a lo más paradójicamente obvio y obtuso (Barthes 1982) del emblemático «caso» (Cróquer 2012) de quien fuera «Ella». Este «archivo» condensado en la «figura» que lleva su nombre, quiero decir: este artefacto interpretativo —producto de la máquina de rostrificación de *La Cultura* (Deleuze y Guattari 1980)—, ensamblado y utilizado como «calco» —metáfora, alegoría, ejemplo, mortaja— en el mapa de la pintura mexicana y continental de las primeras décadas del siglo xx. O esta *Autor(a)* —función sexualizada de agenciamiento del discurso: singularmente distinguida por una «identidad» y una experiencia, una subjetividad de género— que, surgida de la catástrofe personal, despunta allí donde la mujer que es (con)firma en carne propia lo que de ella se desprende como texto. Y viceversa: allí donde lo confirmado en el texto encarna, de vuelta, en la mujer de cuyo cuerpo se ha desprendido, a la manera de un «resto» (Bataille).

Una *vida* \diamond *obra* que —continúo— conocemos hasta el cansancio, en sus más mínimos y «privados» detalles. Vida y obra trastocadas por el *pathos*; vasos comunicantes baudelaireanamente vertidos hacia lo social, tal cual sucede con sus «homónimas» latinoamericanas de las primeras décadas del siglo xx —«escritoras» y/o «pintoras»... siempre hay «Una» en ese relato de lo nacional que prolifera en toda América Latina durante la época como signo de lo «moderno—. Frida Kahlo: la *vida* \diamond *obra* de una mujer que, en la periférica, convulsa y heterológica modernidad latinoamericana, como sabemos, se abisma públicamente en la escena de su propia desintegración orgánica —la exhibe, la refiere, la encarna—. En este «caso», «Ella» es la desintegración; o, mejor aún, es la que hace de la desintegración un modo posible de(l) *ser*, ante el ojo cautivo en y por la evidencia de esa su *deformidad* padeciente —por sí misma representada, así en el cuerpo como en el texto; y vuelta a representar en múltiples formatos de variada autoría, por doquier.¹



El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato (versión facsimilar, 1995)

Desde esta perspectiva, creo, y a partir de algunas de las contigüidades entre acontecimientos y signos indiscerniblemente anudados los unos con los otros, es posible volver a interrogar los trazos que fijan el «caso» de Frida Kahlo en la memoria pública de México, en primera instancia, al tiempo que lo inscriben en la historia cultural de América Latina. Me detendré, inicialmente, en dos de estas contigüidades: las que abren y cierran lo que propongo pensar entonces como una intervención en el espacio de la Autor(a) Frida Kahlo —en vivo y *avant la lettre*—. Para retomar, a partir de ahí, lo que sería uno de los *temas* que en mi opinión la atraviesan —los cuerpos de Frida y el teatro de la crueldad, tal como se manifiestan entre la palabra y la imagen, cuando trabajando muy cerca de lo real.

1

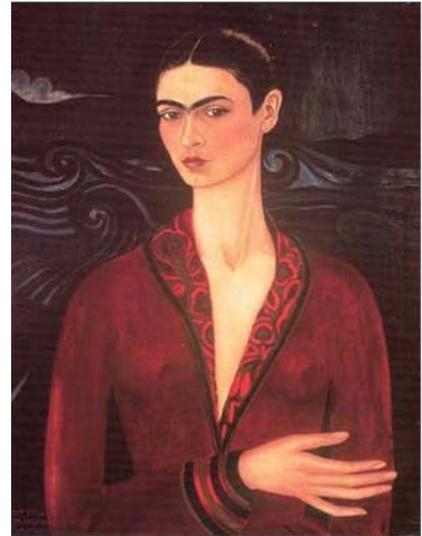
Hace poco más de diez años, en el marco de un proyecto de investigación que giraba en torno a las representaciones del cuerpo en la literatura y el arte de la modernidad latinoamericana (Cróquer 1999), por primera vez me propuse trabajar con la obra de la muy conocida pintora Frida Kahlo (Coyoacán, 1907–1954).

Acababa de llegar a la ciudad de Valencia (España), donde iba a realizar mis estudios doctorales. Y, por esos días, una muy sonada exposición itinerante de tres de las grandes artistas de las primeras décadas del siglo xx en América Latina —las más conocidas, sin duda; las muy divulgadas— había literalmente *ocupado* la escena cultural española: *Tarsila, Frida y Amelia* (1997). La reflexión que proponía el catálogo del evento era particularmente significativa respecto de la extraña mujer de productividad avasallante que había sido Frida Kahlo para sus contemporáneos y para públicos más cercanos a nuestro tiempo. Sin embargo, esta reflexión propuesta no hacía otra cosa que declarar una evidencia indiscutible, una «certeza» en la que coincidían todos los colaboradores allí convocados, y que podría ser suscrita por casi cualquier espectador de ese gran espectáculo, esa *performance* anticipada en el caso de Frida Kahlo: «Lo que queda patente luego de la observación de sus creaciones es (...) *el drama y el dolor* que emanan de los cuadros de Frida Kahlo» (*Catálogo*:31, énfasis mío); y, en otro texto, más adelante: «lo que nos atrae de ella (...) es (...) su intensa biofilia más allá de la *oscuridad de su cuerpo maltratado*» (63, énfasis mío).

Tan insistente (con) fusión entre la obra y la vida de la pintora, entonces, esa tendencia sostenida a percibir en sus «creaciones» «*el drama y el dolor*» de una vida, o a cifrar en «*la oscuridad de su cuerpo maltratado*» la potencia mayor de fascinación respecto del espectador, me condujo a articular aquel acercamiento inicial precisamente en torno a esa confusión, en tanto que *sintomática* de un fenómeno cultural de mayor alcance. Más allá de lo que de ello fuera propio de una cierta práctica de interpretación —la tendencia tan discutida como superada a «explicar» la obra según la «biografía» del autor—, en el *caso* de Frida Kahlo, la «creación» *no podría no* ser percibida como entrelazada con y por los «*flujos*

de vida» (Deleuze y Guattari 1975) de su «creadora» —embates de la muerte, insólitos espasmos de rebelión, líneas anárquicas de fuga, contorsiones de la pulsión—. Esa particular Dora, esa oculata-dora (*El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* 1995:s/p), capaz de dar cuenta, así en la vida como en la obra, de su problemática existencia —y de lo problemático de su inserción en La Cultura.

De hecho, desde su primer *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), hasta algunos de sus últimos lienzos alegóricos —*El venadito* (1946), por ejemplo, o *La columna rota* (1944)—, pasando por los más episódicos de la década del 30 —que se sintetizan de manera magistral en *Lo que vi en el agua o Lo que el agua me dio* (1938)— es la *juntura* entre vida y obra lo que parece articular la búsqueda plástica de la pintora. Su rostro topicalizado entre monos, frutas, flores, plantas, animales mexicanos. Su cuerpo omnipresente en el cuadro autorreferencial: la ortopedia curativa conteniendo la pelvis desecha, el loco amor por Diego Rivera, los sucesivos y desgarradores abortos, la pasión revolucionaria —pasión de una Antígona feroz, por cierto, como la que fascinara a Lacan, lo sedujera, dada «la radicalidad que alcanza en ella el deseo» (1986:293 y ss.)... Su vida incompleta, pues, lo no-todo de su ser, dado como resto, una y otra vez, al espectador que mira y se mira en ella. En términos de Nuria Girona:



podría decirse que la artista pinta su máscara una y otra vez pero resulta más ajustado proponer que se pinta como máscara, construyendo su obra simultáneamente, que hace de su semblante (esa nada), su obra. La precisión resulta pertinente porque el baile de máscaras podría entenderse como una identidad movediza y en cambio, pintarse como máscara coloca a la identidad en la apariencia del ser (del maquillaje, de nuevo, de la simulación femenina). (199).

2

Ahora bien, aunque coincido con Nuria Girona en destacar que en este recurso a la vida de la mujer que pinta (o que escribe) se verifica una estrategia de vigilancia y control patriarcal sobre el discurso de las mujeres (194), pienso también —con Deleuze y Guattari— que «vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor» (1975:63). Y, en este sentido, insisto más bien en hurgar con mayor detenimiento en esos modos en que Frida Kahlo consigue impactar al espectador de la época que le tocó vivir —y seguir impactando luego a quienes no hemos podido dejar de contemplarla, una y otra vez, a lo largo del tiempo—, con la sobreexposición descomposición de su cuerpo —el progresivo deterioro de un organismo espectacularmente malogrado desde el origen— que determinó tanto su *existencia* pública, como su *inscripción* en la historia cultural del Continente. Esto es: con el espectáculo significado del accidente en el que se fija el inicio de su vida como pintora, sobre el cual pesará siempre el enigma de la supervivencia. Y/o con la *conmovedora* precariedad —fi-

sica, material: «certificada» y «verdadera»— de ese cuerpo por muchos *especulado*, en cada una de sus *dia-bólicas* apariciones.² O sea: según se anuda en lo simbólico de una «obra» proliferante y maniaca —el rostro de Frida Kahlo \diamond la vida de Frida Kahlo: los desgarramientos de Frida, los suplicios de Frida...—, a través de los múltiples autorretratos y «retratos» insertos en la trama de quien fuera una individualidad singular, con una posición y una participación intelectual y política emblemáticas —la esposa de Diego Rivera; la amante de artistas e intelectuales, hombres y mujeres reconocidos de su época; la musa del Surrealismo; la encarnación de la Tierra mexicana; la hija del Partido Comunista—. E igualmente, en lo imaginario de los tantos relatos, citas, reediciones, revisiones, invenciones y reinenciones posteriores, intervenciones todas hechas desde el afecto, que le han garantizado su bizarra persistencia entre nosotros —su persistencia de entraña.



Dicho de otra manera: volver sobre el impacto generado por la transparente crueldad de esa «tragedia» pública y notoria —la catástrofe del accidente—. Y/o por la patética presencia de su cuerpo exhibido en la desintegración que lo significa desde ese momento. Esa misma desintegración que, paradójicamente, la «autoriza»: la coloca en una posición de «Autor(a)».³ Así en la vida como en la obra, pues: Frida Kahlo, «una Venus perpetuamente asesinada» (Didi-Huberman:79) y (ex)puesta en la escena de la atrocidad. Y, en este sentido, también un *síntoma* —*forma profana* de (l) goce en *La Cultura*.⁴

No otra cosa se desprende de la paradójica semblanza —misógina semblanza mitificadora, que despliega su goce en las asociaciones sugeridas por el cuerpo acústico de Frida, las más sublimes y las más degradadas imágenes sobrevenidas en medio del estupor— con la cual Carlos Fuentes introduce la edición facsimilar de *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* —«Libro de Autor(a)» que pongo por delante en mi presente desvarío crítico:

A Frida Kahlo la vi una sola vez. Pero antes, la escuché. Yo asistía a un concierto en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México (...) cuando Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. *El rumor, estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida ahogaron los de la orquesta, pero algo más que el mero sonido nos obligó a todos a mirar hacia arriba y descubrir a la aparición que se anunciaba a sí misma con el latido increíble de ruidos metálicos, para en seguida exhibir a la mujer, que tanto el rumor de las joyas como un magnetismo silencioso, anunciaba.*

Era la entrada 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 broques. Quizá era *Tlazolteotl*, 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 arcadas 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 pierna seca, su pie baldado, sus corsés ortopédicos, bajo los lujos espectaculares de las campesinas mexicanas, que durante siglos han escondido celosamente las *antiguas joyas*, protegiéndolas de la pobreza, mostrándolas sólo en las grandes fiestas de las comunidades agrarias. Los encajes, los listones, las rumorosas enaguas, las trenzas, los huipiles, los tocados tehuanos enmarcando como lunas ese rostro de mariposa oscura, dándole alas: Frida Kahlo diciéndonos a todos los presentes que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermedad haría rancia, su infinita variedad femenina. (7-8, énfasis mío)

Esto no significa, por supuesto, que no me interese la «mujer» Frida Kahlo, y su dificultad para hacerse de un espacio de participación propio, autónomo, entre el Muralismo mexicano, el Surrealismo francés y la Revolución bolchevique, amando a Diego —como solía decir histriónicamente— y a otros y otras amantes y a la Tierra mexicana y al Partido Comunista, sin renunciar a la diferencia que la singularizaba —«Ella»: moderna y rural, hombruna e hiperfeminizada, dual, ambigua y ambivalente, urgida, pobre y contrahecha: «la mujer más pequeña del mundo» (Lispector 1960); la más hambrienta (Kafka 1922)—. Así como no significa tampoco que deje de reconocer su cuerpo omnipresente, su sexualidad desbordada e informe, su deseo excedido de todo cauce —Frida: la bisexual, la promiscua, la extrema—, sin otra residencia en definitiva que el cuerpo propio —Frida: la onanista, la narcisista, la que jadea en los primeros eternos minutos de la película de Paul Leduc (*Naturaleza viva* 1983)—, presa desde muy temprano por el espejo que colocara la madre frente a su cama de enferma, pocos días después del accidente que (des)figurara su vida para siempre, según reza la leyenda.⁵ Y/o por la lente fotográfica del padre, hay que añadir; esa lente complacida en la imagen de niño/niña voluntariosa que proyectó, desde antes incluso de la fatalidad —Frida: la travestida, la disfrazada de(l) Otro... —. Ni que desconozca su elección de lo diminuto —el lienzo de pequeño formato, el detalle, la letra minúscula— en medio del gran arte monumental de la época, que se imponía a su alrededor. O sus maneras de hacer coincidir los lenguajes de la tradición y de la máquina en el interior desgarrado de una subjetividad escindida entre temporalidades asimétricas —Frida, como Martí, artista de la vida moderna...

Significa, más bien, que todo esto me interesa porque lo *reconozco* en tanto que *sintomáticamente* textualizado, representado, divulgado y difundido a nivel masivo como elaboración significativa en torno a un «algo» indigerible e imposible de ser formulado en el lenguaje, tanto por la artista y los agentes culturales que habitaron su entorno, como por los posteriores críticos, biógrafos, apologetas y custodios que le dedicaron su atención. Y todo ello —«el *drama* y el *dolor*», «la *oscuridad de su cuerpo maltratado*»— ante la conmoción de un público más o menos consumidor de vanguardias —estéticas y/o políticas— en América Latina y el mundo —un público ávido de «suceso», sin duda.

Me refiero a la cosa libidinal —fantasmática, alucinada, erotizada— que parece pulsar en el hecho casi incontenible de esa textualización —y en su supervivencia de fetiche, por supuesto, en tanto anacrónica figura de cera del museo de los «Haberes Patrios»—. «Una mujer que es en la *desintegración*», allí, entre los «Objetos más (a)preciados» de México y de la compleja tradición indígena e hispana, moderna y rural, en la que se cifra su identidad: *Coatlicue*, *Tlazolteotl*, *la Madre Tierra española*, *La Dama de Elche*, *un árbol de navidad*, *una piñata*, *una Cleopatra*...

«Frida Kahlo, diciéndonos a todos los presentes que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermedad haría rancia, su infinita variedad femenina», en opinión de Carlos Fuentes (*El diario de Frida Kahlo...* 7–8). Y/o Frida Kahlo, *en lo obvio como en lo obtuso*, la que no deja de *provocar* —angustia y «morbo», fantasmas y fantasías diversas...— con la catástrofe sobreexpuesta de su desmembramiento, más allá de lo que pudiera ser su vinculación con el campo del arte, y más allá de esa su «infinita variedad femenina» —ortopédica y operática, entrañable— que reviste la obscenidad encarnada de su desnudamiento:⁶

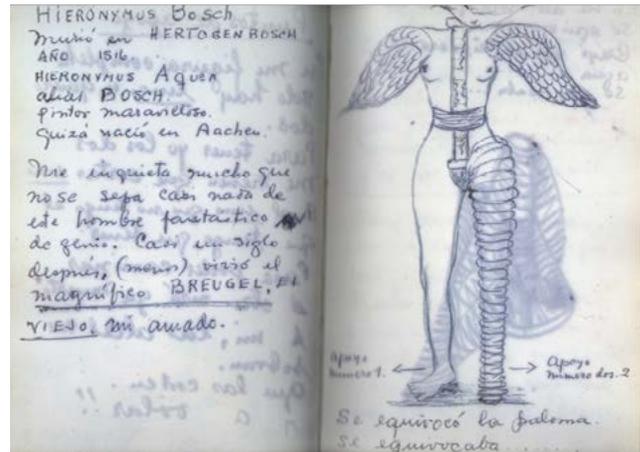
3

«El accidente y sus secuelas», tal como lo refiere Hayden Herrera en su conocida biografía de 1983, es el episodio central del «caso» que contiene este hiperconnotado compuesto de vida y obra que conocemos como Frida Kahlo —o, cuando menos, el que lo funda como lugar de origen—. La gran contingencia, pues, la contingencia indigerible e insoportable en torno a la cual se trama la urdimbre de suposiciones, saberes, impresiones, recuerdos e interpretaciones, miedos y deseos que hacen signo en su persona. Es decir: ese manto sacrificial —el «caso»— en que se van concatenando las pérdidas —el desarraigo, la duplicidad, los abortos, la infidelidad de Diego, la traición de la hermana, el asesinato de Trotsky, la amputación de la pierna— que hacen a su imagen de figura totémica:

Fue uno de esos accidentes que provocan un sobresalto de horror, aun años después de ocurrido. Intervino un tranvía, que se incrustó en un endeble autobús de madera y transformó la vida de Frida Kahlo.

Lejos de ser una manifestación única de mala suerte, tales accidentes eran tan comunes en la ciudad de México de aquella época, que se representaban en numerosos retablos. El uso de autobuses era relativamente reciente en la ciudad, y por su novedad iban atestados de gente, mientras los tranvías se quedaban vacíos. Entonces, como hoy en día, los conductores manejaban con la baladronada de un torero, como si la imagen de la Virgen de Guadalupe, colgada cerca del parabrisas, los hiciera invencibles. El autobús en el que iba Frida era nuevo, y la reciente capa de pintura le daba un aspecto vistoso.

El accidente ocurrió hacia el final de la tarde del 17 de septiembre de 1925, un día después de



la celebración de la Independencia mexicana de España. Acababa de lloviznar y los imponentes edificios de gobierno, que bordean el Zócalo, parecían aún más grises y severos que de costumbre. El autobús con destino a Coyoacán estaba casi lleno, pero Alejandro y Frida encontraron asientos contiguos en la parte de atrás. Al llegar a la esquina de Cuauhtemotzín y 5 de Febrero, a punto de salir a la calzada de Tlanpán, se acercó un tranvía procedente de Xochimilco. *Avanzaba lenta pero continuamente, como si no tuviera frenos o pretendiera chocar adrede (...)*

«Fue un choque raro», comentó Frida. «No fue violento sino silencioso y pausado, y dañó a todos: más que a nadie, a mí».

Su columna vertebral se rompió en tres lugares de la región lumbar. También se fracturó la clavícula y la tercera y cuarta costillas. Su pierna derecha sufrió once fracturas y el pie derecho fue dislocado y aplastado. El hombro izquierdo estaba fuera de lugar y la pelvis, rota en tres sitios. El pasamanos de acero, literalmente, la atravesó a la altura del abdomen; entró por el lado izquierdo y salió por la vagina. «Perdí mi virginidad», dijo. (71-74, énfasis mío)

Relato conclusivo (se trata de la historia de una vida) y reportaje documental, al tiempo (se trata, también, de los resultados de una exhaustiva investigación de archivo), de entre todas las versiones que se irán produciendo con el pasar de los años, éste constituye el asentamiento primero de los «acontecimientos»; la fuente a la que no cesará de referirse cada nueva fabulación.⁷ Como tampoco cesará de repetirse en lo que cada fabulación entregará —por escrito o audiovisualmente— el mecanismo de simultáneas *intensificación afectiva y referencialidad periodística* que rige el diseño de este relato paradigmático —equivalente a la intensificación y referencialidad del dolor que suponen en sí mismos los episodios representados (y vueltos a representar, varias veces y desde varios ángulos) entre sus páginas.

Así, junto con la descripción clínica de los daños causados por el accidente, Alejandro —el novio de juventud que la acompañaba ese día, y que poco tiempo después la abandona— da «testimonio» de lo que vivió como una suerte de revelación estética: «*Algo extraño pasó. Frida estaba completamente desnuda. El choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. En cuanto la vio la gente, gritó: “¡La bailarina, la bailarina!”*». Por el oro sobre su cuerpo rojo y ensangrentado, pensaban que era una bailarina» (citado por Herrera:73, énfasis mío). Un testimonio que la propia Frida, en una tercera intervención dramática, (con)firma:

A poco de subir al camión empezó el choque. Antes habíamos tomado también otro camión; pero a mí se me perdió una sombrillita y nos bajamos a buscarla; fue así que subimos a aquel camión que me destrozó. El accidente ocurrió en una esquina, frente al mercado de San Lucas, exactamente enfrente. El tranvía marchaba con lentitud, pero nuestro camionero era un joven muy nervioso. El tranvía, al dar la vuelta, arrastró el camión contra la pared.

Yo era una muchachita inteligente, pero poco práctica, pese a la libertad que había conquistado. Quizá por eso no medí la situación ni intuí la clase de heridas que tenía. En lo primero que pensé fue en un balero de bonitos colores que compré ese día y que llevaba

conmigo. Intenté buscarlo creyendo que todo aquello no tendría mayores consecuencias.

Mientras que uno se da cuenta del choque, mentiras que se llora. En mí no hubo lágrimas. *El choque nos botó hacia adelante y a mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro.* Un hombre me vio con una tremenda hemorragia, me cargó y me puso en una mesa de billar hasta que me recogió la Cruz Roja. (citado por Herrera:72, énfasis mío)

Al cabo del tiempo es ya un calco lo que se repite. En 1988, por referir un ejemplo entre otros, Rauda Jamis publica su particular versión de esta biografía de Frida Kahlo, que será llevada al cine en dos oportunidades —*Frida. Naturaleza viva*, de Paul Leduc, en 1983; y *Frida*, de Julie Taymor, en 2002— y que servirá de guión para múltiples aproximaciones posteriores al «caso». *Frida Kahlo. Autorretrato de una Mujer* (Jamis 1988), se trata de una reescritura novelada, donde el mismo acontecimiento —ese acontecimiento ya fetichizado como acto sacrificial— aparece iconológicamente *pleno* —y fascinante, por ende—. O sea: *condensado* —revestido por las impresiones imaginarizantes tanto de Alejandro como de Frida—, y asimismo *certificado* —suscrito por la biógrafa Hayden Herrera, arconte principal del archivo que a partir de él (ese hecho traumático) se inscribe literalmente en torno a un cuerpo que *se muestra (desnudado)* en su desintegración:

Evidentemente no me gusta mucho recordar el accidente. Quizá porque ha estado siempre tan presente desde entonces, que es como si manase un poco de su dolor cada día que pasa, hasta el infinito. Mi vida no deja de ser el calco traslúcido que se colocó sobre su imagen muda.

(...)

La tarde del 17 de septiembre de 1925, alegre como de costumbre, feliz también de estar en compañía de Alejandro, Frida subió con su «novio» en uno de esos autobuses que hacía poco que circulaban por la ciudad. Un autobús con asientos de madera barnizada encarados unos con otros, el suelo, puertas y cuadro de mandos también de madera (...).

Sentados uno al lado del otro, Frida y Alejandro bromeaban tiernamente, aprovechando el último momento para estar juntos justo antes de volver a sus casas. El trenecito de Xochimilco llegaba lentamente sobre las vías que el autobús iba a cruzar. El tren iba despacio, quizá el autobús tendría tiempo de pasar. Quizá no.

El trenecito iba despacio, pero no pudo frenar. Como un toro venía con todo su peso y su impulso. Chocó con el autobús por el centro, y suavemente empezó a desplazarlo (...)

Alejandro se encontró bajo el tren. Se levantó como pudo y buscó a Frida con la mirada. Ella yacía sobre lo que quedaba de la plataforma del autobús. *Desnuda, recubierta de sangre y oro.* Imagen alucinante que hizo exclamar a algunos: «¡La bailarina, miren a la bailarina!». *Como el torero herido recubierto de sangre y del oro de su traje de luces roto, Frida intentaba levantarse en vano: un toro atravesado por la espalda y un torero cogido por un cuerno.*

(...)

El primer diagnóstico serio se produjo un mes después del accidente (...):

«Fractura de la tercera y cuarta vértebras lumbares, tres fracturas de pelvis, once fracturas en el pie derecho, luxación del codo izquierdo, herida profunda en el abdomen, producida por una barra de hierro que entró por la cadera izquierda y salió por el sexo, desgarrando el

labio izquierdo. Peritonitis aguda. Cistitis que requerirá una sonda durante muchos días». (Jamis:97-108, énfasis mío)

En este orden de ideas, y de manera retroactiva, podríamos pensar que hacia 1953, al final de toda una vida dedicada a luchar «contra la decadencia física» (Herrera:88),⁸ es la imagen confusa que cristaliza en la necesidad de darle un sentido a lo «real» del acontecimiento la que encarna de manera radical en la última (re)presentación pública de la Autor(a). Barroca imagen de lo monstruoso, ciertamente, que se repite adentro y afuera del cuadro; forma profanada por el *pathos*, que retorna pesadillezadamente en lo «real»: *una mujer desnuda, recubierta de sangre y oro; animal y humana: bicéfala —un toro atravesado por la espalda y un torero cogido por un cuerno.*

En efecto, ya en los últimos días de su agonía, en la primera muestra individual de Frida Kahlo organizada por Lola Álvarez Bravo en la Galería de Arte Contemporáneo de México, la pintora mexicana que sobrevivió a la muerte exhibe los *restos* del accidente, allí donde se exhibirá también como (*menos*) «Una» entre ellos —extraño despojo de mujer, distinguida y valorada por la «falta» que la significa. «Estas pinturas/ las pinté con mis propias manos/ y esperan en los muros/ dar placer a mis hermanos», rezan los paródicos versos que la propia Frida escribió como invitación al *evento*. Y, en efecto, si nos atenemos a la versión de Hayden Herrera, lo ocurrido en la Galería adquirió las connotaciones de un *happening* más bien perverso:

Al acercarse la noche de la inauguración, Frida se encontraba tan enferma que sus médicos le prohibieron moverse. No obstante, no quiso perderse el acontecimiento. En cierta forma, la posible presencia de Frida en sí se estaba convirtiendo, por impulso propio, en un suceso. Los teléfonos de la galería no dejaban de sonar. ¿Estaría presente Frida? ¿Estaba demasiado enferma para ir? Reporteros especializados en el arte, mexicanos y extranjeros, hablaban para preguntar acerca de la muestra. El día anterior a la inauguración, Lola Álvarez Bravo se enteró de que Frida estaba peor, pero que todavía insistía en acudir a la exposición. *Al cabo de unas horas, llegó la enorme cama de cuatro columnas, y el equipo de la galería se puso a reacomodar los cuadros, con el fin de convertir el mueble en una parte integrante de la muestra.*

(...)

A pocos minutos de que los invitados llenaran el local, se escucharon sirenas desde la calle. La gente corrió hacia la puerta y, asombrada, vio una ambulancia acompañada por una escolta de motocicletas, de la cual se estaba sacando a Frida Kahlo sobre una camilla de hospital. «Los fotógrafos y reporteros se sorprendieron de tal manera», afirma Lola Álvarez Bravo, «que casi les provocó una conmoción. Abandonaron las cámaras en el piso y no fueron capaces de sacar fotografías del suceso». (512, énfasis mío)

De esta manera formulado, *por el rumbo que tomaron los acontecimientos*, lo que la *muestra* puso en la escena de la evidencia fue el conjunto «todo» de resquebrajamientos corporales y suturas imaginarias en el que quedaron comprometidos

tanto el cuerpo de la Autor(a) como el texto del cual devino tal. Allí, según lo sintetiza la pretendida «literaturalización» de esta *vida* \diamond *obra* emblemáticas que propone Rauda Jamis, Frida Kahlo dona su agonía a los espectadores. Y allí, como si se tratara de la «Obra» principal entre todas las que hubiera pintado en vida, del gran «Objeto» entre las pinturas que «pinté con mis propias manos», *in situ* y *en acto*, se dona en estado de agonía:



Cuando ya nadie la esperaba, las sirenas de una ambulancia anunciaron su llegada. En previsión de su aparición, esa misma mañana habían trasladado la cama con baldaquino de la alcoba de Frida, de la que colgaban toda clase de objetos, dijese...

Sacaron a Frida de la ambulancia en camilla y la trasladaron como pudieron, mientras se abrían paso trabajosamente entre la multitud hasta la cama.

Luego fue un momento extraño. Frida, bien vestida y peinada, estaba torpemente echada en la cama. Tenía una expresión crispada; se veía que cualquier movimiento le costaba un esfuerzo tremendo. Sus ojos no miraban, más bien se pegaban a la gente con todas sus fuerzas, con toda su intensidad, eran los únicos elementos móviles de ese cuerpo lastimado. Desfilando en un cortejo improvisado, la gente pasaba delante de su cama para felicitarla, darle ánimos, besarla. (Jamis:336)

4

En torno a este intersticio en el que se atan lo «real» del desnudamiento con lo «imaginario» y lo «simbólico» que hacen a su investidura inscrita/escrita tanto en el texto como en el cuerpo que lo soporta —y le otorga una singular materialidad—, eso sobre lo cual deseo llamar la atención aquí es la doble función que parece ocupar la *trans-artista* Frida Kahlo —esa histórica *qua* Autor(a)— en *La Cultura*. Esa *portadora* —insisto— de un discurso acerca de la propia desintegración —y del padecimiento que allí se concentra y se dona al «placer de los hermanos»—, que aparece como dispuesta a encarnar los más horrorosos fantasmas y las más retorcidas fantasías de su público —actuarlas, complacerlas, dejar constancia de ellas en viva carne, en la pintura y por escrito—. A conmover hondamente sus cimientos, pues, como de hecho. A estremecerlos, perpetuamente, con el acto de su hacerse presente —de (re)presentarse en vivo— en la escena de la atrocidad:⁹

Frida quedó asombrada por el éxito que tuvo la exposición, y la galería mostró la misma reacción. Lola Álvarez Bravo recuerda que «recibimos llamada de París, Londres y varios lugares de Estados Unidos, pidiendo detalles acerca de la muestra de Frida... nos sorprendió que alguien supiera de ella fuera de México». La galería se vio obligada a extender la exposición por un mes, a causa de la demanda pública, y la prensa estuvo encantada, alabando la presencia heroica de Frida en la inauguración tanto como expresaba admiración por su obra.

El pintor, poeta y destacado crítico José Moreno Villa tocó una cuerda, en *Novedades*, que seguiría sonando a través de los años: «Resulta imposible», escribió, «separar la vida y la obra de esta singular persona. Sus cuadros conforman su biografía». La revista *Time* comentó acerca de la exposición de Frida en un artículo intitolado «Mexican Autobiography». A pesar del hecho de que la conocieran todavía tenía mucho que ver con el matrimonio con Diego Rivera, ya no era «la pequeña Frida», sino una celebridad por derecho propio. El crítico de *Time* habló del accidente de Frida, de su matrimonio y del orgullo que sentía por sus convicciones comunistas. El artículo termina con la siguiente evaluación inquietante del estado físico y moral de la pintora:

Después de visitar su exposición la semana pasada, México comprendió la dura realidad de Frida Kahlo, la cual se está volviendo más y más difícil. Recientemente ha empeorado su estado de salud; los amigos que la recuerdan como una mujer regordeta y vigorosa están conmovidos por su apariencia macilenta. No aguanta estar de pie por más de diez minutos a la vez, y una pierna amenaza contagiarse con gangrena. No obstante, todos los días Frida Kahlo se sienta en su silla a pintar, aunque sólo sea por un rato. «No estoy enferma», asegura. «Estoy destrozada. Pero soy feliz de vivir mientras tengo la capacidad de pintar». (Herrera:515-516)

De allí, finalmente, el objeto propuesto para el tercer desvarío crítico que intento desarrollar aquí, en las entrañas del «caso» de esta autora: de todos los autorretratos posibles, el más íntimo: el *Diario* de Frida Kahlo, ese *lugar privado de enunciación* en el que se confunden una postura y un *ethos* autorial (Meizoz, Maingueneau) mutuamente contaminados, con la materialidad histórica de un cuerpo que los avala con su existencia. Postura y *ethos* que son, en el «caso» de Frida Kahlo, demostración y huella de una vida atravesada por la catástrofe orgánica.

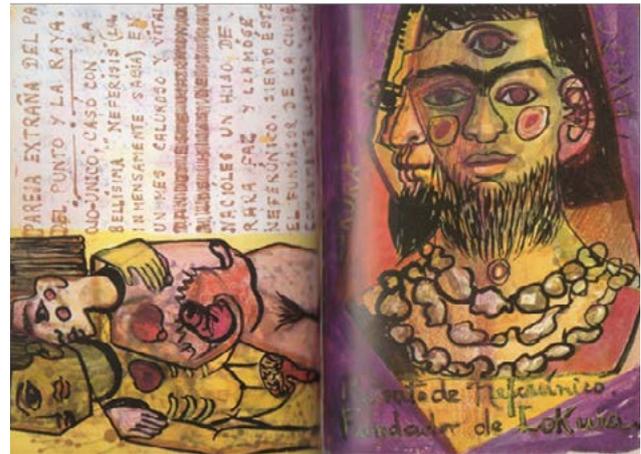


Este topos cosificado —«Libro de Autor(a)», como decía en páginas anteriores—, recusa cualquier representación. Se trata del íntimo autorretrato —«*diarre: diarrhée y glaire* (diarrea y flema)», como diría Barthes siguiendo de cerca a Bataille (1975:107)— de quien *entrega un discurso* que no puede más que ser ofrecido como «resto», como «desobra» de(l) sí.¹⁰ Un discurso apenas «recibible», por lo tanto: «lo ilegible que engancha, el texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud y cuya función (...) sería la de impugnar la restricción mercantil de los escritos» (129). Y/o un «discurso de mierda» que, como diría Bataille leyendo a Freud —o Lacan, a Joyce; o Joyce, a Poe— se genera y se consume a sí mismo en el puro desquiciamiento del significante que lo caracteriza.

Hecho de fragmentos, recortes, interminables y casi ilegibles listas de palabras, borradores de cartas, declaraciones de amor, ocurrencias, confidencias de cabecera, tachaduras y manchas registradas contiguamente sin mayores especificaciones de fecha; trozos de escritura, anotaciones verbales y visuales producidas entre 1944 y 1954 —los

años del mayor reconocimiento y la peor agonía de la pintora—, y recién ensambladas en 1995 bajo la edición facsimilar del Círculo de Lectores de Madrid de la cual disponemos hoy, *El Diario de Frida Kahlo* —ese último íntimo autorretrato— sintetiza el sedicioso tropo de lo monstruoso que encarna Frida Kahlo en *La Cultura*: el tropo de un desparramamiento que no sólo confunde el adentro con el afuera, sino también la boca con el ano. «En un cuadro de 1945, “Sin esperanza”», afirma Nuria Girona respecto del tipo de apertura que atraviesa el cuerpo rostrificado de Frida Kahlo, «una Frida acostada, cubierta hasta los hombros por la sábana, abre la boca en un embudo del que exhala una masa desbordante de objetos en crudo (peces, pollos, embutidos, carne proliferante), en chorro, junto a una escalera por la que empiezan a descender. En el reverso anota: “No me queda ni la más pequeña esperanza... todo se mueve al ritmo de lo que ingiere el vientre”. Este vómito a la inversa reta a devolver (sin embudos, sin límite) lo que la cocina y la cultura convierten en digerible, y proyecta, sin bordes, lo que la sábana y el cuerpo tapan y enfundan» (202).

En este orden de ideas, considero que allí donde el inconsciente no cesa de actuar el trauma en el que se cifra el «real» padecimiento de la Autor(a) —en el fragmento, el recorte, el exceso poético, el vómito—, así como en la emergencia de esa especie de extraño significante fálico en el que se traduce —Frida Kahlo = Falo—, se anuncia —antes del tiempo y de manera anticipada— la radicalidad del performance que marcará el camino del arte más manifiestamente político después de los años 70 en Occidente. Y, al mismo tiempo, la cosa problemática que en gran medida lo anima, respecto del *no ha lugar* —o del *ha lugar* condicionado y circunscrito— del goce en *La Cultura*, en tanto que último bastión —y zona de tránsitos, de mutaciones— de la modernidad en América Latina. En otros términos: allí donde hacen acto de presencia, de nuevo y cada vez, tanto lo irreversible, irreparable e irreductible del «caso» de Frida Kahlo —esa tajadura sobre un cuerpo, que es Frida, que es México, que es la Revolución, que es la modernidad latinoamericana: todo ello—, como la imposibilidad —la nuestra— de dejar de mirarnos en la deformidad que dispone a manera de espejo. «El fenómeno imprevisto», esa conjunción de cuerpos y rostros multiplicados, troceados



y sexualizados en el choque de su encuentro con lo «real» sirve bien al propósito de ilustrar la heterogénea composición que hace *mancha* en el *Diario*: entraña común de todas sus (re)presentaciones —*diarrea y flema* de Frida Kahlo.

Notas

¹ En la serie de textos referida, que continúa un trabajo anterior en torno a la categoría «caso de autor», exploro la relación entre mujer y autoría como uno de los lugares del goce, según se hace sensible en la literatura y el arte latinoamericanos de la primera mitad del siglo xx. Utilizo tres elementos gráficos que tomo prestados de la escritura lacaniana. Por una parte, la «L» (L mayúscula tachada, que Lacan condensa en su célebre y discutida máxima, «La Mujer no existe»), como una manera de indicar la no-completitud radical con la que debe confrontarse cualquier trascendente ontológico después del estructuralismo. Por otra, la «(a)» (objeto parcial, «a minúscula» que señala en Lacan la posición de ese resto perdido en el origen y apenas parcialmente recuperado como objeto del deseo: el pecho, las heces, la imagen y la voz), en tanto marca de inclusión/exclusión de la función Autor, según la definiera el Michel Foucault en su celebrada conferencia de 1969, «¿Qué es un autor?». Finalmente, el «◊» (el rombo que Lacan extrae de la matemática, para indicar la tensión dialéctica que opera entre el sujeto y el objeto de su deseo), en cuanto señalamiento de la bidireccionalidad que quiero destacar respecto de las relaciones entre la vida y la obra en el «caso de autor»: ni la obra se nutre de la vida, ni la vida se vuelca en la obra; ésta no es jamás una relación «direccional».

² En su libro *La fábula mística*, Michel de Certeau opone *dia-bolos* (como acto de separación, de «disuasión de lo simbólico por lo innumerable de la cosa») a *sym-bolos* (como labor totalizadora que reúne y junta, ficción productora de unión») (53).

³ En uno de los apartados de su reflexión sobre *El principio de crueldad*, Clément Rosset distingue esta dimensión del «auctor» en tanto que «garante», que el filósofo desconoce y a la que la Autor(a) apela. Dice Rosset: «la verdad enunciada por los filósofos, incluso su verdad más penetrante, la que sirve desde hace mi-

lenios para designar y caracterizar su pensamiento, es al mismo tiempo una verdad a la cual ninguno de los que la han proclamado estaría dispuesto en lo más mínimo a avalar como garante, o “autor”, en el sentido del latín *auctor*. Recordaré brevemente, volviendo a la etimología latina de la palabra autor, que el término *auctor* significa a la vez garante y productor» (39). Por otra parte, muy cerca de Lacan, aunque no lo mencione, el anti-filósofo propone una tesis acerca de lo Real, no en tanto que inexistente, sino en cuanto que insoportable, sobre la cual es posible sostener la idea de una «verdadera» desintegración del cuerpo de Frida Kahlo: «La única pero gran debilidad de los argumentos filosóficos que tienden a hacer dudar de la total y entera realidad de lo real consiste en ocultar la verdadera dificultad que existe de tomar en consideración lo real y sólo lo real: dificultad que, si bien reside secundariamente en el carácter incomprendible de la realidad, reside primero y principalmente en su carácter doloroso» (21). No uso el término «verdad» como lo usaría el discurso de los saberes filosóficos y disciplinares. Más bien me aproximo aquí a Rosset y a Lacan: hay una verdad del sujeto, que es la verdad de la falta que lo constituye como tal; y hay una verdad del cuerpo sufriente de Frida Kahlo: lo real de su descomposición.

⁴ El cuarto capítulo del libro *Venus rajada* de Didi-Huberman se detiene en la «Desnudez cruel», contraparte heterológica del *Nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli. Desde ese lugar central de la representación de una desnudez perfecta, ideal, el crítico gira su atención hacia una serie de retablos pintados también por este pintor y donados al Museo del Padro en 1941 por Francese Cambó. «Estos cuadros», afirma Didi-Huberman, «poseen una gracia y una crueldad inauditas: se ve en ellos, en tres ocasiones, a una bella joven desnuda de largos cabellos rojizos —como los de Venus— huyen-

do patéticamente, perseguida por un caballero armado y por dos perros de caza. En las dos primeras tablas, corre por un bosque a la orilla del mar. En la tercera, surge en medio de un banquete, captada por el pintor en un gesto donde la huida se convierte en caída. En primer término de la tabla central, la joven se haya caída sobre el vientre. El caballero le ha atravesado la espalda y hunde sus manos en la gran herida abierta. Comprendemos con espanto que lo que devoran los dos perros, a la derecha de ese cuadro, no es otra cosa que los interiores, las entrañas —el corazón acaso— de la víctima. A la izquierda, un hombre joven exhibe su espanto: resulta imposible entender qué pinta ahí como protagonista. Recuerda más bien a un *ammonitore* —ese personaje testigo que Alberti aconseja colocar en las orillas de las escenas pintadas—, encargado de albergar nuestro propio estupor ante el descubrimiento de semejante espectáculo. Todo el resto se halla, en apariencia, sumido en una calma absoluta» (80).

⁵ Así interpreta Rauda Jamis (o así la banaliza la leyenda que su libro novela) la relación con el espejo: «Cuando Frida vio su imagen en el espejo, cerró los ojos asustada, ya que no podía moverse y esquivar el reflejo. ¿Con qué debía confrontarse? ¿Con su imagen, tan solo, plana, con el peinado del moño cada mañana, con el desorden de la cama en que se amontonaban libretas, hojas sueltas, lápices, libros, cartas, una querida muñeca de trapo? ¿O con su cuerpo inmovilizado por el corsé, con su rostro serio ocultando el dolor, con el rictus paralizado para no estallar en sollozos? ¿Acaso debía sentirse menos sola por mirar a su doble?/ De repente, le parecía estar aún más abandonada a sí misma. No había escapatoria posible. Cada vez que levantaba la mirada, Frida miraba a Frida, observaba su desesperación silenciosa, se derrumbaba sobre sí misma. Frida sonreía, la Frida-espejo también sonreía, tranquilizada. Frida se odiaba por ese hándicap, el ojo de Frida-espejo se endurecía sin complacencia. Frida echaba de menos a Alejandro, Frida-espejo se entristecía y palidecía. Frida escribía unas palabras en un papel, Frida-espejo lo leía todo por encima de su hombro. Espejo implacable, compañero mirón. Presente, inevitable, la única solución para vivir con él: adoptarlo de una manera u otra, domeñarlo, sacarle

el máximo provecho. Encontrar la manera de cohabitar, romperse la cabeza, pero encontrarla» (121-122).

⁶ Valdría la pena, al respecto, considerar lo que plantea el estudio de Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer* (1989) acerca de la muerte de las mujeres en la tragedia clásica; una muerte siempre referida por el texto con el que se alimenta la imaginación del espectador; y nunca producida en el escenario, porque considerada obscena de antemano.

⁷ Apenas como una pequeña muestra, Nuria Giroña refiere la siguiente enumeración: «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 Mújica: *Mi hermana Frida*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001; Meaghan Delahunt: *La casa azul de Coyoacán*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002. Entre la filmografía: Marcela Fernández Violante: *Frida* (cortometraje, 1972); Paul Leduc: *Frida: naturaleza viva* (documental, 1984); Julie Taymor: *Frida* (2002); Rodrigo Castaño: *Las dos Fridas* (documental, 2003)» (2008:194).

⁸ En el Capítulo 5, «La columna rota», la biógrafa afirma lapidaria: «La vida de Frida, de 1925 en adelante, equivalió a una dura batalla contra la progresiva decadencia física. Continuamente se sentía fatigada y sufría de dolores casi constantes en la espina dorsal y la pierna derecha. Hubo periodos en los que su estado de salud era más o menos bueno y apenas se notaba su cojera, pero gradualmente se fue desmejorando. Una amiga de toda la vida, Olga Campos, cuenta con el historial médi-

co de Frida, desde su niñez, hasta 1951, y afirma que ésta fue sometida a, por lo menos, 32 operaciones quirúrgicas, la mayoría en la columna vertebral y el pie derecho, antes de sucumbir, a 29 años del accidente. “Se fue muriendo durante toda la vida”, sustentó el escritor Andrés Hiestrosa, otro amigo íntimo de muchos años» (88).

⁹ Herrera reseña en varias oportunidades las insistencias exhibicionistas de Frida. Por ejemplo, a raíz de la amputación de la pierna: «Igual que en 1951 había disfrutado de mostrar a sus visitantes las heridas quirúrgi-

cas abiertas, a través del agujero que perforaba la escayola de yeso, ahora las empezó a pedir que contemplaran el muñón que le había quedado» (527).

¹⁰ Afirma el semiólogo: «el “diario” (autobiográfico) está hoy desacreditado. Juego cruzado: en el siglo XVI, cuando se empezaron a escribir, se les llamaba, sin reticencia, *diarre*: *diarrhée* y *glaire* (diarrea y flema)./ Producción de mis fragmentos. Contemplación de mis fragmentos (corrección, pulitura, etc.). Contemplación de mis desechos (narcisismo)» (107).

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND (1975). *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila editores, 1992. Traducción de Julieta Fombona Zuluaga.
- (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. México: Paidós, 1986. Traducción de C. Fernández Medrano.
- BATAILLE, GEORGE (1933). «La noción de gasto», en *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987, 25–43. Epílogo, traducción y notas de Francisco Muñoz de Escalona.
- CATÁLOGO (1997). *Tarsila, Frida y Amelia*. Asunción Cabrera y Casilda Mora, coordinadoras. Madrid: Fundación La Caixa.
- CRÓQUER, ELEONORA (1999). «Velado y obscuro, el cuerpo escrito de Frida Kahlo». *Estudios* 13, 205–223.
- (2012). «Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (I). Allí donde la vida (es) obra». *Voz y Escritura* 20, 89–103.
- (2015a). «Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente obscuro (I). El corpus enfermo de la autor(a) y su demanda de una escucha por venir», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras, editoras. *Los papeles del autor. Teorías sobre autoría literaria*. Madrid: Arco Libros. En prensa.
- (2015b). «Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente obscuro (II). Sobre la desnudez – *La amortajada*, una joya de María Luisa Bombal». Mimeografiado.
- DE CERTEAU, MICHEL (1993). *La fábula mística. Siglos XVI–XVII*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, GILES Y FÉLIX GUATTARI (1975). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era, 1990. Traducción de Jorge Aguilar Mora.
- (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1994. Traducción de José Luis Pardo.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (1999). *Venus rajada*. Madrid: Losada, 2005. Traducción de Juana Salabert.
- FOUCAULT, MICHEL (1969). «¿Qué es un autor?», en Juan Zapata, traductor y coordinador. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

- FRIDA KAHLO (1995). *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (Ensayo y comentarios de Sarah Lowe). Madrid: Colección Debate del Círculo de Lectores.
- FUENTES, CARLOS (1995). «Introducción», en *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (Ensayo y comentarios de Sarah Lowe). Madrid: Colección Debate del Círculo de Lectores.
- GIRONA, NURIA (2008). *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. México/Francia: RILMA 2/ADEHL.
- HERRERA, HAYDEN (1983). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana, 2004. Traducción de Angelika Scherp.
- JAMIS, RAUDA (1988). *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe, 1995.
- LACAN, JACQUES (1971). «Lituraterre». *Littérature* 3, número dedicado a Literatura y psicoanálisis. Consultado el 24 de mayo de 2015 en <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.7.7a%20anexo%20LITURATERRE%20%20Si8.pdf>
- (1986). Seminario VII. *La ética del psicoanálisis* (1959–1960). Buenos Aires: Paidós, 1992. Texto establecido por Jacques Alain Miller. Traducción de Diana Rabinovich.
- LORAU, NICOLE (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (2009). «Autor e imagen de autor en el análisis del discurso», en Juan Zapata, traductor y coordinador. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- MEIZOZ, JÉRÔME (2009). «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor», en Juan Zapata, traductor y coordinador. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- NANCY, JEAN-LUC (2001). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, 2013. Traducción de Cristina Rodríguez Marciel y Juan Soros.
- ROSSET, CLÉMENT (1988). *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-Textos, 1994. Traducción de Rafael del Hierro Oliva.