

La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El Baño de Frida Kahlo*



Paola Cortes Rocca

CONICET / UNTREF / pcortes@untref.edu.ar

Resumen

En 2005, el nuevo comité técnico del Museo Casa Azul decide abrir el baño privado de Frida Kahlo, cerrado durante años a pedido de Diego Rivera. Cuando ese espacio se hace público, Graciela Iturbide entra con su cámara a tomar imágenes de los objetos de la artista, arrumbados durante medio siglo. ¿Qué relación hay entre una bolsa de agua caliente, un póster de Stalin y una obra pictórica? ¿Qué vínculos se traman entre los museos, las fotografías y los baños; entre el cuerpo de la obra, las escrituras del Yo y la mercantilización de la figura del autor? Con la publicación de *El Baño de Frida Kahlo* en 2008, se agrega un tercer nombre al de Kahlo e Iturbide: el de Mario Bellatin, un escritor que está ahí para articular con un relato (*Demerol, sin fecha de caducidad*) lo que la fotografía dice sobre la pintura o lo que una mujer dice sobre otra. Este ensayo explora una red que se espesa alrededor de la figura del autor y que se trama entre lenguajes –el de la fotografía, el de la pintura y el de la literatura– y también entre dispositivos mecánicos, como las prótesis y los corsets o las cámaras y los pinceles.

Palabras clave

escrituras del Yo
cuerpo
naturaleza muerta
postautonomía
fotografía y literatura
Iturbide
Bellatin

Abstract

In 2005, the New Board of Trustees of Casa Azul decided to open Frida Kahlo's private bathroom, closed for years at Diego Rivera's request. When this place is open to the public, the photographer Graciela Iturbide takes pictures of those artist's objects that had been sealed for 50 years. What is the link among a hot-water bottle, a Stalin's portrait and a work of art? What are the bonds among museums, photographs and bathrooms; among the body of the work, the writing of the Self and the commodification of the author's figure. With the publication of *El Baño de Frida Kahlo* in 2008, a third name is added to Iturbide's and Kahlo's. The book includes *Demerol, sin fecha de caducidad* by Mario Bellatin: a text that articulates what photography says about painting or what a woman says about another. This paper explores a network woven around the figure of the artist and made of languages –photography, painting and literature– as well as the bodies and its mechanical devices, such as prosthesis and corsets but also cameras, pencils and brushes.

Key Words

writing of the Self
body
still-Life
postautonomy
literature and photography
Iturbide
Bellatin

Cómo hacer cosas con imágenes

Antes de morir, Diego Rivera le pide a Dolores Olmedo –su amiga, mecenas y directora vitalicia de la Casa Azul convertida en museo desde la muerte de Frida Kahlo en 1954– que, por un período de 15 años, no abra ciertas zonas de la casa, entre ellas su baño privado. Olmedo deja cerrado no solo ese espacio, sino también una pequeña bodega, baúles, roperos, cajones y el baño de su esposa Frida. Luego de la muerte de Dolores Olmedo en 2005, el nuevo comité técnico de la Casa Azul decide hacer accesible al público esos espacios antes vedados.¹ Todos se incorporan con calma al acervo del museo; el baño de Kahlo, en cambio, produce excepcional entusiasmo. Por eso, antes de convertirlo en un baño realmente público, antes de integrarlo por completo al museo, se lo preserva como espacio privado y secreto que se abre, como no podía ser de otro modo, a otra artista: la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide.

Las imágenes más emblemáticas de Iturbide son retratos tomados a fines de los 70, en los que la “mexicanidad” aparece como elemento sorpresa: *Nuestra señora de las Iguanas, Mujer ángel, El matrimonio*. En el momento en que se abre el baño de Kahlo, Iturbide está empezando a trabajar con objetos y efectúa aquí lo que ella misma denomina la tarea de “reinterpretarlos”. Esta reinterpretación consiste en producir nuevos sentidos al hacer convivir, en el espacio de la imagen, objetos que participan de universos distintos o en producir otras oleadas de sentido al tomar un elemento y aislarlo de su contexto previsible, recolocándolo en un estante, en la bañera o incluso fuera del recinto del baño.²

Al fotografiar esas cosas sobre las que pesa un encierro de medio siglo, Iturbide condensa la mirada impúdica de la fotografía. Poner una cámara sobre el cuerpo del otro –o sobre el mundo– es preservar de manera artificial aquello que está hecho para pasar y desvanecerse. Las imágenes no son melancólicas; la técnica misma lo es: es un procedimiento mecánico y químico o digital para congelar el pasado como era; para lograr que permanezca así, inmóvil tal y como luce ahora mismo frente a nuestros ojos. Esa es la promesa fotográfica: preservar lo que se da a ver tal y como está, inmovilizar lo visible. Esa es también su contracara: recordarnos lo perecedero de la apariencia, la marca temporal que signa al mundo de lo sensible. Por eso la vanidad es otra versión de la melancolía: la fotografía siempre añora el pasado –la imagen siempre es una imagen de lo pretérito aunque sea lo que ocurrió hace un segundo– pero lo que añora no es su facticidad, su dimensión ética o política sino es su apariencia, su imagen. Melancolía y vanidad son dos versiones de la misma adoración por la efigie del pasado. La fotografía de una puerta con cerradura y vidrios esmerilados sintetiza la mirada fotográfica y el proyecto de Iturbide entrando al baño, en un movimiento doble de inmortalización y mortificación, de apertura de un campo visual y de paralización del devenir temporal de esos espacios y esos objetos.

Los hombres siempre se preguntan qué hacemos las mujeres en el baño y, sobre todo, por qué tardamos tanto. El baño es el espacio de la intimidad, de lo privado, de lo que hacemos solos ya sea que convoque al afeitado, al artefacto y embellecimiento o a lo excrementicio y lo sanitario. El baño es también el espacio fotográfico por excelencia; podríamos hablar aquí de la soledad del fotógrafo y de muchas otras cuestiones, pero también de un hecho más trivial: todos aquellos que alguna vez improvisaron un estudio de revelado en su casa lo hicieron en el baño. Una imagen captura una bañadera y, en ella, muletas, corsés y un póster de Stalin [Imagen 1]. Hay algo de la belleza lautreamontiana en el arreglo: alguna versión de lo estético se juega en el encuentro entre un corsé y un póster de Stalin en la bañadera de Frida Kahlo. O quizás incluso una búsqueda de lo insólito, de aquello que el surrealismo perseguía cuando iba en busca del *objet trouvé* o de aquello que Roland Barthes

1. El Museo Frida Kahlo está dirigido por un fideicomiso adscrito al Banco de México y un comité técnico originalmente integrado por familiares y amigos de Diego Rivera. Dolores Olmedo fue directora vitalicia de la Casa Azul hasta su muerte en 2005, cuando el comité técnico se rehace ya que de los once miembros originales solo quedaba Guadalupe Rivera, la hija del pintor. Se nombra presidente a Carlos García Ponce y Director General y de Administración a Carlos Phillips Olmedo. La información sobre la historia de las autoridades del museo está en su página web: www.museofridakahlo.org.mx

2. Algunas de las fotografías tomadas en el baño se exhiben en el aeropuerto internacional de la ciudad de México en 2007, en el contexto del centenario de Kahlo. Otras se cuelgan en la galería López Quiroga en México y en la retrospectiva de Iturbide organizada por la fundación Mapfre, en Madrid en noviembre del 2009. En 2008 se publica *El baño de Frida Kahlo*. Editado por RM con auspicio de la galería López Quiroga y de la Rosegalerie de Los Angeles, el libro no tiene contratapa sino que puede girarse y abrirse del otro lado, donde el nombre de autor es el de Mario Bellatin y el título de tapa es *Demerol, sin fecha de caducidad* (algunas de sus páginas pueden verse en <https://www.photoeye.com/Bookteaselight/bookteaselight.cfm?catalog=ZD854&image=1>). En marzo de 2012 se inaugura una muestra titulada “El baño de Frida Kahlo” en el museo Casa Azul. Incluye las fotografías tomadas en el baño, acompañadas por una instalación sonora de Manuel Rocha Iturbide. En este ensayo tomo como objeto de análisis el libro publicado por RM en 2008. Se reproducen aquí algunas de esas imágenes por cortesía de la autora.



Imagen 1

identifica como el *punctum* de una fotografía. Se trataría de un elemento inesperado que hace saltar una serie, tal como ocurre aquí con la imagen del líder ruso, que tajea el conjunto de sentidos que constelan alrededor de la higiene, la salud y el cuerpo. Hay también algo promiscuo en la convivencia de esos objetos dispares, algo que sugiere un vínculo impreciso y levemente impúdico entre política, estética y deformidad.

Hay cierta perturbada fascinación en el ojo que advierte la sensualidad de un aparato ortopédico [Imagen 2]. Podemos echarle la culpa a la máquina: en el *continuum* de objetos, la cámara ha elegido un corsé y lo ha sacado del baño. La altísima calidad de la imagen –la precisión de la toma, la cantidad de aspas de la película o de píxeles de la toma digital– extrema una textura que lo acerca a lo orgánico. Colocado sobre un estante, como si fuera una joya, el corsé se exhibe como aquello que vemos y nos mira. Las hebillas están cerradas pero la primera, la que estaría más cerca de los senos de quien lo usara, deja un hueco, como una coquetería o una provocación. Elijo otra imagen: contra la pared, a la sombra de unas hojas que no vemos, la pierna ortopédica de la pintora Frida Kahlo posa para la cámara de Graciela Iturbide [Imagen 3]. Está

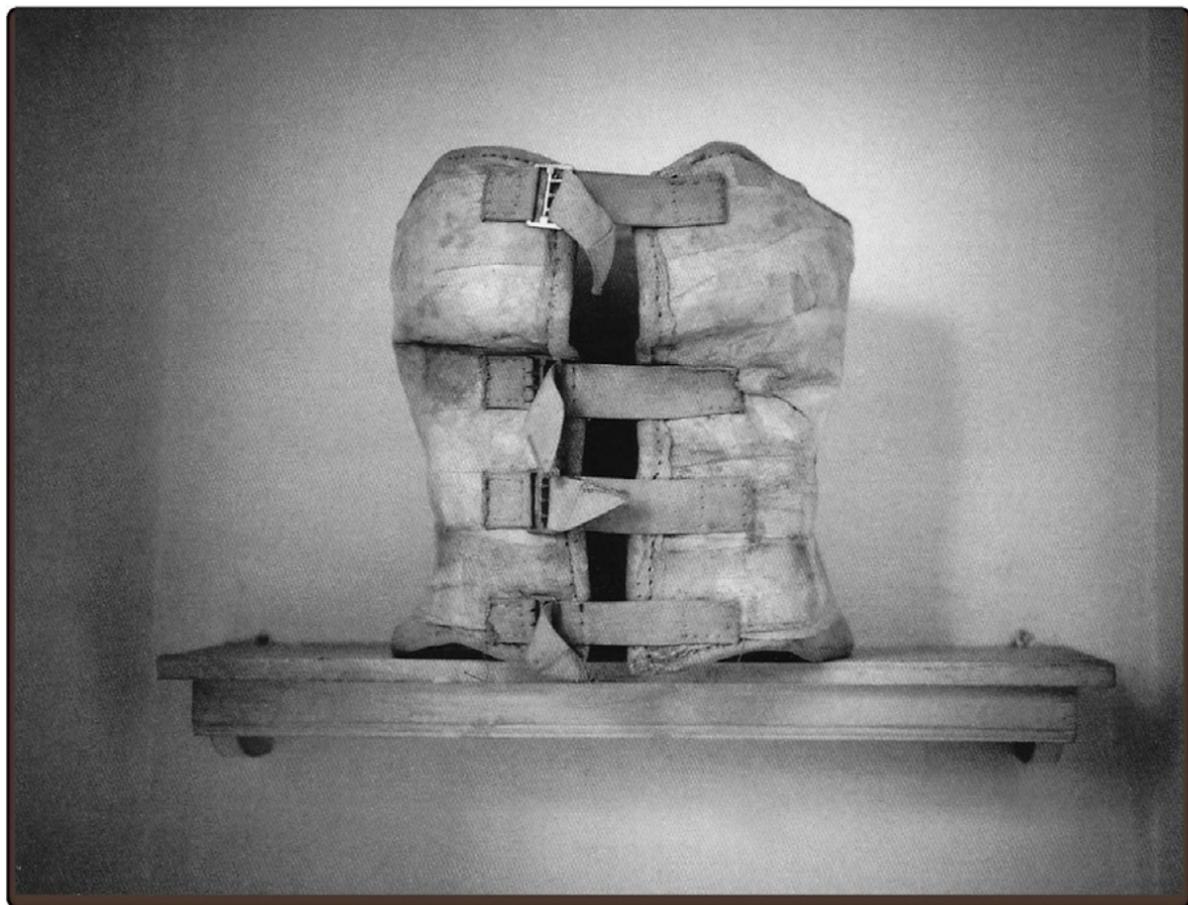
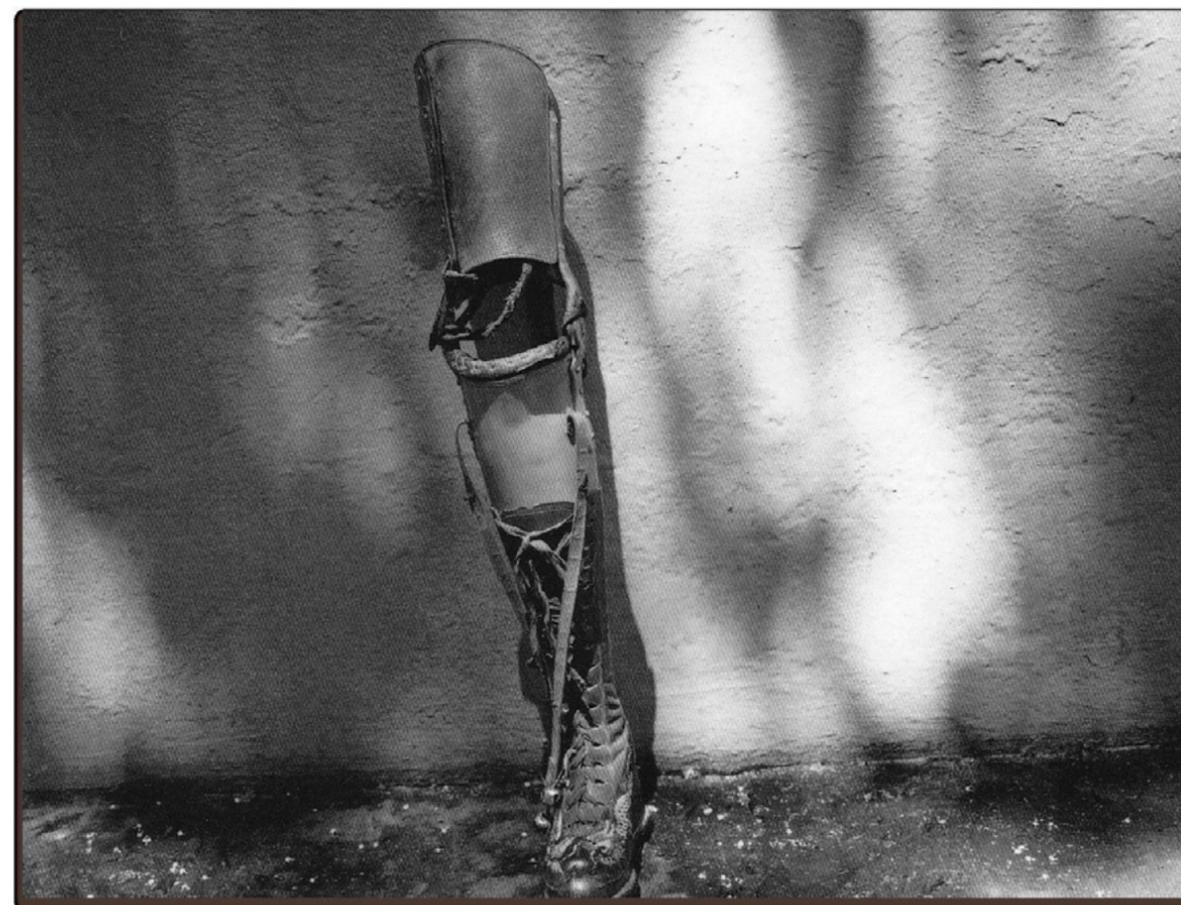


Imagen 2 doblemente descolocada: fuera del refugio del baño y lejos de la tiranía ortopédica que la obligaba a estar junto a un cuerpo. Al igual que el corsé, se trata de un objeto fuera de su lugar natural (si es que hay naturaleza o naturalidad en un corsé de metal, cuero y tela o en una pierna de madera). Ambos interrogan el vínculo entre lo animado y lo inerte, entre el cuerpo y sus extensiones mecánicas –entre las cuales no solo se encuentran las prótesis y los artefactos ortopédicos sino también los pinceles y la cámara–, entre el arte y la salud, entre prácticas estéticas y terapéuticas.

El corsé y la pierna son, además, objetos emblemáticos en la biografía de Kahlo: evocan los accidentes y los problemas de columna, los miembros amputados y la postración del final de su vida. Como el perfume que deja el que pasa, como el hueco que queda en la cama cuando alguien se levanta, como la fotografía misma, son índices de una presencia ahora ausente. Señalan la estela de un paso por el mundo. En *El baño de Frida Kahlo*, Graciela Iturbide reconstruye ese paso a partir de una serie de objetos arrumbados durante más de medio siglo en un baño. El encierro, no lo que no se ve sino lo que *no se puede ver*, lo que está vedado a la visión, la ambigüedad del baño –entre lo bello y lo deforme, entre lo excrementicio y lo estético–, así como el paso del tiempo, son elementos claves del proyecto. Efectivamente, cuando recorremos las imágenes comprendemos que llegamos tarde, que la cámara llegó tarde, que la fotografía siempre llega tarde, como los forenses llegan a la escena del crimen. Tarde, luego, después. Si, como decía Kafka, la literatura es un reloj que adelanta, la fotografía atrasa. Las imágenes son siempre vestigios y restos. No se trata de ruinas elegantes, sino de marcas de una ausencia que ronda con lo escatológico, con lo que está en vía de pudrirse; trazos del que ya se fue, de quien ya no está.



Un fantasma ronda México

Imagen 3

La operación de Iturbide al “reinterpretar” estos elementos encontrados en el baño de Kahlo consiste en recontextualizarlos, ponerlos en otro lugar, ponerlos a hacer otra cosa, convertirlos en materia de contemplación. (Cada una de estas frases podría ser una definición de lo que es un objeto estético o de lo que hace la fotografía cuando se apodera de lo que mira). Tal es el caso de la imagen del corsé o de la pierna. A esta operación se suma otra que es tal vez uno de los procedimientos centrales que tiene el lenguaje de la fotografía para la producción de sentido: el armado de series. Ya nos lo enseñaron los surrealistas o el coleccionismo: insertar algo –un objeto nuevo, una imagen nueva– en una serie produce alteraciones de sentido que afectan tanto a esa pieza como a las demás. Ensayo y anuncio (invento) los posibles vínculos lógicos que el ojo repone para conectar esas imágenes [Imágenes 4 y 5]. Una pierna ortopédica y también un póster de Stalin *además de* dos pájaros muertos. O un corsé en un estante, *más* el desarrollo del feto durante la gestación, *aunque* unas mangueras plásticas para hacer enemas. *Si* el desarrollo del feto durante la gestación, *y* un póster de Stalin, *entonces* dos pájaros muertos.

La recolocación y la serie, el vínculo inestable entre la imagen y su contexto (su/el mundo), entre una imagen y la otra. Tal vez aquí resida el núcleo más radiante y más irreductible de la imagen fotográfica: en su capacidad de producir una suerte de efecto fantástico, en el sentido más clásico –casi cortazariano– del término fantástico. La imagen nos muestra algo que puede identificarse claramente, algo más o menos trivial, un objeto, un rostro, un paisaje, un póster de un líder político junto a un poderoso narcótico y unas mangueras para hacer enemas. Y el sentido es siempre otro, ambiguo, indeterminado, furtivo, inquietante. Las imágenes de Iturbide –y desde Weston

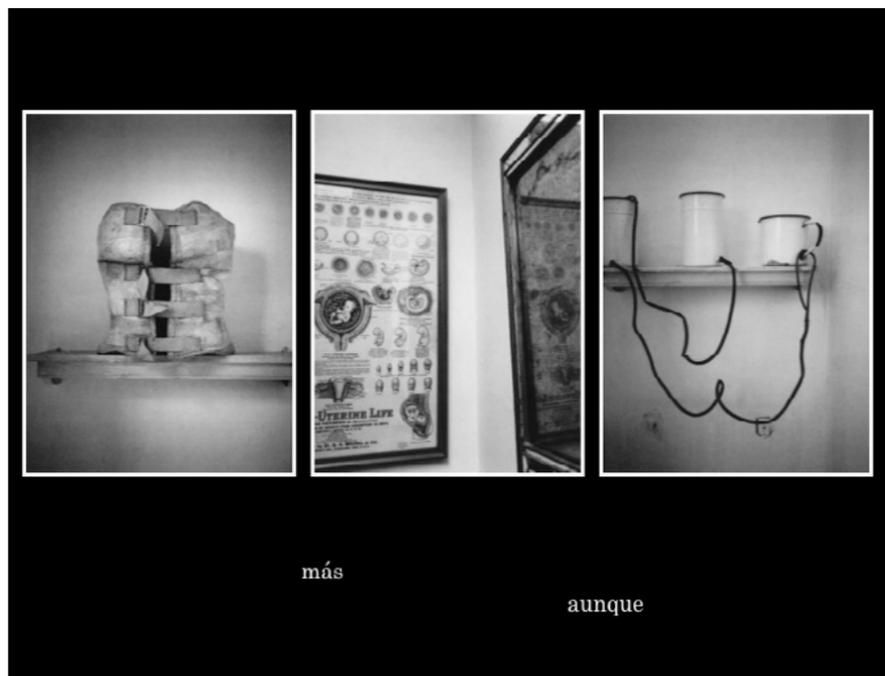


Imagen 4

en adelante esto podría afirmarse como definición del tipo de mirada que propone la fotografía— nos dejan siempre con el sabor amargo de lo ominoso, con ese efecto extraño y ajeno que impregna incluso las visiones más familiares. Esa fragilidad permea la gramática que articula cada pieza y da lugar a la respiración trabajosa de la sintaxis de Iturbide.

Reubicar los objetos, darles otro lugar, inventar nuevas secuencias son los procedimientos centrales de *El baño de Frida Kahlo*. La fotógrafa participa aquí de la tradición iniciada por Duchamp con el *ready made*. Sin embargo, en este caso, no se trata de transformar el corsé en un objeto estético por sí mismo, sino en una operación que supone dos niveles: el corsé usado por Frida Kahlo ingresa al museo Frida Kahlo pero no en calidad de objeto estético, sino de índice de la vida de la artista (y pasaría así a dar alguna información sobre la obra, siguiendo con la idea un poco anticuada para la teoría estética pero plenamente vigente desde que existe un museo Frida Kahlo o Marcel Proust o Pablo Picasso, de que la vida del artista arrojaría algo de luz sobre los posibles sentidos de su producción estética). Luego, al ser fotografiado, se volvería material de ese nuevo objeto estético que es la foto. Se habla incansablemente de la relación entre la fotografía y el museo, lo fotográfico y la memoria, el archivo e incluso el monumento funerario. Lo que me interesa aquí es otra cosa, un poco borgeana tal vez: una suerte de despliegue visual del arte de olvidar. Los objetos de Iturbide no hablan de sí mismos, no los contemplamos por su utilidad, extrañeza o belleza; están allí como señales de la artista ausente. Arte del olvido o estética de la desaparición: el proyecto de Iturbide al fotografiar los objetos del baño es capturar ciertas presencias como rastros, como puestas en escena del modo en que alguien se ausenta, se evapora, falta. Arte del olvido o estética de la desaparición: la forma en la que el artista falta es profundamente histórica; los modos de su desaparecer no son iguales para la vanguardia del comienzo de siglo, para la muerte del autor que postuló la crítica francesa de fines del 60, para la impersonalidad del nuevo siglo. Las variantes de su retroceso, su dejar la vida en la obra, su esfumarse con humor y elegancia, su ocultamiento parcial tras las bambalinas para reaparecer con mayor esplendor, su dejar la vida en la obra, su hacerse pedazos en la tarea estética, impactan necesariamente sobre las formas de leer y pensar qué es una obra.

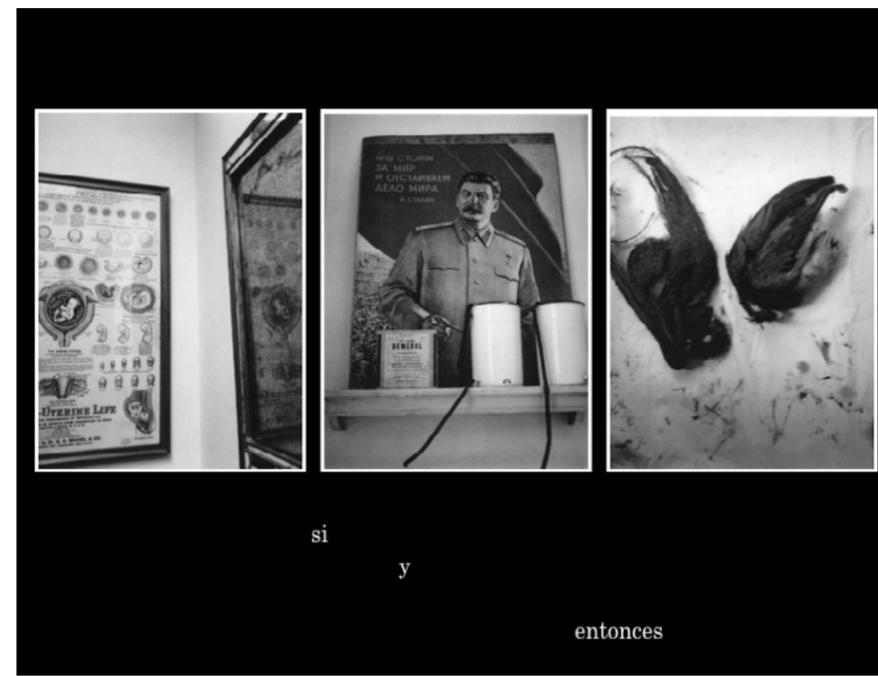


Imagen 5

En una entrevista en la que se refiere a este trabajo en el museo, Graciela Iturbide dice que estaba empezando a sacar fotos de objetos y que con este proyecto se abocó a eso por completo. Por eso, estas imágenes pueden leerse en la línea de la tradición de la naturaleza muerta, ese género del cual participan algunos de los cuadros menos conocidos de Kahlo. El género está organizado no solo a partir de los objetos dispuestos para ser exhibidos y contemplados, sino también a partir de la sinécdoque que concentra, en cada uno de esos objetos, un universo de sentidos —una flor o una planta es menos un individuo en el mundo de la tipología vegetal y más una presentificación de la especie o una forma concentrada de la Naturaleza como totalidad.³ El género es parte de una historia de la mirada en la que se va armando cierta trabajosa equivalencia entre exhibición, contemplación y propiedad. De hecho, contra el acuerdo de los historiadores del arte que apuntan al retrato como género burgués por excelencia, habría que reconsiderar en términos críticos y teóricos a la naturaleza muerta —relegada por su carácter menor dentro de los géneros pictóricos— como el género por excelencia de la constitución de la burguesía como clase. El género, que alcanza su momento más emblemático con la pintura Holandesa del XVII, se define como una imagen en la que, tal como lo sintetiza el crítico inglés John Berger, “merchandise became the actual subject-matter of works of arts” (1977: 99). En esas imágenes donde, por ejemplo, lo comestible ocupa el lugar de lo visible, se confirma el poder económico y el estilo de vida de esta nueva clase. Pero además de esta lectura que enlaza la historia del arte y el consumo (en general y el consumo cultural en particular), el género propone un cambio que, en términos críticos y teóricos, podemos identificar como una profunda transformación ontológica. Ya no es la historia de los hombres ni la de los dioses, ya no son los reyes, los personajes ilustres ni las élites los que funcionan como materiales del arte. Son los objetos en tanto tales, los que adquieren el estatuto mismo de obra de arte. De ahí, la maestría en la ejecución de las imágenes y su excesivo realismo. La cúspide del género coincide con la utilización del óleo como material clave, justamente porque “oil painting celebrated a new kind of wealth —which was dynamic and which found its only sanction in the supreme buying power of money. Thus painting itself had to be able to demonstrate the desirability of what money could buy” (Berger, 1977: 90). El género es el género burgués por excelencia porque escenifica el momento en el que mercancía, propiedad y consumo ocupan el centro del imaginario estético, consagrando al burgués como

3. Cuando Joseph Nicéphore Niépce, el socio de Louis Daguerre, está experimentando con un método químico para fijar las imágenes que aparecen en la cámara lúcida, deja la máquina en la ventana y por eso la primera imagen fotográfica que logra es una vista de los techos de París. Cuando el procedimiento finalmente está descubierto y se decide a tomar la primera fotografía, lo que dispone frente a la cámara es una mesa con un mantel, plato, cubiertos y vasos preparados para recibir a un comensal, lugar virtual que ocupa el aparato y el espectador. Así, la primera foto, tomada en 1822, se conoce como “La table mise”. Antes de que la fotografía pudiera salir al exterior y tomar un paisaje, antes de que incluso se pudiera tomar un retrato sin que el movimiento de la respiración conspirara contra la fijeza de la imagen, el material fotográfico eran los objetos. Debido a sus limitaciones técnicas, la fotografía recurre a un género que, por otra parte, se vincula a la representación pictórica y por lo tanto estética que más promueve una percepción autónoma y desvinculada de cualquier otro uso como la identificación, el registro, la memorialización, etc.

encarnación de la nueva subjetividad estética. O dicho de otro modo: con un material como el óleo y un género como la naturaleza muerta, la exhibición y la contemplación se manifiestan como dimensiones de la propiedad. Se exhibe lo que se posee; se mira como un modo de poseer.

A la vez que introducen un quiebre en la relación entre el sujeto y la mirada –ahora la mirada es la del burgués propietario–, estas imágenes que entronizan la exhibición y contemplación de objetos también advierten el carácter perecedero del consumo. Lo hacen a partir de la inclusión de ciertos elementos –el más habitual es la calavera representada de manera más o menos figurativa y realista o anamórfica como en el caso de “Los Embajadores” de Holbein– que nos recuerdan el carácter finito y fugaz del mundo sensible. Esta articulación entre la visualización del tiempo que pasa y las figuraciones del buen comer, del lujo, de los placeres de los sentidos o incluso de los instrumentos de acceso al conocimiento científico llega a constituir un subgénero como el llamado *vanitas* o *memento mori*.

Las imágenes de Iturbide pueden leerse en el contexto de esta larga tradición visual de la naturaleza muerta. Pueden leerse en diálogo con este género visual por obvios motivos temáticos –son imágenes de objetos que se disponen especialmente para la cámara, según el arreglo artificioso del fotógrafo–, pero también por cuestiones de decisión crítica. Aquí me interesa leer estas fotografías con la tradición de la naturaleza muerta de fondo, porque esto implica leer, inscriptas en ellas, las condiciones materiales de su existencia como imágenes. Implica leer en las imágenes mismas los motivos que transforman estos objetos en material estético. Una institución como el museo atesora con recelo una lata añosa, una prótesis anticuada o un póster gastado y convoca a una de las fotografías más prestigiosas del país solamente porque esos objetos pertenecieron, fueron *propiedad* de Frida Kahlo. Considerar estas fotografías en la serie de un género como la naturaleza muerta implica leer en las imágenes la articulación entre propiedad, exhibición y mirada como parte de las condiciones de posibilidad para su aparición. Esa relación que escenifica el género –una serie de objetos se exhiben en tanto propiedad de alguien y, a su vez, se contemplan como quien consume o se apropia de ellos– se traslada a la figura del artista. Dicho en otros términos: si una serie de mangueras para hacer enemas se vuelven material estético, si son dignas de ocupar el campo fotográfico es porque alguna vez pertenecieron a Frida Kahlo.

El género abre también una serie de problemas vinculados a los modos de producción de sentido, a la particular hermenéutica que propone lo visual. Desde las reseñas de Denis Diderot sobre los Salones de pintura hasta el lúcido *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* de Norman Bryson, pasando por los trabajos de Panofsky y Gombrich, cierta perplejidad toca a la crítica en el momento de leer estas imágenes de frutas, vasos, floreros y demás objetos mudos. A grandes rasgos, la naturaleza muerta produce dos movimientos de lectura que resultan opuestos y complementarios. Por un lado, la pura mostración de elementos cotidianos obtura la lectura inmanente de esa pieza particular para leer en ella una expresión del género como espacio de ensayo y reflexión sobre la iconicidad, el realismo y la referencialidad, la descripción y la narración en el universo visual. Por otro, son piezas que parecen ofrecerse como indicios de otra cosa: la cultura material de la época, la acumulación burguesa, la personalidad del propietario.⁴ Sin caer en la inmediatez alegórica que, ante un vaso y un pedazo de pan repone, de inmediato, el cristianismo, el concepto benjaminiano de alegoría, así como la noción de que toda pieza significativa repone sus condiciones de producción como parte de sus efectos de sentido, son particularmente productivos en el momento de pensar el trabajo de Iturbide con los objetos arrumbados en el baño de Frida Kahlo.

Leído contra esta larga tradición visual, *El baño* reinterpreta los objetos de Kahlo, los interroga, los reubica, privilegia algunos, opaca otros, arma nuevas relaciones,

4. Para un mayor desarrollo sobre estas estrategias de lectura, cfr. Grootenboer (2005), especialmente el capítulo 1.



Imagen 6

contrastes y ecos entre ellos. Los objetos de Kahlo están ahí y merecen ser escrutados porque pertenecieron a la artista: las escenas les conceden protagonismo y los convierten en un espectáculo digno de contemplación minuciosa; las imágenes los exhiben con precisión y nitidez, en el centro del campo visual y con la parquedad del blanco y negro. Son eso que vemos, nada más que eso que vemos. Y al mismo tiempo, sacan la mirada fuera de sí, fuera del campo visual. No porque la imagen pierda su especificidad fotográfica, sino porque la serie nos impulsa a reponer las condiciones que hicieron posible esas imágenes o al sujeto que las compró, las usó y al cual evocan con un extraño efecto alegórico. Sutilmente, las fotografías de *El baño* nos dicen que ahora que *vemos lo que no se podía ver*, las imágenes nos muestran *lo que ya no está ahí*: una experiencia del dolor y la medicalización y, sobre todo, una figura enigmática y ausente que, con tenacidad, falta en cada imagen.

Por supuesto, hay algo de efecto del *vanitas* o del *memento mori*: por acumulación o contigüidad, las imágenes que componen la serie dejan leer el deterioro y la muerte. El efecto surge más como resultado del uso del blanco y negro y del registro adusto de Iturbide, así como de la exactitud con que se aproxima a cada objeto, registrando su

vetustez y deterioro, y menos como resultado –como sí pasa con las imágenes clásicas del género– de la inclusión de ciertos elementos puntuales. Aunque parece evidente que este es uno de los efectos que produce la inclusión de los pájaros muertos que se inmiscuyen entre los objetos de Kahlo y que ya forman parte de la iconografía estable de Iturbide, al menos en su producción fotográfica más reciente.

La atmósfera mortuoria también es efecto del señalamiento alegórico, de la compulsión que tiene la serie de sacar el sentido fuera de la imagen y señalar hacia lo irremediamente ausente: no sólo ausente de la imagen, sino ausente de manera más radical. Justamente por constituir una red que se espesa alrededor de la ausencia de Kahlo, de la falta de quien usó esa pierna ortopédica y esos corsés, de quien se sumergió en esa tina de baño es que estas imágenes pueden leerse también, contra otra tradición, más corta y menos prestigiosa: la de la fotografía policial o forense [Imagen 6]. Fotos en blanco y negro que reproducirían el ojo clínico del médico o del archivo policial: una mirada desafectivizada que se detiene a inspeccionar una bata con rastros de sangre o percudida por el paso del tiempo. Fotos que registran a los objetos como indicios o reliquias y al sujeto faltante como un criminal que huyó de la escena o como aquel que fue retirado como cadáver.

En el espacio fotográfico, la imagen edifica el museo o la morgue. Homenajeado o muerto, aludido como propietario o como mirada y destino de la puesta en escena, el que falta y se construye como enigma está involucrado como sujeto estético. Efectivamente, esa que falta y cuya ausencia no deja de remarcar con cada objeto no es solo otra mujer, sino un ícono masivo e identificable de la imagen del artista latinoamericano; alguien que hizo de la identidad el material de trabajo por excelencia para la construcción de una obra.

¿Qué he hecho yo para merecer esto?

En el año 2007, el Museo del Palacio de Bellas Artes exhibe la retrospectiva más importante de la obra de la pintora mexicana Frida Kahlo: 354 piezas que incluyen cuadros, fotos, cartas, documentos y objetos personales de la artista. Solo durante los dos meses que está en la ciudad de México –antes de viajar a Philadelphia, San Francisco, Japón y España–, la muestra es vista por 440.000 personas, excediendo el círculo de críticos, artistas y público especializado y convirtiéndose en un evento de masas. Un año antes, en 2006, Sotheby vende un cuadro de Kahlo, *Raíces*, en 5 millones 616 mil dólares, un precio no superado hasta hoy por ninguna otra obra latinoamericana.

Néstor García Canclini explica la popularidad de la obra de Frida –es decir, su capacidad de convocar a un público masivo y su alta cotización económica– a partir de algo que podría pensarse como su ser vacío. “La figura artística de Frida está imbricada para el público con el discurso postrevolucionario, con el del feminismo y con el sentido sacrificial de una parte de las vanguardias [...] ella misma elaboró su personaje para ser la intersección entre esos relatos del siglo xx” (García Canclini, 2011: 57). Para el teórico de las culturas híbridas, la potencia de la “figura artística” o del “personaje” elaborado por Kahlo no reside tanto en una serie de sentidos propios, sino en su capacidad para encarnar una serie de discursos o de sentidos cruciales para el siglo. Ahora bien, habría que precisar que esa figura autoral no se construye como suplemento o anexo a la práctica estética, sino que es el material del cual está hecha la obra y también su sentido último. Toda la obra de Frida Kahlo gira alrededor de un eje cuidadosamente definido: la constitución de una identidad estética. No se trata solamente de una persona autoral, de una imagen de artista o de pintora –un Yo autoral o profesional–, sino de un Yo que hace de su vida una obra de arte o que hace de su práctica estética una forma de vida. Precizando el

planteo de Canclini: la potencia de la obra de Kahlo residiría en su capacidad para construir una identidad estética –un Yo que enlaza vida y obra, práctica estética y práctica vital– que mantiene un particular diálogo con ciertas preocupaciones centrales del siglo XX.

Es entendible: Kahlo es una artista moderna, una artista de la época de las vanguardias históricas, esas preocupadas por quebrar la oposición arte / vida. Así, su vida se volvió material de su obra y su obra incluye el diseño de modos de vida. La obra de Kahlo excede lo que pueda objetivarse en un lienzo y se derrama sobre la experiencia vital –su contacto con la bohemia internacional y la militancia política, su matrimonio y sus amantes– que adopta la forma de la experiencia estética. Sin embargo, habría que agregar aquí que, hoy en día, Kahlo es leída no tanto en su contexto histórico original ni en relación con el estado del campo estético de los años 30 y 40, sino de algún modo, mediada por Warhol y el pop, por ese particular vínculo entre obra, prácticas estéticas, lógicas publicitarias y pertenencia a ciertos círculos sociales. Se trata de algo que Patti Smith –para citar a una suerte de vocero del mundo newyorkino de *The Factory*– sintetiza perfectamente en esa biografía colectiva que es su libro *Just Kids*: convertirse en artistas implica sacar fotos, componer canciones pero también vestirse, comer, caminar, fumar, comprar discos y ropa en ciertos lugares, ir a ciertas fiestas, vivir en ciertos hoteles, y perder el tiempo *como artistas*. Es justamente a partir de la mediación de esta vanguardia y de las reflexiones de los estudios culturales de los años 70 y 80 –con su redefinición de la articulación entre identidad, consumo y mercado–, que la obra de Kahlo adquiere esa dimensión masiva y ese esplendor

El nombre de Kahlo está ligado no solo a esa fluidez entre vida y obra,⁵ sino también al funcionamiento de la obra y la experiencia vital como materiales para la construcción de ese gran artificio que es el nombre –la figura o el personaje, como diría García Canclini– del autor. En este sentido, ocurre con Kahlo algo parecido a lo que pasa con Cyndy Sherman: la obra se centra no solo en la autorrepresentación de la mujer sino en su profunda artificialidad, exhibida con alegre descaro gracias a la puesta en escena de una representación múltiple. En el caso de Kahlo: vestida como tehuana o de hombre, con el pelo corto, con el cabello escrupulosamente suelto, o trenzado alrededor de cintas y flores de colores estridentes. Al igual que Sherman, también hay una exploración sobre los bordes entre la regulación de la moda y la alteración que estaría dada por el estilo y finalmente la codificación del estilo –basta ver a la cantante Lila Downs, ganadora de varios premios Grammy, para entender cómo el *Frida look* es fácilmente estandarizable y repetible.

Kahlo nombra el lazo entre proyecto estético y formas de vida, entre arte y biografía, entre público, museo y mercado. Es la pintora de la proliferación del Yo, de la performance identitaria, del sujeto como artificio y no es casual que Madonna sea una de las coleccionistas más tenaces de su obra.⁶ Esa exploración del Yo incluye una muy distintiva dimensión nacional: su imagen construida en sus propios autorretratos, pero también en fotografías, apariciones públicas, eventos sociales y relatos de otros está siempre cargada de sentido nacional. Tal es así que en un acto de coquetería nacionalista, afirmaba haber nacido en 1910, el año de la revolución aunque su partida de nacimiento indica que nació unos años antes, en 1907. Si, como propone García Canclini, el lugar privilegiado que ocupa la obra de Kahlo tiene que ver con la construcción de un personaje instalado en la intersección de ciertos relatos caros al siglo xx, esto no ocurre porque se ubique en un lugar estructuralmente vacío a ser llenado por esos discursos, sino porque la obra es una traducción de esos relatos globales en términos específicamente locales. Sobresaturada de sentido –nacional y subjetivo– la pintura de Kahlo trabaja por acumulación, de articulaciones –entre vida y obra, entre arte y consumo, entre modelos de interpretación y capas históricas de

5. El desmedido interés por la vida de Kahlo que llega a opacar la atención a la obra (o que la ubica en segundo lugar) no le pertenece solo al público y a los mercados del arte. Fue también el criterio curatorial privilegiado en la gran retrospectiva del 2007: cuadros, documentos, fotos y objetos personales convivían en el espacio de la muestra sin mucha diferencia. Después de todo, cada uno de ellos remitía, aunque fuera de modos distintos, a ese gran misterio que era la biografía de la artista. Paradójicamente, esa pasión por el biografismo en desmedro de la obra que aqueja a críticos, artistas e intelectuales –que muchas veces se inclina hacia la chismografía y el fetiche– sería efecto de *un modo particular* de leer la producción de las vanguardias respetando uno de sus grandes lemas: el cuestionamiento de la autonomía y la borradura de los límites entre arte y vida. Habría que remarcar también que se trata de uno de los modos de leer esa borradura: no siempre la vida o la experiencia es la experiencia de la vida privada del artista.

6. Se rumorea que el comprador anónimo de *Raíces* fue Madonna que ya había adquirido, a fines de los años 80, el *Autorretrato con mono* y pagado un millón de dólares: más del doble de lo que apenas un año antes había sido el valor de venta de la pieza en Sotheby.

7. Desde su dimensión temática hasta algunos de sus recursos más notables –como la alegoría y la metáfora visual–, pasando por ciertos elementos que incorpora de la tradición de la pintura popular (como el uso de pequeños carteles e inscripciones que alojan la palabra en espacio pictórico), el trabajo de Kahlo agrega, anexa, adiciona y explica, como si las imágenes no fueran suficientes, como si el espacio del cuadro no fuera suficiente, como si los relatos biográficos que las imágenes reelaboran no fueran suficientes, como si la notoriedad de su vida privada, profesional y pública no fuera suficiente.

8. Afirmar que en las últimas décadas “el horizonte de expectativas” de la literatura es el arte contemporáneo no es sostener que la literatura copia a otras artes ni encontrar motivos o procedimientos comunes, sino señalar aquello que rige sus aspiraciones y que, simultáneamente, funciona como categoría con la que incorporar o excluir textos a la noción de lo contemporáneo.

9. Debido a estos cambios en el horizonte de expectativas de la literatura, debido a las transformaciones en el estatuto de la obra, la literatura contemporánea también supone un lector diferente del lector que suponían los textos del canon latinoamericano. En tanto se trata de una literatura que no se dirige a la producción de un objeto sino de un marco para mirar, aspira a modelar un lector que recorre un libro como quien pasea por una instalación o se integra a una *performance*. El libro/disco de Bellatin e Iturbide, trabajo fotográfico que va en contra del retrato fotográfico y relato literario que va en contra de la biografía, apela a ese lector.

10. En el año 2003, el Instituto de México en París anuncia un congreso de escritores mexicanos. Académicos y público en general asiste al evento en el que hay una mesa y cuatro personas sentadas frente a un micrófono. Sin embargo ante el cartel con el nombre “Margo Glantz” hay un joven con barba que sin duda no es la escritora mexicana, pero que se ha preparado con ella para repetir los textos que Margo Glantz ha escrito sobre diversos temas especialmente para este congreso. El público se queja, escandalizado por lo que considera una estafa. Y es cierto, los escritores no están allí físicamente; aunque de algún modo, lo más importante de ellos sí está allí: sus palabras fielmente memorizadas y reproducidas por sus dobles han viajado hasta París aunque sus cuerpos hayan quedado en su país de origen.

sentido–, de lenguajes y relatos.⁷ Así reformula las preocupaciones del feminismo, de la vanguardia, de las políticas estéticas y construye un Yo que las encarna, es decir, las traduce en términos locales, nacionales, personales, íntimos.

Frida Kahlo c'est moi

En el nuevo milenio, el objetivo central de la literatura ya no es el de producir representaciones del mundo ni el de poner en escena aquellos procedimientos verbales dedicados a buscar el momento de mayor intensidad del lenguaje. En las últimas dos décadas, el horizonte de expectativas⁸ de la literatura latinoamericana –propone Reinaldo Laddaga en su libro *Espectáculos de realidad*–, ya no está dado por la “larga tradición de las letras [sino por] otra más breve, la de las artes contemporáneas” (2008: 14). Alejada de cierta “voluntad de forma” –aquello que, parafraseando a Nelly Richard, definiría lo estético–, la literatura parece menos interesada en producir objetos y cada vez más seducida por las intervenciones y la configuración de dispositivos para exhibir fragmentos del mundo. Se trataría entonces de una literatura que, como en el caso de una instalación o de un happening, funciona a partir de la improvisación y el cambio.

Sin embargo, lo que estoy abordando aquí es justamente el soporte clásico de lo literario: un libro. Aunque es un libro doble. Si giramos *El baño de Frida Kahlo* nos encontramos no con una contratapa sino con un nuevo libro invertido. De este lado –y digo “lado” porque parece un disco de pasta o un cassette, esas tecnologías de reproducción anteriores al CD que tenían dos lados– está *Demerol, sin fecha de caducidad*, de Mario Bellatin. Bellatin no escribe un prólogo al trabajo de Iturbide; Iturbide no ilustra un relato de Bellatin. El objeto mismo es ya un intento de operar en contra del soporte clásico de lo literario, el libro en tanto objetivación de lo definitivo y contrapunto histórico de la mutabilidad de lo oral. Aquí la literatura y la fotografía conviven en el mismo libro, no solo alterando el orden tradicional de la lectura, sino también tomando algo de esa mirada que busca inscribirse en el mundo de las artes visuales, tal como lo explica Laddaga. Literatura y fotografía abordan, con la “especificidad” alterada de su propio lenguaje, ese objeto lábil y reticulado que se espesa alrededor del nombre de Frida Kahlo.⁹

El artista del nuevo milenio ya no aspira a producir un objeto enmarcado en los límites del marco del cuadro o de las tapas de libro. Aunque eso ocurra de hecho, sus aspiraciones y por lo tanto el momento de mayor intensidad de esos objetos –en términos de sentido y tal vez de valor– no se da ni cuando refuerzan su autonomía ni cuando la transgreden sino precisamente cuando se convierten en marco o soporte de acontecimientos o experiencias que pertenecerían al mundo. Si nos detenemos en la figura del artista que aparece en muchos textos contemporáneos, advertimos sus diferencias con el escritor moderno. La figura moderna –podemos elegir al Morelli de *Rayuela* o a Bustrófedon de *Tres tristes tigres*– es la de un orfebre de la lengua capaz de elegir historias originales y destacarse por el virtuosismo de su ejecución; el escritor contemporáneo es, en cambio, un artista que diseña *obras híbridas* más cercanas a las instalaciones o las *performances*. En diálogo con el trabajo de Iturbide, el texto de Bellatin experimenta con los límites del soporte clásico de la literatura y a la vez, en el interior del relato, transforma a Frida Kahlo en frida kahlo, una artista postautónoma que más que producir obras, idea una “acción plástica” y organiza un congreso de dobles de escritores, algo que fue también una intervención del mismo Bellatin.¹⁰ Así, Bellatin le atribuye al personaje su propia exploración sobre la figura del autor y su relación con la obra y su interés por “constatar lo que podría ocurrir con las creaciones una vez que

estuvieran liberadas de sus autores” (2008: 14). La exploración tiene que ver también –ya que todos los cuadros de la artista del relato se llaman igual que los textos del escritor Mario Bellatin, es decir que kahlo pintó *Salón de Belleza, Flores*, etc.– con un juego, una recuperación y una burla a una serie de problemas anudados en torno a la cuestión de la verdad/autenticidad de las prácticas estéticas tocadas por el llamado giro autobiográfico del arte contemporáneo.¹¹

Si hubo alguien que hizo de lo autobiográfico el material por excelencia de la producción pictórica, esa fue Frida Kahlo. Bellatin la recupera como protagonista de un relato que se burla de lo autobiográfico y a la vez lo reafirma, lo desarma y lo vuelve a utilizar como mecanismo clave para una estética más interesada en la producción de experiencias que de objetos estéticos. Al mismo tiempo, el texto ficcionaliza alguna de las afirmaciones más audaces de la crítica de los años sesenta, aquello que Barthes postuló en su artículo de 1967 sobre la muerte del autor, cuando propuso un modo de lectura que privilegia la inmanencia del texto sobre el biografismo. O aquello que, unos años más tarde, Michel Foucault revisa en su conferencia de 1969, “¿Qué es un autor?” al historizar el modo en que –ya no el autor, sino– el nombre de autor funciona en el campo estético y cultural desde la modernidad.

El texto se abre así:

Cierta vez se organizó una conferencia donde se presentó un profesor que portaba un singular aparato didáctico. Se trataba de un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad [...] De pronto la pantalla comenzó a mostrar imágenes, fragmentos de la vida de la artista frida kahlo, que precisamente era el tema que reunía al público esa noche. Lo curioso fue que se veía una kahlo bastante anciana, como si hubiera seguido viviendo después de su muerte. (Bellatin, 2008: 7)

En *Demerol*, Bellatin presenta una artista que está literalmente muerta –e incluso creada, como nos enteramos después– y sin embargo sobrevive como imagen. Kahlo sigue viviendo en la “película de la realidad”, es decir, en la imagen, pero también –considerando el término “película” como capa o nivel– en un nivel de lo que llamamos realidad. Kahlo está muerta pero sobrevive para hablar de su obra e incluso envejece dentro del aparato. Y es que tiene razón Bellatin: hay una Frida de los 90 (la de la *performance*, la identidad genérica y nacional) y una del nuevo milenio, tal como la presentan Iturbide y Bellatin aquí.

En *Demerol* hay una “kahlo anciana” como quien propone una “mujer anciana” o “un señor bajito”. La sintaxis de Bellatin es contundente: la frase reúne un sustantivo común y un adjetivo calificativo. El nombre de autor ha perdido su carácter de nombre propio, el autor pasa a señalarse así, en minúscula, perdiendo su carácter aurático, su originalidad, su ser único para mezclarse con las otras cosas del mundo, hombres, mujeres, baños, cámaras, pinceles, y demás entidades nombradas por los sustantivos comunes que componen la lengua.

Así, el texto propone una exploración de la figura autoral que se narra como muerte del autor, supervivencia del autor por medio de ciertos soportes –algo que más que recuperar una retórica vampírica o zombie retoma el imaginario tecno-científico de la ciencia ficción– e incluso su transformación dentro del mecanismo. Así, el autor no es solo un efecto significativo o un fantasma que sobrevuela la obra sino también un material, un relato, una mercancía procesada por la industria cultural que se incorpora como pieza del mecanismo significativo; se trata de un sustantivo híbrido –entre lo común y lo propio– que funciona como mediación con otras piezas del lenguaje y del mundo.

11. Alberto Giordano afirma que la tendencia –el giro– hacia lo autobiográfico marca un conjunto de prácticas artísticas que exceden a la literatura. “Los que se entusiasman con la hipótesis de que habríamos entrado en la era del fin de la autonomía del arte” observan con interés este tipo de escrituras que cuestionan “los fundamentos imaginarios de la diferencia ficción/realidad”. “Los que resisten amparados en la nobleza de los valores modernos” estas textualidades exigen ser analizadas –y valoradas– luego de distinguir entre “los ejercicios autobiográficos que configuran auténticas experiencias artísticas de los que se reducen a la mera exhibición narcisista y la autocomplacencia”, explica Giordano (2007). La primera persona, la biografía, el testimonio, la confesión y las diversas escrituras del Yo, parecen llamar, desde estas dos miradas que sintetiza Giordano como parte de un debate muy local, problemas que deberían reponer los debates acerca de la construcción de la subjetividad, pero lejos de que eso ocurra, lo que termina llevándose el centro de la escena es la discusión alrededor del problema de la verdad. Y sea que se trate de la verdad como identificación con la realidad, el realismo, el material en bruto en oposición al artificio y la ficción, o ya sea que se trate de una verdad pensada en términos de valores estéticos (“auténticas experiencias artísticas” puntualiza Giordano) a distancia de aquello que no pertenece al ámbito de lo estético y queda del lado de la “exhibición narcisista” o la espectacularización. Para un sagaz recorrido por los problemas vinculados con el llamado “giro autobiográfico” de la literatura argentina reciente, cfr. María Moreno (2008).

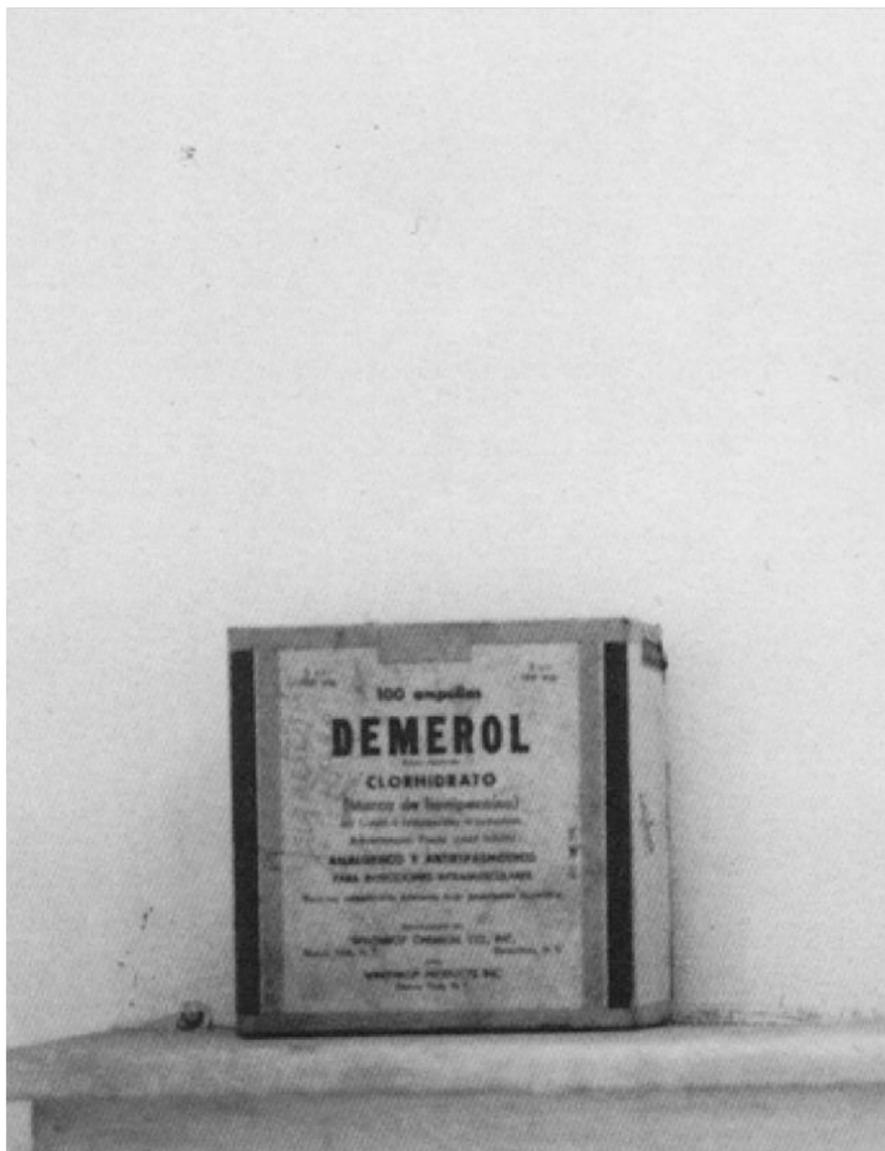


Imagen 7

La figura del artista que se construye en *Demerol* anuda las reflexiones sobre el arte contemporáneo y los problemas vinculados a la postautonomía, lo biográfico y una particular inflexión de lo corporal. Con Bellatin, el autor recupera centralidad en la trama estética en tanto funciona como cuerpo, carne, dispositivo de la percepción –y paradójicamente, es también un dispositivo estético, otra capa, otra película de la experiencia estética. Ocurre que, tal como lo sugiere Sergio Delgado, en Bellatin el cuerpo en tanto órgano de la percepción es el elemento clave de la experiencia estética –a tono, propone Delgado, con una fenomenología que, de la mano de Merleau-Ponty, se distancia de la percepción trascendental e insiste en conceder un “lugar privilegiado al cuerpo, a la *carne*, como marco y sitio de la subjetividad” (2011: 71). Sin embargo, es posible avanzar un paso más dentro de esta lógica: el cuerpo no es pura carne –pura materia viviente y orgánica–, sino que está atravesado por una serie tecnológica y maquina que lo vuelven un artefacto más, un marco o soporte de la experiencia perceptual. Se trata además de una forma de la corporalidad: la del cuerpo sufriente.

Uno de los cuadros de Frida titulado *Salón de belleza* –título de la novela que Bellatin publica en 1994 y reedita en México en 1999– se lleva al teatro. Luego de la función, la pintora corre detrás de bambalinas y se lleva al personaje, dice el relato, a su casa.

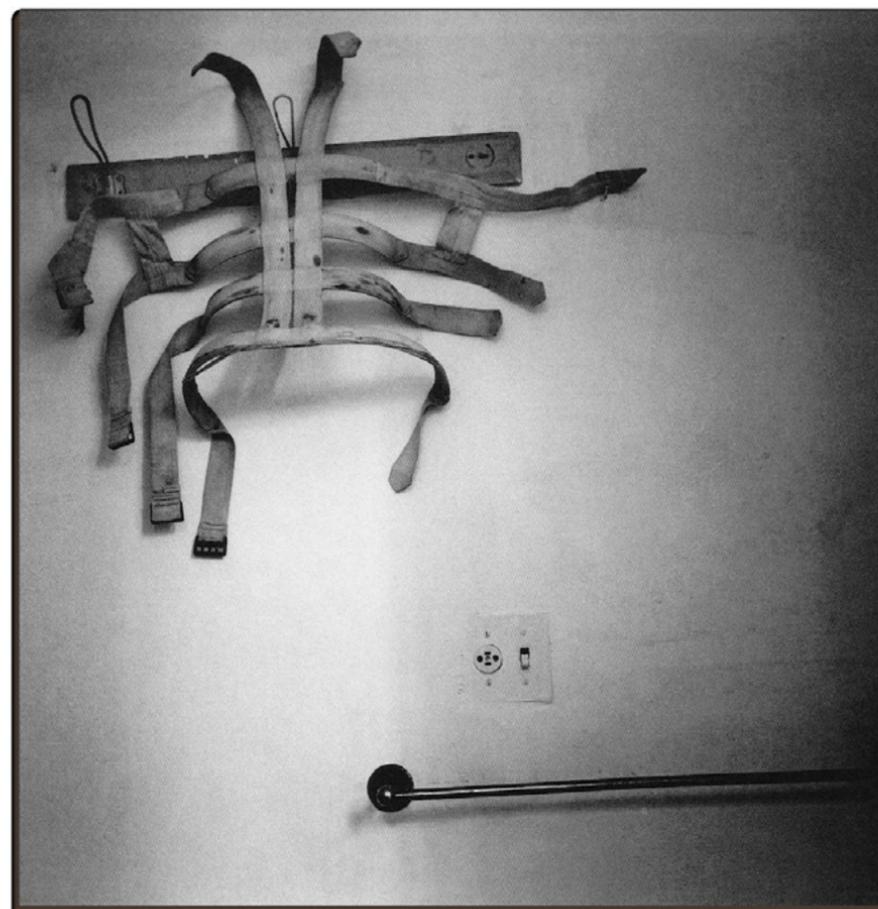


Imagen 8

Justamente como el tema central de la obra de teatro que recrearía el cuadro de Kahlo es la enfermedad –tal como lo es en la novela de Bellatin, en la que alguien transforma una peluquería en un moridero para recibir a los enfermos de una enfermedad endémica– Frida se enferma. Dice el texto: “kahlo fue contagiada por su propia obra de una dolencia incurable” (Bellatin, 2008: 11). La escritura de Bellatin opera como la cámara. También ha seleccionado un objeto para hacer algo similar a lo que hace el primer plano de la fotografía. En este caso, el frasco de *Demerol* ocupa el lugar central del relato: el título. Desde allí, el analgésico conjetura sugerencias y contagios: aquellos que surgen de estrechar los vínculos entre ficción y cuerpo, entre estética y sufrimiento [Imagen 7].

El cuerpo del autor

La obra de Kahlo trama la imagen de autor y al autor como imagen. Su cuerpo omnipresente condensa el cuerpo de la artista, el cuerpo femenino y el cuerpo de la nación. El trabajo de Iturbide y Bellatin constituye no solo una lectura sobre la vida y la obra de la pintora mexicana, también responde a un modo de pensar la figura del autor en las prácticas estéticas más contemporáneas que también implica una serie de consecuencias en el objeto estético y sus soportes, su circulación y recepción, las nuevas formas de establecimiento del sentido y el valor estético y los vínculos entre realidad y ficción, arte y vida, representación y política.

El trabajo de Bellatin e Iturbide, alrededor de la ausencia de Kahlo o de su presencia a través de objetos y de la película o la reduplicación de la obra belatinesca, implica también una relectura de la imagen de Kahlo. Tal es así que podríamos decir que

hay una Frida de los años 90 y después viene esta, la Frida del nuevo milenio. El cuerpo de Kahlo, ligado a la performance identitaria y genérica, a la exploración política y sexual, y también a aquello que entorpece la voluntad estética (y es, en el relato heroico, doblegado por ella), no pierde protagonismo pero se trata ahora de un cuerpo muy distinto. Sugerido por los objetos del baño y por el baño mismo, el cuerpo que funciona –que sigue funcionando tal como ocurría en la pintura de Kahlo– como material estético es ahora el cuerpo como soporte de una pura *zoé*: Iturbide lo coloca en el centro de una constelación entre las tecnologías de reproducción y mantenimiento de lo viviente; Bellatin lo identifica como cuerpo enfermo y sufriente. Se trata de una materia orgánica en tránsito entre la pura vida representada por el animal y lo inorgánico del metal, el cuero y demás materiales que lo sostienen; un cuerpo librado a las epidemias, dependiente de narcóticos y analgésicos. Un cuerpo muerto que respira gracias a la tecnología cinematográfica.

Ciertas imágenes de corsés que parecen extraños animales o sistemas óseos de alguna especie irreconocible [Imagen 8] dicen también que todo lo inorgánico que apenas roza el universo de lo viviente adquiere algo de sus cualidades. Este relato y otros –como el dedicado a Mishima– que también proponen una falsa autobiografía parecen sugerir imbricaciones casi fotográficas –es decir, sugerentes pero sin un sentido estable– entre vida, enfermedad y muerte del autor. La serie fotográfica y el relato literario hacen del artista ausente el centro de la escena. Así, el lenguaje de la fotografía se enlaza con el de la literatura para pensar la instancia autoral en la producción visual y estética contemporánea como un particular modo de ausentarse: a partir de armar un enigma o una estafa alrededor del nombre de autor. O como un peculiar afantasmarse, diseñando un espacio vacío disponible para ser usurpado por otro, por un otro al que se lo invita a sumergirse en el sentido siempre titilante de las imágenes.

Fecha de recepción: 10/11/2013. Fecha de aceptación: 26/02/2014.

Bibliografía

- » Bellatin, M. (2008). *Demerol, sin fecha de caducidad* / Graciela Iturbide, *El baño de Frida Kahlo*. México, RM.
- » Berger, J. (1977). *Ways of Seeing*. Nueva York, Penguin.
- » Delgado, S. (2011). “Estética, política y sensación de muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. En *Revista Hispánica Moderna*, 64, 1, 69-80.
- » García Canlini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid, Katz.
- » Giordano, A. (2007). “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”. En *Rayando los Confines*, 21. En línea: <www.rayandolosconfines.com.ar/pc21_giordano>
- » Grootenboer, H. (2005). *The Retic of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Chicago, The University of Chicago Press.
- » Laddaga, R. (2008). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- » Moreno, M. (2008). “Yorando en el espejo”. *Radar. Suplemento de cultura de Página 12*, 27 de enero. En línea: <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27>

