



LA MEMORIA REB(V)ELADA
GENEALOGÍAS DE MUJERES
RE-TRATADAS

Por
MARTHA
NUALART SÁNCHEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

**“LA MEMORIA REB(V)ELADA.
GENEALOGÍAS DE MUJERES RE-TRATADAS”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
PRESENTA
MARTHA NUALART SÁNCHEZ

DIRECTORA DE TESIS
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA

MÉXICO D.F., AGOSTO 2012



INDICE

INTRODUCCIÓN	3
Capítulo I En Busca de la Memoria Perdida	11
1. Los archivos del mal vs la memoria enterrada	15
2. Los nombres y la memoria perdida	24
3. La metáfora de los sentidos	32
Capítulo II. Se Ilumina el Espacio Oscuro	38
1. Mujeres, historia e historia del arte	41
2. El cuerpo como lenguaje.	53
3. El orden simbólico de la madre	67
Capítulo III Visibilidades Compartidas	81
1. Ginelogías re-tratadas	82
2. Metodología	88
3. Raíces al descubierto	100
CONCLUSIONES	125
FUENTES DE CONSULTA	128
ANEXOS	
• Video documental “Memoria Reb(v)elada”	
• Bitácora “Luto Ludens”	

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo deriva de una investigación personal que para obtener el grado de licenciatura en Artes Visuales¹ se orientó a demostrar, cómo la mirada de las mujeres plantea particularidades fundamentales, concretamente a partir del siglo XIX en que irrumpió el invento de la fotografía. Invento que, como muchos otros en el mundo de la técnica ha ido avanzando tan vertiginosa y globalmente que convirtió a los espectadores, a los sujetos que miran, o que son objetivos de la mirada de otros, en un fenómeno orgánico compuesto por una multiplicidad de miradas anónimas capaces de producir y propagar fotografías irrefrenadamente. La cámara fotográfica hoy en día es un aparato familiar, cercano, fácil de transportar: un utensilio indispensable para el registro de los acontecimientos personales. Y ya que las mujeres habían sido en épocas pasadas uno de los temas favoritos en la iconografía popular, fue a través de este invento lo que facilitó a las mujeres la oportunidad de participar en el mundo como espectadoras y también como aficionadas de la cámara, como creadoras de imágenes, como sujetos que miran. Se miran a sí mismas, y miran a otros. Así que abordar en lo teórico este cambio singular sirvió como pretexto para fundamentar una serie de fotomontajes personales exhibidos en 2003 con el título: *Mis dos familias*.²

En aquella tesis, separando una gran cantidad de tópicos que se entrecruzaban, cuestiones históricas, sociológicas, técnicas propias de la fotografía y en particular del fotomontaje, quedó claro, aunque apenas esbozado, el verdadero tema que ahora nos ocupa: el rescate de genealogías de mujeres en un lenguaje visual.

Como toda investigación académica en Artes Visuales, lo que interesa es la representación plástica, la serie de imágenes a que nos referimos fueron descritas en el capítulo que correspondía a la técnica y elaboración de fotomontajes

¹ Véase Martha Nualart “La mirada de las mujeres y la fotografía. Mis dos familias Fotomontajes”, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, ENAP-UNAM, 2008.

² Véase la página: http://www.jornada.unam.mx/2004/10/04/informacion/74_nualart.htm

digitales. Para ello se utilizaron como fuentes documentales, fotografías y otros documentos iconográficos familiares, de los cuales mi madre era depositaria.

Al disponer de una rica colección de fotografías originales del siglo XIX, un lote de postales de principios del XX, algunos documentos oficiales del período histórico mexicano comprendido de 1844 a 1867, que mi abuelo había heredado a la vez de su abuelo, diarios, cartas, etc. era factible suponer que por la naturaleza efímera de estos documentos tarde o temprano se dispersarían o desaparecerían a la muerte de mi madre —hecho que ocurrió efectivamente, poco después—. Por fortuna los objetivos del trabajo requerían un proceso de digitalización, es decir copiar, transferir esa información desde su soporte original en papel a nuevos formatos, así la enorme colección pasó a ser contenida en un disco, en una pequeña fracción de memoria virtual.

Es importante describir estos antecedentes pues, si bien no era la intención ni el tema del trabajo anterior, la experiencia encauzó nuevas reflexiones. Los documentos aislados, los archivos de esta naturaleza requieren un elemento fundamental que es la memoria oral. En ese sentido, mi madre se encargó de mostrarme cada documento y de *contarme lo que sabía*, lo que *había oído* de cada uno.

El largo tiempo que pasé con mi madre enferma y recluida en una habitación y postrada en una cama abrió entre nosotras un espacio lleno de preguntas y respuestas. A cada pregunta surgía una pieza suelta que al poco tiempo formó un cúmulo inconexo. Los fragmentos que en principio parecían no tener sentido, —su colección de postales, el álbum de mi abuela, el diario de mi bisabuela—, elementos que utilicé en mis primeros fotomontajes de forma intuitiva, fueron acomodándose en un lugar preciso hasta que, a modo de rompecabezas, completaron un cuadro, una escena. Aquellas fotografías antiguas exentas de datos, con el auxilio de sus recuerdos, cobraron vida en la reconstrucción de un árbol genealógico de cuarta generación que, por cierto, coincidía con los principios de la práctica fotográfica en México.

Y a la muerte de mi madre, todos aquellos vestigios regresaron a su caja y sus papeles se dispersaron.

A consecuencia de aquellas pláticas informales se desencadenó un proceso gradual que ahora puedo reconocer y describir como una secuencia lógica de elementos y acciones:

1. Reconstrucción de mi árbol genealógico familiar
2. Información transmitida por mi madre con base en sus recuerdos: datos precisos, anécdotas, emociones. (memoria oral)
3. Documentos, registros, fotografías (formación de archivo documental)
4. Re-creación de la memoria por medio de obras, o composiciones artísticas basadas en el archivo documental.
5. Muestras o exposiciones públicas.

Lo que antes fue sólo un divertimento, ante la prodigiosa memoria de mi madre y su legado, se perfiló el indicio de un problema que había que investigar, compartir y sistematizar. La presente investigación trata de la memoria, del saber que transmite la madre, en este caso, a la hija. Trata, por lo tanto, de las relaciones entre madres e hijas.

Lo que al principio pasó inadvertido para mí fue adquiriendo otras dimensiones y comprendí paulatinamente que la falta de información sobre lo que la madre sabe y sobre la propia genealogía es, probablemente, un problema generalizado en las mujeres y que requería ser comprobado. El enfoque de la investigación fue perfilándose en términos de una inmersión de campo y de trabajo grupal. Si mi proceso había sido fluido y productivo, si garantizaba beneficios colectivos y contribuía, por lo menos, a la preservación de documentos; ¿Por qué no reproducir la experiencia de manera más amplia?

De entre las muchas preguntas que me hice para emprender este proyecto estaban: ¿Existen antecedentes similares? ¿Cómo hacerlo? ¿En que lugar? ¿Con quienes?, ¿Es viable, novedoso? Y en todo caso, ¿Sería capaz de hacer conciencia del problema? ¿Tendría alguna trascendencia social?

Después de una revisión en diversos medios, comprobé que la mayor parte de los trabajos que tocaban el tema eran de carácter antropológico, o con fines

terapéuticos. Encontré algunos ejemplos en el arte, pero desde la subjetividad personal como: arte objeto, libros, catálogos fotográficos. En fin, el proyecto parecía novedoso en las artes visuales desde un enfoque colectivo, de recuperación de archivos y de creación visual que yo proponía.

Este trabajo tiene como primer objetivo, realizar genealogías visuales e involucrar a grupos de mujeres en la práctica de su creatividad.

El proyecto parte de una pregunta central: ¿Qué significa para las mujeres el conocimiento genealógico de la rama materna? De esta cuestión deriva una primera hipótesis:

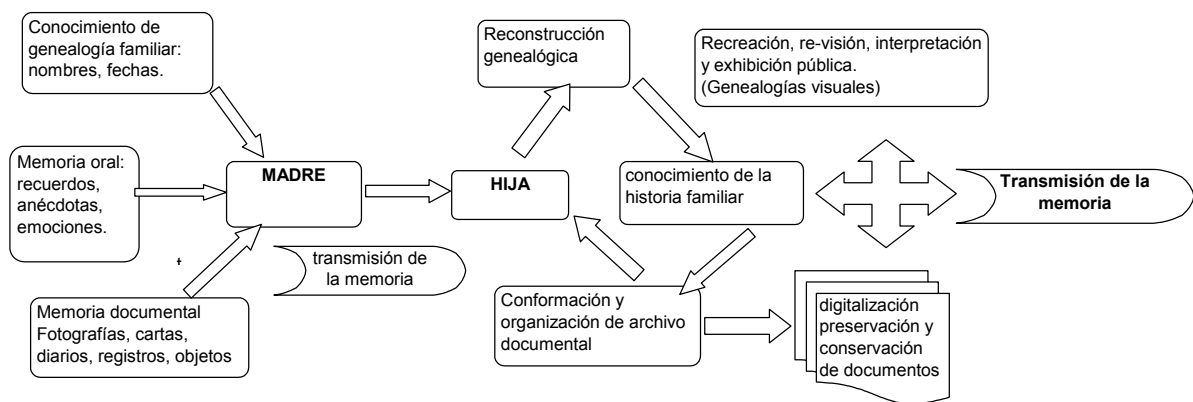
Existe una carencia de conocimientos sobre genealogías maternas.

Para iniciar la investigación se plantearon los siguientes objetivos:

- Entender el significado de la rama materna como vía de identidad.
- Promover la visibilización de las raíces genealógicas maternas.
- Generar archivos documentales y preservarlos mediante su transferencia a nuevos formatos.
- Fomentar el reconocimiento de las ancestras y sus saberes.
- Recrear y revalorar a la *madre simbólica* para propiciar vínculos de comunicación entre mujeres.

De esta manera, los beneficios obtenidos en mi experiencia personal, podían lograrse en el trabajo con grupos.

Por lo tanto, había que definir la muestra base que me proponía reproducir.



En mi caso, el vínculo: transmisión de la memoria madre-hija produjo una reacción en cadena que posibilitó la recuperación, conservación, recreación y comunicación de conocimientos ancestrales. Sabía que el problema, es decir la comunicación madre-hija presentaba múltiples aristas, por ejemplo que no existiera tal madre, que la madre desconociera sus orígenes, o que no existiera una buena relación entre ambas. (ahora comprendo que es algo mucho más complejo) De cualquier manera confié que la representación *Madre simbólica* podía restablecer ese lazo. Finalmente, el objetivo principal era llegar a producir imágenes subjetivas, libres, lúdicas, despreocupadas. Y en la misma medida se podían alcanzar los objetivos previos.

Para realizar este proyecto en el área de las artes visuales se instrumentaron tres tipos de actividades:

1. En el plano académico: elaboración del marco teórico y la tesis final.
2. En el plano experimental: Planeación de talleres, gestiones con autoridades académicas para acceder a grupos, coordinación de talleres, producción de obras y exposiciones públicas.
3. En el plano artístico: Estrategias de producción.

De los tres capítulos que integran este trabajo se abordan, en el primero, temas como la memoria, los nombres, los archivos; elementos necesarios para introducir la noción genealógica. Y ya que se trata de genealogías visuales, es decir, en términos creativos, es importante explorar la metáfora, las sensaciones, los recuerdos en un sentido más profundo y personal.

Más adelante, en el segundo capítulo se analiza a las mujeres y sus creaciones en el contexto histórico, en el arte y en el plano del inconciente y lo simbólico. El significado de la madre, en términos filosóficos, conduce a reflexionar sobre las relaciones que establecen las mujeres entre sí, con el objeto de producir nuevos discursos y trabajos de expresión artística.

Por ultimo, en el tercer capítulo se describe el proceso de campo, las características de los grupos, datos estadísticos, tablas comparativas y los

ejemplos más representativos de las genealogías visuales resultantes de los talleres.

Lo que al principio pretendía obtener como producto era un instrumento metodológico susceptible de ser reproducido. Para ello se diseñó y aplicó el método a tres grupos muestra, se emplearon equipo y recursos electrónicos, se hicieron tres exposiciones públicas con impresiones digitales en diversos soportes. El trabajo de campo se extendió desde finales de 2009 hasta finales de 2011 a un ritmo intenso que requirió viajar constantemente a la ciudad de Guadalajara y al municipio de Tlajomulco de Zúñiga, en el Estado de Jalisco. Para la realización de los talleres y de las exposiciones se contó con la colaboración de numerosas personas e instituciones a las que quiero agradecer; en primer lugar quienes confiaron en el proyecto y facilitaron el acceso a los grupos y las instalaciones educativas y por supuesto a las participantes de los talleres: Francesca Gargallo y Norma Mogrovejo coordinadoras del Seminario Permanente Recuperando el Sujeto Mujeres. Perspectiva Feminista y Pensamiento Feminista Latinoamericano de la Maestría en Derechos Humanos de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel Del Valle. A Juan Flores Vázquez director de la Universidad Pedagógica Nacional plantel 141 en la ciudad de Guadalajara y a Alma Fuentes Fierro coordinadora de la Especialización en Estudios de Género de la misma institución, así como a las y los trabajadores que nos apoyaron en la digitalización de archivos, impresión y montaje de la obra. A mis entrañables compañeras de *Patlatonalli A.C.*, Rosa María, Emme Neri y especialmente a Guadalupe López García por su aguda visión y por ser artífice de una elaborada red de colaboradores y simpatizantes de Patlas sin los cuales este trabajo no hubiera sido lo mismo.

Los desafíos que presentaba el cronograma en el proceso de campo fueron resueltos sin mayor dificultad, los grupos respondieron con interés, la organización de las exposiciones y la producción de los trabajos fue fluida y se aprovecharon oportunidades externas que beneficiaron el avance y la difusión del proyecto.

Paradójicamente los obstáculos fueron de carácter académico. Si bien el anteproyecto fue autorizado, experimenté cuestionamientos contradictorios: de un

lado se rechazó, en dos ocasiones, mi solicitud de beca por parte de la Comisión Dictaminadora de Estudios de Posgrado con el argumento de que el proyecto: "...está orientado a la creación plástica personal" y, por otro lado, durante el transcurso de los estudios, se me reclamó, precisamente, la falta de creación plástica personal. Bajo condiciones económicas adversas me vi obligada a solicitar una prórroga que se extendería por varios meses. Sin embargo, este hecho coincidió con el ofrecimiento municipal para instrumentar una campaña popular sobre genealogías de mujeres favoreciendo así la investigación al proporcionar la oportunidad de comprobar el mecanismo de la tesis en condiciones totalmente distintas: en espacios abiertos, con elementos rudimentarios y personas de la localidad que se interesaban en participar. En ese sentido quiero agradecer a Eduardo Reyes, funcionario del Municipio de Tlajomulco de Zúñiga quien supo comprender la importancia de ahondar en las genealogías de las mujeres y hacerlas visibles en un ejercicio lúdico y popular. Él facilitó las condiciones institucionales para trascender el taller a un nivel mucho más amplio al implementar una Campaña Encuentro con Genealogías de la Mujer en espacios públicos del Municipio. Gracias también a las compañeras de CAMPO A.C., a Oti, Paty, Alex, de Amigos del Crucero A.C. por su amoroso cuidado, por compartir el trote sobre la troca desde Federalismo hasta San Sebastián y La Alameda.

Fue particularmente complicado en lo académico sincronizar mi trabajo de experimentación plástica y los fotocollages ideados por las participantes pero supeditadas a mí, en relación con la técnica digital y el detallado en Photoshop.

La evaluación general de mi trabajo se estableció como un balance entre lo colectivo y lo personal que efectivamente cristalizó con dos exposiciones individuales paralelas: *Vidrieras. Cartas de mi madre*, (Voces en tinta mayo de 2010) y *Memoria Reb(v)elada*. (Casa de Cultura Alfonso Reyes. (Septiembre de 2011) Mi agradecimiento a Bertha de la Maza y a Armando Porráz coordinadores de dichos espacios. Gracias a mi amiga Elsa Torres Garza que me acompañó en la gestación y en la corrección del texto, al apoyo invaluable de mi hermano Jaime, tan lejos y tan cerca, a todas y todos los que de una u otra manera estuvieron presentes, mi madre encabezando la lista interminable.

Como productos finales se anexan en formatos digitales:

1. Video documental del proceso “Memoria Reb(v)elada” (Archivo Quick Time)
2. Bitácora o libro de artista “Luto Ludens” (archivo PDF)

La decisión de mostrar los resultados del proceso general en formato audiovisual responde al tipo de investigación de campo que, en este caso, fue dirigida a diversos grupos, por lo tanto, las composiciones originales quedaron en propiedad de quienes los realizaron. La producción de este video cumple una doble función: presentar una sucesión cronológica del proceso en imágenes procurando que el discurso visual sea el eje demostrativo de la tesis –el empleo de otro tipo de lenguajes: música y textos, servirá como información suplementaria–, y por otra parte, deberá considerarse un producto artístico personal que sustente el aspecto creativo del grado académico –Maestría en Artes Visuales– que pretendo obtener.

De igual manera, el librito “Luto Ludens” elaborado a Modo de bitácora entreteje de manera subjetiva elementos autobiográficos y experiencias ocurridas durante el proceso de investigación como la muerte de mi madre, que por ser justamente la madre, el tema central de este trabajo, representa el inicio de un proceso de búsqueda personal que trascendió como un conjunto de revelaciones lúdicas. La vida y la muerte, el luto y el juego. Las imágenes que quedaron plasmadas en esa *bitácora* son los vestigios más certeros de este viaje.

CAPÍTULO I
EN BUSCA DE LA MEMORIA PERDIDA

*For me, a kiss. Imagine six little girls
sitting before their easels twenty years ago,
down by the side of a lake, painting the water-lilies,
the first red water-lilies I'd ever seen*

Virginia Woolf, *Kew Gardens*

Nos quitaron la palabra, nos quitaron la memoria

Rosario Castellanos, *Balún Canán*

La gran paradoja de la memoria es que cuando el recuerdo no es cultivado y reiterado, se olvida lo que merece ser recordado. Cada persona posee un grado de retención de los acontecimientos que forman su propia vida, con frecuencia, esos momentos se van olvidando a medida que pasa el tiempo y se les resta importancia.

Para abordar el tema de investigación es necesario primeramente definir el significado de la palabra memoria y sus acepciones más frecuentes.

La memoria no siempre se expresa con palabras. En efecto, la memoria se compone de recuerdos y éstos pueden ser percibidos y retenidos por todos los sentidos. Intervienen en la actividad de hacer memoria o recordar, células del cerebro denominadas neuronas. Éstas se ocupan de retener de manera organizada un cúmulo de información separada que funciona en circunstancias diferentes: el lenguaje es un apartado de información ordenada de manera lógica que es aprendida y debe ser codificada y empleada con base en sistemas de significados que relacionan objetos con palabras e ideas. En este caso, estamos hablando de la memoria como un proceso cultural que es transmitido por generaciones y que permite la comunicación con las demás personas. En términos de lenguaje, cada individuo posee mayor o menor capacidad de discernimiento para comunicarse. Nuestro vocabulario constituye compendios organizados que, de manera sistemática, reúnen palabras y sus significados, delimitando y posibilitando el entendimiento entre comunidades humanas. De tal manera la memoria puede dividirse en aquella que se trasmite de manera oral y permanece en los cuentos, los mitos o las anécdotas familiares o de grupo y aquella que se

registra mediante la escritura y con el tiempo se convierte en documento, prueba, permanencia. La historia recoge sólo la memoria escrita y, por convenio, afirma que sólo ella es verdadera.

En esta investigación nos interesa analizar las relaciones entre las dos modalidades que asume la memoria, siempre en función de nuestro objetivo que es la elaboración de genealogías. Para ello veremos en primer término lo que se entiende por memoria según el diccionario de María Moliner:

“Memoria 1 («Fijar, Grabar, Mantener en, Borrar de, Confiar, Encomendar a, Refrescar la») f. facultad psíquica con la que se recuerda. Capacidad mayor o menor, para recordar.”³

Si es una *facultad psíquica con que la gente recuerda*, si se trata de una “mayor o menor capacidad para recordar”, es oportuna la pregunta: ¿Qué se recuerda y qué se olvida?

En segundo término el mismo diccionario nos dice: “2. Presencia en la mente de alguien determinado o de la gente, de algo pasado. Recuerdo, pasado histórico.” Mientras más nos internamos en lo que el diccionario desgrana, más se relaciona con las palabras: “3. Escrito en que se exponen los antecedentes de algún asunto o el desarrollo de alguna actuación para informar de ello a alguien – informe– “

Se habla de *memorias* como escritos personales y se llama *memorándum* a los resúmenes de ideas; se escriben ficciones que hacen referencia al pasado de un personaje histórico o ficticio con el título de *memorias*; se han filmado *memorias*.⁴

Finalmente, el diccionario nos presenta una noción relevante: “de memoria. Con decir, hablar, con ideas o nociones. Con saber.”

Ahora bien, si la memoria trata del saber, ¿Puede establecerse que el saber se posee, se transmite, se recupera aun sin ponderar lo escrito?

³ María Moliner, *Diccionario de uso del Español*. Madrid, Gredos, 2000.

⁴ Por ejemplo, *Memorias del Subdesarrollo*, el largometraje cubano de 1968, que fue dirigido por Tomás Gutiérrez Alea, está basado en la novela homónima de Edmundo Desnoes. Igualmente hay novelas como la apasionante *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar que hace referencia ficticia a los recuerdos de un personaje reinventado a partir de documentos históricos. La autobiografía de François-René, de Chateaubriand, *Memorias de ultratumba*, por el contrario, pretendían ser el recuento estricto de sus recuerdos más fidedignos.

El diccionario –enfocado a las palabras, especializado en las palabras, compuesto por palabras – sólo rescata de otros lenguajes –como el visual, por ejemplo– nociones como *recuerdo*, que implica imaginar, evocar una imagen asociada a una persona, a un objeto, a una determinada situación. No obstante, el saber es un término muy complejo que abarca la retención del pasado y la transmisión de datos. Es claro que el acto de saber, la construcción de la sabiduría implica, en última instancia, la memoria de experiencias, emociones y conocimientos adquiridos, que no se registran únicamente a través de la comunicación verbal codificada y plasmada en papel. Afirmar la primacía de lo escrito sobre lo oral y lo ritual excluiría de la historia humana a comunidades tribales, culturas ágrafas, sectores marginados sin acceso a la educación. La memoria oral –lo que se dice y se registra de viva voz– así como todos los otros tipos de memorizaciones rituales y actos culturales: bailes, cánticos, repetición de mitos y leyendas, técnicas de cultivo, festividades, confección de objetos, rutinas individuales y colectivas, utilización de plantas empleadas con diversos fines, elaboración de alimentos e infinidad de tradiciones designadas como *usos y costumbres*, se transfieren por generaciones y son propias de la cultura de cada pueblo o región.

El diccionario prioriza lo escrito, es decir un lenguaje exclusivo y circunscrito a un sistema educativo sancionado, que vuelve operativo el sistema de archivos, recopilando datos escritos que vuelve “oficiales”, mientras excluye de la memoria reconocida otro tipo de expresiones, relegándolas al conjunto de huellas sin clasificar.

Veremos someramente que el panorama de la crónica y la historia está copado por los que escriben y usan esos documentos. Ante ello, cabe una vez más preguntarse para qué los escriben y a qué intereses responden. Al mismo tiempo, urge recordar las historias no escritas, esas memorias orales y las personas que las guardan y las transmiten.

El lenguaje verbal juega un papel fundamental en esta investigación, pues si analizamos los significados de las palabras en diversos diccionarios, comprobamos que una palabra tiene significados diversos, aun opuestos, según su uso y el lugar de enunciación. Por otra parte, analizaremos la importancia de

los nombres personales, tanto lo que se considera como primer nombre como los segundos nombres o apellidos que, en esencia, son los que transmiten la memoria de una filiación sobre la cual se rastrean las genealogías. Las culturas registran de maneras diversas sus filiaciones, aunque las más comunes son la matrilineal y la patrilineal. La cultura heredada de la Colonia en México es de tipo patrilineal, puesto que registra en primer lugar el apellido del padre, mismo que va a transmitirse de generación en generación.

Ahora bien, ¿En qué orden estos nombres se van ramificando, y qué consecuencias tienen para la identidad de quienes los heredan, en el caso que nos interesa, las mujeres?

Nombrar, bautizar, identificar, decir, hablar, expresar el lenguaje dado. El lenguaje que se aprende desde el nacimiento, ¿De quién se aprende? De la madre, es lengua materna.

Desde esta afirmación vamos a discutir nuestro origen cultural y a cuestionar la genealogía que nos impone y la preferencia que construye. En las culturas patrilineales se olvida el papel de la madre, y el olvido atañe al primer paso fundamental de la expresión; aunque va más allá, y nos permite formular preguntas más específicas para nuestra investigación: ¿Qué relación tiene la memoria con los sentidos?, ¿Cómo plantearnos una metodología para rastrear genealogías en y del lenguaje visual?, ¿Cómo se expresa la memoria de los sentidos y los sentimientos en relación con los objetos, los lugares, los sabores, los olores y el tiempo?, ¿A qué nos remite un fonema?, ¿De que manera una palabra evoca diversos significados sensoriales?, ¿Qué se hace con los materiales que pertenecen al ámbito del recuerdo y a la subjetividad individual?

1. Los archivos del mal vs la memoria enterrada

Por siglos, un cúmulo de información se ha concentrado en las bibliotecas. Recordemos la gran importancia que adquirieron las primeras bibliotecas como signos de importancia de un reino, un imperio, una lengua, una cultura escrita. El lento proceso de conformación y sistematización del lenguaje y la escritura recorre

la historia desde los primeros documentos que merecieron ser conservados en tablitas de arcilla en las altas culturas de Mesopotamia, hace 5000 años, porque en ellos se encontraban registros de hechos ligados a actividades religiosas, administrativas, o políticas de los primeros pueblos letrados. Más que bibliotecas se trataba de lugares para guardar y conservar pruebas del poder de un pueblo, archivos de datos y poemas, de recuentos de riquezas y nombres de batallas. Algunos de esos archivos, por la naturaleza efímera de sus soportes, fueron desapareciendo. Pero, gracias al papiro y después al papel, materiales más estables y ligeros, se resguardó el conocimiento de los saberes que querían perpetuarse y del curso de los acontecimientos registrados.

Independientemente del número de volúmenes que guardaban las primeras bibliotecas, nos interesa precisar que sólo un pequeño círculo de personas tenían la autoridad para alimentarlas.

Sabemos que en las culturas palaciegas de Mesopotamia correspondía a los escribas registrar los hechos, eran funcionarios especiales, revestidos de cargos específicos. Luego aprendieron a escribir los poetas, los sabios, los sacerdotes, los filósofos, quienes se dieron a la tarea de elaborar códigos, registrar hechos, evaluarlos e interpretarlos. Cada uno de estos personajes versados en sus áreas de conocimiento, eran poseedores de prestigio e influencia. Más allá de los primeros registros de bienes, tenemos dos tipos de poemas entre los escritos más antiguos: las odas religiosas de una gran sacerdotisa de Inana, hija de un rey, Enjeduana, y poco después los de un largo poema épico anónimo que resalta la historia de un rey muy violento, que desafía la muerte por amor a su par y vuelve para gobernar con justicia, Gilgamesh. Gracias a las decenas de tabletas que recogieron su historia tenemos el poema casi completo hoy en día. Pocas personas tenían los conocimientos y la autoridad para leerlos. En Egipto, gradualmente creció el número de temáticas y registros depositados en aquellos centros de acopio o bibliotecas. En Grecia la lecto-escritura se hizo popular y dejó de ser una actividad de especialistas, democratizándose. En época helenística, se dice que la biblioteca de Alejandría llegó a reunir 900,000 documentos. La destrucción de esa biblioteca se atribuye a diversos dirigentes religiosos

monoteístas, sea cristianos o musulmanes. Conviene sospechar que una buena razón haya sido el tipo de conocimientos acumulados, pues seguramente diferían de sus creencias. La repetición del suceso en diferentes períodos de la historia nos confirma tal suposición. Pensemos en los 400 códices mayas quemados en Yucatán por el obispo Diego de Landa. Este franciscano, debido a la reticencia de los mayas para aceptar el catolicismo y abandonar su religión, en junio de 1562, mandó apresar a los gobernantes de Pencuyut, Tekit, Tikunché, Hunacté, Maní, Tekax, Oxkutzcab y otros lugares, entre ellos a Francisco Montejo Xiu, Diego Uz, Francisco Pacab y Juan Pech, y los hizo torturar. Enseguida realizó un acto de fe en la ciudad de Maní, que consistió en incinerar cientos de códices en escritura maya (registros escritos de todos los aspectos de su cultura), junto con representaciones religiosas de diferentes formas y dimensiones, altares, piedras labradas y vasijas. Diego de Landa afirmó entonces: "Hallámosles gran número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio, se los quemamos todos, lo cual sentían a maravilla y les daba pena".⁵

Si observamos las políticas actuales de las bibliotecas y de los centros de documentación en lo relativo a la adquisición, prioridades de catalogación e importancia de contenidos, no hace falta mucha perspicacia para advertir una lógica jerárquica institucional: cada institución prioriza y califica sus archivos. Así, una biblioteca de arte en México dará mayor importancia a todo documento catalogado oficialmente. Si se trata del archivo de una prisión, se preservará el historial de sus internos; en el caso de un hospital, el archivo se ocupará de clasificar los registros de las enfermedades de sus pacientes.

La lógica del archivo contribuye al registro de la historia de acuerdo a las ideas convenientes al círculo que ejerce el poder. Jaques Derrida, en su texto *Mal de archivo*, ejemplifica a detalle algunos de los argumentos que han servido de base a la presente investigación, en especial por sus conceptos *deconstructivos* en términos del lenguaje y sus significados:

⁵ Citado en: Jaime Oroza Díaz, *Historia de Yucatán*, Mérida, Yucatán, México, Universidad Autónoma de Yucatán, 1984.

Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal; disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos». Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. ¿Más a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? ¿Cómo responder de las relaciones entre el memorándum, el indicio, la prueba y el testimonio?⁶

Es contundente la alusión al documento, a la institución del archivo como arma refinada, disimulada, pero efectiva en el panorama de las guerras modernas. No hace falta ejercitar la memoria cuando encontramos a cada paso referencias a un pasado que se pretende resaltar y conservar en el cine, en testimonios documentales, en la pintura y en la literatura. Sabemos la importancia que representa un papel, una firma, una adhesión o un dictamen jurídico; una simple acta de nacimiento, o una foto en este doble juego de poderes y su constante transición, hace la diferencia entre lo que es verdadero y una suposición.

A la vez, tener un documento, guardarlo, llevarlo o no llevarlo consigo, implica un peligro. Sabemos que uno de los primeros actos que se le impone a un pueblo al perder una guerra es destruir sus archivos; desaparecerlo de la memoria de su pasado, pues aquello que fue un arma poderosa de dominio, puede ser usada de la misma manera contra quienes antes se afanaron en constituirla. De aquí la importancia del archivo y su diferencia con otro tipo de reunión de escritos impresos, con otro tipo de conocimientos acumulados en libros, organizados en bibliotecas.

¿No es preciso comenzar por distinguir el archivo de aquello a lo que se lo ha reducido con demasiada frecuencia, en especial la experiencia de la memoria y el retorno al origen, más también lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas la búsqueda del tiempo perdido? Exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un lugar de autoridad (el arconte, el arkhefon, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o fratriárquico), tal sería la condición del archivo. Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anámnesis intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originariedad de un acontecimiento.⁷

⁶ Jacques Derrida *Mal de archivo. Una impresión freudiana* Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

⁷ Ibid

La diferencia que establece Derrida entre el archivo y la memoria entendida como un retorno al origen, a lo arcaico, implica la analogía que hace con la excavación que recobra lo que está enterrado, “la búsqueda del tiempo perdido” título que nos remite a la obra de Marcel Proust. De hecho, la inclusión ineludible de la obra de Proust como material importante en este trabajo, no sólo responde al tema de la memoria sino también, como se verá más adelante, a la conexión que tiene con las palabras y su significado.

Otro aspecto que merece destacarse en el texto de Derrida, ya esclarecidas las diferencias entre los tipos de memoria, es el análisis de la palabra.

En cierto modo el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, al arkhé en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo. Pero aún más, y antes aún, «archivo» remite al arkhé en el sentido nomológico, al arkhé del mandato. Como el archivum o el archium latino (palabra que se emplea en singular, como se hacía en un principio en francés con «archivo», que se decía antaño en singular y en masculino: «un archivo»), el sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del arkheion griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban.⁸

El mal (de archivo) a que alude el título del texto derridiano no es inherente al archivo mismo, sino al acto realizado por los que ejercen el poder de mandar con el propósito de apoderarse de él, de encerrarlo en un domicilio privado. La casa de los que mandaban –¿Los que siguen mandando?– es de acceso restringido. Todos los datos –los registros personales– confluyen ahí, pero no todos pueden entrar. En efecto, no sólo se trata de conservar la memoria, sino de asegurar la propiedad del registro de acontecimientos importantes u originarios, de someterlos a juicios, interpretaciones y beneficiarse con su utilización final:

Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este decir la ley le hacía falta a la vez un guardián y una localización. Ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia.⁹

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

El documento archivado es lo que se desprende de la memoria y *lo que queremos memorizar*, pero, al decir de Derrida, existe una gran diferencia no sólo en el tipo de archivo que guarda la referencia, sino también en el origen o acontecimiento que lo suscitó y en el lugar topográfico –institucional– en que se deposita.

Para reafirmar y centrar una posible hipótesis que trate sobre la memoria y el recuerdo externo a la lógica patriarcal o institucional, vuelvo a lo que Derrida designa como *archivos del mal*:

Una ciencia del archivo debe incluir la teoría de esa institucionalización, es decir, de la ley que comienza por inscribirse en ella y, a la vez, del derecho que la autoriza. Ese derecho establece o supone un haz de límites que tienen una historia, una historia deconstruible y a cuya deconstrucción no habrá sido extraño el psicoanálisis; es lo menos que se puede decir. Esa deconstrucción en curso concierne, como siempre, a la institución de límites declarados infranqueables, ya se trate del derecho de las familias o del Estado, de las relaciones entre lo secreto y lo no-secreto, o, lo que no es lo mismo, entre lo privado y lo público, ya se trate de los derechos de propiedad o de acceso, de publicación o de reproducción, ya se trate de clasificación y de puesta en orden: ¿Qué es lo que depende de la teoría o de la correspondencia privada, por ejemplo? ¿Qué es lo que depende del sistema? ¿De la biografía o de la autobiografía?¹⁰

A las preguntas que Derrida hace, se podría dar respuesta con otras preguntas: ¿Qué es lo que el psicoanálisis ha construido en la historia contada y resguardada por los dueños de las arcas? ¿Quién se encarga ya no de clasificar o poner en orden, sino de desenterrar lo obviamente privado, pero posiblemente público, no necesariamente secreto que constituye la narración biográfica y autobiográfica de las mujeres?

Al margen de las ciudades, en profundos lodazales, cunetas, basureros, cúmulos de mujeres descubren atados de cartas, en antiguas bodegas desempolvan telas, en cajas olvidadas rescatan fotografías, versos, bordados. Se empeñan en descifrar esas marcas del pasado, se involucran en la carga sentimental que conllevan y delatan, investigan los riesgos que pudo implicar salvarlas de maridos celosos y padres autoritarios, y algo de todo esto empieza a ser revelado. La memoria, en su acepción personal, no archivística, ahistórica por lo tanto, renace en el lenguaje visual que se identifica con la poética o con lo onírico del recuerdo inseguro.

¹⁰ *Ibid.*

Permanecer fuera de la memoria en términos de archivos institucionales, pareciera ser una fórmula efectiva para abstraerse de los círculos del poder. Sin embargo, ¿Cómo registrar la otra memoria, la que se ha quedado fuera de la lógica institucional? ¿Cómo no olvidar aquellos recuerdos que a las técnicas de transmisión del saber parecen irrelevantes? Muchas mujeres nos hacemos esa pregunta.

Pilar Calveiro, en su ensayo: *La memoria como resistencia: Memorias y archivos*, describe esa dicotomía: “Entre la memoria y el olvido existe una relación compleja, que elude las precisiones. Se ha hablado extensamente de la memoria en medio del olvido e incluso modelada por él, como analogía de la palabra en el silencio o bien del texto sobre el espacio en blanco del papel, en fin, como juegos de figura-fondo”.¹¹

Pilar Calveiro, siguiendo a Jaques Derrida, alude a *los archivos del mal*, particularmente a los fueron organizados y catalogados por el régimen de la Alemania nazi en contra de ciudadanos judíos, mujeres y hombres, convertidos en una “raza” cuya extinción programó. Calveiro se inserta de lleno en la cuestión del poder cuando se pregunta:

Ahora bien, ¿cómo juegan las relaciones de poder en esta compleja y tensa relación entre el olvido y la memoria? Todo poder recurre a ambos; necesita de ambos. Por una parte, fija la memoria en un relato estructurado, que clasifica y articula desde sus parámetros, constituyendo archivos. Al mismo tiempo excluye, borra lo que no está comprendido dentro de la racionalidad de su archivo. En síntesis, impone, más que contenidos, formas de organizar la memoria y el olvido, su siamés inseparable.

A su vez, la disputa por el poder que realizan los grupos subordinados comprende también la lucha por una cierta memoria. No se trata del restablecimiento de la memoria en contra del olvido, sino de nuevas configuraciones, nuevas relaciones entre el olvido y la memoria, esto es, nuevos relatos que pugnan por apropiarse del discurso socialmente legitimado. Estos relatos no restituyen la memoria, sino memorias específicas, concretas que han sido desplazadas o enterradas, o inventan nuevas formas de organizarlas.¹²

Nuevas relaciones entre el olvido y la memoria: lo secreto y lo no secreto, la correspondencia personal, la biografía y la autobiografía. Alusiones e ilusiones de

¹¹ Pilar Calveiro “La memoria como resistencia: Memorias y archivos” en Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera (Coord.) *De memoria y escritura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002, p. 25.

¹² *Ibid.*, pp. 29-30.

lo privado, lo doméstico, características de una *historia* de las mujeres que posiblemente se camuflajea, se oculta en función de soslayar la lógica institucional del archivo, enterrándose, o inventando *nuevas formas de organizarlas*.

Silvana Ravinovich, para analizar en el mismo sentido lo que se construye y considera propio de lo racial y de lo ancestral de la herencia, cita al poeta Osip Mandelstam:

...He recibido una bendita herencia:
los sueños errantes de extraños cantores.
Somos libres de rehusar, paladinamente,
la aburrida vecindad, la propia parentela.

Y puede suceder que más de un tesoro,
al esquivar a los nietos, pase a los bisnietos.
Y un escaldo vuelva a hacer una canción
ajena para decirla como si fuera la propia.¹³

Ravinovich selecciona una poesía, una canción, un texto lírico para diferenciar aquello que pertenece a lo no archivable, lo que esquivo la institución y, a la vez, establece las claves de lo que no por indescifrable carece de vías de transmisión, de un lugar persistente en la memoria:

Mucho más allá de transmitir se encuentra la estela de lo que involuntariamente se hace tradición. *Tradere* es transmitir, confiar, enseñar, entregar a la memoria, entregarse; pero curiosamente también es entregar al otro, abandonarlo. Es en estos dos sentidos paralelos que se transmite la tradición: por un lado la confianza, la memoria, la enseñanza, la entrega de uno mismo; pero al mismo tiempo –y eso es inevitable–, se trata de abandonar al otro. En ese lugar del abandono circulan sigilosamente los silencios.¹⁴

Lo indecible tiene un lenguaje exento de reglas que se expresa, por ejemplo, en la poesía, el canto, la tradición. Algo que los archivistas no saben catalogar o no suelen encontrarle un sentido. Paradójicamente, *en ese lugar del abandono donde circulan sigilosamente los silencios*, conviven pacíficamente la memoria y el olvido en su sentido esencial. Ravinovich busca hacer una síntesis de la tradición y refiere lo no dicho, o más bien lo no archivable por irrelevante y por silencioso:

Si bien el paradigma del historicismo fue el “desinteresado conocimiento del pasado tal cual”, el relato objetivo, tejido a partir de documentos (oficiales) escritos

¹³ Silvana Ravinovich. “La transmisión de lo indecible” en Esther Cohen y Ana Ma. Martínez de la Escalera (Coord.) *De memoria...op cit.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.* p., 50.

y de conceptos universales; la *memoria* invita a pensar otro paradigma, el de la sensibilidad, que parte de lo singular (única vía para pretender universalidad) y se permite escudriñar en la transmisión oral, la gestual y otras formas silenciosas. Por un lado una pretensión historicista de cristalizar una memoria *colectiva*; por otro lado, la subversión de ésta a partir de la memoria que se construye de modo *intersubjetivo*. La dicotomía *individual/colectivo* se pone en cuestión a partir de la comprensión del sujeto en relación con otro.¹⁵

Concebir la intersubjetividad con base en la transmisión oral, la sensibilidad –los sentidos–, lo gestual y otras formas silenciosas de establecer la concordancia con otro –lo colectivo–, nos introduce de lleno en los objetivos de este trabajo: recobrar el conocimiento desinteresado, pero importante, de quienes, por naturaleza, recibimos los primeros mensajes. La figura de la madre no es irrelevante en este proceso. La figura de la madre y las relaciones entre madres e hijas son el hilo conductor que marca diferencias entre los tipos de memoria, tal como lo demuestra Derrida, al designar abiertamente al Estado patriárquico o fratriárquico como propietario del archivo institucional con la facultad, además, de su interpretación.

Memoria e historia no son equivalentes aunque para construir la historia se requiere re-construir la memoria. Esa reconstrucción nunca deja de ser una interpretación. Aun la Historia con mayúscula, la que se ocupa de dinastías y batallas protagonizadas por ejércitos enemigos, donde una victoria o un fracaso producen transformaciones sociales, no es sino una interpretación. En esa Historia, las mujeres aparecen como botín de guerra, esposas, seres de cuyas vidas raras veces se ocupan.

De este modo, como dice Victoria Sendón, «Occidente únicamente conoce la historia contada por el Padre», una historia que no solo ignora sino que tiende a desvalorizar a las mujeres, cayendo en el sexismo. Pero existe otra historia, si nos permitimos escucharla, la que guarda la memoria de la Madre. Solamente así se desmoronará uno de los componentes ideológicos más fuertes y permanentes de la sociedad en que vivimos.¹⁶

Es precisamente el abordaje de la memoria de la Madre, entendida de una manera metafórica, lo que me interesa develar, revelar, desvelar. Me urge descubrir lo que hay en el fondo de esas narraciones *irrelevantes* que no forman parte de la lógica

¹⁵ *Ibid* p. 57.

¹⁶ Ma. Teresa Alario Trigueros, *Arte y feminismo*, San Sebastián, País Vasco: Nerea, 2008. p., 10.

del archivo. Pareciera que su lugar es el olvido, el entierro; sin embargo, esconde lo que buscamos, lo que forma parte de la identidad personal y que constituye y reafirma también la identidad colectiva.

2. Los nombres y la memoria perdida

En este apartado nos referiremos al nombre propio como elemento particular de referencia y ubicación iconográfica en las genealogías visuales. Como veremos, el nombre propio será una herramienta generadora de objetivos prácticos. Se hará referencia a la identidad, el escenario en que se mueve la herencia, el linaje. Algunas precisiones de carácter teórico feminista nos servirán de contexto para relacionar el lenguaje y su significado con la subjetividad de las mujeres, o más exactamente, con el plano de lo indecible.

Sin embargo, es justo mencionar una influencia obvia, a la que nos hemos referido de manera velada. *Los nombres y la memoria perdida*, subtítulo de este apartado, remite de inmediato a la obra de mayor aliento del escritor francés Marcel Proust (1887-1922), *En busca del tiempo perdido*. Se trata de una novela cuyo narrador se llama *Marcel*. Podemos pensar que se trata de una novela autobiográfica, pues no sólo coincide el nombre del autor con el nombre del narrador, corresponde también con el país y la época en que vivió: la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX. Asumimos, pues, que Proust se ocupa de narrar su propia vida. El autor busca en su memoria, regresa en el tiempo y relata, como una forma de revivir el pasado, todo aquello que le es significativo. George D. Painter, biógrafo del autor considera que: “A la *Rechèrche...*” no sólo está totalmente basada en las experiencias personales de Marcel Proust, sino que también pretende ser una historia simbólica de su vida, por lo cual ocupa un lugar único entre las grandes novelas”.¹⁷ Lo simbólico construido a partir de hechos de la propia vida tiene, al mismo tiempo, la particularidad de recrear, sublimar y renombrar. Painter explica:

¹⁷ George D. Painter, *Marcel Proust Biografía*. Barcelona, Alianza, 1971, p., 14.

Los personajes y los lugares se proyectan en dimensiones de espacio y tiempo, combinados de modo distinto al correspondiente a la realidad, cada uno de ellos está integrado por retazos de muy diversos orígenes, y todos pertenecen a diferentes periodos de la vida de Proust ampliamente separados unos de otros. El propósito de Proust no fue falsear la realidad, sino que, al contrario, quiso exponerla de manera que revelara las verdades que tan celosamente suele ocultar.¹⁸

Aunque la novela no difiere aparentemente de otras novelas autobiográficas, es innovadora: a diferencia de las autobiografías tradicionales toca lo genealógico y recrea, por medio de símbolos, el origen de la propia vida. Juega con los personajes, los lugares y con el tiempo a modo de piezas intercambiables o retazos que nos sugieren un collage o una pintura impresionista. Por otra parte, la homosexualidad del autor lo sitúa entre las *minorías* y le confiere la necesidad de revelar verdades por medio de símbolos. La verdad -la homosexualidad del autor- es inconfesable en la vida real, pero se convierte en el tema reiterado a lo largo la narración, haciendo de un elemento socialmente inaceptado, inadecuado, fuera de las normas el impulsor, al igual que las sufragistas, de movimientos sociales revolucionarios. Por su mediación, las demandas de otras *minorías* emergen y asumen diferentes vías de manifestación.

En Proust, revelar y ocultar es un arte de luces y sombras. Adolfo Vásquez Rocca, en su ensayo: *Proust y Deleuze; signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria*, asegura: “Pese a todo vivimos en un mundo oscurecido, generador de incertidumbres, muchas de las cuales recaen sobre los procesos significativos. El escepticismo postmoderno, descrea radicalmente ya no —como es obvio— de la verdad, sino de la posibilidad de interpretaciones válidas o más bien validadas de acuerdo a un criterio externo o distinto a la ficcionalización de los relatos”.¹⁹

Todo parecería indicar que se trata de jeroglíficos imposibles de descifrar o que descifrarlos corresponde a los especialistas. Pero si nos referimos a los signos ocultos en nuestras propias vidas, cada uno de nosotros tiene las claves que se necesitan para hacerlo. “Como ha observado Deleuze, *A la recherche*, es un intento de búsqueda de la verdad y si se ha denominado búsqueda del tiempo

¹⁸ *Ibid.* p. 15.

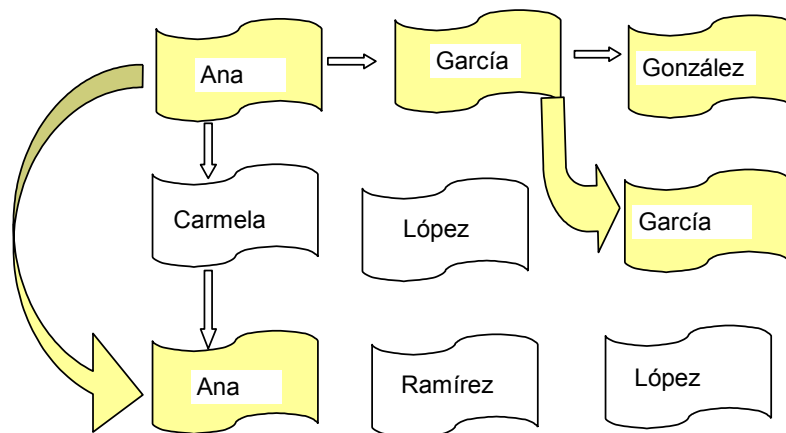
¹⁹ Adolfo Vásquez Rocca, *Proust y Deleuze; signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria*. Véase: Revista Almiar. Márgen Cero. <http://www.margencero.com/articulos/new/proust.html> (julio 2008)

perdido es «sólo en la medida que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo», con nosotros mismos y con nuestro interior, que es donde debemos buscar el significado de las cosas.”²⁰ Los signos son elementos personales que nos permiten encontrar la verdad. No la verdad entendida como una premisa filosófica universal, sino la verdad oculta en los resquicios desérticos de cada individuo, de sus preguntas, de sus orígenes, de lo perdido en los laberintos de sus recuerdos. El propósito es buscar en los objetos imágenes de nuestro pasado y convertirlas en *arte*, en una re-presentación artística personal en la que resuena un eco colectivo.

Más adelante volveremos a mencionar otros aspectos de la novela de Proust en el plano de los nombres, su estructura fonética y el recuerdo sensorial.

Para nuestros objetivos prácticos, que implican la esquematización de genealogías, los nombres son el componente más importante para la identificación de un conjunto de personas ligadas por lazos de relaciones diversas.

Veámoslo de la siguiente manera:



Los nombres y apellidos tienen una secuencia. En la parte superior el nombre de la abuela: Ana, el apellido paterno, García y el apellido materno González. El primer apellido de la abuela corresponde a la rama paterna y el segundo heredado de su madre también pertenece al linaje paterno. Las constantes, en este caso son dos: el primer apellido de la abuela pasa a ser el

²⁰ *Idem.*

segundo apellido de la madre y desaparece a la tercera generación. La segunda constante es el primer nombre de la abuela que pasa a la nieta. La herencia de este nombre no tiene reglas, puede o no ser transmitido como una manera de recordar a la abuela. Aunque el nombre completo de la abuela corresponda al linaje paterno, la identifica y concede a las mujeres la transmisión del nombre propio. Sin embargo, si el nombre asignado a la nieta no fuera Ana, se perdería todo rastro de esa abuela a la tercera generación. No hace falta hacer el mismo ejercicio con los nombres masculinos: el nombre y primer apellido de Jorge García podrían ser los mismos del hijo y de su nieto.

Reconstruir genealogías femeninas puede parecer superfluo si, finalmente, reconocemos que los apellidos corresponden a un linaje paterno. No obstante, para las mujeres reconocerse en una abuela es un primer paso, un punto de partida de la propia historia. Más adelante veremos componentes que modifican la estructura de esas genealogías, afianzando rasgos identitarios.

Queda establecido como un hecho indiscutible que nuestra sociedad es patriarcal. Investigar el origen de la patrilinealidad, las causas de su imposición, no corresponde a este trabajo; sin embargo, es importante escuchar la opinión de algunas mujeres que han aportado fundamentos esclarecedores al discurso feminista. La filósofa, psicoanalista y lingüista belga Luce Irigaray es una de ellas. Iniciaremos con los conceptos de orden social que analiza, aunque más adelante retomaremos otras ideas que ha elaborado en el campo psicoanalítico.

La antropología propone para el estudio de la individualidad como primera división la polaridad del género. Para las mujeres, el primer elemento de filiación, la herencia, es un privilegio masculino. Luce Irigaray, siguiendo las teorías de Engels y de Marx reflexiona:

...Porque el orden patriarcal funciona de hecho como *organización y monopolización de la propiedad privada en beneficio del cabeza de familia*. Su nombre propio, el nombre del padre, determina la apropiación, incluso en lo que atañe a la mujer y a los hijos. Y de lo que exigirá de ésta, de estos –la monogamia para una, la precedencia de la filiación masculina, y en particular del primogénito del apellido, para los otros-, lo será efectivamente para asegurar «la concentración de grandes riquezas en las mismas manos, las de un hombre» y para «transmitir esas riquezas mediante la herencia a los hijos de ese hombre y de ningún otro», lo que, por supuesto, «no supone traba alguna para la poligamia abierta u oculta del

hombre» ¿Cómo se puede disociar entonces el análisis de la explotación de la mujer del análisis de los modos de apropiación?²¹

La autora nos sitúa en un sistema donde las mujeres están y forman parte, pero de manera excluyente. El funcionamiento de un régimen hereditario o de apropiación de las riquezas que se deriva del padre y asegura la sucesión unilateral, se reproduce por generaciones, perpetuándolo.

Según esta premisa, todo acto, incluso el acto de nombrar, queda acotado. Si lo vemos más ampliamente, toda noción, idea, estructura mental está formulada de manera unilateral. *El sexo que no es uno*, como titula Irigaray su texto, insinúa falta, carencia de unidad y de identificación.

Al no existir para las mujeres elementos de sucesión hereditaria ni en lo material ni en lo simbólico, los vínculos ancestrales con la línea materna -en cierta manera los más certeros-, tienden a ocultarse y en consecuencia desestabilizan y debilitan la construcción identitaria de las mujeres. El nombre de una ancestra, una partícula referencial como la que incluimos en el esquema anterior, representa simbólicamente un nexo. Si consideramos que el caso descrito no es frecuente, el nombre personal no nos remite a nada. Es quizás, la mirada -aquella que define la realidad individual-, la que se pretende rescatar, aunque esa mirada debe tan sólo *halos de luz sobre un recuerdo lejano*.

Si la información enterrada, no registrada, la historia oral, ha olvidado las palabras, no las ha registrado o simplemente, las ha olvidado, ¿Qué importancia tiene nombrar?, ¿Renombrar?, ¿Revisar? Las tres acepciones tienen sentido: nombrar es repetir, no olvidar, renombrar es re-significar mezclando o transformando los nombres, y re- visar, es ver de nuevo, ver con ojos nuevos. Hablamos entonces de símbolos y significantes, sin olvidar que los símbolos hablan de la identidad personal.

Tanto las palabras, la literatura, como las imágenes forman parte de una ideología. Y sabemos que la ideología es parte de la construcción de la identidad.

Tras producirse una ampliación del concepto mismo de ideología, en esta se incluye la construcción de las identidades individuales y su representación, como ha destacado Pollock en «Feminism and Modernism» (Parker y Pollock, (1987):

²¹ Luce Irigaray. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Akal, 2009, p., 61.

“Como resultado de los cambios acaecidos en el marxismo de los años sesenta, la palabra ideología se utiliza ahora para describir en términos generales los procesos sociales a través de los cuales se producen significados e identidades. Apoyándose en ideas precedentes del campo del psicoanálisis y de la lingüística, esta noción de ideología, no implica tan solo la producción de ideas y creencias, sino la creación misma de las identidades o los sujetos en los que se encarnan dichas ideas y creencias. En otras palabras, nos constituimos como sujetos, marcados por condicionantes de género y de clase, a través de ciertos procesos sociales. Nos vemos impelidos a reconocernos en las identidades e imágenes que nos transmiten determinadas prácticas e instituciones sociales (...).”²²

El feminismo, en el campo de la teoría y la crítica del arte, se ocupa de la identidad cuando plantea que nuestros imaginarios simbólicos se hallan inmersos y condicionados por ideologías y prácticas sociales, muchas veces ajenas, incongruentes e injustas para las mujeres. No es extraño que muchas mujeres prefieran el silencio cuando no se encuentran cómodas en un entorno al que no pertenecen. Esta ausencia de expresión pública se conecta directamente con una falta de identidad. Algunas autoras plantean que es factible experimentar una especie de vacío ante la existencia del mundo exterior. En palabras de Luisa Muraro: “De la madre, de nuestra antigua relación con ella, si dejamos que nos hable, podemos aprender a combatir el nihilismo, que es una pérdida del sentido del ser”.²³

Parece haber una separación entre lo que ocurrió en la infancia ante la presencia materna, y la edad adulta, en la que olvidamos en gran parte lo que nos fue legado. Esta escisión ocurre desde los primeros años de vida, al ingresar en el sistema educativo. Este olvido vulnera la seguridad respecto de lo que dicen las mujeres y cómo lo dicen. Si hiciéramos memoria o bien reconociéramos el origen materno de la lengua y del saber otorgado, estaríamos tendiendo un puente hacia el origen, hacia la representación simbólica de la madre y su autoridad.

La vida que vivimos antes de aprender a hablar, hay que verla como una vida dedicada a aprender a hablar. El momento del nacimiento aparece como la decisión adoptada por la criatura que va a nacer de salir a la luz, con la renuncia nada desdeñable a las comodidades de la vida intrauterina a fin de tener lo que en ésta no tenía: aire y respiración, indispensables para la fonación. La vida intrauterina aparece finalmente como una vida de escucha de las voces, ante todo

²² Ma. Teresa Alario Trigueros. *Arte y feminismo*. San Sebastián, País Vasco, Nerea, 2008. p., 9.

²³ Luisa Muraro. *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y horas, Cuadernos inacabados, 1991, p., 29.

la de la madre, que quizá sirve de estímulo para poder imitarla y, por tanto, para querer nacer.²⁴

Lo cierto es que todos hemos experimentado el viaje que va del interior de la madre al mundo exterior. El olvido no significa que esto no haya ocurrido. El olvido es, a la vez, pérdida y desplazamiento. Dejamos atrás lugares y sensaciones, sensaciones de placer y de dolor; dejamos atrás recuerdos inexpresables pues aunque hubo palabras, no tenían significado. Luisa Muraro se remite a Julia Kristeva para continuar su análisis:

Conozco una sola teoría del lenguaje que responda a mi teorema, según el cual la matriz de la vida es para nosotros también la matriz de la palabra. Es de Julia Kristeva y aparece expuesta en la primera parte de *Revolución del lenguaje poético*. Es una teoría bastante complicada pero vale la pena conocerla. En su centro encontramos el concepto de *chora* semiótica. *Chora* es un nombre griego con varios significados, entre los cuales está el de “receptáculo”, Platón lo usa como una metáfora del vientre materno, para designar lo real sin orden ni unidad que precede a la obra de Dios. Para J. Kristeva la *chora* es el receptáculo (aún no se puede hablar de lugar ni de tiempo) en el cual se desarrollan los procesos iniciales de la vida de los signos, que ella llama “significación”.²⁵

La afirmación de Kristeva apunta a demostrar que el vientre materno, el receptáculo, la matriz de la vida como matriz de los signos es un viejo tema que se remite a la construcción de los significados. Es posible, sin embargo, leyendo entre líneas irse al mundo originario de lo indecible, mediante el arte. “Saber hablar quiere decir fundamentalmente, saber traer al mundo, el mundo, y esto podemos hacerlo en relación con la madre, no separadamente de ella.”²⁶

Vinculada a la tradición oral, las *memorias* escritas, a modo de textos autobiográficos arrojan datos interesantes que a veces se escapan de los compendios históricos. Las mujeres, aún atrapadas en el orden patriarcal, sujetas al engranaje del linaje masculino, y siendo parte fundamental de éste, han expresado infinidad de veces y en todos los lenguajes otra realidad: la subjetiva, aquella que es difícilmente clasificable. Muchas autoras proponen que en la historia de la literatura la autobiografía es una de sus manifestaciones expresivas, quizá, la más reveladora.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.* p., 50.

La trayectoria de la autobiografía femenina es opuesta al paradigma masculino... En la autobiografía femenina no se parte de la carencia materna; se llega a ella después, una vez que la hija ha recuperado su identidad. El recorrido es, pues, desde el cuerpo lleno de la madre hacia la soledad; pero esta soledad es rellenada con la imagen jubilosa de la madre en el espejo fluido de la escritura de la hija.²⁷

Kemy Oyarzún hace un análisis interesante sobre el tema, a partir de: *Las manos de mamá*, novela escrita por Nellie Campobello (1909-1986). Poco se conoce a Campobello, aunque es la única escritora mexicana que figura en los volúmenes que tratan la *Novela de la Revolución Mexicana*. Curiosamente, *Las manos de mamá*, es en realidad una carta a la madre, lo que demuestra la existencia de otra sintaxis en la escritura autobiográfica de las mujeres.

Las manos de mamá crea a partir de la madre. Es decir re-crea a la madre y se recrea en ella. Es una biografía (de la madre), pero también una autobiografía (de la hija). Y precisamente por ser autobiografía femenina, establece un registro diferente en la forma del contenido y en la forma expresiva del género narrativo. La hija no se mide con la madre, como ocurre en las autobiografías masculinas. Las relaciones filiales no se instituyen en el registro característicamente vertical de los *bildungsroman* de Occidente. La hija que se recrea en la madre expresa su propio deseo en el espejo jubiloso de la escritura materna.²⁸

El texto de Nellie Campobello muestra, en imágenes literarias, el recuerdo de una madre en el escenario de la lucha revolucionaria del México de principios del siglo XX. “Tres maquinarias posibilitan la forma narrativa de los textos de Campobello: la máquina de coser, la máquina de guerra y la máquina de escribir...”.²⁹ La máquina de coser, la madre; la máquina de guerra, la realidad y la máquina de escribir, la propia escritora, es decir, la hija, es una forma simbólica de interpretar el texto que, sin embargo, no es exclusiva de una sola mujer ni de una tradición literaria nacional; en el lenguaje de los signos, la máquina de coser, las agujas, los bordados son elementos usuales para referir las actividades con que se identifica la vida relacional de las mujeres. Siguiendo el hilo del análisis que propone Oyarzún:

La matriz de la escritura de la biografía y de la genealogía mítica pasa en las secuencias históricas por el registro de la máquina de coser: “Estaba cantando;

²⁷ Kemy Oyarzún. “Identidad femenina. Genealogía mítica. Historia: Las manos de mamá”. En Aralia López González (Coord.), *Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁹ *Ibid.*, p. 68.

siempre que cosía, cantaba [la madre]. El ruido de la máquina con su canto de fierros, era en la noche la única verdad de dos seres: *Ella*, cantando al ritmo de la máquina, niña de acero entre sus manos, dejándose llevar por *Ella* y por sus cantos. Yo estaba a su lado.”³⁰

La escritura autobiográfica como una expresión característica de las mujeres, y particularmente el texto *Las manos de mamá* de Nellie Campobello, donde se revela una voz niña que se reencuentra con la memoria de la madre, territorio de reconciliación donde confluyen recuerdos e imágenes.

Siguiendo a Ravinovich: “En el testimonio, entendido radicalmente, prevalece la memoria de eso otro que no se reduce al discurso. Los gestos, los olores, los sabores, los ruidos o las melodías, la sensibilidad táctil, las impresiones corporales que no remiten a un momento presente que pasó sino a un pasado inmemorial”³¹. Es ese plano evocador, multisensible el que nos conducirá a las autobiografías visuales, que son en esencia, el tema fundamental de esta investigación.

3. La metáfora de los sentidos

La tradición es perdurable, la memoria semeja a una raíz subterránea que avanza y se bifurca por derroteros inexplorados. Enmarañada entre lo que se recibe y lo que se transmite hay libertad para elegir y recrear. La memoria familiar y la colectiva abrevan de distintas fuentes. Se parte de lo personal, de lo íntimo y también de lo colectivo. Rehusar la tradición directa, esquivar a la familia para lanzar la red hacia otros ámbitos es innovar pero también rechazar. Entrar en la prohibición, es apartarse, pero ningún sueño excluye a lo indecible, y lo indecible navega en la libertad. También perdura y se transmite la recreación a través de lo prohibido.

³⁰ *Ibid.*, P. 69.

³¹ Silvana Ravinovich, “*La transmisión de lo indecible*”, En Esther Cohen y Ana Ma. Martínez de la Escalera *De memoria...* op cit. p. 57.

Es posible hacer una inmersión que conecte el discurso –la palabra hablada o escrita- con otros sentidos, porque es la lengua y sus partículas sonoras la que genera símbolos. Los símbolos son ideas representadas, son pictogramas aunque imprevisibles y subjetivos, sin embargo, no sólo son imágenes.

En busca del tiempo perdido de Proust es, en apariencia, un testimonio personal, una autobiografía, pero a la vez es un lienzo impresionista cuyas pinceladas son nombres inventados que se entrelazan con el relato los nombres proustianos –nombres de personas y de lugares–, responden a las reminiscencias que el autor asocia con los sonidos y lo que los sonidos remiten a su vez son lugares o personas. La imponente construcción de esta obra está hecha a base de fonemas asociados a toda una gama de colores, olores y sonidos. Fonemas que a su vez construyen palabras, especialmente palabras que re-nombran y re-estructuran nuevos mapas geográficos y mapas genealógicos que, en suma, despiertan recuerdos a partir de sensaciones. El más recurrente, el más conocido, es *el sabor de la magdalena*.

En su ensayo: *Proust y los nombres*, Roland Barthes afirma:

El nombre propio dispone de tres propiedades que el narrador atribuye a la reminiscencia: el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se “desdobla” un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia.³²

Barthes describe en su texto la metáfora impregnada de sentidos que habita en el *nombre Proustiano*. Propone que “la motivación se determine al precio de una antigua anomalía semántica o si se prefiere de una antigua transgresión, pues es evidente que debemos vincular los fenómenos del fonetismo simbólico a la metáfora y no serviría de nada estudiarlos separadamente.”³³

Lo que destaca y confunde en la lectura de *À la Recherche du temps perdu* –independientemente de no estar familiarizados con el idioma, son los nombres, nombres inexistentes, irreales. El simple hecho de leer –pronunciar palabras en

³² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos crítico*, México, Siglo XXI, 1985, p. 176.

³³ *Ibid.*, p. 183.

silencio, interiorizar palabras- los extraños nombres hacen aparecer una y otra vez mapas, rutas, genealogías insólitas. Aquellos nombres que creíamos sospechosos resultan familiares a la luz de la explicación semiológica de Barthes:

Proust proporcionaría un buen material para este estudio combinado: casi todas sus motivaciones fonéticas (salvo tal vez, Balbec) implican una equivalencia entre el sonido y el color: ieu es viejo oro, é es negro, an es amarilleante, rubio y dorado (en Coutances y Guermantes) i es púrpura. Encontramos aquí una tendencia evidentemente general: se trata de hacer pasar hacia el nivel del sonido los rasgos pertenecientes a la vista (y más particularmente al color en razón de su naturaleza a la vez vibratoria y moduladora), es decir, neutralizar la oposición de algunas clases virtuales, producto de la separación de los sentidos (pero, ¿esta separación es histórica o antropológica? ¿Desde cuándo existen o vienen nuestros “cinco sentidos”? Un estudio renovador de la metáfora debería, desde ahora en adelante, vincularse al inventario de las clases nominales comprobadas por la lingüística general).³⁴

Así es como los nombres inventados de Marcel Proust se relacionan con los nombres que las mujeres heredan a veces como legado único y olvidado. Si las mujeres –y sus obras–, han olvidado los nombres o han inventado nombres revisando las vidas de sus ancestas, si aquellos nombres son importantes o inocuos hace falta re-simbolizar y re-crear ausencias, reconstruir los fragmentos dispersos de la propia identidad.

Roland Barthes, en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, ensayo de reminiscencia en homenaje a su madre muerta designa con la palabra *punctum* la parte subjetiva de las imágenes fotográficas, aquellas que nos remiten a la presencia amada. Se trata de una nueva gramática de la mirada, una ética de la visión que aparece con la fotografía.

Por su parte, Gilles Deleuze profundiza en el tema proustiano:

El error consiste en creer que los jeroglíficos representan «tan sólo objetos materiales». Pero lo que permite ahora al intérprete ir más lejos es que entretanto se ha planteado el problema del Arte, y además ha recibido una solución. Ahora bien, el mundo del Arte es el último mundo de los signos; y estos signos, como *desmaterializados*, encuentran su sentido en una esencia ideal. Desde entonces, el mundo revelado del Arte reacciona sobre todos los demás, y principalmente sobre los signos sensibles. Los integra, los colorea de un sentido estético y penetra en la opacidad que todavía conservaban. Entonces comprendemos que los signos sensibles ya remitían a una esencia ideal que se encarnaba en su sentido material. Pero sin el Arte no habríamos podido comprenderlo, ni superar el nivel de interpretación que correspondía al análisis de la magdalena. Por ello todos

³⁴ *Ibid.*, p. 84.

los signos convergen en el arte; todos los aprendizajes, por las vías más diversas, son ya aprendizajes inconscientes del arte mismo. En el nivel más profundo, lo esencial está en los signos del arte.³⁵

¿Es el arte el ámbito de la revelación? No se trataría del arte convencional, sino aquel que reúne cualidades esenciales, no racionales, donde armonía y ritmo están involucrados y exaltan los sentidos.

El fragmento que utilizo como epígrafe, corresponde a una singular narración de Virginia Woolf (1882-1941): *Kew gardens*. En ella, a simple vista, podemos destacar la mención del tiempo, la descripción momentánea de personajes y de paisajes a modo de pinceladas. Sergio Pitol en su libro: *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Woolf*, titula su último ensayo: “Virginia Woolf/Flush”, en el que reflexiona sobre el periodo de Virginia Woolf como editora en la Hogarth Press. Específicamente, comenta un librito de diez páginas llamado *Kew gardens* ilustrado por Vanesa Bell, hermana de la escritora. Pitol se pregunta “¿Qué es *Kew gardens* sino un conjunto de manchas de color oscilantes bajo los juegos de la luz, el reflejo de un extraviado hilo de sol en una gota de rocío, el aleteo blanco y azul de unas mariposas?”³⁶

Formas, colores, luces y sombras, sensaciones a las que estas imágenes casi pictóricas nos remiten. Un texto que describe, como menciona Sergio Pitol, un conjunto de manchas de color y el reflejo de un hilo de sol sobre una gota de rocío, no corresponde a ninguna forma trascendente dentro de la literatura: no es, por supuesto una novela, no es un cuento, ni una poesía. ¿Qué es, entonces? Si las palabras impresas escapan a toda definición, si ellas intentan –y lo logran–, producir imágenes coloreadas exentas de interpretación, semejantes a lienzos pictóricos en los que sobresalen colores, texturas, remitiendo, a la vez, a sensaciones, es que buscan, en efecto, expresar con palabras otros lenguajes: el lenguaje visual, en primer término, aunque también refieren otros sentidos. Un proceso similar pero invertido, es el que propone Gilles Deleuze a propósito de la obra de Francis Bacon:

³⁵ Gilles Deleuze, *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972, p. 22.

³⁶ Sergio Pitol. *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Woolf*, México, Sepsetentas Diana, 1982, p. 115.

Los niveles de sensación verdaderamente serían los dominios sensibles que remitieran a los diferentes órganos de los sentidos; pero, precisamente cada nivel y cada dominio tendrían una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado. Entre un color, un sabor, un tacto, un olor un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento «phático» (no representativo) de *la sensación*.³⁷

Es cierto que las artes visuales —la pintura por ejemplo—, concebidas de una manera tradicional, se limitan a las dimensiones de un *cuadro*, incluso si hablamos a partir del impresionismo, cuya semejanza con el texto de Virginia Woolf es inevitable. Pero las palabras de ese texto, al ser tan visuales, rebasan a la literatura y a la pintura, acercándose a otro elemento que según Deleuze pertenece a la lógica de las sensaciones, eso es al ritmo, elemento esencial para la obra de arte.

Le correspondería entonces al pintor *hacer que se vea* una especie de unidad original de los sentidos, y hacer que aparezca visualmente una Figura multisensible. Pero esta operación sólo es posible si la sensación de tal o cual dominio (aquí la sensación visual) está directamente en contacto con una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esta potencia es el Ritmo, más profundo que la visión, la audición etc. Y el ritmo aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual. Una «lógica de los sentidos» decía Cézanne, no racional, no cerebral. Lo último es por tanto la relación del ritmo con la sensación, que pone en cada sensación los niveles o los dominios por los que pasa. Y este ritmo recorre un cuadro como recorre una música. Es sístole-diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo y que el propio yo abre.³⁸

Lo que aparece: la luz, lo que permanece: el tiempo. En el intermedio de la obra de arte, resalta el ritmo, unidad métrica esencial que otorga armonía y vibración sensorial al producto artístico. Es este el escenario común que hará de las palabras, posibles intérpretes de una dimensión diferente.

A su tiempo, luz, sonido, sabores, olores, tactos, entran en escena. No se trata de jerarquizar los sentidos, sino de enlazarlos e intentar armonizar diversos lenguajes desde la palabra, la lengua hablada o escrita, la lengua susurrada al oído, la música, el ritmo de los sonidos.

³⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002, p. 48.

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

Música y ritmo que, a veces, parecen olvidar significados. No son racionales, no son cerebrales. De ahí que haya podido aprovechar las sugerencias del lenguaje hablado para tratar de explicar mecanismos afines en el lenguaje visual. Durante un proceso creativo cuyo recurso principal es la memoria, es decir en el fotocollage emergen objetos que pertenecieron a mujeres de otros tiempos: un rebozo, un anillo, un viejo álbum de fotos o un atado de cartas. La textura, el olor, la letra manuscrita, hasta una mancha que corrió la tinta es una lágrima impresa en el papel. De ese tipo de remembranzas deviene la metáfora de los sentidos.

CAPÍTULO II
SE ILUMINA EL ESPACIO OSCURO

*Nací de una mujer brazos de arcilla
Mi frente se extraviaba
Ella iba a la sombra. Yo venía tras ella
Me apropié de las cosas que tocaron sus manos.*

*Y me contuve estrella para que ella
Desgranara en mi boca su vía láctea.*

Patricia Medina. *Mujer con escalera*

Con mucha frecuencia se les pregunta a las mujeres artistas si ellas consideran que existe un arte femenino. No es una pregunta casual y mucho menos en las artes visuales, ya que a partir de finales del siglo XX muchas artistas han desconcertado y a menudo escandalizado al público con un discurso inusual, al provocar reacciones utilizando materiales poco convencionales y usar su cuerpo como soporte de un mensaje, invadir los espacios institucionales para trastocar el status quo del arte, solidarizarse con movimientos sociales ligados a la sexualidad libre, los derechos reproductivos, la denuncia de feminicidios y la visibilidad del lesbianismo. Pero, ¿De dónde viene todo este alboroto? ¿Cómo es que las mujeres se han desarrollado en ese aspecto, es decir en el arte, ¿Cómo es que las mujeres han intervenido los espacios sacralizados del arte, sus medios y qué tratan de expresar?

El objetivo de la presente investigación-acción de tesis es trabajar en colectivo las genealogías visuales de mujeres diversas. En la práctica, hemos buscado representar en imágenes los lazos con nuestras madres, abuelas, bisabuelas, tías y hermanas biológicas y simbólicas, desde nuestro ser en el presente, rescatando lo que nuestras ancestras nos han legado. Es importante recordar que para esta tarea hemos utilizado elementos provenientes de los archivos visuales de las familias de cada participante, los cuales, en su inmensa mayoría son fotografías anónimas. Las composiciones resultantes son collages, composiciones a base de recortes tomados de aquí y de allá, con intenciones de representar, ilustrar, reinventar y proponer imágenes de las relaciones propias de una cultura femenina, que hasta ahora no ha tenido modo de ser. ¿Es propicio hablar de arte?, ¿Arte popular? Tal vez no se trate de nada de esto, sino de la

forma que tenemos de delimitar desde la estética, el contexto de las mujeres en la historia, la estructura social, el mundo concebido de manera dual que es preciso evidenciar para poderlo superar: hombres y mujeres somos diferentes. Por otra parte la historia del arte desde la perspectiva de las mujeres nos dará una idea de la posición que ocupa el arte con respecto a la artesanía y al arte popular. Hablaremos un poco de la configuración de los espacios de exhibición y del valor de los objetos artísticos, pues en última instancia: ¿Quién decide qué es arte?

Sabemos que en los últimos años se han ocupado de ello especialistas de disciplinas diversas: artistas, historiadores, filósofas, críticos y antropólogos, y de una manera muy práctica, también lo han hecho las galerías y los museos.

Las propias artistas han escrito, investigado y publicado. El análisis que se haga de sus reflexiones será de utilidad para esbozar algunas hipótesis. Una gran parte de lo vivido y lo dicho sobre la historia de las mujeres y desde ella, nos lleva a un punto de partida concreto, tangible y ubicado en el espacio y la historia: el cuerpo, el yo, ese *continente negro* que las mujeres no habían podido explorar, en la medida que le había sido expropiado por la mirada estética masculina. Desde el lugar de sus cuerpos —visibles e invisibles, frágiles o poderosos—, es que retomaremos el hilo de su propia mirada, un largo camino para una nueva sintaxis.

En el conocido libro *Modos de ver* compilado por John Berger, aparecen varios ensayos, tomaremos el segundo ensayo como muestra. Se trata de una serie de fotografías y pinturas de mujeres, en su mayoría desnudas. Independientemente de las ideas que estos autores proponen en sus ensayos, se nos invita a hacer un experimento: “Elijan en este libro una imagen de un desnudo tradicional. Transformen la mujer en hombre, ya sea mentalmente, ya sea dibujando sobre la ilustración. Observarán entonces el carácter violento de esta transformación, violento no para la imagen sino para las ideas preconcebidas del que la contempla”³⁹ Realizar este experimento invita a invertir la mirada; si el autor confiere una categoría violenta a esta inversión, aunque aclara que se trata de un valor cultural, es importante dar voz ahora a lo que piensan las mujeres que durante siglos han sido protagonistas pasivas de la representación en las artes

³⁹ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975, p. 74.

plásticas: las que han sido interpretadas, idealizadas, desnudadas, espacializadas en los lugares propios de su género y sexualizadas de acuerdo con esos espacios; en fin, mujeres que han sido vistas según la construcción de la imagen de cómo *debían ser vistas*.

Caben las preguntas: desde que las artistas se expresan visualmente ¿Qué es lo que ven?, ¿Cómo se ven a sí mismas?, ¿Cómo ven a las y los demás? Nuestra propuesta es buscar las respuestas a estas preguntas en la producción y observación de imágenes que remitan al recuerdo y la autoidentificación, así como al proceso de autoreconocimiento histórico que va de lo individual a lo colectivo, de la asimilación a la discrepancia. Un proceso que, conscientemente o no, adherido a los feminismos o rechazando su influencia, denota peculiaridades discursivas.

1. Mujeres, historia e historia del arte

En el año de 1989 se presentó en el Museo Metropolitano de Nueva York una acción provocadora. La siguiente imagen habla por si misma.⁴⁰



Las *Guerrilla Girls*, colectivo de artistas feministas formado en 1984 para denunciar la marginación de las mujeres en el ámbito de las artes plásticas, cuyo disfraz o máscara de gorila impedía conocer la identidad y la cantidad de sus integrantes tomaron “prestada” la *Odalisca* de Ingres, le impostaron una cabeza de

⁴⁰ Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, New York, 1984.
<http://www.guerrillagirls.com/>

gorila, e hicieron una pregunta: ¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar al Museo Metropolitano? Si menos del 5% de los artistas que exhibían en la sección de arte moderno son mujeres, y en cambio el 85% de los desnudos representados son mujeres, la protesta era evidente.

¿Exclusión?, ¿marginación? Lo interesante, en el caso particular de *Guerrilla Girls*, independientemente del elemento rebelde en oposición a todo tipo de autoridades y jerarquías establecidas, es el nivel de organización de estas mujeres, organización que en la historia sólo había ocurrido como reacción ante niveles intolerables de injusticia. Otro rasgo notorio es el anonimato, la ausencia de autoría, el rechazo al valor personal de la obra o, en otros términos, la asunción de lo colectivo en el arte. El fenómeno tuvo sus efectos aunque habría que reconocer antecedentes similares a partir de las décadas de los años 70's, por ejemplo en el caso de México.

En el año 2010, aniversario del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución, el Gobierno Federal hizo llegar a millones de hogares mexicanos un librito: "Viaje por la historia de México", de Luis González y González. En el prólogo, el Lic. Felipe Calderón Hinojosa, actual presidente de la República Mexicana, afirma: "Ojala las familias mexicanas disfruten este paseo por el pasado y encuentren hospitalaria su visión generosa, plural, abierta y constructiva"⁴¹ En el libro que me fue enviado (en su quinta edición tiene un tiraje de 3.100.000 ejemplares), se cuentan aproximadamente 200 protagonistas históricos, de los cuales sólo cinco son femeninos; si en esta 'generosa y plural' visión cabe cuestionar la razón de la inclusión iconográfica de personajes míticos o religiosos como la Coyolxauhqui y la virgen de Guadalupe, es lógico deducir que Sor Juana, la reina Isabel de Castilla llamada "La Católica" y Josefa Ortiz de Domínguez han sido las únicas mujeres reales con participación en la historia de nuestra patria desde los orígenes de Mesoamérica (40.000 años atrás), hasta 1994, año en que se publicó el libro con el título: *Álbum de historia de México*. En su presentación, don Luis González apunta: "Aunque esta obra se hizo pensando

⁴¹ Luis González y González, *Viaje por la Historia de México*, México, Clio/CONACULTA/INAH, 2010, p. 3.

en la gente joven, no desmerece la lectura de los adultos. Un Álbum siempre despierta nuestras ansias recolectoras, nos proporciona el placer de buscar e investigar las piezas faltantes y la satisfacción de su hallazgo”⁴² En efecto, existen muchas piezas faltantes: las mujeres. Y los historiadores no muestran gran entusiasmo por encontrarlas:

El historiador y académico Lorenzo Meyer reconoció por separado su “grandísima culpa” por la exclusión de las mujeres en la obra *Una historia contemporánea de México*, de la cual él fue el principal coordinador, junto con Ilán Bizberg. En breve entrevista, a Meyer se le preguntó el porqué de la omisión de la historia de las mujeres, a lo que simplemente respondió: “Le voy a ser muy sincero: porque no se nos ocurrió”. Justificó: “Son cuatro tomos, 34 autores. ¿Cuántos temas cree que hay en México para resolver y hacer historia? ¿Cien, doscientos? No nos alcanzaba, tomamos los más obvios, los más tradicionales en realidad. Fue eso lo que hicimos, y sí, me declaro en falta”.

Meyer dijo estar “de acuerdísimo” en que faltó “el tema” de las mujeres: “Mi culpa, mea culpa, mi grandísima culpa, y por lo tanto ruego que sea excusado porque fueron puros temas tradicionalísimos (los del libro)”.⁴³

Si este “olvido” se da en el presente entre historiadores progresistas que debaten diariamente una diversidad de temas en medios de comunicación masiva como la televisión y, por supuesto, entre especialistas, la evidente inequidad entre mujeres y hombres nos lleva a cuestionar si es o no un tema de importancia, la existencia de la mitad del género humano, y si la historia y la actuación de las mujeres atañe sólo a las mujeres.

Lo cierto es que han sido las propias mujeres quienes han analizado e investigado las lagunas, llenado los huecos que les conciernen directamente y en el caso de la historia del arte, desde la teoría y la crítica feminista.

La escultora francesa Louise Bourgeois, cuyas obras se han asociado con lo “femenino”, ha sido un referente reiterado en los textos de la teoría y la crítica de arte feminista —aunque al principio ella negaba cualquier filiación en ese sentido—, opinaba lo siguiente:

He sentido siempre un complejo de culpa a la hora de promocionar mi arte, tanto es así que cada vez que iba a hacer una exposición me daba una especie de ataque, entonces decidí que era mejor no intentarlo simplemente. Tenía la impresión de que la escena artística pertenecía a los hombres y de que de algún

⁴² *Ibid.*, p. 4.

⁴³ Véase la página: *Milenio online* 2009-07-13. Entrevista con Gustavo Abel Hernández Henríquez, politólogo e historiador, por Cristina Renaud y Rafael Maya.

modo estaba invadiendo su terreno. Así, hacía el trabajo y luego lo escondía. Me sentía más cómoda escondiéndolo. Por otra parte, nunca destruí ninguna, he guardado cada pieza. Hoy en día, no obstante, estoy haciendo un esfuerzo por cambiar.⁴⁴

Quizá resulte curioso el comentario de la artista en cuanto a su “complejo de culpa” ya que su obra figura en los principales museos del mundo, pero sorprende de manera especial la mención de “no haber destruido ninguna de sus obras”, lo que inevitablemente nos remite a la también escultora Camille Claudel de quien se dice que destruyó gran parte de sus trabajos.

Se podría empezar despejando la incógnita por la ausencia en la historia del arte de obras realizadas por mujeres. Ya se ha mencionado la incomodidad, la sensación de invadir un espacio ajeno por parte de Louise Bourgeois, quien también, por alguna extraña razón, hace referencia a la “autodestrucción” de obras de algunas artistas.

Examinemos con más detenimiento la escasa presencia de obras hechas por mujeres. Sin duda entre las causas que han impedido a las artistas dedicarse al arte figuran, en primera instancia, las convenciones sociales, las normas, los roles asignados por tradición a mujeres y hombres en las diferentes culturas.

Sin embargo es prematuro hablar de escasez sin antes hacer un inventario. Quienes ahora se ocupan de ello con minuciosidad han tenido que sumergirse en el fondo de oscuros recintos, en bodegas de museos, en desvanes particulares; han interrogado, investigado paraderos, han desempolvado obras y recuerdos y en muchas ocasiones removido capas de pintura sobrepuesta para descubrir la verdadera autoría de obras atribuidas a diversos autores masculinos. Muchas obras esperan ser descubiertas como una “satisfacción y un hallazgo” de ese afán recolector, al que hace referencia nuestro historiador.

Las investigaciones revelan otras causas de la extraña ausencia de piezas de autoría femenina además de la “apropiación” de su trabajo artístico por parte de cónyuges, padres, hermanos, o maestros que antaño era una práctica común. Tal es el caso de la misma Claudel, quien no sólo sufrió, en gran medida la usurpación de su trabajo escultórico por parte de su maestro y amante, Auguste Rodin, sino

⁴⁴ Véase la página: http://www.psykeba.com.ar/actualizaciones/archivo_09_07/Louise_Bourgeois.htm

también fue juzgada loca y encerrada en un manicomio hasta su muerte. Un caso similar es el relativo a las obras las obras de Artemisia Gentileschi, antes atribuidas a su padre Orazio Gentileschi, mismo que la denunció y expuso a un juicio infame por tener un amante y dibujar desnudos masculinos. Una estrategia contra este tipo de prácticas de negación e invisibilización fue el autorretrato: en él las artistas se representan con sus utensilios de trabajo, como lo ejemplifica la misma Artemisia Gentileschi y más adelante Berthe Morisot, Mary Cassatt, Thérèse Schwartze, por mencionar a algunas de ellas.⁴⁵ Es importante recordar, por lo demás, que entre los temas permitidos a las mujeres estaban precisamente, junto con los bodegones, el retrato y el autorretrato. Utilizar el espacio de lo permitido para representar lo que la cultura dominante pretendía ocultar, fue una estrategia particularmente sutil de mantenerse en la historia.

Para las mujeres la esfera de lo doméstico, las tareas del hogar, la crianza y cuidado de la familia han sido uno entre múltiples factores determinantes que han hecho a las artistas relegar o declinar su vocación en beneficio de sus cónyuges: Lee Krasner representante del expresionismo abstracto de Estados Unidos (1908-1984), y esposa de Jackson Pollock, es un caso entre muchos otros:

Es difícil no extenderse en la suerte de la antes Lee Krasner desde 1945 hasta principio de los cincuenta, en parte porque sus rasgos son tan clásicos. Ser la señora Pollock significaba ser requerida por la galería de Pollock para llenar sobres apuradamente antes de una exposición. Significaba, en un plano un poco más elevado, mantener en orden los datos del trabajo de su esposo: precios, compradores, títulos.⁴⁶

Las mujeres tradicionalmente dedicaban gran parte de sus vidas al matrimonio y la crianza de sus hijos, de modo que muchas artistas se incorporaban al mercado del arte en edades maduras a la inversa que los creadores del género masculino. Asimismo, las que destacaban y se cotizaban eran "invisibilizadas". Pero, de qué extrañarnos si los historiadores son capaces de eludir figuras como Leona Vicario, la Güera Rodríguez, Josefa Ortiz "La Corregidora" y Gertrudis Bocanegra

⁴⁵ María Antonieta Transforini estudia el tema y se pueden apreciar algunos ejemplos en su libro: *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia; Estética & crítica, Universitat de Valencia, 2009, pp. 129, 132 y 135.

⁴⁶ Anne M. Wagner, "Lee Krasner como L.K.", en Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 348.

importantes luchadoras por la Independencia de México? Las artistas han sido excluidas de la historia del arte por la misma razón, por la que las mujeres han sido negadas como partícipes del devenir de la humanidad.

Hannah Höch (1889-1978) al lado de John Heartfield, son artistas reconocidos en el arte del fotomontaje, además de haber pertenecido al grupo de los Dadaístas de Berlín. A Höch se le debe el hecho de haber preservado gran parte de la obra dadaísta durante el nazismo y, sin embargo es poco reconocida por la crítica.

Ernst Gombrich (1909-2001), en su célebre *Historia del Arte*, publicada por primera vez en 1950, traducida a más de veinte idiomas y con millones de ejemplares vendidos (su versión inglesa ha alcanzado su 16ª edición), no incluye a ninguna artista mujer.

A diferencia de este erudito muy popular y utilizado en todos los cursos de historia del arte, algunas especialistas norteamericanas y europeas opinan que:

...el panorama, por suerte, ha cambiado radicalmente. Sutherland-Harris, en el trabajo [...], realizado con Linda Nochlin registraba más de 500 artistas activas entre el 1400 y el 1800, solo diez años después, el diccionario editado por Chris Petteys (1985) contaba unas 21,000 artistas europeas y estadounidenses nacidas antes de 1900, pintoras, escultoras, grabadoras e ilustradoras. Además hay que tener en cuenta que este catálogo hoy, veinte años después de su primera publicación, es, evidentemente, todavía más amplio.⁴⁷

Lo cierto es que las mujeres han enfrentado serios obstáculos para ser reconocidas: la prohibición impuesta —en general hasta muy avanzado el siglo XIX— para ingresar a instituciones académicas de educación artística (en el mejor de los casos se les concedía el ingreso a academias particulares, institutos o escuelas de menor importancia), frenaba o acotaba su libertad de expresión y, por ende, disminuía sus probabilidades de competir en términos equitativos en el mercado del arte:

En Francia, durante todo el siglo XVIII, solo los artistas que pertenecían a las academias —en un número que raramente superaba los 100— estaban autorizados a exponer y a tener de hecho una visibilidad en el mercado. En esta institución exclusivamente masculina, algunas grandes pintoras habían sido admitidas con un cargo honorario pero no operativo; la Academia Real francesa había admitido a nueve mujeres en su primer siglo de vida y a cuatro en los 40 años que preceden a

⁴⁷ Maria Antonietta Transforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Estética & crítica, Universitat de Valencia, 2009, p. 31-32.

la Revolución francesa: entre ellas, recordamos a Catherine Duchemine, admitida en 1663, Adelaïde Labille-Guillard y Elisabeth Vigée LeBrun, admitidas en 1783. En cambio, la British Royal Academy contaba entre sus fundadoras con dos mujeres, Angelica Kauffmann y Mary Moser, pero se tuvo que esperar hasta 1922 para asistir al ingreso de otra mujer, Annie Louise Swynnterton, como *associate member*, y a 1936 para ver la elección de Laura Knight como *full member*. También para las fundadoras Kauffmann y Moser se trataba de un cargo honorario, puesto que a las mujeres no se les permitía participar en la actividad académica, no podían ocupar cargos y menos contribuir a la política o a la teoría de la institución.⁴⁸

Durante los siglos XVII, XVIII y gran parte del XIX, las pocas mujeres que lograron filtrarse de alguna manera en el ámbito de la educación artística a nivel superior enfrentaron serias limitaciones –aparentemente de origen moral–, tales como no permitirles el estudio del desnudo por considerarlo inadecuado o poco respetable para las *damas*. Igualmente el paisajismo les fue vedado por ser un género que resultaba incómodo por los atuendos poco prácticos y porque en una mujer era mal visto el andar libre y sola por los campos. Marie Bashkirstseff (1858-1884), artista rusa que llegara a Francia en 1878 al ser rechazada para cursar estudios en la *École de Beaux Arts* comentaba lo siguiente:

Lo que más anhelo es la libertad de pasear sola [...] de sentarme en las Tullerías [...] de pararme a mirar las tiendas para los artistas, entrar en iglesias y en museos, caminar en las viejas calles de la noche [...]. Sin esa libertad, uno no se puede convertir en un verdadero artista [...] Esa libertad es la mitad del talento y tres cuartos de la felicidad común.⁴⁹

En contrapartida, muchas artistas plásticas dominaron el arte del retrato y la naturaleza muerta, no sin enfrentar también francas oposiciones por parte de sus colegas varones, pues ello representaba una enorme competencia que les restaba oportunidades de mercado. Aún así, las puertas cerradas no desalentaron la perseverancia de las artistas.

Sin embargo, esas obstinadas resistencias no pueden impedir la marcha de la Historia; el advenimiento del maquinismo arruina la propiedad de bienes raíces, provoca la emancipación de la clase laboriosa y, correlativamente, la de la mujer. Todo socialismo, el arrancar a la mujer de la familia, favorece su liberación: soñando con un régimen comunitario, Platón prometía en el mismo a las mujeres una autonomía análoga a la que gozaban en Esparta. Con los socialismos utópicos de Saint Simon, Fourier y Cabet nace la utopía de la «mujer libre». La

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 156.

idea sansimoniana de asociación universal exige la supresión de toda esclavitud: la del obrero y la de la mujer; precisamente porque las mujeres son seres humanos como los hombres es por lo que Saint Simon y después de él, Leroux, Pecqueux y Carnot, reclaman su manumisión.⁵⁰

El siglo XIX fue un escenario de fuertes contradicciones, revoluciones y definiciones de toda índole. Las mujeres figuraron en cada una de las rebeliones, coadyuvaron en la ciencia y la tecnología. La vida se alargó, las distancias globales se acortaron, y en la diferencia de clases, los derechos de las mujeres permanecieron por debajo de los de los obreros, campesinos, esclavos. Las mujeres se integraron a la fuerza laboral en fábricas y otros espacios propios de las grandes ciudades. Apareció la expresión *diferencia sexual* en términos de injusticia y de total ausencia de los más elementales derechos civiles. Problema incuestionable e inaceptable contra lo que las propias mujeres decidieron luchar. Es difícil imaginarse actualmente la cantidad de obstáculos y dificultades que tuvieron que sortear para reunirse y llegar a acuerdos: movilizarse, planear y elaborar acciones de protesta, demandar, defenderse... Las mujeres empezaron a formar asociaciones, grupos, escuelas alternativas de arte decorativo, artes industriales que, sin invadir espacios académicos, al menos les ofrecían medios de subsistencia anteponiendo la diferencia; se trata de arte menor, arte doméstico, artes utilitarias, artesanía...

En Europa, con excepción de Italia, en Francia y en Inglaterra muy pocas mujeres ingresaron a las academias de arte hasta finales del siglo XIX. En cambio fundaron academias privadas: talleres especializados en bordado, alfarería, pintura a mano sobre tela, vidrio. Las bellas artes y las academias marcaron fronteras inaccesibles a las mujeres y especialmente a las mujeres de la clase trabajadora.

Si el primer filtro era la academia ¿Cómo una mujer artista podía competir en los salones de arte y hacer de su profesión un medio de vida?

En México, al igual que en Europa, la Academia de San Carlos reservó por largo tiempo el estudio del arte, sus aulas y talleres, exclusivamente a los varones. Sin embargo, en otros aspectos México, como nación subordinada al principio por

⁵⁰ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, <http://www.librodot.com> pp, 52-53.

el colonialismo español y, más tarde, enfrentada a los intervencionismos de Francia y Norteamérica, experimentó un largo proceso de rebeliones y luchas por su independencia y la consolidación de una vida política y cultural propia.

Las academias en general suelen mantener principios y reglas estrictas, suelen defender ideas y esquemas conservadores, pero en el arte y en un país de constante inestabilidad política, los acontecimientos generaron fenómenos que acaso beneficiaron a las mujeres. “La fundación de la Real Academia de San Carlos en 1783, no sólo propició el cambio de estilo del barroco al neoclásico sino que transformó además la visión que se tenía del arte...”⁵¹

Crear una academia de artes plásticas fomentó en parte que se perfilara paulatinamente un estilo adecuado a una identidad nacional. Leonor Cortina, en *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, hace un recuento de las exposiciones (23 en total), que de 1840 a 1898 se realizaron en la Academia, y donde sí participaron mujeres, aunque las exposiciones públicas y hasta populares terminaron: “En gran parte debido a las situaciones por las que atravesó el país (intervenciones extranjeras, luchas entre liberales y conservadores, la intervención francesa, la República)...”⁵²

La investigadora Leonor Cortina comenta que aunque en el siglo XIX las mujeres estaban excluidas de una educación profesional:

El gobierno mexicano en su afán por modernizar el país e influido quizá por las luchas feministas que tuvieron lugar en Europa y en Estados Unidos, no se limitó únicamente a ofrecer a la mujer la oportunidad de estudiar, sino que además estimuló su trabajo. En todas las exposiciones de artes y oficios, industria agricultura y pintura, tanto capitalinas como del interior que tuvieron lugar en aquél tiempo para dar a conocer los adelantos del país, se reservó un lugar especial a todo tipo de labores femeninas e inclusive se les premió cuando así lo ameritaban. En la Exposición Nacional de 1850 que se llevó a cabo en la ciudad de México, Concepción Lombardo recibió un primer premio de bordado de manos del propio presidente de la República, el general Santiago Blanco en 1850...⁵³

Llama la atención el hecho de que, tratándose de mujeres, gran parte de su producción artística —especialmente objetos no convencionales—, sea considerada *manualidades*, es decir, sea despojada de su cualidad artística. Este

⁵¹ Leonor Cortina. *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*, México, INBA, 1985, p. 47.

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ *Ibid.*, p. 62-63.

hecho, aunque restaba valor al objeto, inauguró una gran variedad de posibilidades técnicas y materiales cuya continuidad se ve reflejada en las obras de muchas artistas de los siglos XX y XXI.

El caso es que algunas mujeres lograron ingresar a la Academia de San Carlos: "...tenemos el nombre de María Guadalupe Moncada que aparece como académica honoraria, así como de directora honoraria del departamento de pintura, tras haber presentado a un concurso en 1794 una obra que fue muy elogiada"⁵⁴ En el siglo XIX, período liberador, se tiene registro de algunas artistas mexicanas en la historia del arte tradicional: "Eulalia de Lucio envió dos pinturas a la Exposición Universal de París en 1889, en tanto que en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876, se incluyeron las obras de cinco artistas mexicanas: Guadalupe Carpio de Mayora, Soledad Juárez, Josefina Mata y Ocampo, Ignacia Encisa y Loreto Fuentes."⁵⁵

Aunque esos trabajos estén hoy perdidos, la investigación es interesante puesto que detalla el escenario de la época, las artistas que destacaron, la condición social en que se desarrollaron, el texto abunda en ejemplos sobre los obstáculos que enfrentaron, los motivos o temas de sus obras, bodegones o *cuadros de comedor*, retratos, escenas religiosas, paisajes, —copias las más de las veces—. Llama la atención que ninguna de estas pintoras vivió de su arte pues la mayoría de ellas se casaron y dejaron la pintura.

Como ejemplo Susana Elguero (1855-1922) quien gozó de una esmerada educación —en gran parte debido a la posición política y social de su padre—, dominaba cuatro idiomas y participó en dos exposiciones: una de sus obras era una copia de una fotografía: "retrato del señor Hilario Elguero", su padre, y otra; "Un niño dormido y un gato" copia de León Perrault.⁵⁶

⁵⁴ Edward J. Sullivan "Arte abstracto en México y más allá", en: Geraldine P. Biller (Curadora) *Latin American Women Artists 1915-1995*, Edición bilingüe, Estados Unidos, Milwaukee Art Museum, 1995, p. 50.

⁵⁵ Leonor Cortina, *Pintoras...*, op. cit. p. 50.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 129-130.



Susana Elguero
Reproducción fotográfica



Retrato del señor Don Hilario Elguero
Copia de una fotografía, Oleo sobre tela 68 x 48.5

Es bien sabido que entre las obras de los artistas del siglo XIX abundaban las copias, no como plagios, sino realizadas abiertamente a manera de estudios. Observamos en su trabajo plástico que si bien se trata de copias, hay una gran diferencia entre la “copia de una fotografía” y la copia de una pintura famosa. Tomemos en cuenta que la copia de una pintura —en este caso de Perrault— es un acercamiento, lo más fiel posible a la creación subjetiva de otro artista. En cambio, la copia de una fotografía —invento reciente que no demandaba autoría— bien podía ser la interpretación subjetiva y, por lo tanto original, de la propia artista.

Su caso ilustra y confirma que lo que se esperaba de una mujer según las costumbres de la época, el matrimonio y la maternidad, era la tumba de sus aspiraciones personales. Susana se casó con el nieto de los condes de Heras Soto y tuvo ocho hijos...Nunca más volvió a pintar.

Otro dato relevante para situar a las mujeres artistas en México es que en 1870 “...se consumó la secularización de la enseñanza, se reafirmó que la educación primaria debía ser gratuita y obligatoria para niños y niñas y se puso especial énfasis en la educación superior. Se creó la Escuela Nacional Preparatoria y se abrió una escuela secundaria para mujeres”.⁵⁷

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

Llama la atención el proceso de investigación que emprendió Leonor Cortina al buscar entre los descendientes de las artistas: las historias de sus vidas y los destinos de sus obras, datos que no se encuentran en los catálogos de las exposiciones de esa época. Sin duda en los testimonios de sus descendientes hallaremos el nexo que buscábamos entre la historia y la memoria, pues los relatos, las fechas precisas, las fotografías que aportaron los familiares enriquecen aquellas biografías, en apariencia tan precarias. Sin embargo aún existen lagunas inexplicables, Cortina cuenta que:

Francisca Campero (1844-1924) exhibió numerosas copias y unos cuadros de frutas en tres exposiciones (6^a 19^a y 20^a) Establecí contacto con algunos de sus parientes, pero ellos desconocían que en un tiempo, Francisca se hubiera dedicado a la pintura; la identificación de su obra se dificulta aun más porque en los catálogos no se registran las medidas de una buena parte de sus cuadros⁵⁸

Los registros oficiales demuestran la actividad artística pública de Francisca Campero que su familia ignoraba. Estamos hablando de mujeres destacadas. ¿A qué se debe el desconocimiento familiar de ese *tiempo* que, quizá para Francisca Campero significó el período más importante de su vida? Encontrar la respuesta es uno de los objetivos de nuestra investigación.

Tras el escaso renombre de las mujeres en el arte, es importante observar el discurso que las rodea y el contenido de su expresión en la plástica porque equivale al inicio de esa libertad que Marie Bashkirstseff consideraba necesaria para convertirse en una verdadera artista: del analfabetismo al derecho a la educación, de la disciplina artística como profesión, al dominio del lenguaje como expresión identitaria. Como hemos visto, se trata de elementos muy particulares alcanzados tras un largo proceso de transformaciones, elementos como la promulgación de la educación laica para “niños y niñas” abren paso abiertamente al siglo XX.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

2. El cuerpo como lenguaje

A mediados del siglo XX ocurrió un boom que consiguió atravesar fronteras y filtrar, de manera implícita, oscuros e inquietantes panoramas que tuvieron gran repercusión en el arte. Tanto los materiales utilizados por las mujeres como la fuerza, la calidad, la cantidad de obras producidas por ellas en un breve lapso despertaron la curiosidad, abrieron algunas puertas (antes celosamente resguardadas) y atrajeron la atención de la crítica especializada. Los ejemplos hablan por sí mismos.



Frida Kahlo, *Mi nacimiento*, 1932.⁵⁹
Óleo sobre lámina, 30.5 x 35 cm.



María Izquierdo, *Alegoría de la libertad*, 1937.⁶⁰
Acuarela sobre papel, 21 x 26.5 cm.

¿Qué empezaron a decir las mujeres entonces? Quedó establecido que su expresión visual discrepaba de la imagen construida desde la mirada del *otro*. La mujer había sido mirada, interpretada desde fuera, ahora empezaba a mirar y a mirarse a sí misma. Lo inédito de su discurso en una sociedad androcéntrica era que las mujeres se manifestaban y lo hacían desde lo más profundo de su cuerpo: desde la oscuridad y el silencio. Podían ser testigos —algunas lo fueron— del ambiente externo, de los acontecimientos históricos, pero de manera similar a lo que escribían en sus relatos, a través del registro diario y el texto autobiográfico,

⁵⁹ Carlos Monsivais, Luis-Martín Lozano. *Frida Kahlo*, México, Landucci/Grupo financiero Bital, 2000, p. 239.

⁶⁰ Luis-Martín Lozano. *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, México, Conaculta/Landucci, 2002, p. 97.

mantuvieron una constante implícita entre ellas: mostrarse, retratarse, representarse a si mismas, de lo figurativo hasta lo abstracto.

En fotografía, Tina Modotti, Kati Horna y Lola Álvarez Bravo abren paso a dimensiones poco exploradas: lo político en Tina, lo subliminal en Kati y la conjunción de imágenes en los fotomontajes de Lola. Imposible dejar a un lado los mundos fantásticos pletóricos de símbolos que Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon y Bridget Bate Tichenor vinieron a gestar en este país de supuesto “surrealismo natural”, al decir de André Bretón. Ciertamente ni María Izquierdo ni Frida Kahlo se asumieron dentro del surrealismo. Pero ¿qué es surrealismo? ¿Acaso otra manera de mirar? De ser así, sus obras preceden la libertad de expresión que las mujeres adquirirían en el siglo XX.

En las décadas de los sesenta y setenta, en México como en otros países, el sistema político colapsó, la sociedad civil se manifestó con virulentas críticas al sistema y se suscitaron enfrentamientos, debates; las contradicciones polarizaron a la población. En el arte se trata de una década rica en transformaciones y aportaciones. Surgieron grupos (y no-grupos), en contraste con la figura del artista solitario que había prevalecido desde la crisis del arte de clase y el surgimiento de la Bohème a finales del siglo XIX, pero sobre todo, se cuestionó y confrontó al sistema político. Dentro de estos grupos se integraron algunas mujeres que, como Magali Lara pronto se rebelarían:

Quando Magali Lara ingresó en San Carlos en 1976, el ambiente artístico experimentaba un cambio y los maestros compartían su experimentación con los alumnos. Era la época del auge de “Los grupos” en México, como Suma, Proceso, Pentágono. Aunque sin formar parte consistentemente de ellos, Lara se mantuvo cerca del Grupo Suma primero y después participó en distintas acciones con las artistas femeninas como Mónica Mayer y Maris Bustamante.

Lara señala (1988) que el fenómeno de los grupos habían ganado su definición tomando un discurso de izquierda que convocaba a la participación de la gente y a la integración del arte con la vida; sin embargo, cuestiona: “...pero a mi juicio, existía un tono moralizante que no permitió desarrollar lenguajes más radicales” Además, la estructura del grupo con un líder que fungía como portavoz, dio pie a una lucha de poder y a la rivalidad entre ellos.⁶¹

⁶¹ Inda Sáenz “Imágenes y contraimágenes de seis artistas visuales en México: Maris Bustamante, Monica Mayer, Carla Rippey, Magali Lara, Marianela de la Hoz y Mónica Castillo”, en, *Memoria del Primer Coloquio Arte y Género México*, Instituto Nacional de las Mujeres, 2002, p. 116.

El arte colectivo suponía enfrentar críticamente al poder representado por el partido gobernante, el PRI, opuesto a la ideología vanguardista de la cultura. Si bien los artistas aglutinados en grupos que simpatizaban con la izquierda aportaron avances novedosos en el arte, son los grupos de mujeres —ahora sí, convencidas de su adhesión al feminismo—, quienes provocaron reacciones inesperadas que en algunas ocasiones constituyeron actos de provocación y rechazo.

La sexualidad y el erotismo, ciertamente, causaban tal impacto entre el público que en ocasiones llegaron hasta a agredir la obra. Ejemplo de ello fue lo sucedido en la exposición que en 1975 presentara Mónica Mayer, quien como estudiante de la carrera de Artes Plásticas de la UNAM presentó en la Academia de San Carlos una serie de fotocollages eróticos que fueron agredidos, como lo confirma la artista.⁶²

Lo personal es político, frase acuñada y empleada en el movimiento feminista represento otro de los elementos añadidos tras siglos de invisibilización. El arte se colectivizó y corporizó al emplear el cuerpo y sus fluidos, no como pornografía sino como escritura, como lenguaje.

Algunos grupos de mujeres artistas se reunían para discutir su experiencia como mujeres, tocando temas que las inquietaban y que no encontraban dónde tratarlos, temas tabú para el momento: particularmente sobre la sexualidad y el derecho al placer, sobre la despenalización del aborto, el trabajo doméstico, la violación y la agresión hacia las mujeres, y estos temas se reflejaban en sus obras. “La primera exposición en la que ya nos identificamos plenamente como artistas feministas, dice Mónica Mayer, fue “Collage Íntimo”. Se llevó a cabo en 1977 en la Casa del Lago y en ella participamos Rosalba Huerta, Lucila Santiago y yo. Mi obra en ese momento se refería a la sexualidad (sin duda el tema que más me interesaba) y por todos lados aparecían falos y vaginas, escandalizando, aunque hoy parezca chistoso, a muchos.⁶³

En ese primer momento se transitó de los grupos mixtos a los grupos de mujeres. Por primera vez se trataba no sólo de hacer un arte diferente, un arte que reaccionaba contra el poder del Estado cuyo consumo se centraba en torno al museo, en gran parte subvencionado por el Estado. Como había sucedido en el pasado de manera individual, en esos *montajes de momentos plásticos*, protagonizados por *los grupos*, se criticaba duramente a sus beneficiarios, a la

⁶² Araceli Barbosa, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, p. 51.

⁶³ Josefina Alcázar, Véase la página: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>.

clase burguesa, a los símbolos patrios, a la religión. Se trataba —como lo relata Magali Lara—, de reunirse entre mujeres: “Pero la gran diferencia era que las mujeres nos juntábamos porque queríamos, donde había unos lazos afectivos fuertes y no había un grupo definido. Era una estructura mucho más horizontal”.⁶⁴ Sin duda en esas reuniones informales donde no existían líderes o relaciones de poder —tan características de los grupos mixtos—, las artistas en sus conversaciones abordaron los temas y resumieron las preocupaciones que venían posponiendo desde hacía tiempo:

En mi generación la cuestión femenina era importante y teníamos la oportunidad de hablar de la historia desviándola de ese lugar pomposo con la que se identificaba el arte. El espacio en blanco permitía un guiño entre el espacio literal, por un lado, y por otro era capaz de recrear este lugar donde se podía dar rienda suelta a cualquier tipo de interpretación sin necesidad de que un discurso finalizado cuestionase la obra.⁶⁵

Así, nos damos cuenta del peso que la historia y la crítica representaban para ellas y también de la libertad que ese *espacio en blanco* fue capaz de generar. Quizás, como sucediera con María Izquierdo y Frida Kahlo, esa urgencia de expresarse desde sí mismas, ese *dar rienda suelta a cualquier tipo de interpretación* pudiera haber tenido una continuidad de manera espontánea — como sucede o ha sucedido en ciertas corrientes del arte; el denominado *Neomexicanismo*, por ejemplo—, sin embargo en el arte creado por mujeres en los 70's y los 80's hubo necesidad de reunirse para hablar de lo que no se hablaba en espacios mixtos. Para no permanecer ocultas, tejieron relaciones con mujeres de otras artes, como dice Magali Lara: “Trabajé mucho con Carmen Boulosa y con Jesusa Rodríguez, exploramos la posibilidad de un lugar, interpersonal y de influencia, donde había esta posibilidad de libertad. Un lugar que aparentemente parecía no tener sentido, sin embargo rebosaba de él”.⁶⁶

Magali Lara recuerda una obra de Jesusa Rodríguez en torno a Silvia Plath: “...el refrigerador del que sale la madre. Es una imagen que me hubiera gustado

⁶⁴ Ruth Estévez, “Magali Lara”, en: Teresa del Conde, (Coord.) *Voces de artistas*, México, CONACULTA, 2005, p. 90.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 87-88.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

hacer”.⁶⁷ La pregunta que la entrevistadora hizo a Magali Lara y, que desembocó en Silvia Plath, fue: “¿Qué significa para ti, entonces, la recuperación de la memoria en tu obra artística? ¿Es un esfuerzo individual o se trata de la recuperación de una memoria colectiva?”⁶⁸ En su respuesta, Lara ahonda en aquellas reuniones que su amiga Mónica Mayer convocaba a raíz de su estancia “...con las feministas en Los Ángeles [...] para hablar de cosas personales, secretas. Esto me ayudó a compartir el lugar excéntrico y loco que yo tenía, y darme cuenta de las muchas cosas que las mujeres teníamos en común”.⁶⁹ ¿Cuáles son estas cosas secretas y cuál es ese lugar excéntrico y loco común entre las mujeres a que se refiere Magali Lara?, Y ¿por qué la imagen de la *madre* saliendo del refrigerador cuando en realidad la escritora norteamericana Silvia Plath se suicidó introduciendo la cabeza dentro de en un horno con el gas abierto? En efecto parecieran ideas excéntricas sin sentido, pero aquellos secretos contradictorios, inexplicables, buscaron y lograron salir a la luz.

No es casual que algunos de los temas que les habían sido prohibidos a las mujeres artistas en el siglo XIX como el estudio del cuerpo, la interpretación del paisaje, surgieran de manera exaltada. Otros temas, como la naturaleza muerta, recobraron vida y a veces una vida orgánica inequívocamente erótica. Las manifestaciones artísticas, aun las más abstractas, como la plástica de Cordelia Urueta, Beatriz Zamora, Susana Sierra, Irma Palacios, Laura Anderson dejarían ver que: “Sus pinturas recientes han asumido una cualidad poética y se han convertido en íntimas expresiones de la imaginación de la artista al igual que de su cuerpo”.⁷⁰ Cuerpo, identidad, autorepresentación fueron el resultado de esa urgencia por mostrarse en lo íntimo tal como ellas se miraban en oposición a las mujeres desnudas del Metropolitan que las Guerrilla Girls rechazaron. En primer término, el cuerpo femenino, pero si antes había sido *visto* desde *la otredad*, ahora emergería diversificado con la veracidad de su propia mirada.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Edward. J. Sullivan “Arte abstracto en México y más allá” en: *Latin American Women Artists 1915-1995*, Edición bilingüe, Estados Unidos, Milwaukee Art Museum, 1995, p. 62.

Si en los siglos anteriores la vía de expresión más recurrente fue la autobiografía, la narración textual, el siglo XX abre nuevas posibilidades en la representación plástica con el autorretrato. No podríamos desaprovechar el recurso de incluir aquí otros ejemplos que se expresan por sí mismos con autosuficiencia.



Magali Lara, *Autorretrato cerca de los cuarenta años*, 1995. Tinta china, fotografía y lápiz sobre papel (Tríptico) 29.5 x 68.5 cm; 29.5 x 21.7 cm c/hoja.⁷¹



Rocío Maldonado, *Retrato oculto*, 1986. Óleo y collage sobre tela, 145 x 125 cm⁷²



Rocío Maldonado, *Sin título*, 1996. Tinta sobre papel de arroz 36.5 x 30 cm⁷³

⁷¹ Teresa del Conde, Enrique Franco Calvo. *Autorretrato en México en los años 90*, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1996, p. 62.

⁷² Alberto Ruy-Sánchez, Sergio Pitó. *Rocío Maldonado*, México, Grupo financiero Serfin, 1996, p. 48.



Mónica Castillo, *Autorretrato como cualquiera*⁷⁴
1996-1997, óleo sobre tela, 80 x 70 cm.



Mónica Castillo, *Caja con uñas*, 1994.⁷⁵
Caja de cartón forrada en tela con uñas,
38.5 x 33 x 10. cm.

En los autorretratos de Magali Lara, Rocío Maldonado y Mónica Castillo encontramos elementos en torno al recuerdo, a la deconstrucción del yo, y a la utilización de huellas o códigos iconográficos regionales que tienden un puente con la *autobiografía visual*. Un retorno al manuscrito, una renovación de la narración autobiográfica desde el cuestionamiento a los grandes relatos, a la verdad histórica, ideas que autores como Derrida, Barthes, Baudrillard, Foucault, Deleuze, se ocupan de analizar en la teoría.

¿Qué diferencia hay entre el autorretrato y la autobiografía visual?

El desplazamiento que va del autorretrato a la autobiografía visual nos permitirá establecer un vínculo con tema que nos ocupa: las genealogías visuales.

⁷³ *Autorretrato en...* op. cit., p. 64.

⁷⁴ Luis-Martín Lozano. Sylvia Navarrete. *Mónica Castillo / 1993-2004*, México, Museo de Arte Moderno/INBA Conaculta, 2004, p. 98.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 82.

Aunque el tema: autobiografías visuales, es muy extenso y, por cierto, no tan contemporáneo, hay una constante y variaciones sustanciales: "...el culto al ego a partir del recurso al archivo, la relación entre el registro y el recuerdo, el dialogo entre lugar y memoria (lo privado, lo arcaico) y el concepto de índice y en todos los casos desde una des-figuración desde el yo autobiográfico..."⁷⁶

El texto de Anna Maria Guasch: *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, se ocupa de replantear la autoría y de analizar "...un cierto perfil de artista que se «negaba a sí mismo como personaje biográfico»".⁷⁷ Por ejemplo, las cifras aritméticas de On Kawara... la prosa matemática absolutamente personal de Hanne Darboven.

Si bien este afán de registro se caracteriza por plasmar vestigios o huellas que resten cualidad autoral, la abstracción o conceptualización del estilo no sustrae el yo ni el ego de estas obras. Muchos ejemplos de arte contemporáneo buscan salidas para, por medio del yo del artista, ampliar su búsqueda hacia la periferia. Las autobiografías visuales combinan signos, notas, imágenes familiares a muchos. Nunca se disuelve del todo el nexo entre el yo con su propia historia. El arte en las autobiografías visuales es una representación-narración, tal como lo menciona Guasch, al hablar de la obra de Mary Kelly:

El arte es un texto que puede y debe ser leído. Está en manos del espectador (en su mirada, en las prácticas de observación, en el placer visual) decidir cual de las formas de lecturas debe activar (desciframiento, decodificación, interpretación). La noción de lectura posee gran importancia, al igual que el acto de visualización del texto. Esto supone un nuevo ejemplo de cómo las estrategias conceptuales «siguen vivas» incorporando la memoria gracias a la noción de archivo.⁷⁸

La utilización de elementos asociados al archivo, al índice, implica pertenencia e involucra a una comunidad. En la obra de Hanne Darboven: "...se mezclan «referencias culturales sociales e históricas con documentos autobiográficos», y en el que queda sintetizado «lo privado y lo social y la historia personal con la memoria colectiva»".⁷⁹

⁷⁶ Anna Maria Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Ciruela, Biblioteca mínima, 2009, pp. 19-20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

El arte al extender sus nexos hacia fuera, va alejándose del recinto museístico aunque las obras de Kelly y de Darboven todavía se inscriben en ese marco, la corporización del yo, aunado al registro de la historia indexada, tiende a socializarse al pertenecer a la memoria colectiva. Mediante el arte, la escritura simbólica evade la custodia del arconte, lo secreto y lo privado de esos registros, escapa a la lógica de *los archivos del mal*.

Desde el título de nuestro apartado *El cuerpo como lenguaje*, se puede apreciar que lo corporal se extiende fuera de los marcos y los soportes tradicionales, desborda los límites del recinto con sus fluidos, su entramado orgánico tiende redes hacia fuera y se enlaza con otros ámbitos más propios del diálogo y la comunicación.

Así, las artistas ante la rebelión de su cuerpo expandido, al franquear los límites permitidos por la institución, se encuentran ante la disyuntiva de asimilarse a ese sistema, es decir, al mercado del arte, o renunciar a él. Las consecuencias son bien conocidas. En ese sentido, los riesgos que enfrentan las artistas no difieren de los de otras profesiones.

Si en el siglo XIX, y gran parte del XX, las mujeres no vivieron de su arte, esto significa que no sólo había que demandar el acceso a la educación como un derecho, también había que aceptar las reglas de un juego donde las mujeres no habían tenido ni voz ni voto, y asimilarse a un sistema de valores, a una estructura social que las excluía, que las situaba en segundo término, al lado de las minorías. En el momento de la *apertura*, muchas eligieron luchar por la obtención de los mismos derechos que los hombres, mientras muchas otras se plantearon disyuntivas. En el mundo del arte, al igual que en otras esferas, existen estratos, niveles, el primero de ellos es el valor del producto en el mercado.

El arte visto como mercancía, como producto, nos lleva a plantear: ¿Quiénes compran arte? ¿Quiénes determinan qué es arte y qué no es arte? Responder a estas interrogantes podría parecer sencillo: los coleccionistas compran y los críticos intervienen en el valor de la mercancía, sin embargo es mucho más complejo de lo que parece, pues aunque el coleccionismo se da también con todo tipo de objetos, los que se catalogan dentro del arte son, sin

duda, los objetos mayor cotizados, pues; “se trata del producto del más sofisticado de los mercados”.⁸⁰

¿De los coleccionistas depende el trabajo, el bienestar de los artistas e incluso el devenir del arte? o bien; ¿son los artistas quienes marcan el ritmo de este proceso?

En el mundo, digamos occidental —o más bien capitalista—, el arte ha adoptado su papel social. Desde finales del siglo pasado el término “modernidad” ha hecho avanzar el carro del progreso, el sistema del libre intercambio, aportado históricamente por la burguesía es el sistema al que el arte —y más el arte de vanguardia— se adhiere, y junto a él medra.⁸¹

La obra, el producto artístico en ese circuito, se divide entre las obras producidas por artistas muertos —en cuyo caso, producción limitada y por tanto, mejor cotizada—, y artistas que aun viven se especula en su proceso creativo, su edad entre otras cosas.

Revisemos por ejemplo tres exhibiciones de la Fundación Jumex, cuya colección es la única en México reconocida profesionalmente en el ámbito del coleccionismo internacional. En la muestra: “Were do” we go from here? 0910”⁸², de 43 artistas, seis son mujeres. De los 9 artistas mexicanos, dos, son mujeres. En la muestra “La invención de lo cotidiano” de 2008, la lista de artistas consta de 44 de los cuales sólo 5 son mujeres. De los 9 mexicanos que se incluyen, sólo una es mujer. También de 2008, la Exposición “An unruly of the real made” en la que participaron 79 artistas, 11 son mujeres, tres mexicanas de los 14 artistas nacionales que se incluyen. De esta manera, es evidente que las condiciones de las artistas mujeres no han cambiado mucho del pasado reciente. Estamos hablando en este ejemplo de 166 artistas internacionales en total. 22 mujeres y 6 de ellas mexicanas.

Sin duda este ejemplo demuestra que las alternativas de competencia para las artistas del siglo XXI no han evolucionado mucho con respecto a sus colegas del siglo XIX.

⁸⁰ Miguel Peraza, Josu Iturbe, *El arte del mercado en arte*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2008, p. 34.

⁸¹ *Ibid.* p. 25.

⁸² Véase la página de la *Fundación Colección Jumex*: <http://www.lacoleccionjumex.org/>

Pero veámoslo desde otra perspectiva: ¿Cual es la diferencia entre Miriam Medrez y Rutilia Martínez cuyas obras aparecen abajo? Las dos trabajan el barro, son contemporáneas...tal vez sea que la primera es “artista” y la segunda es “artesana”. Empecemos pues por distinguir esas diferencias.



Miriam Medrez, *Sin título*, 1994.
Escultura en cerámica con engobe y metal,
165 x 115 x 130 cm.⁸⁴



Rutilia Martínez, «Marie-Antoinette et ses enfants, 1787», 34 x 33 x 18 cm.⁸³



Miriam Medrez



Rutilia Martínez

El trabajo con barro, tierra es afín con los objetos elaborados por mujeres. Muchas veces se trata de objetos útiles para la vida diaria: vasijas, vasos, platos...

⁸³ Mercedes Iturbe. *Les trois couleurs d' Ocumicho. Dix artisanes et la Révolution Française*, Paris, Centre Culturel du Mexique, 1989, pp. 38-39.

⁸⁴ Xavier Moysén. Teresa del Conde. *Miriam Medrez. Asalto de recuerdos*, Monterrey, N.L., México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1995, p.43.

En el plano tradicional, artesanal, se denomina alfarería. En el ámbito del arte se inserta dentro de la escultura.

Las piezas de Rutilia Martínez escaparían por completo de su autoría a no ser por los registros institucionales que se conservan en catálogos a partir de intereses más o menos folklóricos por las “imaginerías” artesanales propias del pueblo de Ocumichu. Resalta el hecho de que todas las piezas registradas en el catálogo —piezas manufacturadas por encargo con base en la originalidad propia del arte de la localidad, considerando que no se trata de objetos de uso doméstico ni utilitario—, son obras producidas por mujeres. Obras que se consideran artesanía y se venden a un precio considerablemente inferior comparado con las que se exhiben en los museos y las galerías.

De este ejemplo denotamos dos dimensiones:

Arte popular = anonimato, colectivo, tradicional, escaso valor monetario.

Arte institucional = autoría individual. Sometido a la crítica, especulación monetaria = coleccionismo = mercado del arte.

Eli Bartra dice que:

El arte popular es ese conjunto de creaciones artesanales que se le ha nombrado de manera indistinta e intercambiable de muy diversas maneras como si se tratara de sinónimos; se le ha llamado por ejemplo artesanía, arte primitivo, arte turístico, arte del cuarto mundo, curiosidades, arte tradicional, arte decorativo, arte naïf o ingenuo, ornamental, arte salvaje, las artes o el arte de los salvajes, artes aplicadas, artes populares (en plural), arte étnico, arte indígena, arte exótico, arte tribal, artesanías rurales, arte del pueblo y seguramente se me olvida alguna.⁸⁵

El hecho de que la pieza de Rutilia Martínez haya aparecido en un libro editado en Francia la coloca ahora al lado de una artista contemporánea reconocida. El reconocimiento internacional fuerza la mirada estética, la conduce a un lugar de universalización dependiente. Habría que pensar seriamente en las implicaciones de entrar en el mundo del arte elitista.

¿Cómo hacer para descubrir y propiciar las diversas manifestaciones creativas, los diversos lenguajes visuales, sensoriales, sonoros, en mujeres que se dedican a tareas domésticas? ¿Cómo se logra afirmar la identidad individual dentro de una

⁸⁵ Eli Bartra, “Creatividad invisible: mujeres en el arte popular”, en: *Memoria del Primer Coloquio Arte y Género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres, 2002, p. 192.

familia o una comunidad? ¿Se trata de una tarea inherente a la comunidad humana o debe ser aprendida? ¿Tienen ahí un papel importante aquellas personas que conocen técnicas, lenguajes, códigos artísticos como los que se aprenden en las academias de música, de artes visuales, de teatro o danza? Al respecto Eli Bartra agrega:

Si se habla de arte todo el mundo sabe que se refiere al arte elitista y en ningún momento se piensa en el arte popular, porque éste debe de llevar siempre el apellido popular para existir. La disciplina de Historia del Arte en las universidades e instituciones de educación superior se encuentra completamente ajena al arte popular. ¿Por qué razón? No hay gran riqueza de arte popular en los países desarrollados y es ahí donde las feministas se han abocado, más que en otras latitudes al estudio de la relación entre mujeres y arte Y, como he dicho, a la historia del arte no le interesa por considerarlo un arte menor, porque es el arte pobre de los y las pobres del mundo.⁸⁶

Deslindarse del arte elitista, reconociendo e involucrando el arte popular en proyectos plurales, es posible en países que poseen una tradición cultural como sucede en México. “Considero que el arte popular es un arte femenino por excelencia. Como decía, es el arte que producen los pobres —ya que cuando se dice arte se refiere al arte de las élites— y los más pobres de entre los pobres de todo el mundo, sabido es, son las mujeres. Así, el arte popular expresa, en primer lugar, la creatividad de las mujeres pobres de todas partes”.⁸⁷

Sobre la base de estos argumentos, si bien muchas mujeres que se inscriben dentro del arte popular han heredado técnicas y estéticas de gran calidad, hay una evidente necesidad de “alfabetizar” plásticamente a las mujeres a niveles más amplios pues, como asegura Bartra: “...se da una clara marginación intelectual de todo el arte popular, y el que realizan las mujeres es pura y simplemente invisible —al igual que el trabajo doméstico que normalmente asumen— y es más probable que se deba también a que la creación de su arte se ve mezclada, entretejida, con las tareas domésticas.”⁸⁸

Arte colectivo, arte popular, arte tradicional en cualquiera de sus acepciones es parte de la herencia ancestral que vincula la memoria con la identidad.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 192.

Para construir otra historia podemos partir de la recuperación y la reconstrucción de nuestra memoria individual y colectiva, entendiendo a la memoria como: lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien lo que estos grupos hacen de su pasado; es decir, de las experiencias individuales de los sujetos, tales que serán transmitidas a otras generaciones y cuyo proceso va de lo individual a lo colectivo y viceversa. Estas experiencias conducen a estructurar una memoria en las que el sujeto comienza a intervenir no solo como depositario de ella sino también como creador de la misma.

Por lo tanto, se requiere de un método apropiado que valore y exprese de forma adecuada las cualidades subjetivas de la memoria. Es aquí donde la historia oral puede ser un camino para evitar el olvido de la cotidianidad, ya que apela principalmente a la memoria viva para preservar y transmitir recuerdos y vivencias personales o de grupo a partir de las experiencias subjetivas.⁸⁹

Recordemos que la tradición y sus manifestaciones artísticas son vehículos que nos guían en el tiempo y el espacio en un viaje que emprendemos con otras personas. Mucho se ha hablado del *no lugar*, de la soledad que se vive en la aldea global, de la *autopista de la información* y de la ilegibilidad del arte contemporáneo —dentro o fuera de sus sacrosantos nichos como son el museo y la galería—, habría que encontrar nuevas formas de recuperar la memoria sin eludir la diversificación y amplitud de fronteras que propicia la tecnología. Saber enlazar lo ancestral con el presente, el yo con los otros y, renombrar, a la manera de Proust, viejos lugares con nuevas expresiones. “Hay que aceptar el hecho, tan doloroso, de que ciertos problemas ya no se planteen y tratar entonces de descubrir aquello que los artistas sí se plantean hoy: ¿Cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura?”⁹⁰

Humanizar el arte, involucrar y establecer relaciones directas que, como ocurría en los primeros *performances*, happenings, montajes de momentos plásticos, de los 60’s y 70’s, sigan lanzando sus redes creativas hacia fuera, como parte de nuestra identidad.

⁸⁹ Idaid Rodríguez, “La fama perdida”, en: *MM_2 Medios Múltiples 2*, México, Publicación del Seminario de Medios Múltiples Dos, 2008, p. 42.

⁹⁰ Nicolas Bourriaud en su prólogo *Estética relacional*
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-5027-2007->

3. El orden simbólico de la madre

Hemos dejado a propósito algunos hilos de nuestra reflexión en el aire, con el propósito de entretrejer ideas con diversos ámbitos de la vida cotidiana y artística en la historia y la geografía. Por ejemplo, aquella figura de la madre saliendo del refrigerador a que se refería Magali Lara, las enigmáticas muñecas y/o los fragmentos corporales desarticulados de Rocío Maldonado, los autorretratos incisivos de Mónica Castillo, navegan en el ámbito de la imagen y de lo simbólico, de la narración y la suspensión poética de la narrativa. De ahí el hecho de habernos referido a la pintura y no a la fotografía, en la que nuestra investigación se inscribe, pues la pintura, o el dibujo que es su fase primaria: "...tiene una conciencia propia respecto a otras formas aunque estas también sean necesarias. Se mueve por un campo de la estética y la capacidad de significación..."⁹¹ El dibujo es la base, el esbozo, el dibujo contiene los elementos más simples o los más complicados de que se sirve la representación plástica. Aún las formas tridimensionales nacen del dibujo, los sueños suelen relatarse en imágenes. Las coreografías son dibujos de desplazamientos en un plano; los gestos de la vida cotidiana se dibujan según reglas aprendidas; se dibujan los bordados y las decoraciones de las viviendas. Fuera del dibujo, la realidad no sabe representarse sino como caos.

El tema, y el propósito central de nuestra investigación es dibujar los elementos, los gestos y los tejidos que permiten la recreación de las genealogías visuales de mujeres con que la memoria afectiva y constructiva de cada una se convierte en una práctica colectiva. La memoria, los nombres, los archivos fotográficos, los diarios, las cartas, los dibujos y los bordados y tejidos producidos por las mujeres del pasado, son algunos elementos importantes para conformarlas, sin embargo, sólo pueden ser aglutinados por el más importante de ellos: la madre, la concreta y simbólica figura de la continuidad, la reproducción y

⁹¹ Ruth Estévez "Magali Lara", en: *Voces de artistas*, Teresa del Conde. (Coord.), México, CONACULTA, 2005, p. 85.

la producción de vínculos entre pasado y presente. La relación madre/hija es el primer eslabón de la cadena generacional que conecta con la línea ascendiente y con el saber materno.

Imaginemos nuestra *genealogía visual*, de la manera más simple: figurémonos un árbol en cuyas ramas aparecen, suspendidos, los rostros de nuestras madres y abuelas. No nos interesa representar la imagen convencional de un árbol genealógico, puesto que estamos convencidas que la conformación familiar en cada caso particular difiere del concepto tradicional de familia, por lo tanto, tampoco es convencional: la madre ha fallecido al dar a luz o de manera prematura, la madre ha dado en adopción a su criatura, no hubo empatía con madre, la madre de tan reprimida fue una represora...

Asimismo, si bien la madre es una figura fundamental del mundo de los signos, el primer arquetipo y la relación más cargada de vestigios culturales, es también factible de ser suplantada o proyectada simbólicamente en otra persona. Sigamos escuchando a Magali Lara:

Mi madre, que también pinta, me regaló un libro de Irving Penn, muy hermoso, muy blanco donde se retrataban flores preciosas y también marchitas. Sentí que era un regalo doble. Por una parte mi mamá me daba lo que era su tema y trabajo y por otra, al encontrarme yo en una época más conceptual, más escatológica, si sentí que necesitaba un regreso, inclusive un regreso a cosas técnicas. Ya había hecho dibujo, fotocopia, libro de artista, instalación y sentí que no había cumplido con un lugar que necesitaba y que tenía que ver con las pinturas de flores de mi madre y de mi abuela. Entonces regresé. Además fue una época donde empecé a darle un lugar a la pintura de María Izquierdo, tan fantástica.⁹²

La artista en su remembranza genealógica materna se refiere al retorno, habla de un regalo y, también, sin apenas darse cuenta, menciona a una abuela simbólica: María Izquierdo. El inconciente, lo subjetivo recurre a otras figuras sin mayor explicación.

La madre es siempre el vínculo más certero con nuestro pasado real. Y ya sabemos cuan débiles son los lazos de las mujeres en la historia. Por eso para nuestro ejercicio mnemotécnico, el valor de las palabras y los datos oficiales consignados en nuestra historia personal, no es mayor que el de otras piezas imaginadas a partir de signos, sueños, intuiciones elaborados sin semejanza ni

⁹² *Ibid.*, p. 88

contigüidad. Marguerite Yourcenar en sus *memorias* toca el tema de la madre simbólica:

Debo tachar de falsa la afirmación, tan a menudo oída, de que la pérdida de una madre es siempre un desastre, o de que el niño que no la tiene experimenta durante toda su vida la impresión de una carencia y la nostalgia de la ausente. En mi caso, al menos, las cosas fueron de otro modo. Bárbara no sólo reemplazó para mí a la madre hasta que cumplí siete años: fue mi madre, y más tarde se verá que mi primer desgarramiento no fue la muerte de Fernande, sino la partida de mi niñera. Pasado el tiempo, o simultáneamente, las amantes o casi amantes de mi padre, así como, más tarde su tercera mujer, me aseguraron ampliamente mi parte de relaciones de madre a hija: alegría de ser mimada o pena por no serlo, necesidad indefinida de devolver ternura por ternura, admiración por la hermosa señora y, en una ocasión al menos, amor y respeto; en otra, esa benevolencia un poco irritada que nos inspira una persona buena, pero no muy capacitada para la reflexión.⁹³

Venimos trazando un mapa cuyo punto inicial es la memoria, y no se trata de cualquier memoria, sino aquella que es transmitida de madres a hijas. ¿Por qué de madres a hijas? Para recuperar el rastro de una historia de mujeres que se pierde en la conformación social de parentescos de apellido masculino y residencias patrilocales, con el fin de visibilizar a esas mujeres individuales cuya existencia a veces se ignora. Las palabras, los nombres, las recetas, los afectos, los saberes y los apellidos que se enlazan en la historia genealógica parten del reconocimiento de nuestra filiación; su razón es ubicarnos en el mundo, saber de dónde venimos y cuáles son nuestras raíces. Hay que “Entender que es útil y necesario establecer una genealogía de mujeres en sentido fuerte: retrospectivo históricamente, rellenando la carencia de representación simbólica y cultural arrancando de la profundización psicológica en relación con la madre (Irigaray), y propiciando por todo ello una nueva configuración, lógica, literaria, creativa y política”.⁹⁴

Hemos atravesado la historia de los acontecimientos y llegado al cuerpo, que en términos de representación visual, plasma todo tipo de imagen (¿dibujo?) de los recuerdos. El ámbito de nuestras genealogías visuales pertenece a lo sensorial, a lo subjetivo y, por lo tanto, es personal y hermético. Sin embargo, es recorrido por un tema colectivo ocultado, la existencia de ancestras, y sugiere un

⁹³ Marguerite Yourcenar, *Recordatorios*, Madrid, Alfaguara, 1985, p. 66.

⁹⁴ Rosa Ma. Rodríguez Magda, *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona, Anthropos/UAM, 1999, p. 65.

vínculo inalienable con la madre. Para asimilar el cuerpo de la dadora de vida al concepto de madre simbólica es necesario adentrarse en el universo de genealogías íntimamente reconstruidas sobre restos, escarbar en la arqueología de la evolución de una mujer desde la niñez a la edad adulta. Igualmente, el entramado inherente al ser humano mujer abarca los conocimientos generados por varias disciplinas.

Simone de Beauvoir (1908-1986) en su libro *El segundo sexo*, plantea un estatus arcaico de la madre desde el punto de vista antropológico, me permito citarla extensamente.

La madre es evidentemente necesaria para el nacimiento del niño; ella es quien conserva y nutre al germen en su seno y, por consiguiente, es a través de ella como se propaga en el mundo visible la vida del clan. Así es como ella se ve representando un papel de primer orden. Con mucha frecuencia los hijos pertenecen al clan de la madre, llevan su nombre, participan de sus derechos y, en particular, del goce de la tierra que el clan ocupa. La propiedad comunitaria se transmite entonces por intermedio de las mujeres: por ellas se aseguran los campos y las cosechas a los miembros del clan, e, inversamente, a través de sus madres, estos son destinados a tal o cual dominio. Así, pues, puede considerarse que místicamente la tierra pertenece a las mujeres, que ejercen un dominio a la vez religioso y legal sobre la gleba y sus frutos. El lazo que los une es más estrecho todavía que el de una pertenencia; el régimen de derecho materno se caracteriza por una verdadera asimilación de la mujer a la tierra; en ambas se cumple, a través de sus avatares, la permanencia de la vida, la vida que es esencialmente generación.⁹⁵

Esta significación de la madre ligada a la tierra, a la filogénesis, no es sólo una construcción teórica del ser humano mujer. Las investigaciones antropológicas por su inmersión en el comportamiento, tradiciones, mitos y creencias multirraciales de tribus primitivas, llegan a establecer aproximaciones con el origen de la estructura psicológica de las mujeres estrechamente determinada por el orden sociocultural.

El semejante, el otro, que es también el mismo, con el cual se establecen relaciones de reciprocidad, es siempre, para el varón, un individuo varón. La dualidad que se descubre bajo una forma u otra en el corazón de las colectividades opone un grupo de hombres a otro grupo de hombres: pero las mujeres forman parte de los bienes que estos poseen y que entre ellos constituyen un instrumento de cambio.⁹⁶

⁹⁵ Simone de Beauvoir, *op .cit.*, p. 31.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 33.

Si la en la estructura social formada por hombres y mujeres, no existe tal recíproca dualidad, es decir, si las mujeres no son parte referencial del colectivo, no son uno ni lo *otro*, ¿Entonces qué son? ¿Cuál es *el papel de primer orden que ella se ve representando*? La misma autora proporciona la respuesta:

Las mujeres nunca han constituido una casta separada, y en verdad tampoco han tratado de representar un papel en la Historia como sexo. Las doctrinas que reclaman el advenimiento de la mujer en tanto que es carne, vida, inmanencia, que es lo *Otro*, son ideologías masculinas que no expresan de ninguna manera las reivindicaciones femeninas. La mayoría de las mujeres se resignan a su suerte sin intentar ninguna acción; las que han intentado cambiarla no han pretendido encerrarse en su singularidad para hacerla triunfar, sino superarla. Cuando han intervenido en el curso del mundo, ha sido de acuerdo con los hombres, según las perspectivas masculinas.⁹⁷

De la primera imagen legendaria de la mujer representada como la madre-tierra, propagadora de vida en el mundo, a esta última que la hace prácticamente inexistente, media la concepción simbólica, los personajes míticos descritos en las tragedias al parecer muy actuales y los lugares que ocupan en el mundo del inconciente. La misma autora reconoce los efectos y las consecuencias de los fenómenos subjetivos y deduce que:

Corresponde a la psicología y en particular al psicoanálisis el descubrir por qué un individuo se adhiere más singularmente a tal o cual aspecto del Mito de innumerables rostros, y por qué lo encarna en determinada mujer singular. Pero ese mito está implícito en todos los complejos, obsesiones y psicosis. En particular, muchas de las neurosis tienen su origen en un vértigo de lo prohibido, que solo puede aparecer si previamente se han constituido los oportunos tabúes; una presión social exterior es insuficiente para explicar su presencia; en realidad, las prohibiciones sociales no son únicamente convenciones; entre otras significaciones, tienen un sentido ontológico que cada individuo experimenta de manera individual.⁹⁸

El segundo sexo es una obra fundamental en la teoría feminista, no obstante, está claramente centrado en las interpretaciones occidentales, modernas y capitalistas de la realidad y de la mirada que desde el centro se lanza sobre todo otro. La dualidad telúrica y primigenia del mundo americano, por ejemplo, le es completamente ajena. Relata la conformación del sistema de género de la mitología griega al psicoanálisis vienés y asume como libre sólo al

⁹⁷ *Ibid.*, p.67.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

individuo, nunca a la colectividad que lo oprime. Ahora bien, como piedra miliar de la teoría feminista de género, de *El segundo sexo* se derivan concepciones que difieren de la hegemonía interpretativa centrada en la predominancia del hombre o que les son más actuales. Es importante observar el reconocimiento que otorga al psicoanálisis para el estudio de fenómenos que rebasan la construcción social y que tienen como base mitos y personajes arquetípicos. La mención del psicoanálisis nos remite a Sigmund Freud cuyas ideas y teorías, si bien muy controvertidas y cuestionadas -especialmente por las mujeres-, han establecido los fundamentos de procesos psíquicos que siguen siendo vigentes.

Las teorías de Freud en cuanto a la sexualidad y la conducta toman como modelo al varón y él mismo lo reconoció públicamente en 1925: “Sabemos mucho menos de la vida sexual de la niña que de la del niño. Pero no nos avergoncemos demasiado: la vida sexual de la mujer adulta es todavía un continente negro (*dark continent*) para la psicología” Y así fue lanzada esta palabra inquietante tan conocida de todos. Ese tema subjetivo que se volvió subversivo...”⁹⁹

Sesenta años más tarde, la también psicoanalista, Christiane Olivier, entre las muchas voces de especialistas que lo cuestionan, se refiere al continente de la madre en su libro: *Los hijos de Yocasta*.

En cuanto trata el tema de las mujeres, o bien se aventura en la invención lisa y llana o bien cae en el pánico, y Freud va entonces del negro al blanco, de lo informulado a lo informulable: “Todo lo que se refiere al dominio de ese primer lazo con la madre, me ha parecido muy difícil de apresar analíticamente, parece demasiado desvaído por los años, demasiado vago, apenas capaz de revivirse como si estuviera sometido a una represión particularmente inexorable” ¿Pero por qué habla así únicamente cuando se refiere a la mujer? ¿Acaso el hombre recuerda mejor el útero y los brazos que lo mecieron? No es esto lo que nos revela la clínica”¹⁰⁰

Olivier opone al mito de Edipo la figura arquetípica de Yocasta: va del asesinato del padre al asesinato de la madre en la afirmación del yo. Otras analistas y filósofas importantes llegan a la misma conclusión, Luce Irigaray asegura que

⁹⁹ Christiane Olivier. *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 49.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 50-51.

“Con algunos añadidos, nuestro imaginario sigue funcionando según el esquema de las mitologías y tragedias griegas.”

Lo que nos interesa en el caso de Olivier es rescatar su experiencia en el campo de la clínica. :

El hecho de que la misma madre, de sexo femenino, se ocupe del niño y de la niña, basta para dar nacimiento a una disimetría fundamental entre los sexos: uno, el sexo masculino, tiene un objeto sexual adecuado desde su nacimiento; el otro, el sexo femenino, no lo tiene, y debe esperar a encontrarlo con el hombre para descubrir la satisfacción. Así, está fuera de toda duda que la insatisfacción marca profundamente el carácter de la mujer.¹⁰¹

En el desarrollo de las obras citadas encontramos que el problema de nacer y separarse de la madre crea conflictos existenciales que definen, entre otras cuestiones, la relación entre los sexos y la propia identidad. La construcción misma de una regla patriarcal, necesariamente heterosexual y reproductivista, implica el deber ser del conflicto madre/hija, construye el no-deseo entre mujeres como norma obligatoria, y subraya el carácter impuro de las relaciones entre mujeres que, debido a la patrilocalidad de la familia, deberán separarse a la hora del matrimonio. Los conflictos, entonces, se hacen originar de la figura de la madre, con la que las mujeres están obligadas a identificarse sin amor ni respeto, casi con odio y sin oportunidad de escaparse. En términos generales el niño resuelve su lugar en el mundo pues es bienvenido, es objeto de deseo como sexo opuesto y, aunque posteriormente abrigue sentimientos ambiguos ante la madre-mujer, lucha por salir del control materno, busca la distancia por medio de la guerra y la venganza. La niña por el contrario: “...es aceptada como “hija” por mil razones que jamás toman en cuenta su sexo real; es reconocida “hija” con condiciones, mientras que al varón se lo reconoce hijo únicamente en razón de su sexo.”¹⁰²

Los aportes estadísticos que señala Olivier son reveladores: Las niñas son destetadas antes que los niños: 12 meses en las niñas, 15 meses en el varones, la duración en el acto de mamar es mayor para el niño: 45 min y a la niña 25. min.

¹⁰¹ Christiane Olivier. *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 74.

¹⁰² *Ibid.*, p. 86.

¿Son advertidas estas diferencias? ¿Tienen repercusiones? Según la psicoanalista, las referencias de las mujeres en torno a lo *lleno* y lo *vacío* son comunes en las sesiones clínicas, asimismo, las mujeres padecen trastornos alimenticios como la bulimia y la anorexia que no se registran en los varones. “Es así que el exceso de “vacío” y el deseo de “lleno” conducirán a la mujer a la cocina, donde reinará entre el refrigerador y el horno...” ¿Es una coincidencia la frase de Magali Lara donde expresa que la imagen de la madre saliendo del refrigerador es una imagen que le hubiera gustado hacer? Pensémoslo en un contexto en el que el horno donde Silvia Plath introduce su cabeza salta a la vista. Otra similitud en los discursos de nuestras autoras francesas son las figuras del espejo y de la muñeca, en *El Segundo sexo* se explica así:

La niña se ve más completamente entregada a su madre; las pretensiones de esta se acrecientan. Las relaciones entre ambas revisten un carácter mucho más dramático. En una niña, la madre no saluda a un miembro de la casta elegida busca en ella su doble. Proyecta en la niña toda la ambigüedad de su relación propia, y, cuando se afirma la disimilitud de ese alter ego, se siente traicionada. Entre madre e hija es donde los conflictos de los que hemos hablado adoptan una forma exasperada.¹⁰³

Aunque la filósofa sitúa al personaje desde la voz materna y la psicóloga parte de la experiencia infantil, se entiende que entre ellas, el terreno de la disputa reside en el cuerpo. El cuerpo como paradoja diferencia/igualdad y el tiempo entre la muñeca y el espejo.

Simone de Beauvoir escribe al respecto:

Y, sin embargo, es también su doble maravilloso; lo contempla deslumbrada en el espejo; es promesa de dicha, obra de arte, estatua viva; ella lo modela, lo adorna, lo exhibe. Cuando se sonríe en el espejo, olvida su contingencia carnal; en el abrazo amoroso, en la maternidad, su imagen se aniquila. Pero, soñando a menudo consigo misma, se asombra de ser a la vez esa heroína y esa carne.¹⁰⁴

Mientras Olivier afirma:

...ya que no puede existir en la realidad va a inventarse una existencia con su muñeca (suerte que se inventaron las muñecas, no para condicionar a las niñas hacia su futuro papel de madres, sino porque es la única imagen corporal, conforme al cuerpo de la niña) Ésta se evade sigilosamente del mundo adulto y va a buscar su pareja, la que puede ser como ella y a la que sólo le falta la palabra,

¹⁰³ *Ibid.*, p. 299.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 364.

que la niña le dará. Palabra, catarsis indispensable en el desierto de soledad por el que atraviesa.¹⁰⁵

A la luz del discurso psicoanalítico, los autorretratos de Rocío Maldonado y de Mónica Castillo cobran aquí un sentido metafórico: las muñecas forman parte del repertorio icónico de Maldonado, muñecas que: “Se me ocurren —ha declarado— y me llaman la atención, pero no es algo premeditado”.¹⁰⁶ Ambos recursos, el rostro en su intermitente transformación, la muñeca que aparece sin intención son fragmentados, divididos, rotos y reconstruidos en el plano de la representación visual.

“En verdad, no es posible ser para sí positivamente otro, y captarse a la luz de la conciencia como objeto. El desdoblamiento solo es soñado. Es la muñeca la que materializa ese sueño en la niña, que se reconoce en ella más concretamente que en su propio cuerpo, porque entre una y otra hay una separación.”¹⁰⁷ Mientras que el espejo como símbolo es un reflejo imaginario, la muñeca es una interlocutora.

Entonces aparece la palabra como un nuevo paradigma entre lo imaginario, o lo simbólico y lo semiótico, al decir de Julia Kristeva. Una palabra que ha sido, sin embargo, expropiada a la enunciación de la vida de las mujeres y que la plástica sustituye con dibujos de venas que corren de una mujer a otra, trayendo sus flujos vitales, sosteniendo la vida, como en *Las dos Fridas*, de Kahlo.

Hemos visto que la autobiografía en las mujeres es en gran parte un monólogo interior que contiene sus propios valores: el hecho de estar familiarizadas con el lenguaje escrito, cosa que no era común a todas las mujeres, propiciaba y propicia cierta claridad discursiva y la valoración del propio ser en el tiempo, pues la palabra devela imágenes e ideas claves para la interpretación del ser histórico. En las genealogías visuales, en cambio, las imágenes o pictogramas son directamente las que nos llevan a la idea, simplificando el discurso hasta velarlo. En este escenario, los colores, las formas y los materiales, las texturas, la relación espacial entre las figuras e incluso los textos que les subyacen, producen

¹⁰⁵ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁶ Alberto-Ruy Sánchez, Sergio Pitol. *Rocío Maldonado*, México, Grupo financiero Serfin, 1996, p. 28.

¹⁰⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.* p. 370.

un nivel de comprensión sensorial. El mensaje se inserta en un contexto material personal e indescifrable.

Así la imagen de la madre –imagen casi ineludible en el caso de las genealogías visuales– suele ser representada por objetos como una piedra, una bola de estambre, una nube. No obstante, aun y cuando se entienda a la madre como figura simbólica y se logre integrar con otros elementos en una composición visual, el proceso psicológico que experimentan las mujeres en un taller como el que proponemos, no elude ni al personaje real ni al arquetipo, ni a la mujer de carne y hueso que nos crió ni a la mujer mayor (o personaje histórico) que idealizamos como ejemplo.

Los conflictos de la conformación social e histórica del ser mujer que hemos analizado a lo largo de esta tesis se manifiestan siempre al interior de un grupo, son expresiones vivas de las relaciones interpersonales que construyen las redes de afectos que permiten la sociabilidad. Las relaciones entre mujeres, en este sentido, enfocadas al trabajo y la producción en equipo, suelen involucrar sentimientos y emociones, empatía, o rechazo. Sin embargo, como lo observamos en el ejemplo narrado por Magali Lara al referirse a los grupos de mujeres artistas, estas relaciones son parte de un discurso de organización social que puede cambiar por la acción de las mujeres mismas, hasta constituirse en espacios exclusivos que propician la comunicación y la confianza.

Durante los ochentas, el colectivo Libreria delle Donne di Milano, publicó un libro con el título *Non Credere di Avere dei Diritti*, traducido al español como, “No creas tener derechos” por la editorial Horas y Horas de Madrid, después de un largo proceso de discusiones en torno a los derechos de las mujeres. El colectivo se planteaba:

Los estudiosos de antropología enseñan que la sociedad humana se ha constituido mediante el intercambio de signos, bienes y mujeres. Es un extraño modo de representar las cosas, una manera de falsa simplicidad científica para cubrir el horrible desorden causado por la dominación de un sexo sobre el otro, la violenta destrucción de las relaciones entre las mujeres, en primer lugar aquella con la madre, a menudo acompañada por la imposibilidad, para una mujer, de ser dueña de sus propias producciones y casi siempre unida a la dificultad femenina

para producir signos originales: ¿para intercambiar con quién, para significar qué?¹⁰⁸

Denunciaban la existencia de un complejo sistema de dominación del sexo masculino sobre el femenino, con todas sus implicaciones de discriminación y violencia, y, en lo simbólico, de ausencia de fundamentos y referentes: “Cuando se razona sobre la condición femenina, habitualmente tenemos presente el estado de confusión entre su ser cuerpo y su ser palabra, que el hecho de ser trasplantada a las genealogías masculinas provoca en una mujer O sea, ese estado conocido como histeria femenina, femenino casi por definición.”¹⁰⁹

El colectivo de Milán, se reunió periódicamente entre 1966 y 1986 produciendo un serie de conceptos como el de *affidamento* que ellas explican de esta manera:

Hemos descubierto que la búsqueda de referencias simbólicas ofrecidas por otras mujeres es una búsqueda muy antigua, y que ha tomado muchas veces la misma modalidad que nosotras le hemos dado, de una relación de *affidamento*” [...] La palabra *affidamento* es bella, tiene en sí raíces de palabras como fe, fidelidad, confiarse, confiar. Sin embargo a algunas no les gustaba, porque se refiere a una relación social que nuestro derecho prevé como entre un adulto y un niño. El confiarse de una mujer en otra similar a ella puede, en efecto, establecerse entre una niña y una adulta, pero ésta es una de las posibles derivaciones. Nosotras lo hemos visto y pensado, primariamente, como forma de relación entre mujeres adultas.¹¹⁰

Esta y otras definiciones se deben a la práctica necesaria del hablar entre mujeres que, a modo de ejemplo, tuvo lugar en Milán. Sin embargo la confianza entre mujeres adultas no estaría completa sin el concepto de la madre simbólica.

Tener interlocutoras magistrales es más importante que tener derechos reconocidos. Una interlocutora con autoridad es necesaria, si se quiere articular la propia vida en un proyecto de libertad y encontrar así la razón del propio ser mujer. La mente femenina sin ubicación simbólica tiene miedo. Está expuesta a hechos imprevisibles, todo le sucede desde afuera en el cuerpo. No son las leyes ni tampoco los derechos los que dan a una mujer la seguridad que le falta. La inviolabilidad puede ser conquistada por una mujer mediante una existencia proyectada a partir de sí y garantizada por una sociedad femenina.¹¹¹

¹⁰⁸ Tomado de la página: <http://www.rimaweb.com.ar/articulos/2011/el-concepto-de-affidamento/>
traducción: Gabriela Adelstein, Buenos Aires 2004.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Idem.*

Luce Irigaray y Luisa Muraro reconocen de distinta manera el papel del lenguaje en el orden simbólico de la madre. ¿Qué decir y cómo decirlo? se pregunta la psicoanalista y semióloga francesa acerca de *la dificultad de comenzar*, mientras la filósofa italiana no se plantea sólo retomar el hilo, seguir bordando, sino también el sentirse cómoda para hacerlo. Cada espacio donde una mujer se expresa tiene un significado diferente: la familia, un círculo de amigos, un foro político, el colectivo de mujeres.

Cada uno de los grupos de mujeres que reunimos para llevar a cabo nuestros objetivos prácticos, es decir, para realizar nuestros talleres de genealogías visuales, experimentaron un proceso diferente, sin excluir la apertura, la confianza y la libertad de expresión que, aunadas a la voluntad de nunca obviar el tema de la madre, representaron un reto.

Un tema menos controvertido que el de la madre, quizá no hubiera producido reacciones tan encontradas: aceptación o rechazo. Debe verse por tanto el producto final como una salida victoriosa, una reconciliación, un triunfo ante sentimientos que los psicoanalistas usan mucho en la relación madre-hija, como recelo, rivalidad y envidia. Y debe verse también como un proceso liberador y creativo de comunicación entre mujeres.

Luisa Muraro en su libro *El orden simbólico de la madre*, confiesa que su decisión por la filosofía fue tomada para apartarse de su madre, para ser todo lo opuesto a ella; al final acepta que el camino era a la inversa: “Quería ir al principio de las cosas para comprender y comprenderme, y en cambio iba contra mi madre.[...]La salida no la encontré, sin embargo mediante la filosofía, sino con la política de las mujeres. De ésta he aprendido, precisamente, que para su existencia libre una mujer necesita, simbólicamente, la potencia materna, igual que la ha necesitado materialmente para venir al mundo”.¹¹²

Muraro hace una revisión del pensamiento filosófico en su deseo de saber y al mismo tiempo dirige una profunda crítica a los filósofos que se inspiran en la figura y en la obra de la madre, aunque invirtiendo la fórmula haciendo ver al

¹¹² Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y horas. Cuadernos inacabados, 199, pp. 6-8.

padre –al filósofo–, como verdadero autor de la vida –de la obra–. Sugiere que todo saber es inalcanzable aunque: “El saber amar es un camino distinto del deseo de saber, casi contrario, puesto que este último es un encaminar las fuerzas pasionales hacia el camino del conocimiento, declarado por otra parte inalcanzable, mientras el saber amar es el poner en círculo las fuerzas pasionales con la actividad de la mente.”¹¹³ De esta manera el deseo de saber, de obtener la verdad y el deseo de amar –potencia generadora– se equilibran en esta balanza.

La dinámica de intervención oral entre mujeres aunque también se circunscribe al orden de autoridad convencional, hace que todas puedan hablar, pero es posible y enriquecedor acceder a otros lenguajes y las artes visuales permiten acercarse de forma subjetiva a esa posibilidad. “La experiencia preverbal, según nos enseña la estética de origen psicoanalítico, nos es restituida a través del arte.”¹¹⁴

Luce Irigaray en su texto “El doble umbral” propone la tesis que las mujeres al no recibir una remuneración por su trabajo reproductivo, deben elegir entre estar o no estar en el mundo estructurado por y para beneficio de los hombres. Concluye que entre las mujeres existe un oscuro vínculo no resuelto que se observa claramente en las relaciones madre e hija. Relaciones que determinan también todo tipo de comunicación con otras mujeres de una manera muy elemental: ser madre o ser hija. Un primer paso para establecer lazos sanos de comunicación e identidad entre mujeres es la producción simbólica. Acceder al mundo del imaginario, de la creación y los procesos artísticos va más allá de ser un simple entretenimiento.

También es importante que descubramos y afirmemos que siempre somos madres, desde el momento que somos mujeres. Traemos al mundo otras cosas aparte de criaturas, procreamos y creamos otras cosas además de criaturas: amor, deseo, lenguaje arte, expresión social, política religiosa, etc. Pero esta creación, esta procreación nos ha estado secularmente prohibida y es preciso que nos reapropiemos esta dimensión maternal, que en tanto mujeres nos pertenece. La cuestión de tener o no tener hijos, para que no se plantee de forma traumatizante y patológica, ¿No debería abordarse siempre sobre el trasfondo de otra procreación: una procreación como una creación del imaginario y recreación

¹¹³ *Ibid.* p. 18.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 45.

de lo simbólico (si se quieren emplear estas palabras). Las mujeres y sus criaturas saldrían ganando infinitamente con ello.¹¹⁵

Ser mujer no sólo es ser madre, y las relaciones entre mujeres pueden ser más complejas y productivas. Para ello hace falta promover procesos de reflexión, discusión y sobre todo, de producción simbólica. Afirmar la existencia de nuestras genealogías maternas, traer al presente esos vínculos olvidados con nuestras abuelas (biológicas y simbólicas) es una cuestión de identidad pero también de compromiso, un merecido reconocimiento público porque para ello no basta con hacerlo, hay que revelarlo.

¹¹⁵ Luce Irigaray, El cuerpo a cuerpo con la madre, www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/elcuer1193.pdf

CAPÍTULO III
VISIBILIDADES COMPARTIDAS

*Alas que imitan dedos
qué aire escriben
cuando en la luz se parten
por el tacto del sueño*

Patricia Medina

En este capítulo se hará una descripción de los pasos que se siguieron para llevar a cabo lo que es, en la práctica el resultado de esta investigación. En el primer apartado, se hará una descripción del diseño del taller, la elección de los “grupos muestra” y las condiciones y estrategias que propiciaron su desarrollo.

En el segundo inciso se abordará el método empleado y los datos particulares de cada grupo. La inclusión de algunas tablas cuantitativas nos permitirá establecer comparaciones y aportará mayor comprensión sobre los resultados.

Finalmente, reservamos el tercer inciso para mostrar los resultados visuales. Para hacer la selección tomaremos algunos ejemplos representativos de cada grupo.

De las rebeliones descritas en los capítulos precedentes pasaremos a las revelaciones. Los secretos, los silencios guardados en el fondo de los cajones por generaciones saldrán a la luz convertidos en historias visuales.

1. Ginelogías re-tratadas¹¹⁶

Ya planteamos en la introducción nuestra primera hipótesis, es decir, que la mayoría de las mujeres desconocen su línea genealógica materna. Una segunda hipótesis se ha ido perfilando a lo largo de los capítulos precedentes: las mujeres culturalmente han heredado un gran potencial expresivo y poseen capacidades creativas inexploradas.

¹¹⁶ Este título fue decidido por las participantes del primer taller para su exposición pública. Jugaron con la palabra genealogía y la raíz griega gynaika que significa mujer.

Con el objeto de comprobar éstos supuestos y también para encontrar alternativas de solución, nos dimos a la tarea de implementar un plan de trabajo a partir de una primera muestra basada en la experiencia personal, misma que fue ilustrada, también, en el la introducción.

Por otra parte, iniciamos un proceso de búsqueda y gestión a nivel institucional para acceder a grupos ya conformados cuyas características coincidieran con nuestros propósitos experimentales.

En primer término se diseñó la metodología del taller procurando hacer los ajustes necesarios entre la muestra base y los casos o muestreos que serían objeto de análisis. La propuesta se ejemplifica en el siguiente esquema:



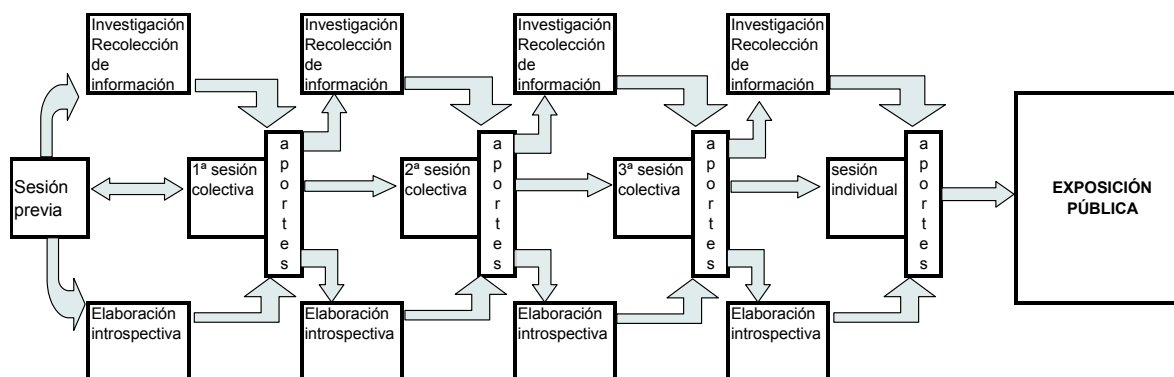
El esquema está formado por cinco módulos repetidos en una secuencia horizontal que llega a un cuadro final que es la muestra o exposición pública de los trabajos. Además, habremos notado cierta familiaridad con los temas a tratar en cada una de las tres sesiones colectivas.

El primer problema que enfrentamos al presentar la propuesta fue la duración del taller, es decir, si cada sesión colectiva requería tres horas y dos sesiones no son grupales, seis semanas les resultó excesivo.

Para comprender la importancia de contar con espacios lo suficientemente largos entre una sesión y otra, no hace falta reiterar la experiencia personal que originó este proyecto, sin embargo, es un antecedente que nos da una idea muy clara de que la *investigación del tiempo perdido*, la recuperación de la memoria, puede resultar más dilatada de lo que imaginamos. En el fondo lo que se pretende no se reduce a un evento circunstancial -un taller aislado-, sino inducir un proceso

de introyección individual que puede o no desencadenar reacciones consecuentes.

Veamos la función que desempeñan otras actividades paralelas entre cada sesión:



Los módulos añadidos en las líneas adyacentes al primer diagrama son actividades prácticas que inician antes, incluso, que el mismo taller: por una parte se trata de investigar y recolectar fotografías e información genealógica y en otro plano, se desencadena un proceso introspectivo que determina, entre otras cosas, la decisión de cada participante de continuar en el taller. A partir de ese momento se consolida el grupo y se produce una retroalimentación que en teoría —y en la práctica, como veremos más adelante—, marcha con fluidez, hasta llegar al objetivo final: la muestra pública de las composiciones.

El segundo problema, que sin duda se presentaría, tiene relación precisamente, con los prejuicios asociados en torno a la práctica artística. Existe una polarización entre el acto creativo primitivo, originario, infantil —quizá habría que responsabilizar de ello al sistema educativo—, y el arte en la esfera profesional. No hay términos medios, parece existir una escisión entre la infancia y la edad adulta que inhibe aquella familiaridad con el lenguaje visual asociado a los primeros años de vida. El arte en cualquiera de sus manifestaciones es relegado a un nivel secundario. Durante el proceso de nuestra investigación tuvimos la oportunidad de observar los efectos de este fenómeno y de solucionar el problema al propiciar en los grupos un clima informal y lúdico. Lograr reducir la tensión e

infundir confianza ante la propia imaginación, sensibilidad en la expresión creativa, autoafirmar la riqueza simbólica de sus valores, sería una condición imprescindible para llegar a producir y exponer en espacios públicos, los resultados de sus genealogías visuales.

Los pasos siguientes implicaron la planeación y logística del proyecto.

- Elección de los grupos y consolidación de acuerdos institucionales.
- Planeación o calendarización de actividades.
- Preparación de requerimientos materiales: computadora, escaner, programas computacionales, asistente de digitalización, papelería, transportes, etc.

Muchos aspectos vagamente percibidos fueron implementados de manera intuitiva. El papel que yo representaría en tres escenarios diferentes a partir de mi vinculación afectiva o política. El hecho de proponer el taller y al mismo tiempo conducir el experimento a grupos que accedieron voluntariamente –en un principio-, me implicaba oscilar entre diferentes posiciones etiquetadas: coordinadora, tallerista, facilitadora... cualquier término me pareció inadecuado pues la misma fluctuación dependía del nivel de cercanía con las participantes y con las características de cada grupo. Por ejemplo, entre el primer grupo –en el cual yo conocía a varias personas-, y el tercero integrado por personas desconocidas y ajenas por completo a mi contexto, representé roles diferentes. Las maneras en que fui percibida por cada integrante y mi propia percepción de los grupos fueron diferentes en los tres casos. La constante, en cada escenario fue que asumí los papeles de investigadora, conductora, mediadora, organizadora, independientemente de la amistad, camaradería, confianza o antipatía que dicha interacción generara.

La inmersión en el campo exigió un análisis cuidadoso y realista de todo aquello que dependía de mis habilidades, o certezas y también de mis carencias o rasgos desfavorables. Es importante considerar un elemento sin el cual el proyecto habría sido irrealizable: las alianzas estratégicas establecidas a partir de una larga trayectoria como integrante de Patlatonalli A.C –organización lésbica de la sociedad civil con sede en la ciudad de Guadalajara en el Estado de Jalisco.

Definición de casos

A partir de la aprobación metodológica del taller —con carácter experimental y voluntario—, se concretaron dos grupos pertenecientes a programas universitarios, en dos ciudades distintas:

1. Seminario Permanente *Recuperando el sujeto mujeres. Perspectiva feminista y pensamiento feminista latinoamericano* de la Maestría en Derechos Humanos de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel Del Valle.
2. Especialización de Estudios de Género Universidad Pedagógica Nacional Unidad 141 Guadalajara.

Por razones estratégicas los dos talleres se dirigieron a grupos universitarios con formación e intereses feministas.

A estos dos grupos, posteriormente se añadió un tercero, con características completamente distintas.

3. Programa de Rescate de Espacios Públicos. Tlajomulco de Zúñiga. Santa Fe Cluster 24 (Municipio colindante con la ciudad de Guadalajara, Jalisco)

Este último taller formó parte de un convenio ofrecido a Patlatonalli A.C. por las autoridades municipales de Tlajomulco de Zúñiga para cumplir sus programas interinstitucionales con la Secretaría de Desarrollo Social a nivel estatal y Federal. Uno de los objetivos establecidos para los programas *Rescate de Espacios Públicos* y *Hábitat* es justamente fomentar la equidad entre mujeres y hombres. El municipio de Tlajomulco es uno de los más grandes del estado de Jalisco y es el único gobernado por el Partido de la Revolución Democrática (PRD). En ese sentido el gobierno municipal perredista asignó diversos proyectos a las organizaciones de la sociedad civil que, como Patlatonalli A.C., son precursores en la defensa y promoción de los derechos de las mujeres, entre otros temas. Considerando que Jalisco es un estado actualmente gobernado por la derecha (Partido de Acción Nacional) y que el PRD es asociado con la izquierda, -sin

olvidar que nuestro país ha firmado acuerdos internacionales en cuestión de derechos de las mujeres-, tales condiciones permitieron que nuestro proyecto se extendiera de la especialización universitaria, al ámbito popular. Con el taller denominado *En busca de nuestras historias maternas*, en la localidad Sta. Fé Cluster 24 se generó una segunda fase, cuya trascendencia estaba fuera de toda expectativa, pero dentro del período y de los objetivos de la investigación: La realización de la Campaña Municipal denominada “Encuentro con Genealogías de Mujeres” Aunque este hecho trascendió los límites de un proyecto individual a la esfera de lo público y de lo popular, nos limitaremos por el momento a describir las tres muestras planificadas.

Veamos gráficamente el calendario de actividades tal como se realizó:

Taller y actividades	3er Trimestre 2009	4º Trimestre 2009	1er Trimestre 2010	2º Trimestre 2010	3er Trimestre 2010	4º Trimestre 2010
UACM México D.F.						
Gestiones						
Duración Taller						
Producción						
Exposición						
			UPN Guadalajara			
Gestiones						
Duración Taller						
Producción						
Exposición						

			Tlajomulco de Zúñiga Guadalajara			
Gestiones						
Duración Taller						
Producción						
Exposición						

2. METODOLOGIA

El instrumento metodológico, en primer término, debe proveer los datos necesarios para comprobar si la hipótesis es correcta y con el resultado de ellos establecer cuál es el nivel de conocimientos sobre la genealogía materna. En otro aspecto deberá estimular a las participantes a establecer los vínculos que permitan recopilar suficientes documentos para conformar archivos visuales.

El procedimiento inicia inmediatamente después de lograr un acuerdo con la persona o las autoridades a cargo del grupo. La sesión previa, tiene varias funciones: exploración de campo para efectos estratégicos de la investigación y a nivel de grupo presentar el proyecto e invitar a su participación.

Prácticamente en esta sesión se recaba la lista de participantes y se reparten dos formatos implementados para estimular al grupo.

El formato *La ruta de mis ancestros* será en adelante una herramienta sometida a constante transformación. Por esta razón permanecerá con las participantes. El diseño se hizo de manera circular y se colocó a las ascendientes en la parte superior como se observa a continuación:

Y a nivel simbólico el mismo orden:

La ruta de mis Ancestras (Madres simbólicas)



Marguerite
Yourcenar (1903-
1987)



Virginia Woolf
(1882-1941)



Lou Andreas
Salome
(1861-1937)



Emily
Dickinson
(1830-1886)

El segundo formato servirá para iniciar la recopilación de documentos. No olvidemos el mensaje que va implícito en el diseño del formato: lo que intentamos es propiciar el potencial creativo, lúdico de la infancia.

TOMA EL LLAVERO ABUELITA...

LOS RESULTADOS PUEDEN SER MUY REVELADORES PARA TI:

1. HACER TU PROPIO ARCHIVO DE IMÁGENES DIGITALES
2. CREAR COMPOSICIONES VISUALES Y EXPONERLAS

¡¡¡¡TODO ESTÁ EN EL ROPERO DE TU ABUELITA!!! ¿CÓMO HACERLO?

- PIDELE A TU MADRE, A TU ABUELA, QUE TE ENSEÑE SUS FOTOS, QUE TE CUENTE DE SU MADRE, QUE TE ENSEÑE SUS OBJETOS, SUS CARTAS, SUS HISTORIAS...
- PIDELE QUE TE PRESTE ESAS FOTOS, ESAS CARTAS, JUGUETES, BORDADOS...
- SI LA CONVENCES DE QUE TE PRESTE SUS FOTOS Y DOCUMENTOS:
- PONLO EN UN SOBRE CON TU NOMBRE, (Y UNA LISTA)

- ESCRIBE LO QUE DICEN...SI TIENES CÁMARA DIGITAL, TOMALE FOTOS A ELLAS Y LO QUE TE ENSEÑEN Y GUARDALO EN UNA MEMORIA USB
 - ¡¡¡¡¡EN EL TALLER VAMOS A ESCANEAR Y A DIGITALIZAR TODAS TUS IMÁGENES Y A HACER TU PROPIO ARCHIVO DIGITAL!!!!
- Y LUEGO... LO REGRESAS TODO A SU ROPERO.**

El contenido de los capítulos anteriores fundamenta en lo teórico lo que se realizó en la práctica. Por esta razón, en cada sesión grupal se abordaron los temas ya conocidos:

1. Los nombres = Conocer el nivel del problema.
2. El orden simbólico de la madre = Analizar el lo que representa la madre a nivel particular (análisis de casos) y su importancia simbólica a nivel general.
3. Genealogías de mujeres= re- visar, proponer soluciones de composición, calendarizar sesiones individuales, organizar los detalles de producción y exposición final.

En resumen, la metodología aplicada se puede sintetizar en 3 sesiones colectivas y una sesión individual de tiempo variable y pretende utilizar lo menos posible un lenguaje literal.

El mensaje implícito del formato “*Toma el llavero abuelita*” describe los pasos a seguir y certifica que todas las fotos y documentos aportados serán digitalizados y devueltos a las participantes al terminar la sesión.

Hipotéticamente, el taller se describe en el siguiente cuadro:

Semana	Sesiones	Objetivos	Duración
1 ^a	Previa presencial o por correo	Descripción del taller. Recabar lista de participantes. Repartir 2 formatos para iniciar el taller con: 1.- fotografías. 2.- nombres y apellidos de la línea materna	30'
2 ^a	1. Los	Explicar el proceso visualmente. (presentación	3 horas

	nombres	digital en pantalla) Dinámica en pequeños grupos: Reflexionar sobre los resultados de la investigación sobre los nombres. Realizar un ejercicio plástico (dibujar, colorear) Proponer como tareas: seguir investigando y recopilando archivos, proporcionar texto para comentar en la siguiente sesión. Digitalización de archivos de imágenes (asistencia técnica)	
3ª	2. El orden simbólico de la madre	Mostrar en pantalla y comentar en grupo las fotografías y elementos visuales (ya digitalizados) recopilados por cada integrante. Mostrar visualmente los resultados de la sesión anterior (dibujos y avances del proceso de investigación) relacionar imágenes con las ideas de la lectura. Proponer un escrito sobre la madre (carta, descripción onírica) Digitalización de archivos de imágenes (asistencia técnica)	3 horas
4ª	3. Genealogías de mujeres	Mostrar en pantalla los archivos personales. Comentarios generales, avances. Propuestas colectivas de composición. Planificación de sesiones individuales con tallerista. Propuestas sobre estrategias de producción, impresión de trabajos, material, dimensiones, fecha y lugar de exposición.	3 horas
	Individual	Resolución de composiciones en formato digital - con el apoyo técnico de la tallerista.	2 a 3 horas

En la práctica se acordaron adecuaciones según las condiciones de cada grupo.

Aspectos generales

Corresponde ahora hacer un análisis de los tres casos para verificar si las hipótesis son verdaderas. (Hipótesis que sólo hasta la parte final del proceso fueron claramente identificadas).

1. Existe un gran desconocimiento de las ancestras genealógicas de la rama materna
2. Existe un gran potencial creativo en la población –especialmente en las mujeres- que busca vías de expresión.

En cuanto a la primera hipótesis, aunque resultó certera pues, en efecto, la mayoría de las participantes demostró tener grandes lagunas sobre su genealogía matrilineal, pasó desapercibido el hecho de que el formato: “La ruta de mis ancestras” era lo que permitiría precisar en qué nivel existía la falta de información, y a qué nivel se llegó al finalizar el taller. No se dio un seguimiento preciso debido en parte, a que el formato permaneció con las participantes como su herramienta durante el proceso. Sin embargo, en la mayoría de los casos el formato fue digitalizado en la primera sesión colectiva como parte de cada archivo. Esto nos permite tener una idea aproximada de las carencias iniciales sobre conocimientos genealógicos, más no de su evolución durante el taller.

En cuanto a los cinco objetivos planteados en la muestra base, todos ellos fueron logrados en mayor o menor medida.

Cada taller presentó una serie de variantes y modificaciones que resumiremos en cuadros comparativos para enfocarnos en el área de nuestro interés que son las artes Visuales.

Lugar y fecha del taller	N° de inscritas	participaron	Fotomontajes expuestos	Exposiciones públicas
UACM México D.F. Noviembre/diciembre 2009	25	14	11*	1
UPN Guadalajara Marzo/abril 2010	12	12	9*	1
Tlajomulco de Zúñiga Guadalajara. Octubre/dic. 2010	14	14	10	1
Total	51	40	32	3

El primer aspecto a considerar fue la fluctuación de la asistencia, debido, en gran parte las condiciones establecidas para el taller: voluntario y gratuito. Las listas de asistencia demuestran el problema: del primer grupo ningún participante asistió a las cuatro sesiones (uno de ellos lo hizo fuera de tiempo, otra por correo electrónico, etc) Del segundo grupo asistieron a todas las sesiones cuatro personas y del tercero cinco personas. De esta manera se puede comprender las implicaciones técnicas entre la propuesta original y los tres casos que fueron objeto de nuestra investigación. Sin embargo, a manera de compensación fueron adhiriéndose sorpresivamente otras personas. Para efectos estadísticos tomaremos los resultados de las tres últimas columnas como punto de partida.

La ruta de mis ancestras

Es el formato del que extrajimos los datos para conocer el problema y comprobar nuestra hipótesis. Tomando en cuenta la falta de seguimiento individual en las anotaciones de *La ruta..* y aunque es uno de los elementos más importantes en términos cuantitativos, de ninguna manera refleja la complejidad del problema: aquí se encuentran en la parte biológica o parental: madres solteras, madres solteras hijas de madres solteras, madres que fallecieron, madres adoptivas. Y en lo simbólico, la gama incluye a familiares, madres adoptivas, madrastras, tías, mujeres que se hicieron cargo de la crianza y educación de las hijas o bien

personajes históricos, míticos, etc. En ambos aspectos los registros son tan variados que, nuevamente dificultan cualquier precisión. Por ejemplo se anotaron los nombres y apellidos de la madre y sólo un apellido de la abuela, o bien se anotaron todos los nombres, apellidos y fechas de nacimiento y muerte hasta la bisabuela pero sólo el nombre de la tatarabuela etc.

Aun así, sistematizar los resultados en términos generales me pareció indispensable.

Como datos generales tenemos tres grupos diferentes:

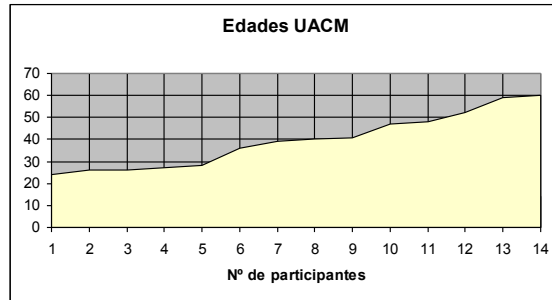
México D.F.	Grupo interdisciplinario de reflexión feminista
Guadalajara, Jalisco.	Programa universitario de Estudios de Género
Tlajomulco de Zúñiga	Madres de familia Amas de casa

Las características de cada grupo: intereses, ocupación, ubicación geográfica, edad promedio entre otros factores, influyen en los resultados. Especialmente la edad promedio. Por esta razón la serie de gráficos comparativos entre cada caso incluyen dos categorías complementarias.

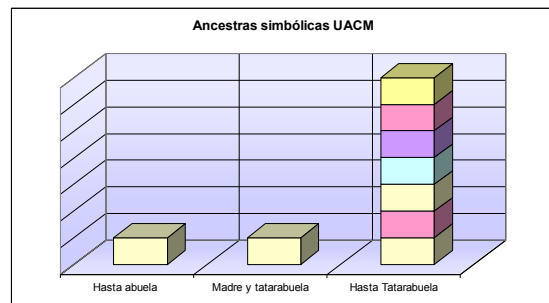
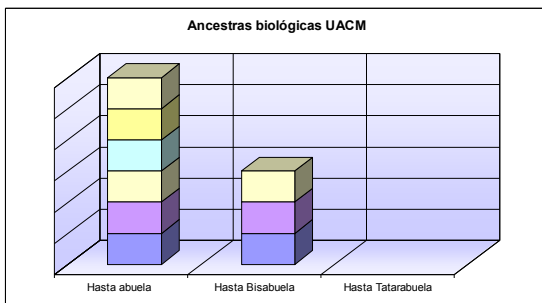
- ✓ Los datos de los cuadros relativos a la edad fueron tomados con el criterio de quienes asistieron por lo menos a una sesión y aportaron algún tipo de registro; desde un dibujo hasta una serie de fotografías aunque no completaron el proceso. En ese sentido tomaremos el número de participantes de la tabla general que suman 40 en total
- ✓ De 40 participantes se tomaron muestras sobre los 33 formatos *La ruta de mis ancestros* que quedaron registrados.

Es interesante observar las diferencias existentes entre los tres grupos tomando como base el nivel de conocimientos genealógicos tanto en el plano biológico como en el simbólico.

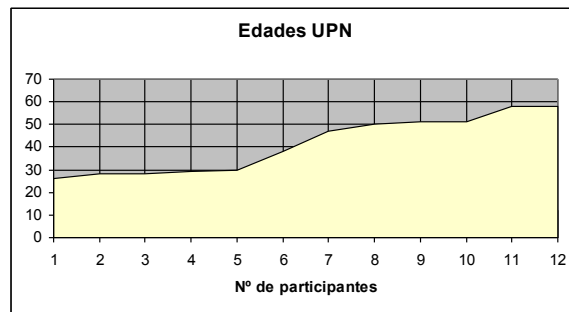
Veamos estas comparaciones gráficamente.



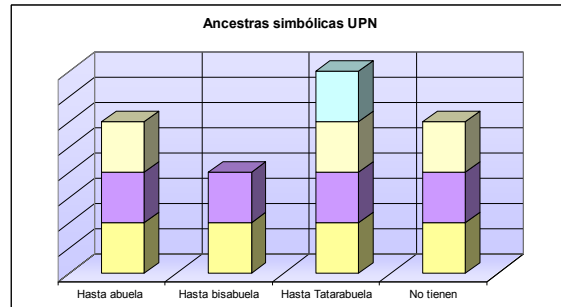
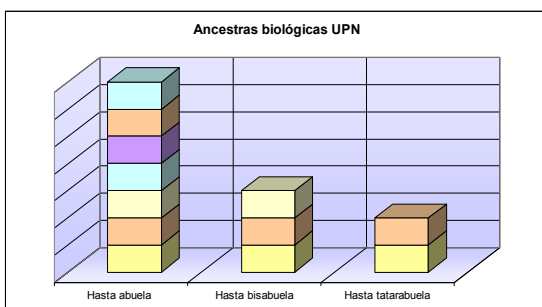
UACM: 14 participantes cuyas edades fluctúan de los 24 a los 60 años. (13 mujeres y un hombre)



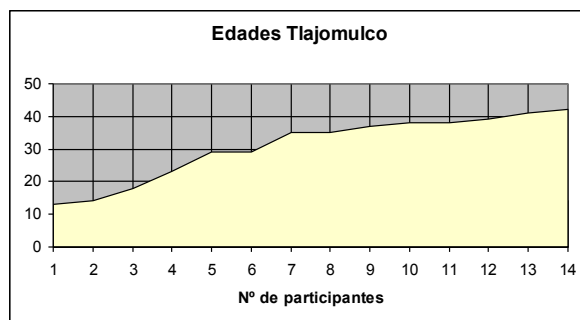
UACM: *La Ruta de mis Ancestras* (biológicas y simbólicas) resultados sobre 9 muestras.



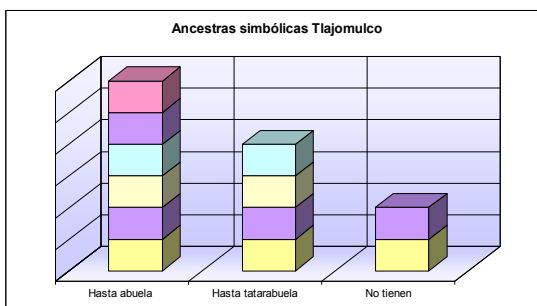
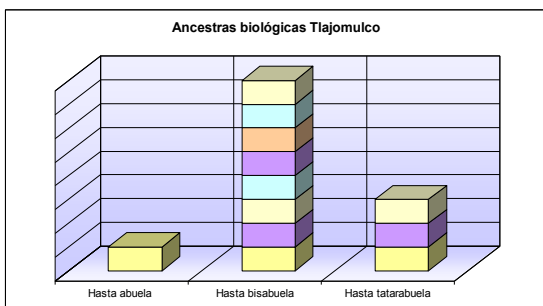
UPN: 12 participantes cuyas edades fluctúan de los 26 a los 58 años. (11 mujeres y un hombre)



UPN: *La Ruta de mis Ancestras* (biológicas y simbólicas) resultados sobre 12 muestras

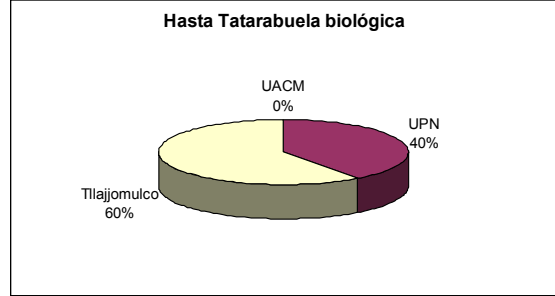
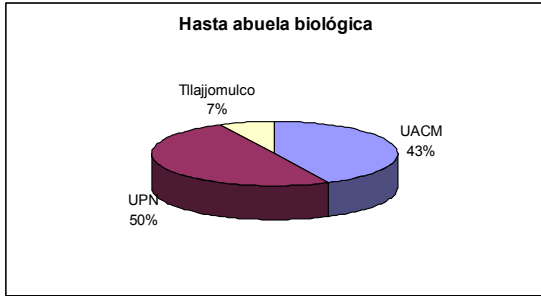


Tlajomulco de Zúñiga: 14 participantes cuyas edades fluctúan de los 13 a los 42 años. (13 mujeres y un hombre)

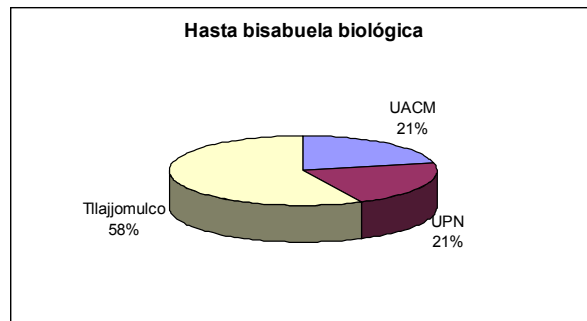


Tlajomulco de Zúñiga: *La Ruta de mis Ancestras* (biológicas y simbólicas) resultados sobre 12 muestras

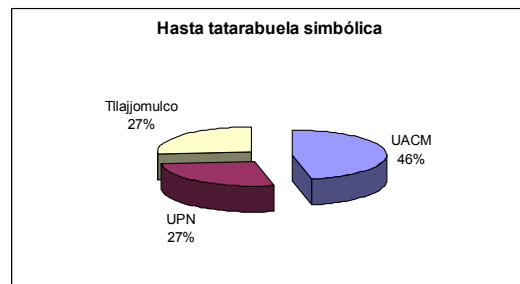
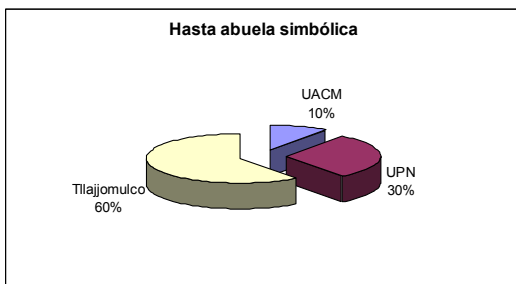
Contrariamente a lo que se esperaba los dos primeros grupos, cuyas características son similares en lo que se refiere a su nivel de estudios y además su orientación feminista, encontramos un menor nivel de conocimiento sobre su rama genealógica de ascendencia materna. Veamos los porcentajes:

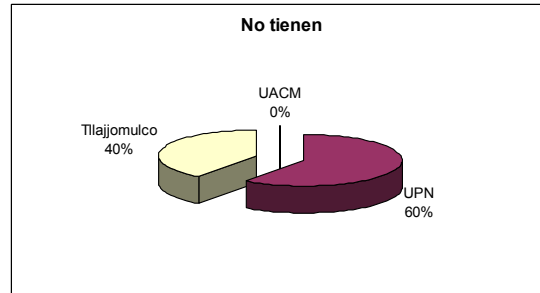


Entre el conocimiento de nombres y apellidos de la abuela a la tatarabuela sorprende la ausencia del primer grupo el de la UACM. El porcentaje quedará más equilibrado en cuanto a los datos de la bisabuela pues aunque en la muestra de Tlajjomulco se mantiene a la cabeza, los dos grupos universitarios tienen ambos niveles similares



De manera opuesta el 1er grupo se muestra más familiarizado con ancestras del orden simbólico.





Por último 5 personas de 33 dejaron vacío el espacio simbólico especialmente en el 3er grupo.

Así los resultados evidencian que a mayor nivel de conocimiento el lo relativo a la familia biológica es menor en el plano simbólico y la edad promedio es menor también.

Quizás el ejercicio cuantitativo sea irrelevante aunque no inútil ante las peculiaridades halladas en términos visuales en cada Ruta...

Veamos a continuación una tabla comparativa general que mantiene una cierta constante en el número de participantes y en los fotomontajes expuestos. La diferencia de elementos iconográficos se verá reflejados en relación a la cantidad de recursos visuales sin afectar el objetivo referente a la exposición pública de las composiciones finales.

Datos archivos, fotomontajes

Taller	Participantes	Elementos digitalizados	Archivos	Fotomontajes realizados	Expuestos*
UACM	14	268	12	19	12
UPN	12	374	11	9	12
Tlajomulco	14	53	8	10	10
TOTALES	40	695	31	38	34

*Las diferencias entre las dos últimas columnas -trabajos realizados y expuestos- se explican por varios motivos: ausencia a la sesión final, trabajos incompletos, inclusión de obra de la coordinadora.

3. RAICES AL DESCUBIERTO

Sería imposible describir el contexto, los comentarios, las historias que se exteriorizaron en los talleres sobre cada proceso personal, sobre cada composición. Sin embargo para cerrar el círculo es preciso hacer un balance entre iconografía y propuesta teórica; no basta con mirar las composiciones cuando ellas se derivan de una lógica vivencial que escapa al vistazo superficial. Por esta razón hemos seleccionado las genealogías visuales que ejemplifican los temas tratados a lo largo de nuestra tesis y los comentarios, las reflexiones que se hagan al final serán en función de este objetivo. Partimos del acuerdo general que se fijó al principio de cada taller en el sentido de visibilizar, rescatar del anonimato y reconocer a esas mujeres a menudo olvidadas. No se trata de interpretaciones personales sino de proveer la información necesaria que para la comprensión justa de los fotomontajes.

1er Taller : “Genealogías Re-tratadas”

Ciudad: México Distrito Federal

Lugar: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Fechas del Taller práctico: 15, 22 de octubre y 5 de noviembre de 2009

Gestiones: propuesta a la coordinación del Seminario Permanente *Recuperando el sujeto mujeres. Perspectiva feminista y pensamiento feminista latinoamericano* de la Maestría en Derechos Humanos de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel Del Valle.

Se realizó una visita previa para observar el ambiente la dinámica del grupo, las condiciones del espacio y la presentación de la propuesta.

El seminario sigue un programa semanal de lecturas y un rol de exponentes. En promedio había unas 25 personas, dos de los cuales eran hombres. Ante el acuerdo general se destinaron tres sesiones para realizar el taller. Durante el proceso las participantes mostraron entusiasmo, Interés y colaboración. Por el carácter voluntario del taller la asistencia fue Irregular, de modo que, ese hecho y la Integración de nuevas participantes en las sesiones

posteriores, produjo inestabilidad y hubo que adaptar el programa a varios niveles. Esta situación imprevista, aunque causó cierta desorganización, serviría de experiencia para los siguientes talleres. Por otra parte, en la fase de producción y exposición contamos con el apoyo de una de las participantes, cuyo trabajo en un museo nos permitió reducir al mínimo los costos de impresión, producción y curaduría. Asimismo tuvimos facilidades para encontrar un espacio público de exposición. El costo de los materiales y el pago de una asistente de digitalización, así como el equipo técnico fue asumido en lo personal.

En las páginas siguientes mostraremos ejemplos del tipo de documentos que conformaron los archivos digitales, aspectos del ambiente del trabajo en el taller y ejemplos de solución referentes a la composición que cada participante realizó con los elementos recopilados en sus archivos visuales. En el proceso efectuado durante la sesión individual se usó una computadora y el programa Photoshop. La labor de la coordinadora en la sesión individual consistió en solucionar técnicamente las ideas formales de las autoras conforme a sus indicaciones: recortar y pegar en la mayoría de los casos, sugerir y experimentar en otras ocasiones y finalmente depurar y unificar los tamaños de las composiciones para impresión. Técnica: Fotomontaje. Impresión sobre papel rango de 30 a 50 cm. vertical o apaisada.

- Digitalización de archivos



Fotografías cuyo estado físico, antigüedad, deterioro, tamaño y formatos son muy variables. Lo más importante en estos casos, siempre es el valor sentimental, como la fotografía que mostramos arriba cuya urgencia de digitalización resulta evidente para su conservación y/o su restauración. Muchas fotografías utilizadas en las composiciones requirieron, en menor o mayor medida de la restauración y otros ajustes de color, tamaño etc.



Tipo de imágenes digitalizadas: fotografías, cartas, certificados, tarjetas,



Proceso creativo. Elaboración simbólica



Elementos de composición, línea biológica materna.



Flor Maldonado Gochi
Mi comunidad
Fotomontaje digital
2009



Elementos metafóricos de composición, el yo como puente generacional.



Leticia Priani García
Agua en movimiento
Fotomontaje digital
2009



Elementos de composición, el cuerpo como lenguaje.



Lilia Alejandra Silva Sánchez
Miradas lunáticas
Fotomontaje digital
2009



Genealogías de Caperucita (fragmentos) por Francesca Gargallo.



Saco una foto de mi frente, los ojos en primer plano e imagino que si yo escribiera Caperucita Roja, a lo mejor ella se vestiría de blanco y se sentaría en una banca con su hermana y un león. Bueno, un leoncito porque ellas eran niñas y su hermana jamás llegará a vieja.



Y cuando seguiría preguntando: "¿Por qué tienes las manos tan grandes, abuelita?", la vieja respondería: "Para sostenerlas mejor".



Finalmente Caperucita sabría que ha atravesado el bosque en los brazos de su abuela, a pesar de que su hermana se fue y nunca más ella, su mamá y sus dos hermanas podrán sentarse en el mismo sillón. [...]

Pero hay algo más: De la panza del lobo que soy yo y no lo soy, mi familia de amigas, mi familia elegida saldría íntegra, sana. [...]

En el cuerpo se inscriben los recuerdos y al cuerpo lo sostiene un cuento.

Caperucita, ¿les parece?
Entonces sostengo que el soporte de las imágenes es lo que veo, lo que palpo, lo que me gusta o me duele de mis pedazos de ser.

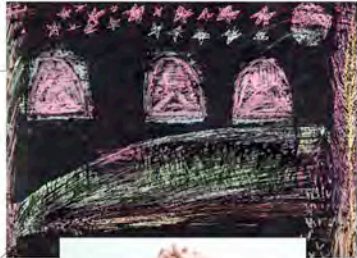
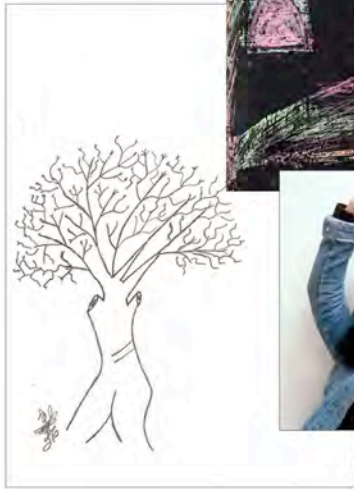


Pero si yo escribiera el cuento, un poco como les pasaba a los personajes del teatro cuando las mujeres no podían actuar, la abuela comida por el lobo y por él sustituida sería realmente la abuela. Entonces cuando Caperucita le preguntara: "¿Por qué tienes los ojos tan grandes, abuelita?" Ella le contestaría sin mentir, con la verdad de las frases cortas: "Para recordar mejor".

Y luego: "¿Por qué tienes los brazos tan largos, abuelita?", contestaría: "Para cargar con el amor del mundo".



Elementos de composición, línea simbólica materna.

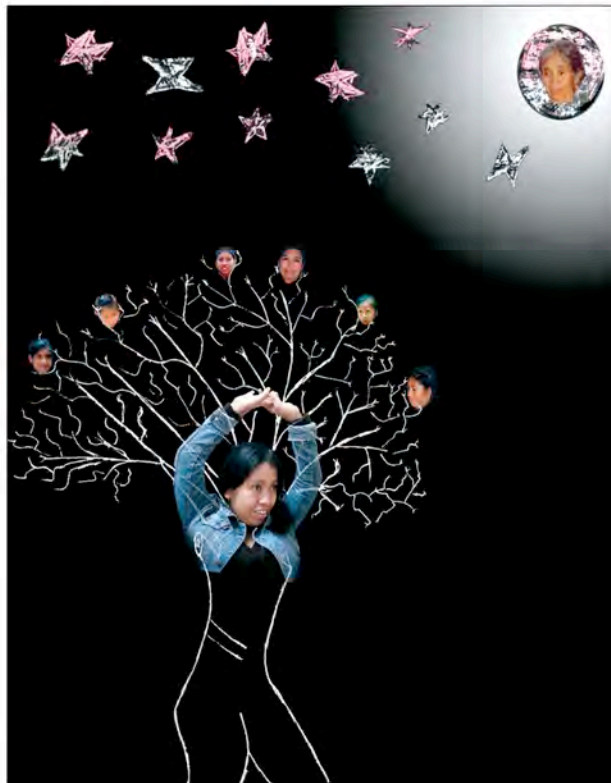


Madres simbólicas



Madre biológica

Eulalia Eligio González
Oscuridad de luces
Fotomontaje digital
2009



2º Taller “En busca de la memoria perdida. Genealogías de mujeres re-tratadas”

Ciudad: Guadalajara, Jalisco

Lugar: Universidad Pedagógica Nacional (UPN) Unidad 141

Especialización de Estudios de Género.

Fechas: Taller práctico: marzo 2010

Exposición pública: octubre 2010

Durante el 1er semestre de 2010 se hicieron gestiones con la coordinadora de la Especialización de Estudios de Género de la Universidad Pedagógica Nacional. El plan de Estudios es muy concreto. El acuerdo que se logró fue la invitación a impartir el taller dentro del recinto universitario en el horario correspondiente al plan de Estudios y con asistencia voluntaria. Por motivos de calendario, el taller tuvo que acortarse al mínimo: tres sesiones colectivas durante dos fines de semana. La dirección del plantel aportó asistencia y equipo técnico. La Inauguración de la exposición final se programó seis meses después para coincidir con el evento: “Diálogos sobre Género y Educación. X Aniversario de la Especialización en Estudios de Género UPN Guadalajara, 6, 7 y 8 de octubre 2010” Se nos propuso hacer el diseño para el cartel y las invitaciones impresas.

Elementos de composición, línea biológica materna



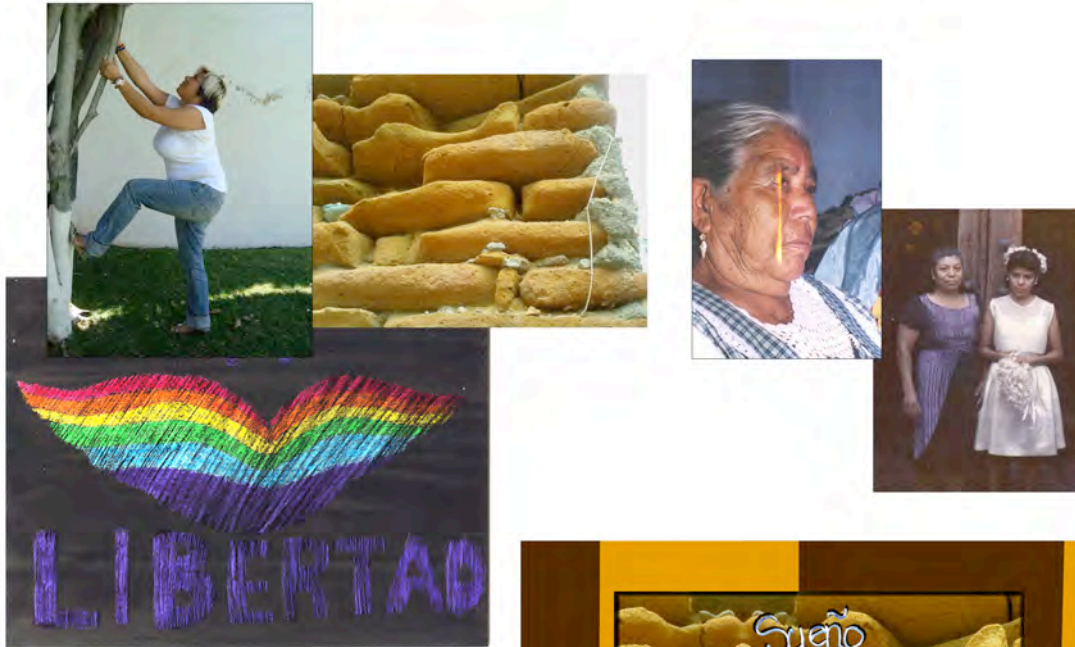
Alma Fuentes Fierro
Cosiendo oritos
Fotomontaje digital
2010



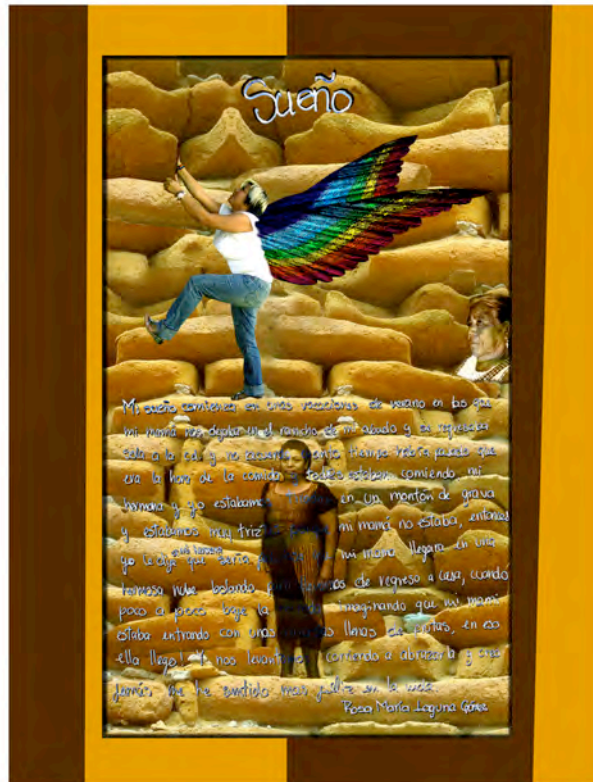
Elementos de composición, la metáfora de los sentidos.



Elementos de composición, el cuerpo como lenguaje.



Rosa María Laguna Gómez
Libertades
Fotomontaje digital
2010



Elementos de composición, el orden simbólico de la madre.



Carlota TelloVaca
El anillo
 Fotomontaje digital
 2010



Me acuerdo
 Me acuerdo y yo en el campo, en la
 ex-hacienda de mi abuelo, entonces acortaba
 con la mamá, mi mamá me plataba de
 su mamá, entonces me llevaba en una culebra
 de cuadros, mi mamá está sana (mucho de eso),
 y me iba y ella aunque no vivió con su mamá,
 la quería y la visitaba a escondidas. Me dio
 un anillo y su mamá le dio un día y la
 fue a visitar. El anillo era al símbolo
 de la existencia de la madre de mi
 mamá - Josefina supiera de visitar - su
 hija, así nunca supiera por no haber estado
 con su mamá. Finalmente por los papeles
 encontré, poner un documento y decir: Me
 acuerdo
 mamá me esperaba en todas las vueltas, me esperaba
 y luego me hacía preguntas y en medio de las cosas

3er Taller : “En busca de nuestras historias maternas”

Lugar: Municipio Tlajomulco de Zúñiga, Guadalajara, Jalisco.

Localidad: Sta. Fe Cluster 24 Tlajomulco de Zúñiga

Fechas Taller práctico: Octubre/noviembre de 2010

Inauguración: Sta Fé Cluster 24 Plaza Pública. 5 de diciembre de 2010

Gestiones con el Gobierno Municipal de Tlajomulco de Zúñiga, Secretaría de Desarrollo Social y Patlatonalli A.C. Coordinadora: Guadalupe López García.

A diferencia de las experiencias anteriores, contamos con recursos económicos con los cuales la coordinadora del taller, la asistente técnica y las auxiliares encargadas de atender a las niñas y niños de las participantes del taller recibieron una remuneración. Se contrató una casa en la localidad, sillas y mesas, y se pararon los materiales y la impresión digital. El grupo se conformó por mujeres amas de casa –jóvenes en su mayoría-, residentes de la localidad. La asistencia fue irregular al igual que en los dos talleres anteriores, el ambiente mucho más relajado y una presencia importante de niñas y niños. Los elementos visuales aportados por las participantes fueron mínimos en comparación con los dos grupos universitarios. Los dibujos realizados y utilizados en sus composiciones representan, en su mayoría elementos asociados con la naturaleza. Durante el proceso se integraron dos adolescentes que formaban parte de nuestro equipo auxiliar, la madre de uno de ellos y participó también de manera no presencial la hija de nuestra asistente.



En busca de nuestras historias maternas

Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco. 2010



Cecilia Gómez Esparza

Elementos de composición, línea biológica materna.

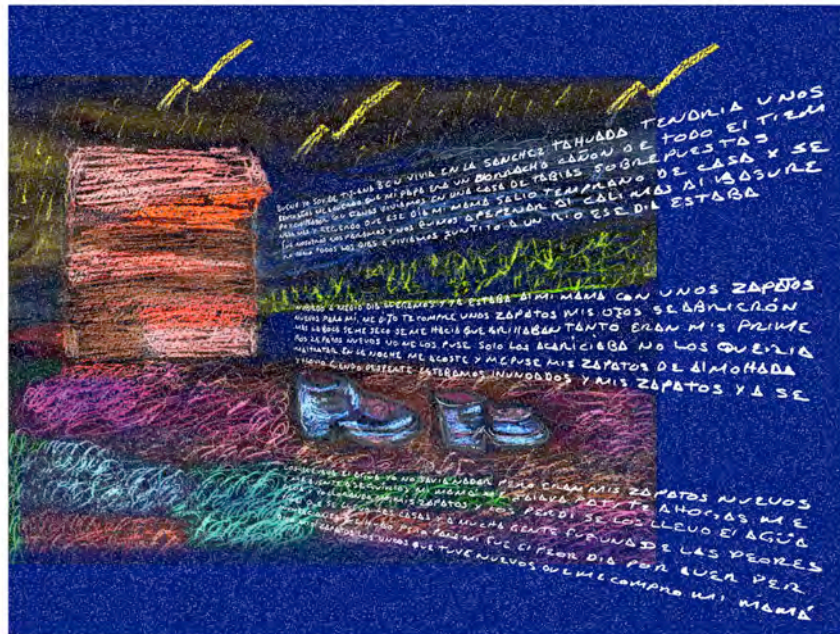


Esmeralda García Pulido
s/t
Fotomontaje digital, 2010

Elementos de composición, la metáfora de los sentidos.



BUENO YO SOY DE TIJUANÁ BU VIVIA EN LA SANCHEZ TENHABA TENHONIA UNOS
EUNCOLOS ME LLEVABA QUE MI PAPA ERA UN BONACHO CAJON O DE TODO EL TIEM
PO Y CULPABAN CON CANAS VIVIAMOS EN UNA CASA DE TABLAS SOBREPUESTAS
MABA MAS Y RECORDO QUE ESE DIA MI MAMA SALIO TEMPRANO DE CASA Y SE
FUE AOSTRAS NOS PARAMOS Y NOS QUIMOS A PENSAR AL CALI MAS AL MASURE
NO COMO TODOS LOS DIAS E VIVIAMOS JUNTITO A UN RIO ESE DIA ESTABA
MUBIBDO A MEDIO DIA LLEGAMOS Y YA ESTABA A MI MAMA CON UNOS ZAPATOS
NUEVOS PARA MI, ME DITO TE COMPRE UNOS ZAPATOS MIS OTOS SE ABANICION
MAS LA RACA SE ME SECO SE ME HECIA QUE GRILLABAN TANTO ERAN MIS PRIME
ROS ZA PATOS NUEVOS NO ME LOS PUSE SOLO LOS ABANICIBA NO LOS QUERIA
MALTARON EN LA NOCHE ME ACOSTE Y ME PUSE MIS ZAPATOS DE ALMOHADIA
Y LLEVO CUANDO DESPENTE ESTERAMOS INUNDADOS Y MIS ZAPATOS YA SE
LOS LLEVO EL AGUA YO NO SABIA NADA PERA ERAN MIS ZAPATOS NUEVOS
Y ME QUANTE A SEGUIRLOS MI MAMA ME ZABVO POTY TE AHORAS ME E
DECIA Y VALLORANDO, NO, MIS ZAPATOS Y LOS PERDI SE LOS LLEVO EL AGUA
TUBA QUE SE LLEVO LOS CASAS Y A MUCHA GENTE FUJON DE LAS PEORES
INUNDACIONES QUE HUBO PERA MI FUE EL PEOR DIA POR QUE PERA
DIDO MIS ZAPATOS LOS UNICOS QUE TUVE NUEVOS QUE ME COMPRA MI MAMA



R. Patricia Lomas Herrera

Zapatos

Fotomontaje digital

2010

CAMPAÑA ENCUENTRO CON GENEALOGÍAS DE LA MUJER



Tlajomulco de Zúñiga. San Sebastián el Grande.
6 de noviembre de 2011

CAMPAÑA ENCUENTRO CON GENEALOGÍAS DE LA MUJER.



Tlajomulco de Zúñiga. Cabecera Municipal, La Alameda, Eucaliptos, agosto-noviembre 2011.

Ejemplos Fotomontajes

La memoria de la madre. Los nombres.

- Flor Maldonado *Mi comunidad*. (UACM)
- Alma Fuentes Fierro *Cosiendo oritos* (UPN)
- Esmeralda García Pulido *S/T* (Tlajomulco)

La metáfora de los sentidos

- Leticia Priani García. *Agua en movimiento*. (UACM)
- Carolina Olivares Aceves. *El rebozo y Espiral de amor*. (UPN)
- Patricia Lomas Herrera. *Zapatos*. (Tlajomulco)

El cuerpo como lenguaje

- Lilia Alejandra Silva Sánchez. *Miradas lunáticas*. (UACM)
- Francesca Gargallo. *Genealogías de Caperucita*. (UACM)
- Rosa María Laguna Gómez. *Libertades*. (UPN)

El orden simbólico de la madre.

- Eulalia Eligio González. *Oscuridad de luces*. (UACM)
- Carlota Eugenia Tello. *El anillo y Mariposas*. (UPN)

Los nombres

Recordemos que una tarea implícita para participar en el taller era la investigación genealógica de la línea materna, es decir averiguar los nombres de esa rama y para nuestros objetivos concretos hacer coincidir esos nombres con rostros reales, con fotografías rescatadas del álbum familiar. El fotomontaje: *Mi comunidad* de Flor Maldonado (UACM) ejemplifica claramente ese objetivo. En la fotografía aparecen su abuela y su madre. Es una vieja foto de estudio que Flor utilizó como base. Sobre ese plano se añadieron tres capas más: a Flor bebé y a su bisabuela -que no conoció- y el marco que pertenecía a otra foto familiar. El collage digital no difiere del tradicional, se trata en esencia de cortar

y pegar. El procedimiento resulta evidente si se observan las fotografías originales.

Cosiendo oritos de Alma Fuentes (UPN) es otra genealogía visual representativa del tema en el ambiente de sucesión biológica. En su trabajo aparecen cuatro generaciones reunidas alrededor de una máquina de coser. En este caso destaca un interés y un conocimiento profundo de sus raíces que se demostró a través de su extensa colección de fotos –ya en formato digital- y también por el tiempo y el cuidado que dedicó a los detalles. Dos anécdotas y dos personajes destacan en el título *Cosiendo oritos*: La abuela ubicada en el centro que trabajaba en su máquina siempre rodeada por sus hijas y nietas y la bisabuela que solía coleccionar oritos (envolturas de chocolates en papel dorado) en una caja. Esmeralda Pulido hace el mismo ejercicio sobre un fondo dibujado por ella en otro contexto: al ser más joven conoce los nombres de sus ancestras y sus fotos pertenecen ya a la tecnología digital.

“Me divertí mucho y aprendí muchas cosas como descubrimientos familiares que no sabía e hice cosas que nunca había hecho como una casa troje, fotos en fin...”

Esperanza García Pulido 31 de octubre de 2010

La metáfora de los sentidos.

Es un proceso subjetivo que involucra recuerdos y emociones ligados a símbolos. Lety Priani (UACM) organizó su genealogía visual sobre la base de una vieja postal del Goleen Gate de San Francisco. Para ella, el color naranja tiene una connotación muy personal y el puente borrado de la imagen original fue sustituido por un puente estructurado por las palabras memo y memorando que la representa a ella como un puente entre su madre, su abuela y su bisabuela. Es notoria la distancia que existe entre la madre al extremo izquierdo y el grupo de la derecha. Mencionar la dislexia de la autora como un rasgo personal resultará importante en el análisis de esta imagen.

El rebozo y Espiral de amores de Carolina Olivares (UPN) son dos ejemplos que se insertan en el tema de los recuerdos que se desatan por medio de los sentidos. Cabe mencionar que aunque es la única persona que logró reunir a cinco generaciones en una sola imagen, Carolina apenas conoció a su madre quien falleció cuando ella tenía solo cinco años. Para cumplir con las tareas del taller se vio obligada a rastrear sus orígenes maternos en casa de diversos parientes y se encontró con muchas fotografías, También encontró objetos y prendas que pertenecieron a su madre, entre ellas el rebozo. Carolina relata que: “Al principio del taller me sentí inquieta pues no sabía que encontraría [...] surgieron diferentes sentimientos; asombro, admiración, ideas y pensamientos, recuerdos, fantasías, me cayeron veintes como luego decimos. El proceso durante el taller fue como ese espiral, de repente un estímulo que me llevaba al pasado y se unía con algo de mi presente...”

El caso de Patricia Lomas es diferente, para ella el objeto, el zapato es el centro de los recuerdos, recuerdos de un pasado lleno de carencias, vislumbres sin esperanza. El primer par de zapatos nuevos regalo de la madre a su niña de cinco años. Su escrito y su dibujo se funden para representar el drama: Tijuana, los basureros, una casa de tablas superpuestas, una noche de tormenta, los zapatos que se lleva el río. No es la descripción de una pesadilla, es la metáfora de una vida, de una realidad.

El cuerpo como lenguaje

Lilia (UACM) dibujó una mesa sobre la que se encuentran ollas y jarros, es sin duda una mesa de comida. En un extremo aparecen un par de ojos bien abiertos. Sobre esa base Lilia añadió tres fotos de su archivo una en la que aparece Lilia recostada en la arena desnuda, en otra foto su madre vendiendo comida en la calle y por último un grupo de infantes entre los que destaca una niña de ojos grandes. La posición de las dos mujeres en los extremos del cuadro marca una equivalencia simbólica entre el cuerpo desnudo de la hija y la madre como proveedora de alimento. Madre que es en efecto la que mantiene a

la familia con este trabajo. La mediación entre ambas, el centro de la paridad se representa con los ojos. Ojos grandes de una niña.

Francesca (UACM) que al inicio del taller advirtió no tener habilidad para el dibujo ni tener álbum de fotos, finalmente demostró lo contrario al presentar una serie de nueve fotomontajes sobre el tema de su cuerpo. No solo eso; escribió un cuento: Las genealogías de caperucita. El ejemplo que incluimos es solo una parte de este trabajo. No nos sorprende esta plétora creativa a quienes la conocemos, ella aparece en el formato denominado “La ruta de mis ancestras” como madre simbólica de varias participantes de este taller. Su propia ruta esta repleta de nombres: madres, hermanas, abuelas tatarabuelas. Francesca representa a una madre para este trabajo, en más de un sentido. Por otra parte está el trabajo de Rosa Maria (UPN) *Libertades*. Para ella, la lucha por la libertad se expresa con su propio cuerpo tratando de escalar un muro. No parece difícil la tarea con el auxilio de unas alas de colores que surgen también de su cuerpo.

El orden simbólico de la madre

Oscuridad de luces composición de Eulalia Eligio (UACM) encaja especialmente en el tema de la madre simbólica, la madre ausente no por fallecimiento sino por abandono. Permanecer en el taller no fue una decisión superficial, significaba enfrentar a su madre biológica y comprenderla, ir al encuentro de otros lazos parentales, con su pasado. Hay que reconocer el valor de quienes como ella miran las dificultades de frente y salen airoso. De su viaje al pueblo de su madre obtuvo también las fotos que necesitaba. La imagen habla por si misma: la mujer que la cuida, la madre simbólica ocupa un lugar en la parte superior del cuadro, representada por un astro que irradia luz en la oscuridad. Su madre y sus hermanas biológicas surgen de la tierra, son frutos del árbol que Eulalia eligió como alegoría de si misma.

Carlota (UPN) huérfana de madre desde muy pequeña, reconoce el papel que jugó una tía en su lugar, sus cuidados y su protección. Sin embargo conoce

la historia de sus ancestras, una historia de mujeres obstaculizada por el paterfamilias y por el orden social. Carlota conserva vivo el recuerdo de esa abuela a la que pretendían borrar separándola de su hija, de esa hija que tenía prohibido buscar a su madre...La memoria oral transmitida por generaciones es revelada por Carlota en sus genealogías visuales: El anillo y Mariposas.

CONCLUSIONES

Sin minimizar la importancia de la teoría y su función en la formación académica profesional, siempre he pensado que es imposible describir en palabras lo que corresponde al lenguaje visual. Con mayor razón percibo en este trabajo, un exceso de ideas vagamente expresadas con argumentos textuales, mientras subyace en el silencio un cúmulo de imágenes, sensaciones, historias personales, experiencias colectivas, gestos. La formulación de la tesis, sin embargo surgió de representaciones iconográficas más que de ideas o razones. Los tópicos elegidos son producto de un proceso en el cual un rostro se liga a un nombre, a una historia particular, una anécdota. Se trata de desentrañar y encarar la propia identidad. La vida de las mujeres se oculta tras un velo, develar significa mirar con precisión aquello que se encubría, lo que la memoria no alcanzaba a definir o no merecía la pena recordar. El hilo conductor siguió su propia ruta sin apartarse de un objetivo: genealogías visuales de mujeres. La memoria es fundamental y a ella se enlaza el tema del archivo, del registro, con el único fin de saber, de conocer y en términos visuales de exponer. En este sentido el ejercicio de la memoria cobra sentido si se ejerce como un acto de visibilidad identitaria entre mujeres. Un experimento que como fue planteado al inicio de la investigación abre espacios comunes de reflexión. Las imágenes, las genealogías visuales son descubrimientos y por tanto merecen ser colgados en sitios públicos para ser mirados. La que mira al pasado y descubre a sus ancestras se ha sumergido en su propia historia y ha aceptado con orgullo re-tratarse, entretrejerse con sus raíces, sus ramas sus frutos, sus madres y abuelas. Las hijas miran con curiosidad a sus madres pintando, después ellas seguirán. Es el acto de saber lo que la madre transmite, aunque- ahora lo sabe-, hay otras maneras de decir.

Los temas analizados en el primer capítulo como son: la memoria, los nombres, los archivos, son fundamentales para concebir una idea de *estas otras genealogías*. En la práctica lo complejo se simplificó: hay poco que explicar cuando algo resulta obvio, algunas nociones simples en la reunión previa, algunos textos enviados por correo cuando esto fue posible, algunas, (muy pocas)

discusiones teóricas, pero de cualquier manera estos temas siempre estuvieron presentes.

La extensa revisión histórica que abre el segundo capítulo presenta un contexto del que hoy mucho se escribe pero nunca se plantea igual y nunca estará de más. En lo personal significó una especie de tarea obligada que describe una ruta entre las ideas y las rebeliones protagonizadas por las mujeres. Especialmente lo que ha impactado a las mujeres artistas desde finales del siglo XIX haciendo hincapié en el proceso creativo, las alternativas laborales, los espacios de exhibición, en suma: asimilación al sistema o discrepancia. La expresión creativa, los materiales, el lenguaje particular de estas genealogías sugieren de una u otra forma un ir y venir por el tema del cuerpo.

El cuerpo como lenguaje hace referencia al origen y por lo tanto a la madre. De la misma manera que en el primer capítulo, los temas que parecen complejos en la teoría, se simplificaron en la práctica. Trazar una ruta circular que va de lo biológico a lo simbólico es menos bizarro de lo que aparenta. El referente simbólico en las genealogías de mujeres resultó no solo de gran utilidad ante la ausencia de una madre biológica sino también funcionó como un referente de identidad en el diario acontecer de las mujeres y sus relaciones entre ellas. De hecho este formato: “La ruta de mis ancestras” prevaleció durante la transición metodológica de la representación en su soporte digital original a lo analógico en pintura sobre papel.

En el último capítulo se procuró hacer un balance lo más gráfico posible que engloba el proceso de campo: cronograma, descripción de grupos, logística y por supuesto, una selección de fotomontajes que incluye y un rápido vistazo de la segunda etapa durante la Campaña municipal en Tlajomulco. Este pequeño muestrario se verá complementado con el documental en formato audiovisual que se anexa a este trabajo.

La descripción por categorías que se hizo al final demuestra que cada uno de los temas teóricos propuestos corresponde con ejemplos iconográficos.

La preocupación que permaneció latente durante el transcurso de los talleres fue si la mediación digital entre participante/obra, —que yo representaba—

estaría reflejando fielmente el mensaje original o, si mi intervención técnica, en este caso el manejo de Photoshop (el programa utilizado), distorsionaba la expresión individual, si yo reflejaba mis tendencias, gustos o rasgos personales. De hecho, lo ideal sería aplicar este modelo a personas que manejen el aspecto digital, o bien incluir la capacitación correspondiente dentro del taller —en ambos casos se reduce el espectro de participación al ámbito de las ciudades y de la tecnología— En resumen, cualquier intervención ajena, así sea para efectos de traducción o de interpretación modifica el discurso original.

Durante la campaña, en cambio, al utilizar materiales accesibles y prácticos se modificó el papel de la coordinadora disminuyendo en gran medida su injerencia en los resultados finales. De esta manera quedó claro que la recuperación de la memoria y la visibilidad de las mujeres por medio de la construcción genealógica, así como la práctica creativa son los verdaderos objetivos de ésta investigación.

En el contexto popular las reflexiones que antes fueron circunscritas a lo privado y expresadas con el lenguaje sofisticado de los equipos electrónicos, se hicieron, brocha en mano, entre transeúntes de la localidad y los resultados del proceso creativo quedaron plasmados sobre las paredes. *Los nombres* que durante los talleres permanecieron ocultos tras las imágenes, salieron a flote en las plazas y en las canchas deportivas como huellas impresas del recuerdo colectivo.

El producto final (en este caso una producción artística personal basada en experiencias de creación plástica colectiva) encausa *lo indecible* de ese cúmulo y encuentra su justa vía de expresión.

FUENTES DE CONSULTA

- Alario Trigueros, Ma. Teresa. *Arte y feminismo*. País Vasco, San Sebastián, Nerea, 2008.
- Alcázar, Josefina. <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>. *Autorretrato en México en los años 90*, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1996.
- Barbosa, Araceli, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1985.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*, <http://www.librodot.com>
- Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975.
- Biller, Geraldine, P. (Curadora), *Latin American Women Artists 1915-1995*, Edición bilingüe, Estados Unidos, Milwaukee Art Museum, 1995.
- Bourgeois, Louise,
http://www.psykeba.com.ar/actualizaciones/archivo_09_07/Louise_Bourgeois.htm
- Bourriaud, Nicolas, en su prólogo *Estética relacional*
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-5027-2007-01-09.html>
- Cohen, Esther, Ana María Martínez de la Escalera. (Coords), *De memoria y escritura*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002.
- Cordero, Karen, Inda Sáenz. (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Cortina, Leonor. *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*. México, INBA, 1985.
- Del Conde, Teresa. (Comp.), *Voces de artistas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Publicaciones, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002,
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, (Trad. Paco Vidarte), Edición digital de Derrida en castellano.

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

Página de la Fundación Colección Jumex: <http://www.lacoleccionjumex.org/>

González y González, Luís, *Viaje por la Historia de México*, México, Clio/CONACULTA/INAH, 2010.

Guasch, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Ciruela, Biblioteca mínima, 2009.

Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, New York, 1984. <http://www.guerrillagirls.com/>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-5027-2007->
<http://www.rimaweb.com.ar/articulos/2011/el-concepto-de-afidamento/>

Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009.

Irigaray, Luce. *El doble umbral*, Buenos Aires, Centro de documentación sobre la mujer. 2006

Iturbe, Mercedes. *Les trois couleurs d' Ocumicho. Dix artisanes et la Révolution Française*, París, Centre Culturel du Mexique, 1989,

López González, Aralia, (Coord.) *Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, El Colegio de México. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995.

Lozano, Luis-Martín. *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, México, Conaculta/Landucci, 2002,

Lozano Luis-Martín. Sylvia Navarrete. *Mónica Castillo / 1993-2004*, México, Museo de Arte Moderno/INBA/Conaculta, 2004.

Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2007.

Medina, Patricia, *Trópicos fundamentales*. Guadalajara, México. Literalia Editores, 2008.

Milenio online 2009-07-13. Entrevista con Gustavo Abel Hernández Henríquez, politólogo e historiador, por Cristina Renaud y Rafael Maya.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

Moliner, María, *Diccionario de uso del Español*,. Madrid, Gredos, 2000.

- Monsivais, Carlos, Luis-Martín Lozano. *Frida Kahlo*, México, Landucci/Grupo financiero Bital, 2000
- Moyssén, Xavier, Teresa del Conde. *Miriam Medrez. Asalto de recuerdos*, Monterrey, N.L., México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1995.
- Muraro, Luisa. *El concepto de genealogía femenina*, creatividadfeminista.org
- Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y horas. Cuadernos inacabados, 1991.
- Olivier, Christiane. *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Oroza Díaz, Jaime, *Historia de Yucatán*, Mérida, Yucatán, México, Universidad Autónoma de Yucatán, 1984.
- Painter, D. George. *Marcel Proust Biografía* Barcelona, Alianza, 1971.
- Peraza, Miguel, Iturbe, José, *El arte del mercado en arte*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2008.
- Pitol, Sergio. *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Wolf*. México, SEP/ Diana, 1982.
- Rivera Garreta, María-Milagros. *Textos y espacios de mujeres* (Europa, siglos IV-XV), Icaria, Barcelona, 1990.
- Rivera, María Milagros. *La relación de una hija con su madre: semejanza y diferencia*. <http://www.revistabandeapart.com/002/txt/1.htm>
- Ruy-Sánchez, Alberto, Sergio Pitól. *Rocío Maldonado*, México, Grupo financiero Serfin, 1996,
- Rodríguez, Idaíd, "La fama perdida", en: MM_2 Medios Múltiples 2, México, Publicación del Seminario de Medios Múltiples Dos, 2008.
- Rodríguez Magda, Rosa Ma. *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona, Anthropos/UAM, 1999.
- Transforini, María Antonieta. *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia; Estética & crítica, Universitat de Valencia, 2009.
- Vásquez Rocca, Adolfo. *Proust y Deleuze; signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria*. Revista Almiar. Márgen Cero, <http://www.margencero.com/articulos/new/proust.html> (julio 2008)

Woolf, Virginia, *Kew Gardens*,
<http://digital.library.upenn.edu/women/woolf/monday/monday-07.html>

Yourcenar, Marguerite, *Recordatorios*, Madrid, Alfaguara, 1985.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

UNAM
POSGRADO 
Artes y Diseño