

A la búsqueda de las disciplinas humanísticas: temor y temblor de un proyecto inasible

Claudia Pérez

Claudia Pérez
oliviapz@gmail.com

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora Nivel I por la ANII, Sistema Nacional de Investigadores. Profesora adjunta (int.) y asistente (ef.) del Depto. de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Docente de la EMAD, en la Cátedra de Literatura, desde el año 1991.

Resumen:

Este trabajo busca dar cuenta de la hibridez en los procesos de recepción, estudiando el caso de Frida Kahlo.

PALABRAS CLAVE: humanidades – hibridez - recepción

In search of the humanistic disciplines: fear and tremor of an elusive project

Abstract

This work seeks to account for hybridity in receiving processes, examining the case of Frida Kahlo.

KEY WORDS: humanities – hybridity - reception

RECIBIDO: 5/03/2016

APROBADO: 12/03/2016

Parece oportuna la reflexión macro sobre la función de las llamadas *humanidades* en el contexto social hipermoderno (Lipovetsky, 2006) latinoamericano, híbrido (García Canclini, 2001), a pesar de los proyectos unificadores fragmentarios o neoconservadores, que resulta un espacio imaginario poco hospitalario para reflexionar también sobre esas *humanidades* mercantilizadas, creditizadas, horizontalizadas, desautonomizadas. Por tanto, nos limitaremos a tomar un caso que demuestra al menos el potencial de desenrollar una esencia (Deleuze, 1972). En tal sentido defendemos el poder connotativo de la *poiesis* al hacer emerger ante la vista algo que estaba encubierto, su capacidad de devolver el mito a la vida cotidiana en la sociedad postindustrial. Sin una postura hegemónica, tal vez sea más prudente analizar, como sugiere García Canclini (2010), algunos casos y su abstracción constituyente más que una creación universalizadora de sistema, ya que de este modo nos constituimos en saboteadores (Asensi, 2007) de los proyectos hegemónicos neoconservadores.

El estudio de caso permitirá visibilizar situaciones estéticas –y defendemos este concepto– donde la función expresiva, la función formativa y lo *dulce* horaciano se fusionan. Y del estallido posmoderno tomamos la fragmentación de públicos y, desde más atrás, la participación imaginativa del receptor (Jauss, 2002). Si el arte, aún desdefinido en la contemporaneidad, conserva igualmente una potencia, es decir, se observa una contradicción entre la democratización y el acceso, y por otro lado el mantenimiento de las condiciones de prestigio del artista y los sistemas de validación. Vale decir, recategorizando aquello que llamamos *humanidades*, se nos habilita a volver a la idea de que el arte sirve para algo, habilita una comunicación y un contacto con lo imaginario que otras manifestaciones no habilitan.

El criterio de selección del caso estuvo enfocado en la pregunta: qué es lo *dulce et utile* y por qué medios se realiza para una receptora particular. No desestimamos las generalizaciones abstractas pero sí la universalización, entendida como trampa de la hegemonía. Una pintora considerada desde el margen y etiquetada por un autor hegemónico europeo. Su obra, por tanto, forzada a entrar en una etiqueta, su obra excediendo esa interpretación, proyectándose hacia otros públicos.

El sentido platónico del arte en su diálogo *Ion*, y el concepto divino del mismo, matizado en *República*, constituye de por sí un eje vertebrante, ya que son aquellas manifestaciones en que lo bello particular remite a una cuestión suprema y suprasensorial de lo bello, una abstracción que deviene de una construcción de lo mítico.

[...] es no sé qué virtud divina que te trasporta, virtud semejante a la piedra que Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman piedra de Heraclea. Esta piedra, no sólo atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos, de suerte que se ve algunas veces una larga cadena de trozos de hierro y de anillos suspendidos los unos de los otros, y todos estos anillos sacan su virtud de esta piedra. En igual forma, la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados. No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas (1871: 195)

Deleuze atribuye esa misma cualidad neoplatónica a la obra proustiana. De los signos sensoriales a los signos del arte y de la verdad (Deleuze, 1972); aporta una idea en una imagen interesante y de cuño aristotélico: algo se desenrolla en una línea temporal, la potencia. Distingue cuatro tipos de signos: los mundanos, que se pierden; los amorosos; los sensibles, que permiten que el pasado vuelva; y los del arte, donde todas las dimensiones se unen:

Los signos mundanos, los signos amorosos y aun los signos sensibles son incapaces de darnos la esencia; nos acercan a ella pero siempre volvemos a caer en la trampa del objeto, en las redes de la subjetividad. Solo al nivel del arte se revelan las esencias. Pero una vez que se manifiestan en la obra de arte, ejercen su acción sobre los otros campos; sabemos que se encarnaban ya, que estaban ya en todas esas especies de signos, en todos los tipos de aprendizaje.

¿Qué significa esta inclusión que recuerda una postura suprasensorial, frente al hedonismo corporal y creador que nos ha dejado la posmodernidad? A nuestro criterio significa la flexibilización y superación del construccionismo –superación de la antítesis construccionismo-esencialismo–, y una problematización que conjugue, como en una constelación, el microgrupo de producción y recepción estética, y la trascendencia. Un arco entre lo general y lo particular, entre el estallido desjerarquizador y el elitismo clasista y especializado. Esa esencia es una búsqueda de una verdad que subyacía en el objeto como potencia que se desenrolla a lo largo del tiempo



Las dos Fridas. Frida Kahlo. 1939

en la multiplicidad de los seres y las acciones, es la tensión entre lo uno y lo diverso. Mientras tengamos prolongación temporal existirá ese estado de tensión, de tentación antitética. Frente a la intelectualidad/creatividad elitizada, el proyecto de accesibilidad y desacralización del arte.

Comenzamos con tres epígrafes de margen: Artaud, Tolkien, Peri Rossi. Y hablamos de *margen* ya que ninguno de los tres ha sido tomado/utilizado por un pensamiento hegemónico que lo desanclara de sus ámbitos de recepción.

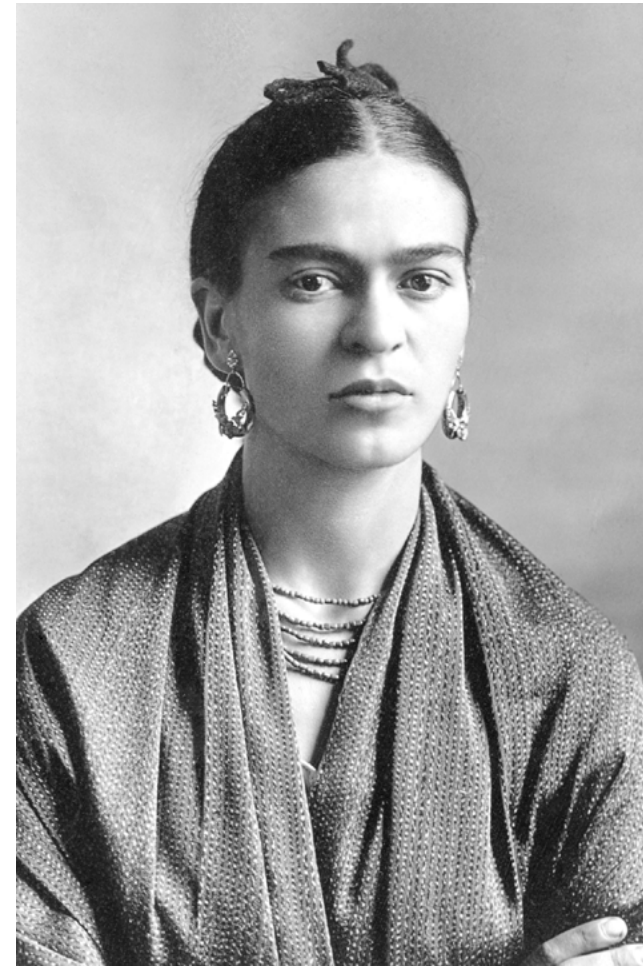
Kahlo, «un ruban autour d'une bombe»

«Toute l'écriture est de la cochonnerie. Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons. Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci».

(A. Artaud, *L'Ombilic des limbes*).

«Porque ya nunca más podré cumplir la promesa de sentarme contigo en Meduseld, ni de aprender de tí los secretos de la hierba».

(J. R. R. Tolkien, *El señor de los anillos*, 3, 143. Muerte de Théoden en los campos de Pelennor).



Frida Kahlo fotografiada por su padre. 1932

«La literatura es un residuo un excremento de la vida».

(C. Peri Rossi, *Playstation*).

1. Eurocéntrico, falogocéntrico

«Ella estaba ahí, ese 20 de abril de 1938»,¹ dice Breton al conocer a Kahlo. Proponemos una suerte de recorrido *trans* entre la búsqueda de las huellas del surrealismo en su obra como visiones supranacionales y la presencia de rasgos locales, uno de ellos, el feminismo mexicano. Ni apropiación ni pureza, sino una movilidad *trans*.² Preposición de acusativo, *al otro lado de*, «El prefijo “trans”, no se refiere a una nivelación de la cultura [...], sino que se entiende como un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica», según De Toro, a propósito de Frida (2008: 101-131).

«El arte de Frida Kahlo de Rivera es una cinta alrededor de una bomba»,³ sostuvo Breton. Una cinta (o un camino, como otra acepción), así como el arte, la crueldad y el humor, entre otros atributos que señala de la artista mexicana, «la más pura y la más pernicioso»,

«mi sorpresa y mi alegría al descubrir [...] que su obra, concebida en la ignorancia de las razones que nos llevaban a mí y a mis amigos a actuar, se desplegaba en pleno surrealismo». La llevará al «pinchísimo» París con el objetivo de exponer su obra. «No te imaginas lo perra que es esta gente. [dice Frida] Me da asco. Es tan intelectual y corrompida que ya no la soporto. [...] Se creen los dioses del mundo, sueñan con las tonterías más fantásticas y envenenan el aire con teorías y más teorías que nunca se vuelven realidad [...]» (1995: 208).

Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento y del genio y el talento de los demás. [...] Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. (49)

Breton dirá que México era el país «surrealista par excellence», y convivió allí con el matrimonio Diego Rivera-Frida Kahlo. «Kahlo era conocida como la dramática esposa del famoso muralista, la mujer joven parcialmente lisiada y en constante sufrimiento debido al accidente que la había dejado con la pelvis y la columna rotas, a los quince años, y como una artista que había hecho de su vida la fuente de su arte». De formación autodidacta, influida tanto por el conocimiento de las vanguardias como por una tradición nacional e indigenista comprometida, el surrealismo en ella había adquirido un desarrollo personal, autobiográfico y marcado, en la opinión de sus críticos, por la figura de «la tierra». Y desde luego, la del cuerpo, punto que la crítica iba a leer como específicamente femenino (Frida, por otra parte, no iba a estar de acuerdo con ese reconocimiento oficial por parte del surrealismo. «Kahlo había esperado la llegada de Breton con excitación, pero no le gustó cuando se encontraron. Lo encontró teóricamente pretencioso y aburrido; su vanidad y arrogancia la ofendieron»). Interrogada por la presencia del surrealismo en su obra, respondería: «No sé qué es eso del surrealismo, y no sé porqué me preguntan siempre por él. Lo que yo pinto es lo que veo, lo que me pasa siempre» (1995: 11).

La mirada histórica de la crítica indagó aspectos no tan transitados de la biografía de Kahlo: Hayden Herrera en 1983, Rauda Jamis en 1985, Sarah M. Lowe (en su introducción al *Diario*, Frida Kahlo, 1995), Helga Prignitz-Poda (2004) y también, en parte, Carlos Fuentes (en su introducción al *Diario*, Frida Kahlo, 1995). Surgió a la mirada pública su afición a los calmantes y drogas, su bisexualidad, los vaivenes más íntimos de sus contradicciones políticas. En un tramo del recorrido *trans*, está la década de los años veinte, como señala

Francine Masiello, que ofrece un atractivo para la historia de la mujer, la identidad femenina se convierte en tema de amplia discusión; las mujeres se vuelven sujetos activos y productoras de un discurso propio. La literatura femenina iniciada en los años veinte discurre sobre lo innombrable: habla del silencio, de la ausencia y rechaza el yo unido. En su visión de conjunto, son textos de cuestionamiento, de interrogación, que abren un espacio en la historia canónica heredada. En el otro lado del camino, podemos acordar con Alfonso de Toro (2008), «Feminismo es un discurso, una teoría, una forma de vida, un dispositivo, a no ser que se confunda la construcción de estructuras de género con el feminismo (véase Schwan, 2008). Kahlo más bien proyectó miles de imágenes». También es relevante, como señala citando a O. Wesheider, que «A pesar de todo lo que Kahlo haya creado partiendo de su herencia mexicana y de la historia de su propio sufrimiento, su obra se orienta en torno a las tendencias internacionales relevantes de su tiempo. (Ibídem: 20)» y es el producto de un proceso pictural muy elaborado y complejo.

Pose rupturista, como apropiación de la presentación de sí vanguardista, construcción de un yo social revulsivo y confrontador, automatismo escritural en su *Diario*, la relación con Breton y su visita a París resultaron un acaecimiento contradictorio, de reivindicación de una pose mexicanista (Herrera, 1994). «Estoy hasta la coronilla de Breton».

2. *Diario*

«Igualmente, en la “realidad”, prefiero abandonarme».
(Breton: 27).

«Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar».
(Breton: 30).⁴

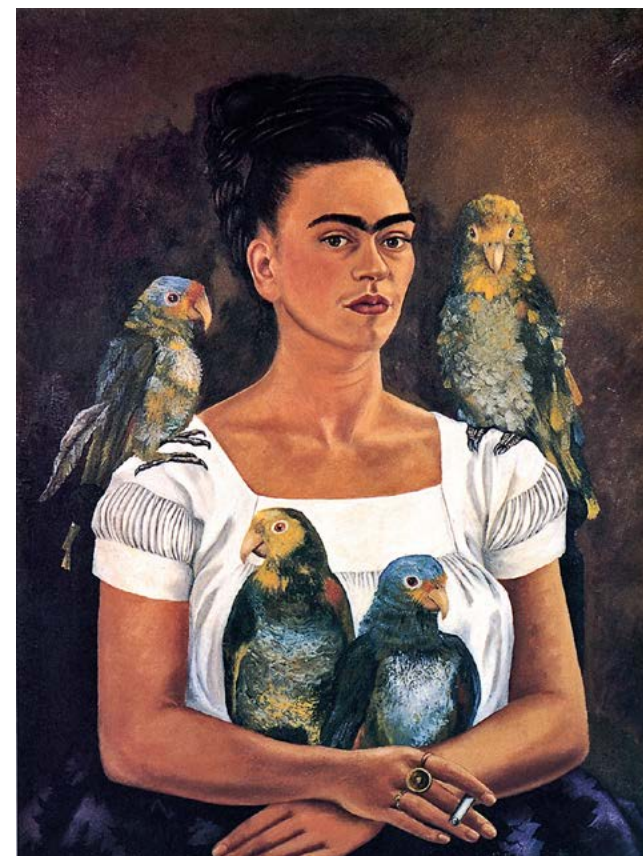
La publicación del *Diario*, en 1995, constituye la revelación de una imagen diversa y fragmentada de Kahlo. Karen Cordero bien alude a la creación de su persona pública y su obra en la construcción de sí mediante la ropa de tehuana,⁵ siempre presente el carácter íntimo y la centralización del objeto artístico en sí misma, como un trazo narcisista que anticipa la postmodernidad. Esa voluntad de mostrarse como algo definido, privado, distinto a los objetos artísticos de Diego Rivera, contrasta con aspectos más fluidos



André Breton. 1924

en cuanto a la identidad que aparece en su escritura. Fridomanía y miradas sobre la escritura y pintura de Kahlo, también ciertos debates sobre el rescate feminista de su obra, el énfasis en la comprensión biográfica, se colocan a la par del rescate surrealista de su producción. Entonces, más allá, y también más acá, de la fridomanía acaecida en el año 2007, que generara la pregunta «¿Dónde está Frida: en las artes o en el contexto?» (García Canclini), buscamos explorar, algo desviadamente, la particular *construcción de sí* y «presentación de sí» (Goffman, 1963) que detentó como una «política de la pose» (Molloy, 1994). Superación mediante el pensamiento de una marca pictórica de su experiencia vital —el surrealismo viene de un dolor, no de una afectación, de una necesidad de mirar de otro modo a partir de una experiencia.

El *Diario* de Kahlo no obedece a las características habituales del género en cuanto a su cotidianidad, a lo inmediato, a lo sucesivo y a la cronología, lo cual se constata ya en la primera página («Pinté» de 1916, fecha que se encuentra antes del comienzo del *Diario* iniciado en 1944). El *Diario*, asimilado a la expresión de una sensibilidad femenina, a la necesidad de escribirse en un espacio de autenticidad, consiste en un cuaderno de apuntes, experimental, lúdico, sin presencia de otro interlocutor inmediato que no sea la misma autora, a veces Diego. De Toro aplica el concepto de la *transmedialidad* al *Diario* de Kahlo, tomando la noción de



Yo y mis periquitos. Frida Kahlo. 1941

«texto», según la semiótica de la cultura en el sentido que le otorga Derrida, como cualquier tipo de expresión que se hace en un contexto determinado (pinturas, tonos, música, ruidos, luz, cuerpo). El término *transmedialidad* acentúa el diálogo entre diversas expresiones mediales, artefactos y técnicas; *transtextualidad* destaca el diálogo entre todas las posibilidades de expresiones «textuales», sean estas de naturaleza lingüística o no-lingüística. Mientras la *transmedialidad* subraya el tipo de artefacto, la *transtextualidad* resalta su contenido. Y *transpictorialidad*. Alrededor de diecisiete imágenes, sesenta y siete textos, diez con manchas de pintura, veintiuno donde se reúnen escritura e imagen o treinta y tres donde en el título se reúnen imagen y escritura. Este procedimiento es transmedial ya que mantiene la tensión y autonomía entre los medios en acción, escritura e imagen, lo que se acentúa y se propaga a través de la tipografía, de los colores de las letras y de las técnicas aplicadas (pluma, lápiz de color o de cera, tinta china, tinta y acuarela).

[...] la montaña está muerta, el aire está eternamente muerto. En esa ruptura decisiva de un mundo, todos los ruidos están aprisionados en el hielo, el movimiento está aprisionado en el hielo; y el esfuerzo de mi frente se ha congelado (A. Artaud, texto surrealista, 1925).

La relación entre la tinta y la sangre está sugerentemente vinculada a la productividad temática femenina:

Quién diría que las manchas
viven y ayudan a vivir?
Tinta, sangre, olor
no sé qué tinta usaría
que quiere dejar su huella
en tal forma.

La enumeración, que aparece en una de las primeras anotaciones del *Diario*,

no luna, sol, diamante, manos —yema, punto,
rayo, gasa, mar, verde pino;
2 mayo. 4 mayo. 7 mayo.
No ve el color. Tiene el color.
hago la forma. No la mira.
No da la vida que tiene.
Tiene la vida.
Tibia y blanca es su voz.
Se quedó sin llegar nunca.
Me voy,

permite seguir un recorrido donde los conceptos son definidos por asociación, oposición, falta o deslizamiento de significado. La «fluidez acuática de la tinta», que se visualiza en el juego del palimpsesto en las palabras y las imágenes, las frecuentes tachaduras y borrones, remiten a una identidad mucho menos definida que la que aparentan sus óleos, muestran una construcción más vulnerable que la rigidez icónica de su impostura. Los dibujos visualizan partes internas del organismo, debilitan el límite, fragmentando: «Yo soy la DESINTEGRACIÓN», escribe Kahlo, con mayúsculas, sobre su figura golpeada contra una columna, lo que alude a la percepción de un sí sustantivo. Desintegración física del cuerpo lacerado e intervenido, de sus pulsiones y deseos contradictorios. La enfermedad es «narrada y retratada como una extensión de sí misma» (XI). El *Diario* de Frida abunda en esa «cansada repetición e infinita diversidad»,⁶ en la necesidad de la construcción de sí mediante palabras e imágenes, comparaciones:

Colorado
Como la sangre
que corre
cuando matan
a un venado.

Asimismo un aliento lúdico lo recorre mediante enumeraciones, juegos sintácticos y semánticos. El juego, así como el sentido del humor en disfrazarse teatralmente, en su conversión paródica, la particular sensibilidad mexicana hacia la muerte, deviene, al ser ligero postmoderno, en los rasgos del texto.

Tal como deriva Artaud, al «perseguir una manifestación que no fuese una expresión sino una creación pura de la vida, que no cayese nunca lejos del cuerpo hasta perderse en signo o en obra o en objeto [...] [se] ha querido destruir una historia, la de la metafísica dualista» (Derrida), provocando una presentación como acontecimiento más que representación, en definitiva, lo que ha querido ser el arte como ruptura y desautomatización del acto de la designación y del relego de la copia de otro latente. Es el desposeimiento de la significación que es la palabra soplada, resistente a ser colocada en el orden de la verdad o del logos, «inspirada a partir de otra voz, que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto» (Derrida). Tal la palabra que es soplada y sustraída de toda significación, y que se despliega como significante que fluye en un automatismo que parece conducir al centro de sí, o al centro de la estructura vacía perpetuamente dislocada. Tal la bomba que apenas contiene la cinta, como el significado que estalla desde el significante. «Todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesen de ser percibidos contradictoriamente», nos dice el André Breton del «Segundo Manifiesto surrealista». (Vicente Llorca).

3. La identidad deteriorada

«[soy] La que se parió a sí misma» (*Diario*).
«Me juego la cabeza a que adquirí las cochinas bacterias en la casa de Breton.
No tienes idea de la mugre con la que vive esa gente».

El estigma, en el mundo griego, se entendía como el signo corporal que exhibía algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien lo presentaba (Goffman, 1963: 13). Actualmente alude más al mal en sí mismo y no a la manifestación corporal como reflejo de. Para la persona estigmatizada, «la inseguridad relativa a su estatus [...] prevalece sobre una gran variedad de interacciones sociales». (Ibidem: 27). «Cuando normales y estigmatizados se encuentran frente a frente [...] El individuo estigmatizado puede descubrir que se siente inseguro acerca del modo en que nosotros, los normales, vamos a identificarlo y a recibirlo» (Ibidem: 27).

Identidad social permite considerar la estigmatización, identidad personal el manejo del control de la información con respecto al estigma, la identidad del yo alude a qué siente el individuo en relación al estigma y su manejo (Ibidem: 136).



Autorretrato con collar de espinas y colibrí. Frida Kahlo. 1940

Nacemos para lo mismo. Querer descubrir y amar lo descubierto. Oculto Con el dolor de siempre perderlo. (230)

La tragedia es lo más ridículo que tiene el hombre pero estoy segura, de que los animales, aunque sufren, no exhiben su pena (239).

Enfatizando el proceso de construcción hierática de sí misma, de un cuidado control de sí que sorprende en los rostros de autorretrato y las apariciones públicas, «La máscara», de Frida en 1945, muestra la contracara, el rostro que se esconde detrás de la máscara que esta vez sí muestra signos de dolor. El rostro se convierte en máscara, la máscara en rostro. Máscara y rostro están inversamente expresados, como si la conciencia del propio dolor precisara de una representación, que alude a la presencia inevitable de lo simbólico como una manifestación de sí. Entre nosotros y las cosas, los discursos que las mediatizan y a la vez las construyen. «Miedo a todo-miedo / a saber que no somos / otra cosa que / vectores dirección / construcción y destrucción», dice Frida en su *Diario*. En la construcción de la imagen pública del rol social, la pintora, la escritora, existe esa construcción de la figura que visibiliza una voluntad de ser, que estructura intencionadamente rasgos que son aceptados por sí misma y por la mirada del otro. Frida

constituyó ese espectáculo de sí, sobredimensionado a las pautas representacionales de la identidad del momento. Bien narra Carlos Fuentes su entrada en el palco del teatro del Palacio de las Artes a un concierto: «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 la aparición que se anunciaba a sí misma con el latido increíble de ritmos metálicos, para en seguida exhibir a la mujer, que tanto el rumor de las joyas como un magnetismo silencioso, anunciaba». Esa presencia esconde, como dice el mismo Fuentes, «su cuerpo torturado, su pierna seca», la violencia de aquel 25 de setiembre en que el tranvía se estrellara contra el camión que la llevaba y le rompiera la columna, cuello, pelvis, costillas. La polio de 1914, la amputación de la pierna en agosto de 1953, las numerosísimas operaciones de columna se significaron en lo representacional, funciones estructurantes de su imagen en el plano simbólico. El ritual de vestirse, y reivindicar la cultura indígena en su ornamentación y porte, además de expresar una tendencia ideológica que redescubría el mundo azteca y la conjugaba con el pensamiento socialista, revelaba la necesidad de la apropiación y construcción de sí a través de la propia voluntad. Así decidió el día de su nacimiento, quitándose tres años para coincidir con el comienzo de la Revolución mexicana, como el escritor opta por su propio nombre construyendo la distancia y planos entre individuo, escritor y autor. Según Goffman, «el conjunto formado por el estigma y por el esfuerzo acumulado para disimularlo o remediarlo se fija como una parte de la identidad personal». Esta función se aplica a las demás exclusiones sociales, en lo que atañe a elementos constituyentes de la identidad en minusvalía de capacidades, como reivindicación paródica, la presencia de la coerción en perseguir un ideal fantasmático. La construcción de sí permite de algún modo arrancarle a la mirada del otro su poder constituyente. La corporalidad estigmatizada, la identidad estigmatizada, construyen ese sufrimiento, dolor del cuerpo, y el decirse del dolor, convertido en objeto de lenguaje. «Su dolor: Su cuerpo. Estas son las fuentes del arte de Frida Kahlo», dice Fuentes. El esfuerzo por mantener la unidad de un sistema se disuelve cuando el cuerpo duele.

A manera de coda, y según la relectura establecida por la poeta Mariella Nigro (*Impresionante Frida*, 1997): «Yo, extranjera de su tiempo y de su espacio, sólo me asumo a ese mundo para descifrar o traducir esos antiguos signos del dolor» (Nigro, 1997).

Mediante este análisis se ha querido visibilizar la fuerza expresiva de una forma artística, su sustento ideológico, la recepción ególatra del intelectual hegemónico y la tensión con la subalternidad.

Notas

¹ «la plus pure et la plus pernicieuse».

² 1940; el concepto lo ideó Fernando Ortiz. Inter: descriptivo, trans, teórico.

³ «L'art de Frida Kahlo de Rivera est un ruban autor d'une bombe», *Écrits sur l'art et autres textes*.

⁴ «Elle était là, ce 20 avril 1938 [...]».

⁵ Karen Cordero: «¿Desenmascarando el mito?». Este texto figura entre los estudios pertenecientes a la publicación del *Diario* de Frida.

⁶ Citamos este texto perteneciente al prólogo del *Diario*. Graciela Martínez-Zalce: «Frida y Frida: del color a la palabra».

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (1984). *Oeuvres complètes*. París: P. Thévenin, Gallimard.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2007). «Crítica, sabotaje y subalternidad». Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2297460.pdf>
- BRETON, André (1974). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- DE TORO, Alfonso (2008). «Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad – Transmedialidad», en *Aisthesis*, núm. 43, 2008, págs. 101-131, Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835007>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- (---). (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- GOFFMAN, Erving (1963). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- KAHLO, Frida (1995). *Diario*. Ensayos de Carlos Fuentes, Karen Cordero, Olivier Debrouse, Sarah M. Lowe y Graciela Martínez-Zalce. Prólogo de Carlos Fuentes. México: La vaca independiente.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- LLORCA, Vicente (1995). «Imágenes de la vanguardia: Maruja Mallo, Frida Kahlo y Leonora Carrington». Disponible en: revistas.ucm.es/index.php/aris/article/download/aris9595110065a/6008f
- MASIELLO, Francine (1985). «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia». Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4114>
- NIGRO, Mariella (1997). *Impresionante Frida. Poemario al óleo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- PLATÓN (1871). *Obras completas*. Edición de Patricio de Azcárate. Madrid: s/d. Tomo 2.