

019621ej-7



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE PSICOLOGIA

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

SEXUALIDAD FEMENINA EN LA
REPRESENTACION PLASTICA DEL CUERPO
FEMENINO EN SEIS MUJERES ARTISTAS.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN PSICOLOGIA CLINICA

P R E S E N T A :
LIC. LUCIA RANGEL HINOJOSA.

Director de Tesis:
Dr. José de Jesús González.
Sinodales asignados:
Dra. Emilia Lucio Gómez-Maqueo.
Mtro. Luis Tamayo.



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 está 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.

INDICE

I	RESUMEN.....	
II	INTRODUCCION.....	1
III	MARCO TEORICO.....	5
	3.1. El Enigma Femenino en Freud.....	4
	3.2. Principales posturas teóricas post-freudianas sobre sexualidad femenina.....	18
	3.3. La mujer en Lacan.....	32
	3.4. La mirada en el Cuerpo.....	53
	3.5. El Desnudo Femenino en el Arte.....	60
IV	METODOLOGIA.....	74
	4.1. Planteamiento del problema.....	74
	4.2. Muestra.....	75
	4.3. Objetivos.....	75
	4.4. Hipótesis.....	77
	4.5. Procedimiento.....	77
	4.6. Alcances y Limitaciones.....	80

V	PRESENTACION Y DISCUSION DE RESULTADOS.....	81
----------	--	-----------

ENTREVISTAS:

ARTISTA # 1	84
ARTISTA # 2	99
ARTISTA # 3	109
ARTISTA # 4	119
ARTISTA # 5	129
ARTISTA # 6	140

DISCUSION DE RESULTADOS DE LAS ENTREVISTAS.....	153
--	------------

VI	SUMARIO Y CONCLUSIONES.....	167
-----------	------------------------------------	------------

APENDICE A

CURRICULUM VITAE DE LAS ARTISTAS.....	171
--	------------

BIBLIOGRAFIA.....	182
--------------------------	------------

RESUMEN

La tesis intitulada "Sexualidad femenina en la representación plástica del cuerpo femenino en seis mujeres artistas", investiga la postura psíquica de la mujer a través de: 1) el análisis de contenido de entrevistas, y 2) del estudio de la obra plástica cuyo tema central es el desnudo femenino. Se estudia la "feminidad", bajo la mirada y el testimonio de estas artistas, cuyos dibujos, fotografías o esculturas del cuerpo de la mujer reflejan una inquietud sobre el tema.

Freud (1896) inaugura el estudio psíquico de la mujer, sin embargo lo plantea como un enigma, como un continente oscuro, difícil de describir. La pregunta de Freud ¿Qué demanda una mujer? queda sin resolver aún al final de su obra. Sus discípulos reelaboran tesis sobre la castración y la consecuente "envidia del pene" pero se limitan a explicaciones biológicas, a lo que el mismo Freud se opone.

Lacan retoma los "impases" freudianos sobre la mujer, y bajo su invención de los tres registros: Real, Simbólico e Imaginario, la castración adquiere una connotación diferente. Asimismo, plantea la función fálica como única referencia de la sexualidad, desarrollando así, cuatro fórmulas de sexuación humana. De ahí se desprende el planteamiento teórico que lleva a Lacan a enunciar que "La Mujer no existe". No existe en tanto género universal, ya que falta un significante diferente al fálico que defina la condición sexual de una mujer.

Las conclusiones de la investigación se pueden resumir en:

- 1) La aparición del deseo por encontrar un significante que defina a La Mujer, para alcanzar la generalización o la universalidad como género humano, por proyectar una imagen en la que cualquier mujer pueda identificarse, y principalmente por expresar plásticamente una inquietud personal sobre ¿qué es ser una mujer?.
- 2) Las imágenes que se observan en la obra, además de ser el reflejo de la artista, tienen como principal característica el no mirar. Sin mirada para no descubrir la falta en el otro, para escamotear la castración en el que mira, ya que como Sartre lo señala: "la mirada es pura remisión a mí mismo" y en ese sentido a mi propia castración.

II INTRODUCCION

La presente investigación analiza la motivación psíquica existente en seis mujeres artistas para tomar como motivo de trabajo la representación plástica del cuerpo femenino en su forma desnuda. Me propongo analizar lo enigmático que puede resultar el cuerpo femenino aún para la misma mujer, y que por lo mismo, le dedica un tiempo y un espacio a su forma estética.

La obra de un autor refleja su realidad psíquica, revela aquello que le plantea preguntas, y, que de diferentes formas, intenta plasmar su propia interpretación. Freud en su artículo "Un Recuerdo Infantil de Leonardo Da Vinci" (1910) nos enseña como a través de la obra se pueden revelar secretos de la vida íntima del autor.

Un ejemplo es Frida Khalo, que en su obra trasluce toda la problemática de un cuerpo herido, maltratado. Camille Claudel, escultora francesa, cuenta con una obra donde su situación desesperada y humillada de amante excluida, se encuentra bellamente ejecutada en una escultura. Y así podrían citarse innumerables ejemplos que apoyarían que, la obra es reflejo de aquello que en la historia del autor ha dejado huella. De este modo, estas seis mujeres tendrán algo que decir sobre el porque les inquieta el cuerpo de una mujer. Sabemos que el cuerpo habla, que es un lugar de inscripción donde se expresa lo deseado, lo temido y lo rechazado.

El cuerpo es el pivote de la imagen que un sujeto tiene de sí mismo, lo que da cuerpo a su psique. Así ese cuerpo dibujado, esculpido, o fotografiado, puede corresponder a las preguntas que cada artista se hace con respecto a ser mujer. Por lo tanto el que un sujeto elija trabajar con algo, no es producto del azar, sino responde a una identificación, en donde eso que escoge se refleja algo de sí mismo, o bien se elige por un deseo. El deseo surge a raíz de que falta "algo" entre comillado ya que no se trata de un objeto real sino de un objeto imaginario o simbólico. Luego entonces al elegir dibujar o esculpir el cuerpo femenino, cabe preguntarse ¿Hay identificación? Es porque ella se ve ahí dibujada o esculpida, o es a nivel del deseo, ... ¿Deseo, quizá, de un cuerpo imaginado como ideal, "fálico" y de esta manera estructurar su imagen "en falta" a raíz de haber sufrido una castración?

¿Qué representa esa imagen, que de alguna manera es un reflejo?. Acaso nos encontramos en frente del espejo ante la imagen unificada, omnipotente, del yo ideal que no le falta nada?. Así como existe regocijo del bebé de meses ante su imagen en el espejo, estaríamos hablando del mismo goce en estas mujeres que se ven ahí reflejadas idealmente en una fascinación narcisista, capturadas en la mirada de un cuerpo. ¿Qué es lo que miran ahí?

El objetivo consiste en esclarecer hasta donde el enigma del cuerpo femenino -como ya tantos autores lo han llamado así- de una "carencia" a nivel simbólico, es lo que las determina a responder por medio de representaciones plásticas.

Es decir, hasta donde el hecho de dedicarse a trabajar sobre la representación del cuerpo de una mujer se deba quizá, en esencia, al cuestionamiento sobre la inefable identidad femenina, tratando de solucionar la falta del significante que defina a "La mujer" en tanto género, a través de imágenes de desnudo femenino.

Por lo tanto, el presente estudio desarrolla la problemática actual sobre la sexualidad femenina en torno a la falta de un significante que defina a La mujer y a través de entrevistas semi-dirigidas investiga la forma imaginaria y particular en que estas seis mujeres están respondiendo.

La tesis comprende una revisión teórica de los principales conceptos psicoanalíticos en torno a la sexualidad femenina- específicamente se analizan las posturas freudianas y lacanianas- así como algunas teorías post-freudianas sobre la "envidia del pene" y la castración en la mujer. Dado que el tema de la sexualidad femenina es analizado bajo el testimonio y la obra artística de seis mujeres, se revisan temas tales como el desnudo femenino en el arte y el cuerpo como punto enigmático donde se detiene la mirada.

Los resultados contemplan el análisis de contenido de las seis entrevistas que básicamente tratan de encontrar la respuesta a las preguntas planteadas sobre ¿qué significa ser una mujer?

III MARCO TEORICO

3.1. El Enigma Femenino en Freud.

El origen del psicoanálisis está marcado por el trabajo analítico que realiza Freud en torno a las mujeres. La histeria le plantea preguntas que lo llevan a teorizar sobre la sexualidad humana. Es a través de estas mujeres aquejadas de histeria que logra descubrir el inconsciente, ya que le representan material propicio y fértil para hacerse preguntas sobre la psique y en ese sentido las concibe como enigmáticas. La esfinge de la leyenda de Edipo, la de la pregunta sobre la naturaleza humana, representa ese lado oculto, misterioso, ese velo que cubre la feminidad, por lo indescriptible que puede resultar desde el punto de vista psíquico.

A todo lo largo de la obra de Freud se plantea esa dificultad para descubrir el enigma femenino. Desde 1905 en Tres Ensayos de Teoría Sexual, dice que la vida amorosa del varón puede ser asequible a la investigación. Pero agrega: ... "mientras que la de la mujer permanece envuelta en una obscuridad" (1). Ya al final de su obra, en 1933, en la conferencia que dictó sobre La Feminidad, Freud sigue sosteniendo lo mismo: "El enigma de la feminidad ha puesto cavilosos a los hombres de todos los tiempos" ... "Ahora ya están preparados para que tampoco la psicología resuelva el enigma de la feminidad" y el psicoanálisis no pretende describir qué es la mujer - una tarea de solución casi imposible para él- sino indagar cómo deviene mujer." (2)

Ernest Jones, el biógrafo de Freud escribe en 1925 "Poca duda cabe de que para Freud la psicología de las mujeres era más enigmática que la de los hombres... En cierta oportunidad le dijo a Marie Bonaparte: "El gran interrogante que nunca ha sido respondido y que hasta ahora yo no he podido responder, pese a mis treinta años de indagación del alma femenina, es : ¿Qué demanda una mujer?. (3)

Como podemos observar, Freud no deja resuelto el enigma que lo llevó al descubrimiento del psicoanálisis, sino más bien abre interrogantes, los cuales, a través de su obra se manifiestan de diferentes maneras, tanto en lo referente a la sexualidad femenina como a la conceptualización del devenir mujer.

Desde 1897, en las cartas a Fliess, Freud pone de manifiesto que el órgano rector de la sexualidad humana es el pene y que la vagina, en tanto órgano femenino, no es sino desconocido. Al clítoris simplemente lo hace un equivalente del pene que en las fantasías de las niñas, tiene la posibilidad de crecer. La primera referencia al respecto data de una carta a Fliess fechada el 14 de noviembre de 1897 "... la diferencia rectora entre ambos sexos se instaura hacia la pubertad... y es que hacia esa época se sepulta en la mujer (en todo o en parte) otra zona sexual que en el varón subsiste. Me refiero a la zona genital masculina, la región del clítoris, en la que durante la infancia aparece concentrada la sensibilidad sexual de la niña..." (4).

Queda claro que para Freud el órgano que rige la sexualidad infantil solo es uno,- el masculino. Incluso es tema de una de las teorías sexuales infantiles que parte del supuesto, de que todos los seres humanos poseen idéntico genital (el pene). Y no sólo eso, sino que este pene-clitoris de la niña, sede de sus sensaciones de placer, presta al quehacer sexual de la niña un carácter masculino. Se postula también que para ambos sexos hay un desconocimiento de la vagina como órgano sexual opuesto al pene. Es decir, para Freud, la vagina no opera como rasgo distintivo que da un signo de identidad femenina.

Así en este momento (1897 - 1919) del desarrollo de su obra, Freud todavía no se desprende de la referencia anatómica para explicar la diferencia de los sexos. El órgano masculino como tal, es decir en su soporte biológico marcará la diferencia. No hay algo femenino que haga oposición. Habrá que esperar hasta 1923 para que la diferencia pase del pene al falo, y así romper con la explicación biológica.

Asimismo durante este período, aparece el complejo de Edipo en la niña y en el niño como procesos equivalentes. En su artículo "Psicología de las Masas y Análisis del Yo" (1921), al hablar del complejo de Edipo en el niño, dice: "Lo mismo vale para la niña, con las correspondientes sustituciones." (5). No había una clara distinción entre los procesos psíquicos del varón y los de la mujer, más bien partía de sus reflexiones sobre el psiquismo masculino y los hacía valer para la niña.

Freud todavía no ubica la problemática femenina y las dificultades de plantear a la niña como equivalente del varón, y muchísimo menos del impasse en que se encuentra al decir que la niña se comporta en su sexualidad como un niño. No es hasta su artículo "El Sepultamiento del Complejo de Edipo" (1924) que surgen las siguientes preguntas ¿Cómo se consume el correspondiente desarrollo en la niña pequeña ? ¿Puede atribuírsele también una organización fálica y un complejo de castración? A lo que Freud se responde afirmativamente, sin embargo lo importante radica en señalar lo siguiente: "...las cosas no pueden suceder de igual manera que en el varón." (6). Marcando el inicio de lo que posteriormente va a plantear sobre las consecuencias psíquicas de las diferencias anatómicas de los sexos.

La sexualidad femenina, antes de 1919, implicaba necesariamente la envidia del pene, en su condición biológica en tanto éste funciona como el órgano rector de la sexualidad, y, al hablar del objeto de amor de la niña, se conceptualizaba en relación a la fijación al padre.

Un ejemplo de la postura anterior es el caso Dora (1905) en donde Freud deja bastante clara la tesis de que la problemática edípica se debe a una fijación amorosa al padre, la cual coloca a Dora en la imposibilidad de aceptar ser objeto de amor de otro hombre. Aunque Freud mismo acepta haberse equivocado al no haber descubierto el verdadero objeto de amor de Dora.- la Sra. K- de todas maneras pierde de vista la pregunta fundamental de su paciente, la cual era: ¿Qué es ser una mujer?.

Pregunta que se manifiesta en sus sueños y en sus preocupaciones diurnas. En sus conversaciones con la Sra. K. ¿ No quería Dora saber qué era lo que su padre amaba en la Sra K ? . Dora busca, a través de esa mujer deseada, la respuesta a su pregunta sobre la mujer. Sin embargo, Freud en ese momento está más preocupado por definir la fijación amorosa de Dora a su padre como posible causa de la histeria, que por encontrar lo que realmente le inquietaba a Dora.

El año 1919 es crítico para Freud, ya que reorienta la cuestión de la femineidad de una concepción paterna - como en el caso Dora - a otra diametralmente opuesta. Dos son los textos claves que dan la pauta para esta nueva postura teórica, ellos son: "Pegan a un Niño" (1919) y "Un Caso de Homosexualidad Femenina" (1920). Ernest Jones comenta asimismo que el año 1919 es crucial pues: "a partir de entonces el problema de la evolución sexual de la mujer no abandonó la mente de Freud" (7). En este año, el punto de origen de la problemática femenina está designada como fijación amorosa al padre, y el punto de salida, una identificación masculina.

El texto cumbre que abre la problemática de la sexualidad de la niña como una identificación masculina, como ya se mencionó anteriormente, es "Pegan a un Niño", (1919) ahí se vislumbra la tesis del cambio de sexo que ocurre en la niña inscribiendo el destino femenino en el desarrollo de un complejo de masculinidad.

Freud para explicar el cambio que sucede de la segunda fase, - en que la fantasía de paliza es "Yo soy azotado por el padre"-, a la tercera fase, - en la que los niños azotados son siempre varones-, dice que, en el momento en que la niña se aleja del amor incestuoso hacia el padre, es fácil que rompa con su papel femenino y reanime su "complejo de masculinidad", queriendo ser solamente varón. En lo anterior se marca que en la fantasía de la niña se opera un cambio de sexo en relación al niño azotado, en un momento es ella misma la víctima del castigo paterno y en un tercer tiempo ella es sustituida por muchos niños varones. Ese cambio la circunscribe en el complejo de masculinidad. Entonces la pregunta capital sería: ¿Cómo la niña puede orientarse en su vida sexual si su fantasma cicatriz del Edipo la guía a una posición masculina?. Freud indica para la mujer la vía homosexual. Así en el momento en que se reprime el Edipo, la niña abandonaría su feminidad para convertirse en niño, sería como decir que la salida para la niña es la perversión. Evidentemente Freud se da cuenta de tal paradoja y como era difícil de sostener lo anterior, hacia 1920 cambia de posición: el punto de origen deviene la fijación a la madre y el punto de salida el retorno a la identificación con la madre a través del padre, que es quien asegura la posición femenina.

Este cambio de tesis en el devenir mujer, en donde la madre juega un papel preponderante, se inicia en su artículo "Sobre la Psicogénesis de un Caso de Homosexualidad Femenina" (1920).

En este artículo sobre la joven homosexual, se postula que la perversión no se deriva simplemente del complejo de edipo tal y como está concebido hasta el momento. Freud se da cuenta que para la niña, existe un momento previo que hace pensar en la existencia de una fijación anterior a la madre como lo más determinante, siendo el complejo de edipo una formación secundaria. Se vislumbra lo que va a ser la prehistoria del complejo de edipo en la niña y que le va a tomar de 1920 a 1925, el desarrollo de esta tesis.

Para explicar la elección de objeto de amor en el caso de la joven homosexual, Freud dice que esta joven adoptó la posición masculina al tomar a la madre en el lugar de al padre como objeto de amor. Su vínculo con la madre había sido sin duda ambivalente desde el comienzo y al reanimarse - en la pubertad- ese amor temprano por la madre buscó un sustituto: la "dama", como su objeto de amor. Ahora bien, Freud dice que la etiología que explica la conducta de la muchacha se haya en los efectos tanto del relegamiento por parte de la madre, como en la comparación de sus genitales con los del hermano, todo esto en el marco de una fuerte fijación a la madre . Freud ubica como principal causa, la fijación a la madre, y como factor detonante el hecho de haber sufrido una decepción en lo real: no se puede realizar su deseo de tener un hijo del padre. Para la muchacha se realiza un cambio subjetivo en su posición sexual, su objeto de amor ya no será más su padre sino que se identificará con él. Y tomará un sustituto materno como objeto de amor, es decir, regresa a una posición anterior al Edipo (donde el objeto de amor era la madre).

Freud descubre que en el caso de la niña existe una prehistoria de la situación edípica, incluso llega a decir que no se puede comprender a la mujer si no se pondera esta fase de ligazón preedípica con la madre. El descubrimiento anterior lleva a Freud a hacer una distinción entre objeto de amor e identificación, ubicando a la madre tanto como objeto de amor, que como polo identificatorio para la niña. Objeto de amor, en la línea del querer tener, y la identificación en el querer ser como ese objeto.

En esta prehistoria del complejo de Edipo en la niña, Freud va a señalar que "todo lo que hallamos en el vínculo con la madre preexistió en ella, y fue transferido de ahí al padre" (8). De esta transferencia se vale Serge André para hacerse la siguiente pregunta: "La relación con el padre que se instaure en el edipo de la niña ¿ hace función de metáfora o solamente de metonimia con respecto a la madre?".

La cuestión sería si la relación con el padre hace, o no, desaparecer su fijación amorosa a la madre. Así también sería la misma pregunta para la superposición del deseo de un hijo por el de pene, ¿se trata de un cambio de significado o simplemente de un desplazamiento en donde en el deseo de obtener un hijo está presente la envidia del pene?.

Estos primeros esbozos teóricos sobre la prehistoria del complejo de edipo en la niña serán totalmente desarrollados por Freud en 1925, en el artículo "Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Anatómica entre los Sexos" (1925).

Después de haber postulado en 1923 en "La Organización Genital Infantil" el primado del falo y que tal falo sólo guarda relación con el órgano macho en la medida en que éste puede faltar en algunos seres humanos.

Aunque se reconoce la primacía del falo, éste tiene dos formas de manifestarse: sea la presencia, o la ausencia. La oposición vendría a ser fálico versus castrado. En 1924, Freud plantea que la entrada en la problemática de la castración se va a jugar de diferente manera para el niño que para la niña. La principal diferencia estriba en que la niña acepta la castración como un hecho consumado, mientras que el niño tiene miedo a su consumación. Incluso llega a decir que excluida la angustia de castración en la niña, está ausente también un poderoso motivo para instituir el superyó e interrumpir la organización genital.

En su artículo del año siguiente "Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Anatómica entre los Sexos" (1925). Freud va a dedicar su atención a dilucidar las consecuencias de la envidia del pene. Señala que la niña, una vez que constata que hay algo que ella no tiene, de inmediato lo quiere tener: "En el acto se forma su juicio y su decisión. Ha visto eso, sabe que no lo tiene, y quiere tenerlo". (9). No hay lugar a la vacilación, capta en una mirada su falta y a partir de entonces surge el deseo de obtener ese signo que da identidad. La anatomía del otro sexo le ofrece un signo que según Serge André "La niña aborda el sexo opuesto por una imaginarización: ella le atribuye al pene la función de signo de una identidad sexuada de la que ella se siente privada." (10)

La forma en que la niña entra en el complejo de edipo es a través de esa mirada que la coloca en desventaja, hay una falta en la imagen de su cuerpo, misma que va a encontrar en el simbólico, pues el falo sólo remite a la función fálica y, en tanto tal, no le ofrece ningún referente sobre su feminidad. Ahora bien, esa falta produce, según la concepción freudiana, "la envidia del pene", la cual va a tener como consecuencia una manera de considerar a su primer objeto - la madre - y a su propio cuerpo. La primera consecuencia de lo anterior Freud la enuncia así: "Con la admisión de su herida narcisista, se establece en la mujer -como cicatriz, por así decir- un sentimiento de inferioridad." (11)

Una segunda consecuencia de la envidia del pene son los celos femeninos, que aunque todavía nos encontramos en el registro del narcisismo, aparece un elemento que sería la imagen del otro, como representando lo que ella no tiene. Sin embargo, Freud al hablar de los celos femeninos nos remite a la fantasía de "Pegan a un niño" donde dice: "El niño golpeado -acariciado en ella no puede ser otro, en el fondo, que el clítoris mismo," (12). En la cita anterior se pone de manifiesto que si el niño golpeado-amado puede ser identificado al clítoris, éste adquiere la categoría de un signo -o trazo- que atrae el amor del padre. Lo que en el fondo pide la niña es que haya un signo femenino que pueda ser dado por el padre. Por tanto, los celos femeninos se deben a la envidia que despierta el que esa otra mujer, depositaria de los celos, detente ese signo que atrae el amor del hombre. ¿Qué es lo que tiene esa mujer?. ¿Dónde está el falo?.

Una tercera consecuencia que Freud menciona a propósito de la "envidia del pene" se refiere al debilitamiento de los vínculos tiernos con el objeto-madre, originado por el descubrimiento de su castración. El odio se despierta en la niña, a causa de descubrir que su madre también está castrada, y que es ella, la culpable de su falta. Este descubrimiento hace que se dirija al padre para que le dé lo que la madre omitió. Podría decirse que en este cambio de objeto,- de madre a padre-, así como la resignación del clítoris como zona erógena vendría a darse la feminidad propiamente dicha: "La vida sexual de la mujer se descompone por regla general en dos fases, de las cuales la primera tiene carácter masculino; sólo la segunda es la específicamente femenina." (13). Es decir, que la mujer no nace naturalmente siendo mujer sino que primero se comporta en todo como un varón y sólo a través del proceso edípico devendrá mujer.

A partir de descubrir su castración, en la niña se posibilitan tres vías:

- 1) La primera la lleva por el camino de la represión de la actividad sexual. Dado que la niña queda descontenta con su clítoris en relación al pene, renuncia a su quehacer fálico y a toda sexualidad en general.
- 2) La segunda vía se refiere a la retención de la masculinidad, y a la esperanza de tener alguna vez un pene. Así, la niña se refugia en una identificación a la madre fálica o al padre.
- 3) La tercera opción, dice Freud, implica rodeos que la llevan a desembocar en la final configuración femenina que toma al padre como objeto y así se establece la forma femenina del complejo de Edipo.

Freud coloca entonces el devenir mujer en el cambio de sexo, tanto de ella misma considerada en un principio como un varón (cuyo objeto de amor es la madre), como en el cambio de la zona erógena (del clítoris a la vagina) y de la represión de la actividad masturbatoria en su "pene-clítoris". Hasta antes de llevarse a cabo este proceso la niña se comporta como un niño, y solo a raíz de percatarse de su castración, y de la correspondiente castración en la madre es que va a operarse el cambio de sexo. En resumidas cuentas es la castración la que hace posible el devenir mujer.

Como ya se ha mencionado, el principal detonador para el cambio de objeto madre a objeto padre, se realiza en base a una hostilidad dirigida a la única culpable de su falta - su madre-. Como el amor de la niña se había dirigido a la madre fálica; el descubrir que es castrada, le permite odiarla y abandonarla como objeto de amor; pasando a amar al padre: "El deseo con que la niña se vuelve hacia el padre es sin duda, originariamente, el deseo del pene que la madre le ha denegado y ahora espera del padre." (14).

Sin embargo la situación femenina no se establece hasta que el deseo de pene se sustituye, debido a una ecuación simbólica, por el deseo de un hijo, de parir un hijo del padre. Freud llama a este deseo de pene un deseo femenino por excelencia. Aunque esto presenta graves dificultades, pues por un lado el no renunciar al deseo de pene crea el complejo de masculinidad, y por el otro resulta el camino a la feminidad, siempre y cuando se opere la ecuación simbólica en la cual el hijo viene a ocupar el deseo de pene.

En la conferencia sobre la "Feminidad" (1933) Freud pone de manifiesto que, en el caso de la mujer, la castración la lleva al edipo; pero como no hay angustia de castración no existe un motivo poderoso para que se sepulte y nazca su heredero: el superyo. Freud recalca que la superación del Edipo en la niña es incompleta y que por lo mismo su superyo es endeble. Lo anterior podría ser interpretado como esa falla a nivel de lo simbólico, que señala Lacan para la Mujer, ya que el superyo en Freud aparece como el sedimento de la interiorización de un sistema cultural con ideas, reglas y leyes que se rigen por un orden simbólico. Es ahí claramente, donde Freud dice que hay algo que falta en la mujer y que Lacan desarrollará posteriormente.

En esa misma conferencia, Freud plantea que la anatomía puede distinguir dos sexos, más no conforma ni la feminidad ni la masculinidad. El genio de Freud consiste en haber marcado que las consideraciones anatómicas no son de gran ayuda.

Ya para terminar cabe preguntarse: ¿si el deseo del hijo nos remite al pene y si sólo hay una libido, donde queda la mujer, la feminidad (definida en otros términos que no sea lo fálico) ?. Aquí Freud se detiene, dejando irresuelto el problema de la identidad femenina.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Freud, Tres Ensayos de Teoría Sexual, (1905), Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo VII, p. 137.
- (2) Freud, La Femenidad, (1933), Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XXII, p. 105.
- (3) Freud, Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Anatómica entre los Sexos, (1925) Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XIX, p. 262. a pie de página
- (4) Freud, Fragmentos de la correspondencia con Fliess, Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo I p.312
- (5) Freud, "Psicología de las Masas y Análisis del Yo", (1921). Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XVIII. p.100
- (6) Freud, "El Sepultamiento del Complejo de Edipo", (1924), Obras Completas, Amorrortu Ed Tomo XIX, p. 185
- (7) Freud, "Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Anatómica entre los Sexos (1925) Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XIX p. 263
- (8) Freud, 33a conferencia La Femenidad. (1933) Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XXII. p.117.
- (9) Freud, "Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Anatómica entre los Sexos (1925), Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XIX. p. 271
- (10) André Serge, ibid. p. 272.
- (11) Freud, Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Anatómica entre los sexos (1925) Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XIX p. 272
- (12) Freud, Idem Tomo XIX p. 273
- (13) Freud, "Sobre la Sexualidad Femenina (1931) Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XXI. p. 230.
- (14) Freud, 33a conferencia La Femenidad. (1933) Obras Completas, Amorrortu Ed. Tomo XXII. p.119

3.2. Principales Posturas Teóricas Post-freudianas sobre Sexualidad Femenina.

En el momento en que el concepto de castración alcanza la cúspide teórica (1924 en el artículo "Sepultamiento del Complejo de Edipo"), emergieron las resistencias del público. Parecía que la sexualidad infantil y el complejo de Edipo eran ideas difíciles de aceptar fuera del ámbito psicoanalítico. El concepto de "envidia del pene" como veremos más adelante causaba polémica, aún entre los mismos psicoanalistas.

Lo que inicia el trabajo teórico de la sexualidad femenina, gira en torno a una *falta*, que produce el deseo de poseer ese "órgano". Resulta bastante significativo que el concepto de "envidia del pene" es lo que ocasiona la inquietud, como si allí estuviera el secreto de la feminidad: en su falta misma.

En 1921 Lou Andreas-Salomé, Marie Bonaparte, van Ophuijsen, Karl Abraham y Aguste Starcke, fueron los pioneros después de Freud, en dar cuenta de la noción de la envidia del pene. Franz Alexander, Otto Rank, Carl Müller-Braunschweig y Josine Müller continuaron con la misma inquietud, hasta que en los años veintes y treintas los nombres famosos sobre este tema empezaron a darse a conocer, ellos eran: Karen Horney, Melanie Klein, Lampi-de Groot, Helene Deutsch, Ernest Jones, Fenichel, Rado, Marjorie Brierly, Joan Rivière, Ruth Mack Brunswick, entre otros.

Dada la imposibilidad de abarcar los puntos de vista de cada uno de estos autores, sólo se hará mención de algunos de ellos como representantes de las posturas teóricas de las diferentes escuelas psicoanalíticas.

Marie Bonaparte, en 1923, empieza a frecuentar los hospitales para llevar a cabo investigaciones sobre la sexualidad femenina. En 1924 publica en Bélgica, bajo el pseudónimo de A.E. Narjani, un artículo intitulado "Consideraciones sobre las causas anatómicas de la frigidez en la mujer". En este artículo habla de un estudio sobre 200 mujeres parisinas elegidas al azar. Marie Bonaparte es persuadida, después de múltiples observaciones anatómicas que la frigidez femenina tiene por origen una fijación clitoridiana : que según ella es la única fuente de goce. Recomienda para remediar este mal, una operación quirúrgica, que acerque el clítoris a la vagina. En 1933 publica "Los dos tipos de frigidez de la mujer". En lugar de pensar la cuestión del complejo de castración en términos de transformación de una libido autoerótica en libido objetal, ella tergiversa la teoría freudiana sobre el terreno de la anatomía. Freud trata de decirle que la transferencia de una zona a la otra es una operación del inconsciente, irreductible a la anatomía, pero ella no escucha las intervenciones de su analista.

Elizabeth Roudinesco comenta con respecto a la postura teórica de Marie Bonaparte: "Ella busca, fuera del espacio analítico una solución "delirante" al problema insoluble de su sexualidad femenina, confundiendo fantasma y realidad". (1)

Marie Bonaparte transforma la teoría psicoanalítica en una tipología de instintos biológicos en los cuales la naturaleza del inconsciente no está presente. Para ella, el recurso al substrato anatómico deviene la única manera de escapar al primado del inconsciente. La confusión entre el órgano "pene" en su realidad carnal y la función fálica de orden imaginario y simbólico, así como la poca claridad que tiene la autora con respecto a la diferencia entre la genitalidad y la sexualidad, es tan evidente, que uno tiene la impresión que Marie Bonaparte no hace la diferencia entre una reflexión conceptual y sus propios fantasmas. Jamás cambiará de opinión, pese a su análisis con Freud, y permanecerá, toda su vida obsesionada por encontrar las causas biológicas y anatómicas de la sexualidad de la mujer.

Karl Abraham (1923), otro de los primeros en ocuparse sobre este tema, difiere de Freud y argumenta que ambos sexos tienen miedo a la castración, la cual la describe como falta de potencia sexual. La tesis de Abraham dice que niños y niñas, ya que ellos son diferentes de antemano, responden de una forma diferente a una experiencia idéntica. En Freud, en cambio, la experiencia es la que los distingue.

Para Abraham la castración emerge de una percepción que ambos niño y niña hacen sobre el cuerpo de la niña, y cuyo resultado, en la niña, es un sentimiento de inferioridad, que determinará su sexualidad femenina. Para este autor, no interviene ningún agente prohibitivo en el proceso de la castración.

Freud ciertamente habla de la sensación de inferioridad que despierta en la niña, el clítoris - pero para Freud esto no es el motivo que determina la sexualidad femenina como lo señala la tesis de Abraham. Además, en Freud el padre aparece como agente promotor de la ley de la castración.

Alexander y Otto Rank, otros exponentes y discípulos de Freud, tomaron la castración como la separación del bebé del seno materno que una vez fue parte de ellos. Aunque Freud retoma esta idea en su artículo "Inhibición Síntoma y Angustia" él hace una diferencia fundamental y dice que las separaciones con respecto a la madre pueden tener sentido a partir de la castración, pero en ningún momento considera esta separación primera del seno materno como castración. Si la castración es una más entre otras separaciones como lo postulan Rank y Alexander, o bien si la castración aparece como el miedo a perder el deseo sexual (común a hombres y mujeres) de la teoría de Jones "afánisis", entonces, cabría la siguiente pregunta: ¿qué es lo que distingue a los sexos?.

Casi todos los teóricos de este tema en este período, ya sea que apoyaran o se opusieran a Freud, encontraban la explicación en una predisposición biológica. Este es el caso de Helene Deutsch que defiende las tesis biologistas y de su oponente Karen Horney que se basa en realidades biológicas y sociales.

En 1935, (Freud ya había escrito "Sobre Sexualidad Femenina" y ya había dictado su conferencia sobre la "Feminidad") los teóricos sobre el tema llegan a su punto crítico; ya no se trataba tanto de las diferencias sexuales, sino de definir la sexualidad femenina. En ese mismo año Ernest Jones invita a Viena a los psicoanalistas ingleses y vieneses para elucidar las diferencias que estaban surgiendo y toma como primer tópico la sexualidad femenina.

Entre los participantes se encontraba Karen Horney, la cual defiende el principio biológico de atracción heterosexual y argumenta, que la fase masculina de la niña, es una defensa contra su ansiedad primaria femenina. Para ella, la forma más directa a través de la cuál suele manifestarse la envidia del pene es el deseo de orinar igual que los hombres: el deseo de verse como el niño que puede examinar su pene y exhibirlo cuando orina. Otro factor que la autora hace intervenir en la génesis de la envidia del pene, se refiere a los deseos masturbatorios fuertemente reprimidos. La conclusión que Karen Horney saca de todo este análisis es, que el sentimiento de inferioridad que sufre la niña, no es en absoluto un sentimiento primario.

La inferioridad no viene por sentirse menos bien hecha que el hombre, sino por la razón de que ella se encuentra sometida a restricciones culturales, que le impiden ciertas satisfacciones. Para Horney, el sentimiento de inferioridad proviene de cuestiones reales que crean desventajas. La divergencia con Freud se sitúa en la importancia que Horney le da a los hechos de la realidad, a diferencia del acento que pone Freud en las fantasías ocultas.

Incluso en una carta que Freud escribe a Müller - Braunschweig le dice: "Objeto a todos ustedes (Horney, Jones, Rado, etc.) que no hagan una clara distinción entre lo que es psíquico y lo que es biológico. . . Me gustaría tan sólo enfatizar que debemos mantener separado el psicoanálisis de la anatomía y de la fisiología . . ." (2)

Otra psicoanalista representativa en el tema de la sexualidad femenina que asiste también al congreso de 1935 es Melanie Klein. Ella postula que existe, desde temprano, en la niña el conocimiento inconsciente de la escena primaria, unido a sensaciones que no sólo son fálico-clitoridianas, sino también vaginales. Dada su naturaleza continente y receptiva de la niña, tendrá deseos de incorporar el pene oral, anal y genitalmente. En la teoría kleiniana, aparece una feminidad muy temprana, en donde la madre es sentida como un rival y las fantasías que se generan son la envidia y los celos. Dichos sentimientos la llevan a desear la destrucción de la madre con el fin de ocupar su lugar en el vínculo con el padre.

Estas fantasías provocan en la niña el temor de ser atacada y vaciada por una madre vengativa. La niña no tiene, como el varón, un órgano genital visible que le asegure que no ha sido destruida. Esto y no el temor a la castración sería, según Klein, la causa de la ansiedad paranoide, y como consecuencia, desearía poseer un pene para lograr la certeza de su completud.

Para M. Klein, un segundo motivo para desear poseer un pene es el odio que se despierta hacia la madre y se desplaza hacia el padre, que a su vez la rechaza. Esto incrementa su frustración edípica y hace que la feminidad se vuelva rechazable: queriendo, por lo mismo, negar la existencia de la vagina y desear que le crezca un pene.

Un tercer motivo para explicar la envidia del pene, es que la ansiedad depresiva y la culpa que se generan a raíz de los ataques a la madre, hacen que para la niña la posesión de un pene, sea la posibilidad de reparar el daño ocasionado a la madre.

Según Klein, la niña, en virtud de su falta de genitales externos, tiene ansiedades más importantes con respecto al interior de su cuerpo, y por lo mismo, su mundo interno tiene más importancia que para el varón. Los puntos de divergencia con Freud son: 1) la postura frente al conocimiento del órgano vagina, 2) los motivos de la envidia del pene y 3) la aparición tan temprana de dichos sentimientos.

Desde 1935 ,-año que se señala como crucial para la definición de la sexualidad femenina, -hasta la fecha siguen siendo numerosos los planteamientos teóricos respecto a este tema. Sin embargo de los puntos de vista actuales que merecen señalarse dentro de este capítulo, encontramos los de Marie Langer (1964), Chasseguet - Smirgel (1964), los de Stoller (1968) y los de Emilce Dio Bleichmar (1985).

Marie Langer, basándose en Klein, piensa que la envidia del pene, el sentimiento de castración y la actitud masculina en la mujer, tan frecuentemente encontradas en la clínica, tiene una función defensiva frente a ansiedades más profundas de destrucción de la femineidad.

Por otro lado, Chasseguet - Smirgel, basándose también en la teoría kleiniana, piensa que en la niña, la envidia del pene es primaria. Ella plantea que la relación con el primer objeto - el seno - determinará la búsqueda del pene. Es decir si el objeto materno no fue demasiado frustrante y proveyó suficientes experiencias buenas para la constitución de un buen yo, no se requerirá de una idealización muy intensa del objeto paterno, y el vínculo con él será posible. De no ocurrir lo anterior el proceso se conflictúa y buscará con más ansia el pene. Si la madre, en cambio aparece omnipotente y toda poderosa frente al niño pequeño, Chasseguet dice que la impotencia que el niño-a experimenta, lo hace proyectar su hostilidad hacia la progenitora, construyendo una imagen terrorífica. Frente a esta situación, el varón logra salir de su impotencia al descubrir que posee algo (el pene) de lo que la madre carece.

Sin embargo, no es lo mismo para la niña, que frente a la omnipotencia materna, no posee ningún valor propio que la madre no tenga. Así, cuanto más traumatizada haya sido la niña por la madre, mayor será la envidia del pene. Para la autora, el pene representa la posibilidad de reparar la herida narcisista, y de esta forma el pene adquiere en el inconsciente el valor de completud y de autonomía.

Robert Stoller, (1968) a través de sus estudios sobre el transexualismo, ubica la comprensión de la sexualidad bajo dos términos - género y sexo -. El género, para el autor, se refiere a todos los aspectos psicológicos, sociales y culturales de la feminidad/masculinidad, y sexo alude a los componentes biológicos y anatómicos. Sostiene, que el primer criterio que determinará la identidad de género del sujeto, es el rótulo que se le da al nacer. Así, el sentimiento de ser "niña" o "niño" pertenece al núcleo de su identidad genérica, pero señala que es diferente de la virilidad o de la feminidad. Esta creencia no se consolida hasta que el niño/a se percata de qué manera sus padres desean ver expresar su masculinidad/feminidad.

Es decir; cómo debe comportarse para cumplir con las expectativas que los padres tienen en relación al sexo. Stoller lo llama "confirmación parental". Por lo tanto los aspectos de la sexualidad que caen bajo el dominio del género son esencialmente determinados por la cultura.

Para el autor, la identidad de género se constituye en varias etapas, siendo las fundamentales las preedípicas, (no conflictuales), y dependen esencialmente de un proceso de imprinting, de huellas, de impresiones recibidas del medio ambiente. El imprinting depende a la vez del modelado imaginario, de la asignación simbólica y del condicionamiento educativo.

Stoller distingue tres capas de la identidad de género: la primera, fundamental para los dos sexos, está constituida por el *bedrock* de la femineidad primordial, formado por el imprinting que se efectúa cuando la unión simbiótica primitiva con la madre en el curso de los primeros meses que siguen al nacimiento.

La segunda constituye el *core gender identity*, el núcleo de la identidad de género que resulta del conjunto de las conductas del medio ambiente para con el niño, conductas que, en efecto, difieren según se lo asigne como niña o como varón. Esta primera capa produce siempre una identidad femenina de base, y la masculinidad para el caso del varón viene a constituirse en un segundo momento. El núcleo de la identidad de género que resulta de las expectativas, los estímulos o las críticas del medio que le rodea constituirá un fondo inalterable que perdurará a través de todas las vicisitudes de las identificaciones ulteriores.

El tercer y último estrato corresponde al nivel edípico que, contrariamente a los dos primeros niveles, aparece como esencialmente conflictivo (rivalidad con el padre o la madre, angustia de castración) y, al mismo tiempo que viene a perfeccionarlo, por las construcciones defensivas a las que el complejo de edipo conduce al sujeto, perturba y complica el núcleo de la identidad de género que Stoller considera como el nivel más decisivo.

Para el autor, el complejo de castración de la niña pulveriza su yo ideal femenino primario, el cual corresponde a la identificación con una madre ideal. A partir de percibir su castración y la de su madre se ve confrontada a una herida narcisista que después tendrá que reconstruir.

Emilce Dio Bleichmar (1985) en su libro "El Feminismo Espontáneo de la Histeria", hace un estudio sobre los trastornos narcisistas de la feminidad, apoyándose en los trabajos previos de Stoller sobre género y sexo. Dio Bleichmar enfatiza que la castración hace una redistribución de los valores ligados al género, ya que antes de esta crisis al universo femenino no le faltaba nada. El narcisismo de la madre se ve cuestionado y por lo mismo hay una pérdida del Ideal Femenino Primario con su consecuente devaluación de sí misma; al mismo tiempo que el padre adquiere un valor muy especial.

La autora sostiene que "la eficacia de la castración se funda en la alteración, en la inversión de la valoración sobre su género, de idealizado y pleno se convierte en una condición deficiente e inferior." (3).

La niña se inscribe en un universo simbólico que la reenvía- quierálo o no y más allá de sus vicisitudes personales compensatorias- a una imagen devaluada de su género. Por lo tanto, para Dio Bleichmar, la mujer deberá reconstruir su sistema narcisista de Ideales de género construyéndo un Ideal del Yo Femenino Secundario que no sólo incluya la oposición fálico-castrado, sino el rol social y la moral sexual que legisla este rol. Asimismo deberá haber una narcisización de la sexualidad para su género.

Nos dice: la mujer sólo alcanzará el ideal y se sentirá valorizada a través del encuentro sexual con el hombre que le garantice que como mujer- en tanto género- tiene éxito (el éxito del género masculino no se limita al encuentro sexual, salvo cuando éste es el único medio de conseguir la convalidación intragénero como en el caso del playboy o Don Juan).

Dio Bleichmar sostiene que en la mujer existe un defecto narcisista, mismo que contribuirá a normativizar su deseo, ya que para ella esta falla la conducirá inevitablemente hacia el hombre en la empresa de restituir su narcisismo. "Instituye como meta suprema de su Ideal del Yo ser la mujer de un hombre. Buscará desesperadamente el amor, el novio, el marido, ser el núcleo de una familia. El carácter narcisista de la elección radicará en la extrema idealización del objeto, el cual se considerará valioso simplemente porque es poseído" (4).

Comenta que este proceso de empobrecimiento del Yo en aras del engrandecimiento del objeto se halla favorecido en la mujer, porque la condición de empobrecimiento del Yo no es un estado transitorio - como el enamoramiento- , sino una condición estructural permanente. La autora coloca la falla de la mujer en una condición narcisista a nivel de la imagen devaluada de su género, sin embargo habría que pensar si no trasciende de un nivel narcisista imaginario a un nivel de significante del registro de lo simbólico.

En este capítulo sobre los antecedentes no se hace mención a ningún teórico de la escuela francesa, ya que la intención del presente estudio es abordar justamente la problemática de la mujer desde las aportaciones de J. Lacan - fundador del psicoanálisis francés, las cuales se desarrollan en el capítulo siguiente.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Roudinesco, Elizabeth, "Histoire de la Psychanalyse en France. TOMO I y 2. La bataille de cent ans (1885-1939) p. 320 a 337/ 339 342.
- (2) "Letter to Carl Müller -Braunschweig (1935), published as "Freud and female sexuality: a previously unpublished letter", Psychiatry, 1971. p.p. 328-9.
- (3) Dio Bleichmar Emilce, "El Feminismo Espontáneo de la Histeria" ADOTRAF, Madrid, 1985. p. 27.
- (4) Dio Bleichmar, *Ibid.* p. 130

3.3. La Mujer en Lacan.

En el capítulo llamado el enigma femenino se vio como la elaboración freudiana sobre la feminidad se centra en la relación preedípica con la madre, y en el deseo "exquisitamente femenino" de la envidia del pene desplazado gracias a una ecuación simbólica en el deseo de tener un hijo del padre. Para Freud la feminidad aparece fusionada con el ser madre.

Es a partir de estas dificultades que Lacan va a replantear la cuestión de la mujer en base a la invención de los tres registros: Real, Simbólico e Imaginario. Lacan va a poner menor acento en el problema de la definición de la identidad femenina y, va a dedicar su atención al goce femenino y a la división que la primacía del falo introduce en los seres parlantes.

La fórmula lacaniana del "La, tachado" para hablar de la mujer significa que no existe un conjunto cerrado y universal que la defina, que no toda ella está sometida a la castración, es decir, para Lacan la problemática femenina se presenta como un ser que no se puede sujetar totalmente al Edipo y a la ley de la castración.

Iniciemos el trabajo teórico por la manera en que Lacan ubica el problema de la castración en la mujer y la forma en que elabora la diferenciación de los sexos en base a una función única, a saber la fálica, en donde la connotada frase lacaniana "La Mujer no existe" encuentra su fundamento teórico.

Lacan, en su seminario sobre "Las Formaciones del Inconsciente" (1957-1958) dice: "La castración no es real, está ligada a un deseo y concierne a un órgano" (1). Lo que significa que la castración no se puede en ningún caso reducir a la anécdota, al accidente, a la intervención de un propósito de amenaza, ni aún al hecho de una censura, de lo que se trata es de una estructura lógica. Y concierne a un órgano en la medida que éste puede faltar en unos seres. Para Lacan, la castración conlleva esencialmente un orden simbólico, y desde Freud, está puesta en la posición central del complejo de edipo, como siendo el elemento de articulación esencial de toda la evolución de la sexualidad. El complejo de edipo implica desde siempre, en sí mismo, y fundamentalmente, la noción de la Ley.

La castración tiene como función instaurar una deuda simbólica cuya consecuencia es poner en juego un objeto imaginario: el falo como tal. La castración implica un corte, algo cae, queda un agujero, un vacío, y el resultado es la ausencia del objeto. Ausencia que llevará al sujeto a desear aquello que le "falta". De ahí que la castración esté ligada al deseo, en la medida que instaura la falta en el sujeto.

La pregunta que surge es: ¿cuál es el objeto que falta?, ¿cómo es que un ser que en lo real (lo biológico) está completo le haría falta algo?, ¿cómo un ser presentado como una totalidad puede sentirse privado de algo, que por definición no tiene ?.

Estas cuestiones se aclaran al hablar de la castración, de la privación y de la frustración, en la medida en que están ligadas a la falta del objeto según los tres registros: real, simbólico e imaginario.

Debe quedar claro que el punto de partida de la organización objetal es la ausencia del mismo. Es decir, el objeto nunca existió, no es algo que se haya perdido y habría que encontrarlo, es inexistente.

Cuadro No.1. Seminario de las Relaciones de Objeto y las Estructuras Freudianas.
(12/12/1956).

AGENTE	FALTA DE OBJETO	OBJETO
PADRE REAL R	CASTRACION DEUDA SIMBOLICA S	IMAGINARIO = FALO I
MADRE SIMBOLICA PADRE SIMBOLICO S	FRUSTRACION DAÑO IMAGINARIO I	REAL = SENO, PENE R
PADRE IMAGINARIO I	PRIVACION R AGUJERO (TROU) REAL	SIMBOLICO NIÑO S

En la castración se trata de una falta simbólica cuyo objeto faltante es imaginario. La privación es esencialmente algo que en su naturaleza de falta, es una falta real, es un agujero, y el objeto faltante es simbólico, y para la frustración que es una falta imaginaria hace falta un objeto real. En la castración hay fundamentalmente una falta que se sitúa en la cadena simbólica; en la frustración hay algo que no se comprende sino sobre el plano imaginario, como daño imaginario.

En la privación, límite real, apertura, el sujeto necesita simbolizar lo real, concebir lo real como pudiendo ser otro, de lo que es. Para percibir la ausencia tiene que haber habido previamente una presencia, manifestada a través de una palabra, ya que de otro modo no adquiere existencia.

En otros términos, cuando hablamos de privación, no se trata de algo que se experimenta, sino que está completamente fuera del sujeto: para que lo aprehenda es necesario primero que lo simbolice. La ausencia de algo en lo real es una cosa puramente simbólica, es decir, en tanto que definimos por la ley que eso debería estar acá, es que un objeto falta a su lugar. Es gracias al lenguaje que lo real adquiere su dimensión simbólica: al nombrar las cosas las puede hacer existir sobre un fondo de ausencia, al ordenar las cosas, éstas adquieren un lugar y de esta forma sabemos que puede faltar algo en un lugar determinado.

La noción de frustración, ocupa en el cuadro Nº 1 el lugar central, y se trata de una operación imaginaria ligada a la imagen, llamada primordial, del seno materno. Como tal, pertenece al primer objeto real de objetos que pueden aparecer y desaparecer. Así la pareja presencia-ausencia, articulada en forma extremadamente precoz por el niño, es lo que caracteriza la primera constitución del agente de la frustración, a saber, la madre. El niño obtiene su primera experiencia de la oposición presencia-ausencia en relación a este primer objeto real (el seno).

El objeto materno es llamado en ausencia por una vocalización, lo que puede interpretarse como el inicio del orden simbólico. Ya Freud había dado la pauta para hacer de la experiencia presencia- ausencia el pivote de una estructura simbólica, cuando destaca la observación del juego de un niño de meses, que mediante los sonidos Fort-Da hace coincidir la presencia o la ausencia de un objeto. Las marcas que dejan la presencia y la ausencia del seno, ofrecen la posibilidad de pasar de una situación real con el seno a una simbólica. No basta por sí sola para constituir un orden simbólico, pero se encuentra ahí virtualmente el origen.

La consecuencia de hacer de la madre un objeto presente-ausente en función del llamado es que la madre deviene una potencia, en el sentido que depende de ella el acceso a los objetos de satisfacción, mismos que se convierten en dones otorgados por ella.

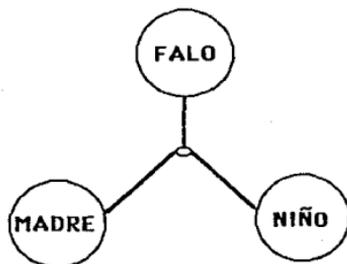
La posición se invierte, la madre ha devenido real y el objeto deviene simbólico. Sin embargo, dicha omnipotencia se pone en duda, cuando surgen las carencias, y las decepciones, cuyo efecto es pasar de una relación meramente imaginaria, a una regulada por lo simbólico.

En un primer tiempo, el niño se ubica con respecto al deseo de la madre, simplemente como deseo de deseo. El objeto de ese deseo es el falo, por lo tanto, el niño se identifica al falo en una fase de espejo, como objeto imaginario que satisface el deseo de la madre. Si el deseo de la madre es el falo, el niño quiere ser el falo para satisfacerla.

Ahora bien, Freud nos dice que la mujer tiene en su falta de objeto esencial el falo, y que éste tiene una relación muy estrecha con el hijo, así ese hijo viene a representar, en la fantasía materna, "eso que a ella le falta".

Es en la medida en que esta imagen del falo para la madre no sea completamente reductible a la imagen del niño, que éste va a poder, hasta una cierta medida, sentirse desposeído, él mismo, de algo que exige de la madre, percátandose, que no es él quien es amado, sino alguna otra cosa que es una cierta imagen. No es el quien es amado sino algo que va más lejos. Por lo tanto, ni la madre, ni él, detentan el falo, la completud. Introducido en esta discordancia imaginaria que hace que para la madre, el niño esté lejos de ser solamente el niño, en tanto también es el falo.

La referencia a ese falo imaginario que daría completud y cerraría el círculo madre-hijo (a-a'), va a tener sus rupturas, y el Autre* maternal en la medida que está también desposeído de ese objeto fálico (-φ), es deseante y, por lo mismo algo le falta: su omnipotencia se ve cuestionada.



En el reconocimiento de este tercer término imaginario que es el falo, y más precisamente que la madre carece de ello, que ella misma es deseante "a secas", herida en su potencia, "castrada" radica lo más decisivo de todo.

Por esta brecha que se abre en el Autre, se introduce la instancia paterna que puede darle una referencia a la falta inscrita en el deseo de la madre.

*Autre: Lugar de inscripción. Tesoro de los significantes.

En el segundo tiempo del Edipo aparece el padre interdictor, y es del lado del padre, en efecto, que el falo, solamente imaginario en la relación madre-niño puede recibir su fundamento simbólico. Para que así sea, el niño debe haber abordado el daño imaginario que ocasiona la privación del falo, y no precisamente el suyo, sino el de la madre. Lo anterior es verdaderamente esencial en el desarrollo, por la razón de que el daño imaginario sea reflejado en lo simbólico.

Una vez que se percibe que la madre misma está privada de este objeto- el falo- hay una decepción imaginaria y en ese momento interviene el padre como cuarto término haciendo posible pasar de la relación de frustración, en donde lo que falta es un objeto real, a una dialéctica que toma y da, que instituye la dimensión del pacto. Ese objeto faltante entra entonces en una cadena simbólica.

En el momento en que la niña entra en el edipo, se pone a desear un niño del padre como sustituto de este falo faltante. La decepción de no recibirlo, es algo que va a jugar un rol esencial, para hacer salir a la niña, de esto en lo que ha entrado. Del lado femenino, el deseo por el padre facilita sin duda el pasaje a la heterosexualidad, pero se complica en su propio movimiento. En efecto este padre abre la vía de un deseo que él prohíbe al mismo tiempo. Para que ella retome la posición femenina, la vía es esta privación del niño deseado del padre, ya que pone en juego, la falta de un objeto simbólico. De este modo, ya no se trata más de ese hijo deseado como objeto imaginario.

Y precisamente en ese sentido Freud dice que debe entrar en una ecuación simbólica: pene- hijo.

El fantasma del falo, en el interior de esta simbólica, no tiene el mismo valor para el portador del falo- el varón- que para la niña que no tiene ningún soporte. En la medida en que estamos en el nivel y en el plano donde algo de imaginario entra en la dialéctica simbólica, lo que no se tiene, es simplemente algo tan existente como el resto. En lo simbólico, esto que no se tiene, existe en tanto marcado por el signo (-). Y entrar con el menos, o entrar con el (+), no impide que se instaure lo que sí es necesario, y que es esta puesta en juego de la presencia y de la ausencia: (fálico-castrado).

La niña, al entrar con el menos, intenta recibir o hacer del falo el más (+), recibirlo como un don del padre, ya que la madre misma es carente y no puede otorgárselo. Todo lo que ahí puede significarse como punto de apoyo para esa falta constitutiva del objeto se sitúa en la función fálica, quedando en una indefinición su posición femenina.

La entrada en la castración concuerda en el caso del niño con un proceso de identificación masculina. Para la niña es más complejo ya que la identificación imaginaria no se realiza como una unificación del sujeto, si ésta no puede apoyarse sobre un trazo simbólico. Es decir sobre un significante que el sujeto pueda encontrar en el Autre para formar su identidad.

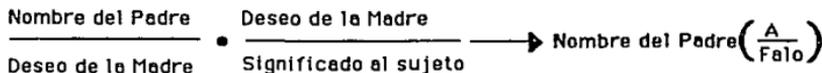
Ahora bien, la madre no puede ofrecerle a su hija ese trazo unario que apoyaría su identidad sexuada, por la razón de que, el significante de la identidad femenina no existe. Es la falta de una palabra ausente. Todo lo que la madre le puede ofrecer como trazo simbólico para su identidad, es el falo. "El falo aquí se esclarece por su función. El falo en la doctrina freudiana no es una fantasía, si hay que entender por ello un efecto imaginario. No es tampoco como tal un objeto... Menos aún es el órgano, pene, o clitoris que simboliza . El falo es un significante" (2).

Lacan para hablar de la identificación dice "eso de que se trata en la identificación es la relación del sujeto al significante", más adelante vuelve a reiterar "... la identificación - es una identificación de significantes" (3).

Freud nos dice que con la declinación del edipo viene un proceso de identificación, y por ende de constitución del Ideal del Yo. A partir del edipo, niño-niña saldrá provisto con una identificación masculina o femenina. Así, el Ideal del Yo resulta de una identificación más tardía, ligada a la relación tercera del edipo, pues está orientado hacia lo que en el deseo del sujeto representa un papel tipificante, el hecho de asumir la masculinidad o la femineidad.

En la formación del ideal del yo, el sujeto enfrentado al objeto del que es privado lo constituye como significante, como su propia metáfora.

Metáfora Paterna:



El deseo de la madre se sustituye por el Nombre del padre, la elisión o tachadura del deseo de la madre, es la condición del éxito de la metáfora. La carencia o la castración de la madre, del Otro, permite que se introduzca el tercero, cuya función radica en darle un significado al sujeto, de la falta en el Otro. Es decir que el sujeto confrontado a la alternancia de la presencia y la ausencia de la Madre, identifica el significado, hasta ese momento desconocido, de la causa del deseo de la Madre: el falo. En un primer tiempo se identifica a ese falo, a eso que en la madre falta. Pero gracias a la intervención del Padre, ese falo imaginario adquiere su dimensión simbólica, en el momento que aparece como el significante del deseo, y no representa ni un objeto, ni mucho menos un órgano.

El significante no se puede definir de otra forma que no siendo como los otros significantes. Es en tanto pura diferencia, el significante introduce la diferencia en lo real y la primera cosa que él implica es que la relación entre el signo y la cosa sea borrada. Es en razón de la función significante del falo como tal, que el pene real, cae bajo la amenaza de la castración.

Freud adjudica simbólicamente al niño el rol de significante de la identidad femenina, a falta de un otro signo, pero para Lacan ese significante que daría la identidad femenina no existe como tal, sino que la división hombre-mujer va a estar dada por un único significante- el falo.

Aquí se nos presenta una interrogante, para Freud el significante del hijo vendría a sustituir al deseo original de obtener del padre un hijo. Sin embargo cabría preguntarse si se trata de sustitución, (metáfora) o simplemente ocurre un desplazamiento del pene al hijo, en cuyo caso hablaríamos de metonimia. La cuestión estriba en discernir, qué tanto la metáfora paterna es efectiva en el edipo femenino?.

Ya Freud nos decía, aunque en otros términos, que la declinación del edipo, en el caso de la niña, no ocurría totalmente, ya que faltaba la angustia de castración y que por lo mismo su superyó quedaba endeble. Para Freud, la mujer topa con la roca de la envidia del pene, que es de algún modo irresoluble. Lacan no va a hacer de esto un impasse, sino un "más allá", es decir la castración le permite a la mujer poseer dos goces: el fálico y un goce suplementario, que correspondería a esa parte que no se encuentra bajo el imperio de la castración, y que le daría a la mujer la posibilidad de tener un plus de goce que no se rige por las leyes del significante. Sin embargo va a recalcar, que la función fálica define la posición sexuada de los seres humanos, y es con la que los seres parlantes van a encontrar su referencia masculina o femenina.

El primado del falo introduce, en los seres parlantes, una división de acuerdo a la forma en que se ubiquen, con respecto al falo, y delimita las fórmulas de sexuación, que no hablan de una oposición o de una complementariedad entre hombre y mujer, sino de una división en base a la función fálica. Las fórmulas de sexuación constituyen una escritura lógica de este espacio simbólico: una forma de simbolizar este cuerpo.

Lacan se basa, para elaborar las fórmulas lógicas de la división de los sexos, en las cuatro categorías que Aristóteles formuló en la Metafísica:

Posible- Puede ocurrir	Imposible No puede ocurrir
Necesario- No puede no ocurrir	Contingente Puede no ocurrir

Las proposiciones universales y particulares se pueden encontrar en su forma positiva ó negativa.

Fórmulas de Sexuación:

$\exists x \overline{\phi x}$	$\overline{\exists x \phi x}$
$\forall x \phi x$	$\overline{\forall x \phi x}$
\mathcal{S}	$\mathcal{S} (\neq)$
Φ	\mathcal{L}

Cuadro Nº 2. Seminario AÚn XX, (1972-73). p. 95

Las cuatro fórmulas lacanianas: dos a la derecha y dos a la izquierda indican que todo ser que habla se inscribe en uno u otro lado. En efecto, cualquiera sea el sexo biológico, es la posición de cada uno en relación al falo lo que lo sitúa como hombre o mujer.

Estas fórmulas que dan cuenta de las diversas formas de inserción en la ley llevan dos tipos de signos, dos tipos de "cuantificadores": los existenciales $\exists x$, $\overline{\exists x}$ que se leen respectivamente: "Existe uno...." y, "No existe ninguno...", y los universales $\forall x$, $\overline{\forall x}$ que se leen respectivamente "Para toda X....." y, "No toda X....". La x designa al sujeto.

A la izquierda, en la línea inferior $\forall x \Phi x$ indica que el hombre en tanto todo (universal) se inscribe mediante la función fálica, y encuentra su límite, en la existencia de una x , que pone límite a su goce: Φx : $\exists x \overline{\Phi x}$ (función del padre). Es una afirmación universal que se ubica del lado de lo necesario, es decir no puede no ocurrir que los seres parlantes que se inscriben ahí no se encuentren sometidos a la ley.

En la línea superior del mismo lado, está representada la función del padre, $\exists x \overline{\Phi x}$ que significa que existe un hombre que no se encuentra sometido a la castración. Existe uno que dice No a la función fálica y prohíbe el goce fálico instaurando la ley del incesto. Su función paterna radica en establecer un límite y ser soporte de la ley. Se refiere al padre mítico de Tótem y Tabú, el cual marca un conjunto cerrado que serían los hijos sometidos a la ley del incesto, existiendo tan sólo uno que sale fuera y que por lo mismo delimita el cierre del conjunto.

De lado de la mujer: $\overline{\forall x} \Phi x$ la negación afecta al cuantificador universal, lo que ha de leerse por "no-todo", es decir ese ser que habla y se ubica en ese lugar se funda como no-toda en relación a la función fálica, señalando que alguna parte y solamente ésa, tiene relación con la función fálica. Por eso justamente que no toda ella es, la mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce la función fálica. Ese resto proporciona ese goce suplementario.

La otra fórmula $\overline{\exists x} \overline{\Phi x}$ implica que falta ese Uno que dice no a la función fálica, es decir que la exclusión del goce absoluto del lado de la mujer no se produce, por tanto no forma un todo cerrado, ya que no existe la excepción. ¿Qué significa afirmar que no existe ninguna mujer que pueda satisfacer la función fálica ? justamente si "no todas las mujeres" están sometidas a la función fálica, es que eso implica que haya alguna que sí tenga que ver con la castración? Es preciso que se admita que la esencia de la mujer no sea la castración: ellas no son castrables porque el falo no lo tienen. Es en tanto no lo tienen simbólicamente, pero no tenerlo es participar a título de ausencia. Es del real que la mujer toma su relación a la castración.

Abajo de las cuatro fórmulas se encuentra del lado izquierdo donde se inscriben los hombres, el signo \mathcal{S} , que significa la división en el sujeto llevada a cabo por la operación de la castración. Del otro lado aparece un sujeto que no está totalmente sometido a la castración $S(\mathcal{A})$, cuyo significado es el lugar de la falta en el Autre.

El La tachado significa que no hay género universal de un otro sexo, y que el conjunto permanece abierto, pues al no haber la excepción, no hay algo que quede adentro y otro afuera. La operación de castración en \mathcal{A} produce un resto, un objeto que cae: el objeto "a". La flecha que va de \mathcal{S} a "a" expresa que el hombre aborda a la mujer como objeto causa de su deseo.

¿Qué significa que la mujer sea abordada como objeto causa de su deseo? En la esquematización levi-straussiana en las estructuras elementales de parentesco: las mujeres se intercambian entre líneas fundadas sobre la línea masculina (macho). Se intercambian como objeto, y ellas por un intercambio reciben simbólicamente el falo, a cambio del cual dan ese niño, que para ellas, toma función de sustituto, de equivalente del falo.

El deseo con que un hombre aborda a una mujer, la convierte en el símbolo de la falta, y entonces ella es "fálica", no en el sentido de una ausencia de feminidad, o de una virilización, sino como ese lugar, donde se focaliza el deseo. "Fálica" como encarnación viva del símbolo de la falta.

El objeto imaginario fálico ($-\varphi$) por la simbolización de la metáfora paterna pasa a Φ , el falo: significante sin significado. De hecho, $-\varphi$ significa la falta en la imagen especular, y por tanto remite al significante faltante: $S(A')$, que se haya del lado de la mujer, en tanto ella representa la falta misma.

$S(A')$ añade una dimensión a ese lugar de la A, al mostrar que como lugar no se sostiene, que hay allí una falla, un agujero. El objeto "a" viene a funcionar, respecto a esa pérdida, como el objeto faltante, causa del deseo, significante del agujero en el Autre. Ninguna mujer, ninguna "sur-femme" puede fundar la existencia de un sexo sin referencia a lo fálico.

Pero el significante \mathcal{L}_6 de la mujer es, él mismo, un significante sin significado, ya que del lado del Autre se trata de un conjunto abierto imposible de asir como un todo. Del lado de la mujer aparece ese sujeto, no todo sujetado a la castración y que representa el significante de la falta. La mujer aborda al hombre buscando el falo, que le pueda brindar ese significante faltante, que le pueda subjetivar ese resto, ese agujero. Ellas no están totalmente sometidas a la castración, pero tomadas una por una no escapan, ya que la finitud de los espacios abiertos hace que puedan ser tomadas una por una.

La mujer tiene distintos modos de abordar el falo, y allí reside todo el asunto. El ser no-toda en la función fálica no quiere decir que no lo esté del todo, está de lleno allí. Pero hay algo más, hay un goce del cuerpo que se encuentra más allá del falo. "Hay un goce de ella, de esa ella que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe." (4).

Del lado izquierdo, el falo Φ viene a delimitar un espacio cerrado y finito que representa a los hombres sujetos a la ley de la castración y a la prohibición del incesto. La prohibición marca un límite al goce absoluto.

Por tanto, la castración es la ley universal: $\forall x \Phi x$ (para toda x, x está castrada), y existe al menos uno que escapa, que es precisamente el que la aplica. Ese lugar corresponde al Padre simbólico, es decir el Nombre del Padre.

Un examen detallado de las cuestiones que dejó Freud pendientes y que Lacan retomó nos llevan a hacer ciertas conclusiones:

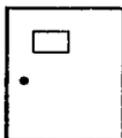
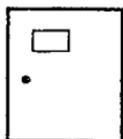
- 1.- La feminidad se especifica por un desdoblamiento del goce que no se limita simplemente a la oposición clítoris-vagina, es decir el proceso no se trata nada más de una castración sino de una división.
- 2.- La concepción freudiana de la unicidad de la libido, valdría la pena reconsiderar si la sexualidad masculina y femenina se estructuran de la misma manera.
- 3.- Si Freud ubica el misterio del lado de la mujer es en la medida en que la Mujer está destinada a suplir la inexistencia del Autre a nivel del sexo. Es decir que no hay oposición hombre/ mujer.
- 4.- La problemática femenina descubre las modalidades según las cuales la función de falo se ejerce a nivel del inconsciente como la función de un significante y la manera en que los sujetos se declaran sujetos a esa ley.

Estas son las elaboraciones teóricas a las que llega Lacan en su seminario Aun 1972-73, y que señalan dos términos que se oponen: el significante y su efecto de significado por un lado, (por lo tanto la función fálica) y el goce, por el otro lado.

El humano no nace siendo hombre o mujer, sino que deviene por identificación. El órgano no está primero, es el lenguaje que es determinante para el futuro del sujeto y su lugar de un lado o del otro. No hay significación universal y preestablecida para lo masculino y lo femenino. "En el psiquismo no hay nada por lo cual el sujeto pueda situarse como ser macho o ser hembra" (5).

HOMBRES

MUJERES



Este capítulo termina con este pictograma sobre la división urinaria de los sexos, en donde se ejemplifica que en lo imaginario no hay respuesta para lo masculino o lo femenino, si no se recurre a los significantes. Hay seres que de acuerdo a la forma en que se ubican frente al falo entrarán por la puerta designada como HOMBRES y otros que se harán pasar por la de MUJERES.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Lacan "Las Formaciones del Inconsciente", p.
- (2) Lacan. "La significación del Falo", Escritos 1, siglo XXI. p. 283.
- (3) Lacan "Seminario sobre la Identificación", inédito. 15 de nov 1961.
- (4) Lacan "Seminario Aún XX", editorial Paidós, p. 90.
- (5) Lacan, "Seminario sobre los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis, XI", éditions du Seuil, 1973. p. 186.

3.4. La mirada en el cuerpo

La mirada en el cuerpo es el punto pivote que va a articular lo anteriormente expuesto sobre la mujer, especialmente para estas artistas cuyo oficio es trabajar con imágenes femeninas. Es decir ¿por qué esas mujeres miran de una manera privilegiada su propio cuerpo? ¿Qué dicen acerca de como se puede mirar, en su obra, la feminidad? ¿Son acaso estas imágenes de mujeres desnudas, la denuncia o la interrogación del enigma femenino?. Es la mirada la que puede dar la clave.

La mirada, corresponde en Freud a la pulsión de ver y la define así: "un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma" (1).

Representante psíquico implica que en ningún momento se trata de un proceso biológico, y en este caso, no es el ver a través del órgano- el ojo sino que alude a algo que va más allá y que tiene que ver con la mirada.

Asimismo, Freud señala que los destinos de la pulsión pueden ser, los siguientes:

- a) El trastorno hacia lo contrario.
- b) La vuelta hacia la persona propia.
- c) La represión.
- d) La sublimación.

Respecto al primer destino, el trastorno hacia lo contrario, Freud marca dos procesos diversos: la vuelta de una pulsión de la actividad a la pasividad, y el trastorno en cuanto al contenido. El cambio de la actividad (mirar) a la pasividad (ser mirado) implicaría también la vuelta hacia la persona propia, la cual incluye el mirarse el propio cuerpo.

Para describir el proceso que ocurre entre el ver y el mostrarse, Freud puntualiza el esquema de ver:

- | | | |
|--|----|---|
| a) Uno mismo mirar
miembro sexual | = | Miembro sexual ser mirado
por persona propia |
| b) Uno mismo mirar
objeto ajeno
(placer de ver activo) | y) | Objeto propio ser mirado
por persona ajena.
(placer de mostrar, exhibición) |

El mirar, implica necesariamente la existencia de un objeto que cautiva nuestro ser, ahí en ese punto, donde se nos revela algo propio. Inicialmente este mirar aparece en Freud dirigido al propio cuerpo. Se trata de un momento autoerótico, en el cual existe una formación narcisista que permite que haya placer en el mirarse. Por lo mismo, ya sea el mirar o el ser mirado, se pone en juego su propia imagen narcisista en un objeto colocado para ser mirado. Pero hay que insistir que el objeto en cuestión no es el ojo, sino el cuerpo.

"El objeto de la pulsión de ver es también primero una parte del cuerpo propio; no obstante, no es el ojo mismo" (2). Mirarse a uno mismo denota una formación narcisita. Narcisismo, se refiere a la imagen de perfección y de fascinación en donde uno, o, una parte de uno mismo se ve reflejado. Es un objeto que nos cautiva, como el bebé de meses que siente gocejo al descubrir su imagen en el espejo. Hay una fascinación y una alienación.

Sartre nos dice "La mirada que ponen de manifiesto los ojos, de cualquier naturaleza que sean, es pura remisión a mí mismo. Lo que capto inmediatamente cuando oigo crujir las ramas tras de mí no es que hay alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo susceptible de ser herido, que ocupo un lugar y que no puedo en ningún caso evadirme del espacio en el que estoy sin defensa; en suma, que soy visto. Así, la mirada es ante todo un intermediario que remite de mí a mí mismo" (3). Así la mirada nos pone de manifiesto, nos expone, pero es una remisión a mí mismo, soy revelado en mi condición de sujeto inconsciente. Algo de mí se me revela al colocarme como objeto a ser mirado, y en ese sentido algo de mí se encuentra alienado, proyectado en esa imagen que aunque me corresponde hay un desconocimiento.

M. Merlau Ponty, nos dice a este respecto "no veo más que desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes" (4). Ese "un punto" se refiere a ese mí mismo. Como sujeto ocupo un lugar desde el cual miro, -me miro y me doy a mirar sin saberlo. Hay un desconocimiento como lo señala Sartre "el ser -mirado implica la alienación del mundo que yo organizo". (5)

En la alienación, hay algo que me es ajeno, desconozco, algo que se manifiesta sin saberlo. Y si se manifiesta sin saberlo alude al inconsciente en el que hay un saber que no se sabe. En esas imágenes de desnudos femeninos hay un saber oculto sobre la feminidad, la artista lo plasma sin saber que esconde esa mirada suya.

Ese saber- no sabido aparece, a modo de sueños, lapsus, actos, etc. pero el sujeto no sabe que ahí se revela algo de su ser. Por ejemplo, en el sueño las imágenes muestran y nuestra posición es la del que no ve. Es una pantalla: Lacan, nos dice "La mirada no se nos presenta más que bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de lo que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la carencia constitutiva de la angustia de la castración". (6)

Es decir, la mirada puede simbolizar la carencia central que se encuentra en el fondo de la castración representada por el objeto "a" de la fórmula lacaniana. En tanto es un objeto que cae cuando se realiza la operación de la castración, es un objeto evanescente, que deja al sujeto en la ignorancia de lo que hay más allá de la apariencia.

"En la relación escópica, el objeto del que depende la fantasía a la que el sujeto está colgado en una vacilación esencial, es la mirada" (7). La fórmula lacaniana que representa esta cita es $S \diamond a$, que habla justamente que en tanto sujetos borrados, es decir sometidos a la castración nos hayamos colgados a una fantasía que nos une, aunque sea fugazmente, a un objeto a, que trata de eludir la castración.

En esta fórmula $S \diamond a$ se trata del fantasma fundamental del sujeto, es decir aquella fantasía que da soporte a su existencia. Ese objeto, es un objeto privilegiado surgido de la separación primitiva, de la castración, así esas imágenes son encarnaciones de $\sim \varphi$ en el sentido que son objetos evanescentes, que en lo imaginario trataran de eludir la castración.

Se podría pensar que esas imágenes de desnudos femeninos están colocados en tanto objetos "a" evanescentes, del orden de lo imaginario que tratarían de eludir la castración, como falta. Sería el intento de buscar en lo imaginario una solución a su falta.

El cuadro, aparece como una trampa para la mirada. "En la obra, es como sujeto, como mirada, que el artista quiere imponérsenos . . . y Lacan agrega . . . "la función del cuadro - con respecto a aquél a quien el pintor, literalmente, da a ver su cuadro- mantiene una relación con la mirada". (8)

Y si como dijimos, la mirada en tanto objeto a, aparece en lugar de la castración, y representa el símbolo de la carencia, y si hay carencia es porque hay deseo, estos cuadros representan una forma de lo que sería el deseo en esa mujer.

El arte, en la pintura, en la escultura, y en la fotografía, es un proceso creador, que si bien es cierto se trata de una pulsión escópica, también es de señalar que para Freud, cualquier acto creador es del orden de la sublimación.

La sublimación se refiere a un proceso que concierne a la libido de objeto, y Freud hace surgir esta libido de objeto en contraposición a la libido del yo. Libido de objeto y libido del yo son conceptos que están íntimamente relacionados con la diferencia entre el yo-ideal y el Ideal del yo, es decir entre el espejismo del yo y la formación de un ideal.

La formación de un Ideal surge para dar forma en el interior del sujeto a algo a lo cual se ciñeran sus objetos, es decir a partir de este ideal se miden los objetos, de tal forma que se adecuen a ese ideal. A nivel de la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales. Así el mecanismo de la sublimación debe buscarse en una función imaginaria de los elementos "a", elementos imaginarios del fantasma que llegan a engañar al sujeto en el punto de su carencia.

Lacan dice en el seminario sobre "La Ética del Psicoanálisis", que la sublimación eleva un objeto a la dignidad de la Cosa. Esta Cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa. Pero, en toda forma de sublimación el vacío será determinante. Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización de ese vacío. De todos modos, el vacío permanece en el centro y, precisamente por eso, se trata de sublimación. Y la pintura es, en primer término, algo que se organiza alrededor de un vacío. Vacío que va tomando forma en una imagen.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Freud, "Pulsiones y Destinos de Pulsión (1915) TOMO XIV p. 117.
- (2) Freud, Idem p. 127.
- (3) Sartre, Jean Paul, "El Ser y la Nada", Ed Losada, México. 1986 p. 287.
- (4) Meralu- Ponty M., "Lo Visible y lo Invisible".
- (5) Sartre, Idem p. 287.
- (6) Lacan, "Sem XI, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis (1904-65) p.82.
- (7) Lacan, Idem p. 93.
- (8) Lacan, Idem p. 110.

3.5. El Desnudo Femenino en el Arte.

El desnudo, ya sea masculino o femenino, alude a una condición universal del ser humano, al cuerpo como soporte de su existencia, como elemento de propagación de la especie. En fin, el cuerpo plantea preguntas que el hombre tratará de responder desde diversas perspectivas.

Desde el psicoanálisis, el cuerpo ha jugado un papel preponderante, no en su componente biológico, sino como sede de fantasmas y de deseos. Es el soporte imaginario de nuestro ser, es el continente de nuestro inconsciente y en ese sentido aparece como punto enigmático para el humano. No en balde el cuerpo humano ha sido motivo de inspiración de grandes obras de arte. Como Freud mismo lo ha señalado, a través del arte se revelan condiciones íntimas del autor, "Nos limitamos a poner de relieve el hecho, apenas discutible, de que el crear del artista también da salida a su anhelo sexual". (1)

En las artes figurativas, el erotismo aparece igualmente en la vestimenta como en la desnudez. El vestido, antiguamente, le daba al humano su forma antropológica, su identidad social y religiosa. Desde esta perspectiva la desnudez es un estado negativo, una privación, una pérdida. Los adjetivos desnudo, desvestido, describen a una persona que ha sido privada de algo que debería tener. En el ámbito de esta concepción- que se extendió bastante por el cercano oriente (Egipto, Babilonia y la región hebráica)- estar sin ropa significaba encontrarse uno mismo en una posición degradada, avergonzada, típica de prisioneros, esclavos o prostitutas.

En el antiguo Israel, la primacía de la vestimenta adquirió un significado metafísico asociado a la noción de "chabod" que significaba esplendor, grandeza y honor.

La experiencia griega con respecto a la desnudez en el arte se mantiene en posición inversa a la hebráica: el ideal de la figura humana era presentada esencialmente desnuda e involucraba un significado relacionado con la claridad de la visión, que en Platón tiene una connotación metafísica. En el mito de la caverna, el camino que lleva a la verdad se mueve progresivamente de la visión de sombras e imágenes especulares a la contemplación de las ideas. La metáfora de la "verdad desnuda" viene de la concepción de la verdad como precisión visual y la idea que las formas eternas son los objetos últimos de la visión intelectual. Desde este punto de vista el proceso entero de conocimiento se convierte en un develamiento del objeto. Así, el cuerpo mismo viene a ser considerado como un velo, lo que implica que para alcanzar el conocimiento último hay que ir más allá de toda vestimenta, es decir más allá del cuerpo. Hay un saber detrás del cuerpo.

Por otro lado, en la Historia del Arte, el desnudo que predomina es la figura femenina, como una imagen privilegiada en donde la mirada se detiene. La explicación, quizás sea porque durante muchos siglos ha sido la mujer en carácter de "objeto de deseo" que ha aparecido en las obras clásicas de un sin número de artistas varones. La mujer ha permanecido callada, a la zaga, siendo pasivamente captada por el varón.

Así la actitud del artista, en tanto que hombre, da la clave de la evolución de la imagen femenina en la Historia del Arte: es él quien la pinta, la esculpe, etc. La primera referencia de una mujer con obra de desnudo femenino es La Condesa Guillemine de Benoist* con una obra llamada "La Negra" realizada en 1800.

La estética del arte se vuelca siempre hacia el cuerpo humano para traducir de la manera más completa su concepción de Belleza: "Cosa curiosa, la Belleza de las criaturas terrestres ha sido siempre y por donde quiera, célebre bajo el aspecto del cuerpo femenino, el hombre no ha asumido, más que excepcionalmente, el rol del dios de la belleza". (2)

La primera manifestación artística de la prehistoria son las estatuillas femeninas de exagerados senos, vientre y regiones glúteas, a quienes se les atribuyen caracteres mágicos y religiosos relacionados con el culto de la fecundidad: las "venus". Las más conocidas son las de Hanssel, Menton de Despugue (Francia) y Willendorf (Austria).

* Marie- Guillemine Benoist (1768-1826).

Retrato de una Negra, 1800. Museo de Louvre, París. Se exhibió en 1800, la pintura fue adquirida después por Luis XVIII. En 1804 ganó una medalla de oro. En la cumbre de su fama estuvo forzada a suspender su participación en exhibiciones públicas- lo que definitivamente terminó su carrera- cuando su marido, Pierre- Vincent Benoist fue ascendido de posición en el gobierno de la Restauración.

Los artistas de la edad de piedra, cuando tomaban como tema el cuerpo femenino, buscaban visualmente simbolizar la fecundidad. La veneración a la fecundidad, como fuente de vida, explicaba la importancia que estos artistas daban al cuerpo femenino. Ella era la fuerza que engendraba todas las formas de la vida, y de ahí surgía la alta estima que se tenía para la mujer en el arte prehistórico. Mientras que el hombre y sus atributos viriles aparecen raramente en las obras de arte de esta época .

La representación del cuerpo humano en la pintura y en la escultura variaba de acuerdo a los ideales de la época. Por ejemplo en la vida y en el arte de los griegos del siglo V a.c. el ideal estaba encarnado en el cuerpo de un efebo. La vida amorosa de un griego culto y refinado estaba dirigido hacia su propio sexo, lo cual explica la escultura y pintura griega de esa época, en donde la figura femenina tuvo un papel muy modesto. No fue hasta la época clásica del arte griego, cuando la representación plástica de la mujer empieza a aparecer, pero su feminidad, estaba cargada de los encantos viriles de un joven.

En el momento en que la pintura y la escultura helenica se dirigen hacia la representación femenina, -finales del siglo V a.c., surge Afrodita, diosa griega que representa la belleza. Afrodita fue concebida cuando Crono, hijo de Gea, pelea contra Urano, su padre. El hijo castra a su padre cuando intentaba unirse a Gea y arroja los organos sexuales al mar. En derredor del miembro se amontona la espuma y Afrodita nace de él. Entre los griegos esta diosa simboliza el atractivo sexual, la belleza y el amor. Atractivo al cual nadie podía escapar.

En este mito del nacimiento de Afrodita aparecen ligados la castración con el surgimiento de una mujer que representa el atractivo sexual. La castración jugando desde siempre un papel de origen para el devenir de la mujer, y la falta misma, como motivo de deseo en el otro.

El inicio de la era cristiana, marco una concepción diferente del cuerpo humano, ya no era motivo de belleza sino que su desnudez era asociada a la idea de pecado. Y durante muchos siglos, incluso hasta la edad media, la religión va a normar la aparición de la figura humana en el arte. Eran figuras vestidas.

Hacia el siglo XIV, el sentimiento religioso comienza a perder su rigor, y la desnudez se desliga de la función de pecado. Sin embargo las mujeres aparecen un tanto avergonzadas de su sexo, como Eva arrojada del paraíso. Esto se puede observar más claramente en Boticelli el más grande exponente de la Venus virginal al inicio del Renacimiento.

Las figuras de Boticelli devienen el ideal de Belleza. Son mujeres simples, castas con expresión angelical, frescas, dulces y delicadas, como se puede ver en obras tales como el "Triunfo de la Primavera" y "El nacimiento de Venus". El cuadro llamado Las "Gracias" de Rafael, representa también esas mujeres virginales propias del inicio del Renacimiento.

Posteriormente, en el siglo XVI, las mujeres desnudas pintadas por Hieronymus von Aeken Bosch (El Bosco), Cranach, Lukas von Leyden y otros, están concientes de la belleza de su propio cuerpo. El hombre se redescubre y su perfección física no le parece más un pecado y el desnudo en el arte ya no es motivo de vergüenza.

Corrège, frecuentemente llamado "el poeta del desnudo", es el más grande maestro del desnudo de ese siglo (XVI). La seducción irresistible de los cuerpos femeninos de Corrège se debe a la voluptuosidad de la piel y a las curvas bien contorneadas del cuerpo, (veáse la obra "Jupiter"). La aparición de este pintor anuncia el Barroco, que corresponde aproximadamente al siglo XVII, en donde las luchas religiosas desatadas por la Reforma y la Contra-Reforma rompen con la paz y el goce de vivir del Renacimiento.

Los horrores de la Guerra de los 30 años (1618-1648) que se abatían sobre Europa, ponen en duda todos los valores del Renacimiento: la fe del hombre, la aceptación feliz de la vida, y la felicidad. El hombre se ve confrontado a la nada, entonces el arte tiene como misión compensar: dar nacimiento a sortilegios de formas y de colores capaces de hacer olvidar al hombre la vida cotidiana.

Ningún otro artista se identifica mejor al arte barroco que Pieter Paulus Rubens. La mujer y su belleza carnal son las fuentes de su inspiración, rinde homenaje a la sensualidad, a una feminidad exuberante y triunfante.

La Venus de Rubens es una Eva terrestre, librada al deseo. Es el primer pintor que toma como modelo el desnudo de su propia mujer, la bella Hélène Fourment.

En 1720, fecha que inicia el Rococo, aparece la mujer disimulando, a través de un velo, sus encantos íntimos. Esa manera de esconderse corresponde, no tanto al pudor sino a la coquetería. Mujeres encantadoras, seductoras y provocativas son las que aparecen en las obras de ese período. Fragonard y Boucher exponentes del barroco, pintan sedas y satines que envuelven a estas mujeres, y le dan un aire seductor.

La frivolidad de esta sociedad no tarda en indignar a los moralistas, y en 1784 se levanta una rebelión contra este tipo de arte. La revolución francesa revaloriza las tradiciones del arte clásico, y la coqueta del rococo deja su lugar a una Psyché tímida y púdica. Las figuras clásicas bajo los pinceles de Ingres, de Chassé Riau y de Prud'hon, empiezan a vibrar, a respirar.

En el siglo XIX, el Racionalismo cuestiona los valores religiosos y los derechos de la Iglesia, y por primera vez las obras de arte serán juzgadas bajo los cánones académicos. Sin embargo los grandes maestros del siglo XIX fueron rechazados por no seguir el rigor académico. Estos pintores buscaron su propia expresión sin el apoyo del público. Esta tendencia individualista es particularmente sensible en la representación de la figura femenina.

La serie de desnudos femeninos del siglo XIX - Ingres y Delacroix hasta Manet, Renoir y Gauguin pasando por Corot, Courbet y Puvis de Chavannes, muestran el temperamento propio del artista, que es quien decide el carácter de la representación femenina. Venus, la belleza absoluta, perdía así su razón de ser, la figura no sería Venus más que para los ojos de su autor.

De ahí en adelante, ya no se trataría de representar un cuerpo en tanto a tal, sino ubicarlo en un contexto humano y social. Es así que Toulouse - Lautrec buscaba sus modelos en las mujeres del espectáculo, mientras que Degas dibujaba sus mujeres bailarinas, en pleno trabajo.

Auguste Renoir (1880), impresionista francés, prueba que el sentido de la belleza femenina no está perdido. Su obra es la única, de esta época, y sin duda la última en glorificar a la mujer. Es una Eva que encarna el ideal del pintor, toda ella llena de juventud y de una esplendorosa feminidad.

La tendencia a usar el cuerpo femenino como medio de expresar un valor espiritual o un estado del alma permanece vivo hasta el final del siglo XIX. Entre los pintores de la generación siguiente (1900), sólo Modigliani puede ser comparado a Renoir. Modigliani consagra una gran parte de su obra al desnudo femenino, que él considera la expresión más clara de la belleza. Sus desnudos están bajo el imperio de una sensibilidad extrema. La serenidad de Renoir contrasta con el desencadenamiento de pasiones en Modigliani.

Mientras que Gauguin pintaba casi exclusivamente mujeres que por la plenitud y la plasticidad de sus cuerpos aparecen como símbolos de la fertilidad inagotable de Tahití, país en el que vive largas temporadas. Otto Mueller, representante del expresionismo alemán, manifestaba un espíritu muy diferente; sus mujeres tenían cuerpos esbeltos y angulosos.

La obra de Henri Matisse viene a recordar que el desnudo femenino no es únicamente un medio de expresión al servicio de una idea abstracta, sino también un sujeto en sí mismo liberado de toda exigencia intelectual o ideológica. Al igual que Picasso, Matisse renuncia a la plasticidad para favorecer los relieves y la armonía de las líneas.

A principios del siglo XX, aunque en algunos lugares como en Munich y Düsseldorf las academias oficiales de arte estaban todavía clausuradas para la mujer, empiezan a aparecer algunas manifestaciones artísticas de desnudo femenino realizadas por mujeres.

Por otro lado en México, en 1880, en el monitor republicano, expresaba un crítico: "la pintura y la música nos parecen un adorno casi esencial en la educación del bello sexo. Sin embargo también dice que había "un agravante: la clase al desnudo les estaba negada, no tanto por disposición legal, sino por costumbre"(3). Lo cual permite concluir que la mujer, por múltiples razones, no aparece expresando su feminidad de manera plástica, hasta el siglo XX.

Paula Modersohn-Becker, es un ejemplo de las primeras artistas de desnudo femenino, con su obra "Desnudo-Autorretrato de la Artista" en 1906. (4). Suzanne Valadon* tiene una obra de desnudo llamada "Adan y Eva" en 1909. (5). En 1917 la pintora norteamericana Georgia O'Keefe realiza una serie de desnudos femeninos. Los críticos de arte dicen de la escultora Harriet Whitney Frishmuth " expresa una liberación, particular de la mujer, característica del inicio del siglo XX" (6).

Epoca en que la mujer aparece, más abiertamente, hablando por y para ella misma, ya sea en las artes plásticas o literarias. Sin embargo, las artistas que tienen como tema central el desnudo femenino no aparecen sino hasta mediados del siglo XX, y más explícitamente a partir de las manifestaciones feministas (1970).

Louise Bourgeois, artista contemporánea concibe a la mujer como una víctima y un objeto sexual, y al hombre como depredador y opresor, ella crea no sólo la "Femme Maison" sino todo una serie de esculturas denominadas "Femme Couteau".

*Suzanne Valadon (1865-1938)

Adan y Eva 1909. Musée d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, Paris.

Es hija ilegítima de una lavandera francesa, creció en el barrio de Montmartre manteniéndose desde la edad de 9 años. Trabajó en el circo hasta que una caída del trapecio la orilló a buscar un trabajo más seguro y se dedicó a posar como modelo para diferentes artistas, entre ellos, Pierre Puvis de Chavannes, Pierre Auguste Renoir, y Henri de Toulouse-Lautrec. Impulsada por este último y Degas empezó a hacer sus propias pinturas cuya especialidad fue el desnudo femenino.

Estas "mujeres-cuchillos" comenta Bourgeois, están envueltas porque tienen miedo. "Ellas tienen que protegerse"; de hecho el cuchillo no es para agredir sino para defenderse. Tiene la forma de un pene porque en su imaginación ella experimenta el pene como una arma. Así ella roba una arma para defenderse". Bourgeois puede ser considerada como una directa predecesora de muchas mujeres artistas posteriores cuyas imágenes han sido explícitamente sexuales buscando la diferenciación de los géneros. (7)

En los 70's los críticos de arte se cuestionan la representación histórica de la mujer en el arte y se le da una profunda consideración al tema de la objetivización del sujeto femenino. Una reacción en contra de la estética impersonal de los 60's fue el arte corporal.

Carolee Schneemann fue un importante puente entre el Happenings, el arte corporal y el performance de 1970. Exaltando las asociaciones de la historia del arte en cuanto al desnudo femenino, la artista presenta su propio cuerpo como "una fuente de variabilidad del poder emotivo", ella deliberadamente utiliza la designación de la mujer como objeto sexual que la sociedad ha cultivado (8). Hannah Wilke, también usa su propia desnudez como herramienta. Desde 1960 ha estado preocupada por la creación de una imagen formal específicamente femenina,... sus contenidos han estado siempre relacionados con mi propio cuerpo y sentimientos, reflejando placer así como dolor, la ambigüedad y la complejidad de las emociones" (9).

Para lograr lo anterior, Wilke favorece la metáfora de la iconografía vaginal y las formas de su propio cuerpo. Tiene una serie de cajas de terracotta con formas genitales con la intención de crear "una imagen positiva que intente borrar los prejuicios, las agresiones y los miedos", que la sociedad asocia con los genitales de la mujer. Sus cuerpos semi-desnudos incorporan la tensión inherente entre la imagen de una mujer bella y la de un mártir espiritual. Wilke artísticamente plasma la sensualidad latente de uno de los íconos masculinos más sufrientes como San Sebastian, al ubicarse ella en el lugar de la víctima.

Para 1976, el movimiento de la mujer había tomado ya lugar y Lucy Lippard escribe: "El Feminismo, o al menos la auto-conciencia de lo femenino, ha abierto el camino a través del cual, pensar acerca del arte por mujeres" (10). En 1983 una exhibición denominada "The Revolutionary Power of Women's Laughter" organizada por Jo-Anna Isaak, exploraba el aspecto del trabajo de la mujer que se dirigía no a la exclusión del mundo sino a la diferencia, nuestra posición como "Otra"- esto es "una identidad negativamente definida". (11)

Bourgeois, Schneemann, Wilke, entre otras mujeres artistas, son las pioneras en la expresión de un arte propiamente femenino que tiene como objetivo buscar el lugar de la mujer en la sociedad.

Al hacer el recorrido de la interpretación del desnudo femenino a lo largo de la historia del arte, se llega a la conclusión que ha sido fuente de inagotable inspiración, ya fuera en su aspecto virginal o en el sensual, pero en todo caso motivo de creación artística. Sin embargo como lo señale anteriormente, la aparición de la representación plástica de la mujer ha sido a través de la mirada del hombre. El hombre tratando de darle forma a la mujer en sus pinturas y esculturas, la mujer colocada como objeto causa de su deseo. Objeto de la mirada del hombre.

No es hasta mediados del siglo XX que la mujer busca una definición propia no solamente en el arte, sino en todo su acontecer. El presente estudio aprovecha y considera un camino fértil para investigar la problemática femenina actual, las expresiones artísticas de algunas mujeres, porque es ahí en donde se puede develar un discurso con respecto a la mirada colocada en su propio sexo.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Freud, S. "Un recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci" (1910). TOMO XI. p. 123.
- (2) "Les Chefs-D' œuvre du Nu". p. 184 y p. 252.
- (3) "La mujer Mexicana en el Arte", Banereser, México, 1987.
- (4) "Les Chefs D'œuvre du Nu", p. 252.
- (5) Heller, "Women Artists", an Illustrated History, Abbeville Press, New York, 1987.
- (6) Strelfer Rubinstein Charlotte, "American Women Sculptors", G.K. Hall and Co, Boston, 1990. p. 153.
- (7) Louise Bourgeois, en Lynn F. Miller y Sally S. Swenson, Lives and Works: Talks with Women Artists (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press 1981).
- (8) Carolee Schneemann's 1968 statement is quoted in Lucy R. Lippard, "The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art", Art in America 64 (May 1976): 76.
- (9) Hannah Wilke's statement, made in conjunction with her 1977 Ontario performance, Intercourse with..., is quoted in Lowery Sims, "Body Politics: Hannah Wilke and Kaylynn Sullivan," In Art and Ideology (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 45.
- (10) Véase Jane Weinstock's article sobre la exhibición denominada "A Lass, A Laugh and a Lad" in the Issues and Commentary section of Art in America 71 (Summer 1983): 7-11.
- (11) Ibid.

IV METODOLOGIA

4.1. Planteamiento del Problema:

La "Sexualidad Femenina" ha sido motivo de controversia en la teoría psicoanalítica, ya que desde Freud se plantea como un enigma, luego Lacan enuncia su famosa frase en torno a este tema: "La Mujer no existe". Enigma y la inexistencia de La Mujer, funcionan como detonantes para investigar a un grupo de mujeres artistas que, dedican su vida a trabajar plásticamente el tema de la mujer. El presente estudio se propone indagar, si el dedicarse profesionalmente a construir imágenes (pictóricas, escultóricas o fotográficas) acerca del cuerpo de la mujer corresponde al intento de dar una respuesta a este enigma sobre lo "femenino". La elección de un objeto de estudio o amoroso implica necesariamente una ligazón con el mismo, por lo tanto el dedicarse a hacer imágenes femeninas implica la existencia de una pregunta en torno a esto.

La idea es encontrar si esa pregunta es del orden del narcisismo, que debido a la castración la mujer busca reestructurarlo o si bien esa castración conlleva la falta de un significante de lo "femenino", y en ese sentido la mujer no encuentra su lugar como género universal y por lo tanto en su trabajo intentan definir lo que es ser una mujer.

4.2. Muestra:

La muestra de estudio comprende seis mujeres que en diferentes actividades - pintura, escultura, y fotografía- se dedican a trabajar en torno a la representación plástica del cuerpo desnudo de la mujer. Las artistas tienen una trayectoria y una experiencia profesional que avala su trabajo, para lo cuál se tomó como requisito un mínimo de tres exposiciones de su obra, ya sea en Galerias o en Museos en el país o en el extranjero, y tres años de dedicarse profesionalmente a su actividad.

4.3. Objetivos:

Encontrar la razón o razones por las cuales pintan, esculpen o fotografían cuerpos desnudos de mujer.

- 1) La primera vía nos lleva por el camino de la identificación, de lo imaginario, es decir, ¿qué tanto su obra refleja rasgos identificatorios entre el físico de la artista y los cuerpos plásticos pintados, esculpidos o fotografiados ?. Es decir la imagen en el espejo, la del semejante.
- 2) La segunda vía, la del deseo apunta hacia la significación fálica, en donde esos cuerpos representarían "un ideal femenino" que definiría a La mujer en general. Ese cuerpo en tanto "falo" sin falla, sin carencia: completo.

- 3) Descubrir los rasgos identificatorios en común entre estas seis artistas cuyo objeto de estudio es el mismo.
- 4) Determinar por qué la mirada de estas artistas privilegia el cuerpo desnudo de la mujer en su obra, o en su caso cuál parte del cuerpo recibe un trato diferente.

Para lograr determinar lo anterior se investigó a través de la entrevista con la artista lo que representan esos cuerpos femeninos para ella, si era simplemente su reflejo o si era una imagen idealizada de la mujer en general, o bien si este trabajo que ellas hacen es para responder de alguna manera inconsciente a la pregunta ¿Qué es ser una mujer?

Por otro lado, se buscaron los rasgos identificatorios entre el físico de la artista y la representación plástica de su obra, para corroborar si hay elementos narcisistas.

4.4. Hipótesis:

- H₁:** Estas mujeres buscan una estructuración narcisista como consecuencia de una carencia simbólica (falta de un significante que defina a la mujer) a través de la representación plástica del cuerpo de una mujer.
- H₀:** Estas mujeres no buscan ninguna estructuración narcisista en su trabajo artístico de la representación plástica del cuerpo de una mujer.

4.5. Procedimiento:

El diseño de la investigación fue el análisis de casos y el procedimiento fue:

- 1) Análisis de entrevistas semi-dirigidas destinadas a investigar todo lo relacionado al por qué de la elección de la representación plástica del cuerpo femenino desnudo como motivo de estudio. Asimismo, indagar aquello que les inquieta como mujeres y de que forma aparecen esas inquietudes en la obra. Se realizó una entrevista por artista, que duraba de dos a tres horas, apoyándome principalmente, a manera de guía, en el formato de entrevista que a continuación aparece.
- 2) Análisis de la obra que revelaron los elementos identificatorios entre la autora -lo que ella es a través de lo que dice - y su obra. También se buscaron algunos rasgos privilegiados en la obra para señalar la detención de la mirada en un lugar en especial. Se tomaron diez obras por artista para hacer el análisis de las mismas.

FORMATO DE ENTREVISTA

Este formato actuó más como guía que como un cuestionario, y en tanto tal, sólo eran los temas a abordar.

1. ¿Cómo escogió el tema de su actividad artística ?
2. ¿Desde cuándo la pensó?
3. ¿Qué dijeron sus padres en cuanto al tema de su actividad ?
4. ¿Qué representa el cuerpo femenino para Ud?
5. ¿Cómo elige el nombre de su obra ?
6. ¿Qué significa ser una mujer para Ud. ?
7. ¿Piensa que el cuerpo de una mujer sea enigmático ?
8. ¿Su obra trata de buscar o encontrar una respuesta al tema de trabajo?
9. ¿Ud. se ve reflejada en su obra, ? ¿Qué cosas de su obra la reflejan?
10. ¿Los cuerpos que dibuja o esculpe tienen algo que ver con su propio cuerpo?
11. ¿Usa Ud. modelos o son creaciones suyas ?
12. ¿Qué piensa de la sexualidad femenina ?
13. ¿Qué encuentra al mirar su obra? ¿Qué es lo que mira una vez que la obra se haya concluída ?

Las respuestas a dichas preguntas fueron sometidas a un análisis de contenido que analizó los objetivos de este estudio y verificó la hipótesis de trabajo. Se pudo analizar lo que las artistas dejan traslucir de ellas como mujeres en su obra. Así también se encontró rasgos en común entre estas mujeres cuyo punto de identificación aparente era el objeto de estudio. Dicho análisis aparece en el capítulo dedicado a las conclusiones.

Las categorías fundamentales para el análisis de los resultados tanto de la entrevista como de la revisión de la obra fueron:

- 1) Una preocupación acerca de qué significa ser una mujer y qué de su obra trata de responder a esa pregunta.
- 2) Una identificación de la artista con su obra, en la medida que ella dice verse reflejada con algunos rasgos propios.
- 3) Imagen idealizada de un cuerpo de mujer en donde la mirada se detiene en el cuerpo femenino como fálico.
- 4) Atributos de la obra que la artista carece, que nos hablaría de una imagen idealizada, y si eso que ella dice carecer sobre sus rasgos femeninos, los trata de plasmar en su obra.

4.6. Alcances y Limitaciones:

La principal aportación, del presente estudio, es revelar la dificultad existente en la mujer para su definición como género humano. Históricamente la mujer ha permanecido a la zaga, o bien, con muchas dificultades ha tenido que enfrentarse para conseguir ciertos logros. Sin embargo, la idea no es hacer un recuento de la postura sociológica de la mujer, sino a nivel inconsciente que ocurre con esta falta del significante de la identidad femenina. Encontramos, a través del discurso de estas seis mujeres, el deseo ferviente de ser escuchadas y de universalizar el sentir de la mujer. En el generalizar ocultan una mirada, de tal manera que sus cuadros puedan representar a cualquier mujer. Resulta bastante importante hacer un estudio que analice estas cuestiones inconscientes de la problemática de la mujer. Es necesario, asimismo, que la mujer empiece a expresarse por sí misma y a teorizar sobre ¿Qué significa ser una mujer?, pregunta capital que se investiga en este trabajo.

Las limitaciones se refieren a la muestra, aunque el universo de artistas mujeres que tienen como tema central el desnudo femenino, y de fácil acceso a una entrevista, no es muy grande, hubiera sido interesante contar con más mujeres. Sin embargo, de este estudio se pueden desprender innumerables preguntas acerca de la mujer, y de la forma en que algunas responden a la falta del significante que define la identidad femenina. Sería interesante posteriormente investigar, ahora no a las mujeres que responden de una manera imaginaria, sino a las escritoras que se encuentran trabajando con la escritura.

V PRESENTACION Y DISCUSION DE RESULTADOS

Este capítulo presenta la transcripción de las entrevistas que fueron realizadas con las artistas, así como una selección muy breve de su obra más representativa que da apoyo a su discurso.

El procedimiento para lograr las entrevistas fue el siguiente:

- 1) Solicitar una entrevista, en la cual la artista aceptaba y proponía una fecha y hora.
- 2) Entrevista: se explicaba el motivo y propósito de la misma, tratando de esclarecer al máximo los objetivos, y los temas a tratar. Le ofrecía que si se sentía comprometida con las preguntas o respuestas se podía mantener su nombre en el anonimato. Todas manifestaron que podían aparecer sus nombres, e incluso amablemente ofrecían copias o fotografías para ilustrar la tesis. Sin embargo se mantiene el anonimato para respetar la intimidad de la artista.

No se uso grabadora para no intimidar u obstaculizar las respuestas, y para permitir mayor libertad de expresión.

La forma de presentar los resultados, en cuanto a lo que entrevista se refiere, fue el siguiente:

- 1) La transcripción de su entrevista.
- 2) El curriculum vitae, (Apéndice A). No aparece completo por ser muy vasto y por considerarse innecesario para esta investigación.
- 3) Reproducción de algunas de sus obras más representativas.

Posteriormente, en la discusión de resultados, se hace un análisis sobre las entrevistas en los puntos sobre: la sexualidad femenina, la mirada al cuerpo, la formación narcisista e imaginaria de las artistas, su concepción artística del desnudo femenino, y los elementos en común que las identifican.

No se hace un análisis de caso por caso, ya que no es esa la intención del presente estudio, sino más bien descubrir los puntos en común que nos pudieran dar la interpretación sobre la feminidad vista a través de algunas mujeres artistas.

ENTREVISTAS A LAS ARTISTAS

ARTISTA # 1

Inicié a dibujar a la edad de cinco años, mi primer desnudo (me lo enseña: es una mujer con capa, sombrero y un lazo en la mano. El pecho aparece desnudo), pienso que por el dibujo tuve que haberme inspirado en revistas como el "Playboy" que seguramente mi papá compraba. Y estuve expuesta a ese tipo de imágenes mas que a imágenes de desnudos masculinos, ya que mi mamá no compraba ese tipo de revistas.

Recuerdo haber tenido dificultad en dibujar los pechos en mis primeras épocas, dificultad meramente técnica, no creo que se deba a ninguna fijación. Las líneas son más fáciles de dibujar, la silueta, en cambio los pechos como llevan volumen, me costaban mucho trabajo.

Pienso que dibujo desnudos femeninos, aunque no es mi único tema, porque la desnudez es una imagen universal, implica la intimidad. La mujer desnuda, yo la veo como el aspecto vulnerable, totalmente desprotegida. Si estás sin ropa, estás vulnerable, no hay nada que te proteja. Hasta un niño pequeño, si tiene miedo se tapa con la cobija (Hace el gesto de taparse hasta cubrirse la cara).

Para mí el desnudo femenino es una forma metafórica de expresar un estado de ánimo, lo más íntimo, lo más vulnerable de la mujer.

Todas las mujeres, absolutamente todas, tienen inquietudes con respecto a su cuerpo, simplemente el hombre al tener los genitales al exterior es diferente. En la mujer eso es más íntimo y por lo mismo más vulnerable.

Cuando pinto, mi obra trata de responder no a una sólo pregunta ya que si fuera tan fácil de formularla, no habría la inquietud, se tendría la respuesta.

El problema es que son muchas preguntas, muchas inquietudes que uno trata de responder en su obra. Pero es un proceso intuitivo, yo por ejemplo voy guardando imágenes, fotografías que me llaman la atención, y después hago una composición y durante el proceso voy pensando, voy analizando lo que puede representar ese cuadro. No es totalmente claro lo que está pasando, hay ambivalencia. Hay algo inconsciente.

En un cuadro que llamé "María y Marta", corresponde a un cuento bíblico que siempre me ha llamado la atención. Es Jesús que visita a María y a Marta, María está postrada frente a Jesús, en una actitud complaciente y Martha es la que está haciendo todo el trabajo. Marta se enoja porque María es quien recibe el reconocimiento de Jesús. Jesús responde que es también necesario lo que hace María. Es como los hombres, el reconocimiento es para la mujer que lo complace, que lo seduce y le dice lo maravilloso que puede ser. En cambio, la otra mujer que le toca trabajar no es reconocida.

Entonces cuando hacía ese cuadro, pensé en esa historia y por eso puse a María semivestida protegida por el ángel y a Marta de espaldas y desnuda. Marta es la que está desprotegida y más vulnerable a que le hagan daño. María aparece semidesnuda en una actitud de ofrecerse ante el ángel, de estar entreteniéndolo al ángel.

Eso mismo aparece en otras pinturas, esta (me la enseña) llamada "Ojos que no ven corazón que no siente" es una ironía pues cuando te ponen los cuernos es mentira que si no lo ves, no lo sientes. La mujer lo siente. En el cuadro aparece primero una mujer vestida, sometida, tapada de los ojos, como en una actitud vulnerable, la segunda mujer es una prostituta que se halla semidesnuda y que la están arrojando y tiene también los ojos tapados.

La tercera figura femenina está totalmente desnuda y no da la cara se encuentra totalmente desprotegida. Esto lo pinté cuando me están poniendo los cuernos y por eso digo que es una ironía porque uno se da cuenta.

El erotismo yo lo encuentro más en mis figuras semi-desnudas que en las que están totalmente desnudas. Ya que el desnudo representa más lo vulnerable y no tanto el erotismo. Por eso la segunda figura es la que aparece semi-desnuda, representando a la mujer que se ofrece.

Mira en este otro cuadro, de tres mujeres (me lo está mostrando), aparece primero una estatua, como representando la figura que nada la puede dañar, a una piedra no le pasa nada. Después, esta segunda mujer aparece medio dando la cara, pero se logra tapar uno de los ojos, pero la intención es de ofrecerse al otro. La tercera está de frente, libre, pero por lo mismo es vulnerable.

En el cuadro que llamé "fantasmas" porque todas las mujeres ya están muertas, por eso las vestí de blanco, también aparecen esos tres elementos. La primera, la estatua de una mujer, de que nada le afecta, la segunda se muestra con todo el erotismo, como objeto de deseo, y la tercera aparece sin ver de frente, desnuda pero con una actitud digna.

¿Por qué la mirada no está casi nunca de frente, o si no aparece cortada la figura? Pues lo primero que ves son los ojos, si en cambio cierras los ojos las figuras se vuelven más emotivas y además te centras en el cuerpo. De otra forma te capta su mirada y el objetivo es que no mires los ojos.

No uso modelos, porque de esa forma estaría más concentrada en la persona y dejaría de rellejar lo que yo quiero proyectar. Proyectar un estado de ánimo mío, y si tengo a alguien en frente, pierdo de vista la expresión de mis sentimientos, ya no sería mi forma de reflejarme. Por lo general trabajo con fotografías, y de ahí yo le doy un sentido.

Si no pongo atención a la imagen de la fotografía acabo dibujando mi cara, o a veces es mi cuerpo. Pero lo que más me ocurre es que aparece mi cara.

Mira esta obra más reciente (me la muestra) también muestra los tres elementos de los que hemos estado hablando de las figuras femeninas que aparecen en mis cuadros. Aquí también aparece una estatua, después una mujer ofrecida pero esta vez hay algo que ha cambiado, está vestida y te mira, es alguien pensante, ya no es la mujer ofrecida, la prostituta del otro cuadro.

La tercera es una mujer desnuda que tapa su cara se siente rechazada y vulnerable, es la que se aleja de la sociedad. Esto de los tres elementos es algo que estoy descubriendo al estar analizando los cuadros aquí contigo, no es algo que yo tuviera presente.

Hay algo común entre las mujeres de todos los tiempos, y en un cuadro que pinté puse juntos una pirámide y un volcán. La pirámide como el elemento que perdura, al igual que las estatuas, y el volcán representando a la mujer como algo vivo que reacciona. En ambos aparece la figura de un triángulo, (lo representa con sus manos, y yo le digo, ¿pubis?, y dice no eso estaría así y baja el triángulo) más bien sería el elemento fálico.

¿Qué significa ser una mujer?

Bueno podría contestar con clichés, pero lo que pienso es que una mujer está más preocupada por su cuerpo, que el hombre. Desde el momento en que en el hombre sus genitales están al exterior y los de la mujer en el interior uno lo hace como algo más íntimo y por lo mismo más vulnerable.

La gente te ve y te juzga por tu cuerpo. Si encuentras una mujer talentosa y guapa, la gente dirá que maravilla es guapa y además es profesionalista, como que no es tan importante si eres inteligente o no. En cambio, si encuentras a un hombre guapo que es inteligente, la gente lo admira por su inteligencia y nadie va a reparar en su físico.

Por las necesidades biológicas del hombre, su sexualidad está más dirigida al exterior, la mujer lo tiene como algo más íntimo. Es más importante el cuerpo para la mujer, también porque ahí crecen los bebés, es para la reproducción de la especie.

Cuando yo dibujo un desnudo femenino lo hago proyectándome yo como objeto de deseo, es decir como siendo esa mujer. En cambio las mujeres homosexuales lo hacen como deseando a esa mujer. Esa es una diferencia. El hombre cuando dibuja a la mujer lo hace como objeto de su deseo, como deseándola, la mujer que pinta desnudos masculinos lo hace con más pudor, disimulando. Eso es porque la mujer se ubica más como deseada y la explicación es biológica.

La sexualidad femenina está más mezclada con su vida, más integrada con otros aspectos e incluso lo tiene que pensar en función de con quien tener sus hijos. La mujer es más víctima del deseo sexual de un hombre. La sexualidad del hombre es más fuerte, se le antoja alguien y se la coje, y nada más. En la mujer esto no sucede, si tu te acercas a alguien es también por cariño y no solamente por el sexo. Cuando un hombre pone los cuernos es porque pudo simplemente antojársele esa mujer, en cambio la mujer no hace eso, y si lo hace es por otras razones, como falta de cariño.

Cuando le pongo título a la obra es después de iniciado el trabajo, y representa la clave de su lectura, es decir ahí se encuentra la clave de cómo ver o entender la obra. Pero como yo antes de ser pintora era poeta, le doy un especial trato al título para expresar siempre emotividad y una metáfora. Dejé de ser poeta porque sabía que no iba a tener mucho éxito porque escribo en inglés y viviendo en Latinoamérica no iba a tener mucho público.

Mi padre era reportero y fotógrafo para un periódico, mi madre cuando nosotros éramos chicos dejó la universidad para atender la casa, pero volvió y ahora tiene su doctorado en letras inglesas. Es muy creativa, muy culta y siempre la recuerdo leyendo. No era de ver la televisión.

Mi papá siempre creando imágenes y palabras para el periódico, era rebelde.

Mi nombre viene del esposo de mi abuela llamado Carl que era holandés; y el segundo nombre es de la abuela de mi mamá que era Eugenia en francés. Carla-Jean.

Mi familia viene de pastores metodistas. Como no me gustaban las cosas convencionales, me fui a estudiar a Nueva York a una Universidad Experimental. Ahí conocí a mi futuro marido mexicano. El también viene de familias metodistas. En el tiempo de Allende, él se fue a Chile y pues yo lo seguí. Allá nos casamos y tuvimos dos hijos. Duramos cinco años de casados. En ese entonces yo era una feminista radical. Mis hijos tienen 17 años y 15 años. El mayor se llama Luciano Nicanor, en honor a dos mártires.

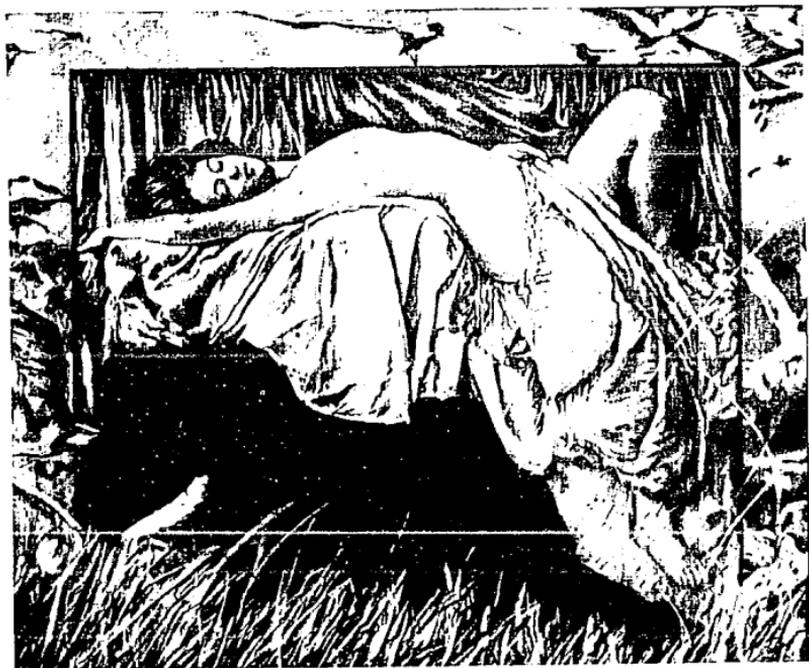
El primero es chileno y el segundo corresponde al bisabuelo de mi esposo que murió quemado dentro de una iglesia por una muchedumbre católica. Después me vine a México, y viví 12 años con un pintor, terminamos y hace un año y medio vivo con Felix.















México, D.F., 21 de agosto de 1991.

ARTISTA # 2

Para mí el desnudo femenino expresa las sensaciones que quiero transmitir como sensaciones femeninas, siento que ahí me proyecto, la mayoría de mi obra es autobiográfica, en el sentido que proyecto mis propias sensaciones. Sensaciones de La mujer, de lo femenino, aunque son musculosas, fuertes. La fuerza, porque pienso que las mujeres son más fuertes de lo que aparentan, especialmente en relación con la vida real.

Empecé a interesarme por el arte desde muy pequeña, pero al inicio lo que estudié fue restauración y por eso me vine a estudiar a México, y por muchos años lo he seguido haciendo a la par con la pintura, ya que te pagan muy bien por ese tipo de trabajo. A los 28 años, o sea hace 8 años, empecé con autorretrato y luego a hacer mis primeros desnudos.

Mis padres no les gusta esta profesión de pintora, ya que les desagrada el ambiente en el que se mueven los pintores, el medio artístico. Ellos me educaron de una forma tradicional en donde la mujer está destinada a casarse y a su hogar, y el que yo me dedique a mi profesión, no sólo como hobby, les molesta. A mis exposiciones solamente va mi mamá y de algunos cuadros me comenta que sí le gustan. Creo que no les gusta por la exhibición que uno hace de uno mismo. Mi mamá dibuja, nos hacía retratos, o dibujaba cosas de arquitectura que a ella le gustaban.

Mi abuelita materna también pintaba, ambas mi mamá y mi abuela, lo hacían como bordar. Mi abuelita sólo pintaba flores.

Para mi el cuerpo femenino puede ser muy armónico y bello, pero no es por eso que lo pinto, sino como un medio para expresarme como mujer, a través de sensaciones muy femeninas. No se trata de un deleite estético, sino que es algo más personal, casi autobiográfico, no tanto en los hechos sino en las sensaciones. En mis autorretratos me dibujo musculosa, fuerte, será porque me siento compacta. Me comentaba Gamboa que las líneas y los gestos de una obra se parecen al autor de la misma, y quizás yo me siento compacta.

Mis títulos son muy concretos, describen el cuadro, hay una correspondencia, por ejemplo: (me enseña el cuadro) El cuadro "Nosotras", son tres figuras femeninas y representan, nosotras las mujeres. Se hayan unidas por un lazo que quizás sea la fecundidad. Cuando lo estaba haciendo sentía las sensaciones físicas que estoy mostrando... por ejemplo en la postura. Para mi simboliza la unión, nosotras las mujeres como una cofradía, entendimiento sin palabra. Este otro que es un autorretrato, se llama "En casa" fué cuando llegué a esta casa. Siempre tengo la idea primero y luego hago el dibujo. De entrada sé lo que quiero dibujar.

¿Qué significa ser una mujer?

La mujer representa la otra parte, junto con el hombre. Es una de las partes. La mujer tiene una relación más directa con la naturaleza, con la vida cotidiana.

Físicamente es menos fuerte que el hombre pero en otro sentido es mucho más fuerte, más madura. Ella es la que puede dar sostén a la casa. Tengo muchas amistades en las que las mujeres son el sostén, hasta económico.

El cuerpo femenino puede aparentar ser un enigma, probablemente en el sentido que las mujeres son creadoras de la vida. La forma del cuerpo de una mujer es tan natural, tan bonito y armónico en las proporciones. Lo que más privilegio en mi obra es el torso, inmediatamente después del cuello hasta antes de las piernas, de ambos lados (me señala).

En el torso sucede todo, ahí están los órganos vitales, y sin ellos no podríamos vivir. Si te fijas no aparece la cabeza, porque no se trata de representar una mujer sino a la mujer, que cualquiera se pueda identificar con el dibujo. Esto lo tengo muy pensado y así quiero que aparezca. No las hago aparecer con la intención de hacerlas eróticas, pero a veces resultan. Uso modelos profesionales tanto hombres como mujeres. (Me enseña unos bocetos de desnudos femeninos y masculinos) Les pido que posen un minuto por cada pose de esa forma sólo recibes la imagen y la pasas al papel con trazos de líneas.

Mi obra más que responder a una pregunta que yo me haga trata de mostrar mis encuentros, y de alguna manera responde a mis preguntas, me propongo una idea. Lo veo más como revelaciones de ideas o sensaciones.

En el cuadro que está ahí que se llama "Anunciación", estaba yo divagando y de pronto sentí como una revelación, y por eso aparece el querubín haciendo una revelación a esa mujer. No se como definir lo de anunciación, no lo puedo definir en palabras y por eso lo represento plásticamente. De esa forma comunico mis ideas más importantes. Siento que hay otras maneras de ver la vida, y las pinturas son ventanas a otras realidades. Es muy personal.

Hay otras que pintan las impresiones que reciben de afuera como podría ser un paisaje. En mi obra es un reflejo de mi realidad interna y las pinto mejor desnudas porque generalizo más y así no está relacionada con alguien en concreto. Principalmente trato de proyectar fortaleza.

Siento muchísimo placer antes, durante y después, pintar es algo muy placentero. Con respecto a la fortaleza que quiero proyectar, es una constatación reciente, en mi familia somos cinco: tres hombres y dos mujeres. Las mujeres éramos flacas, endebles y los hombres como unos osos muy fuertes. Durante mi infancia me viví en una extrema debilidad e impotencia, y lo que representa la debilidad es esa incapacidad para ser autosuficiente o sentirte dependiente, de no poder vivir sola y mantenerte. De las dos mujeres de la casa, yo me vine a México, y mi otra hermana se fue a Brasil, ella pinta también y tiene la residencia. Es un país exhuberante, la sexualidad allá se vive de otra forma. Yo me vine con mi tanga.

Me vine a México, estudiando restauración me casé con mi maestro y tuvimos una hija que tiene 12 años.

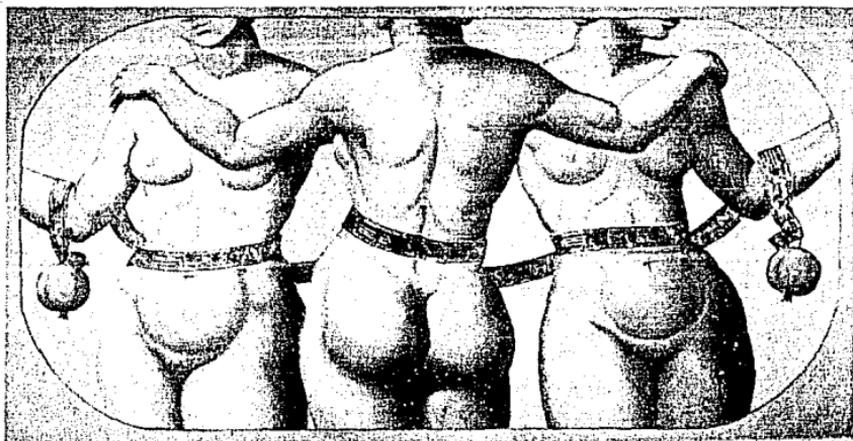
¿A propósito de todo ésto, la restauración es hacer fuerte lo débil?. Sí y en una ocasión fui con una astróloga, yo no creo en esas cosas, pero fui por curiosidad, y me dijo que yo me dedicaba a sanar cosas, ha hacer volver a la vida, no como médico, sino otra cosa, y que ya no necesitaba dedicarme a eso. No por lo que me dijo, aunque coincide en el tiempo, ya no hago restauración.

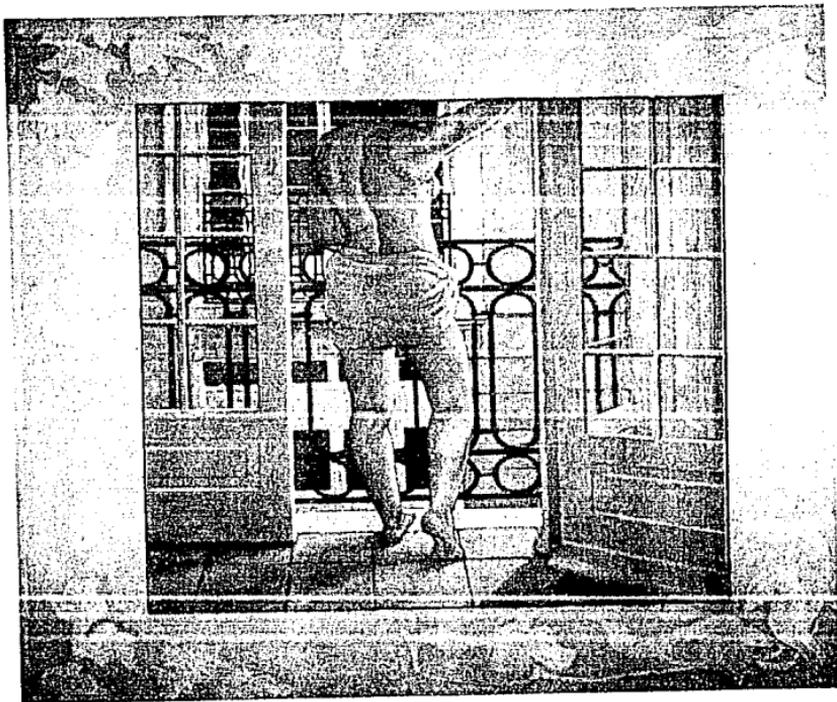
Este cuadro que se llama tatuajes es porque yo tengo tatuajes en la espalda. Tengo un amigo que se ve todo fuerte, está lleno de tatuajes y se viste de cuero, aparentemente juega al rudo pero es un pan, mi hija dice que tiene cara de conejito. Una vez lo acompañe a los tatuajes porque yo había diseñado lo que le iban a tatuar y me di cuenta que no dolía nada. Yo que me había imaginado a mi cuate todo tatuado lo que habría sufrido, y que se veía fuerte. Entonces me animé y diseñé unas conchas y son las que tengo tatuadas en la espalda. Mi hija decía que se iba a tirar del periférico, que -¡ qué horror ! -tener una mamá con tatuajes.

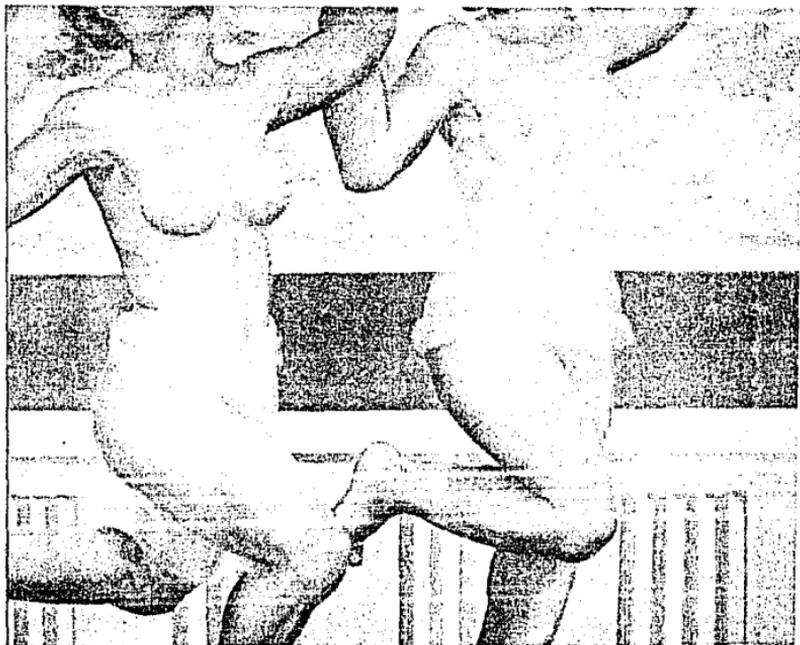
A propósito de conchas, es curioso porque tu nombre es María Concepción Guadalupe?. Sí y además me decían Concha Lupe, y por eso las conchas de tatuajes. También son puros nombres religiosos, mi familia es muy conservadora.

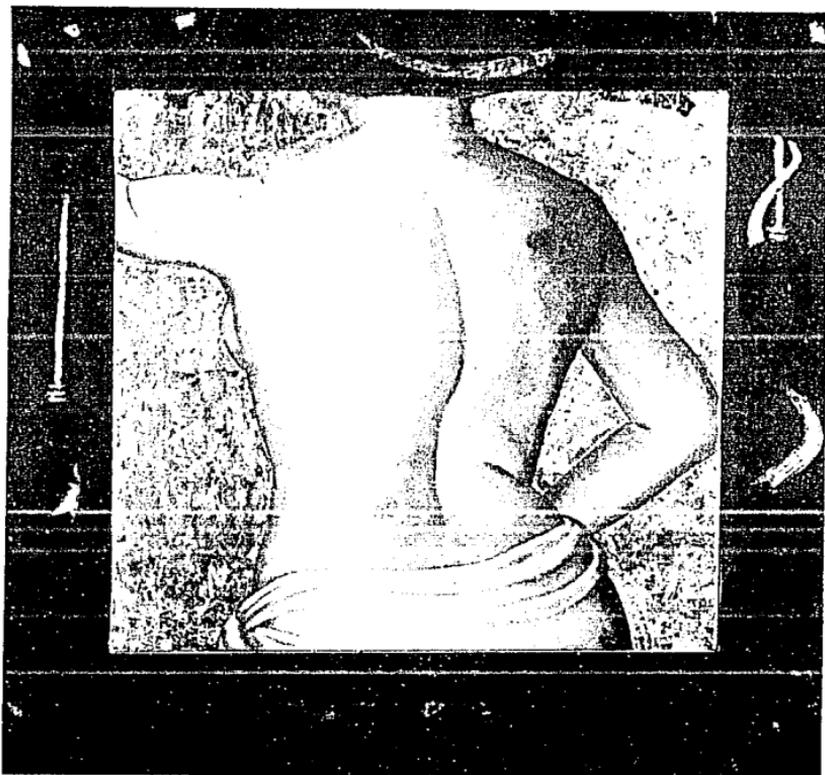
Mira ahora tengo una especie de novio, y ahora es diferente, antes mi esposo era mi maestro, era más grande, él se hacía cargo de mí. Ahora, él es más joven. El otro día me invitó a Puerto Vallarta a una boda de un pariente y pues vi como sus papás se impactaban, yo más grande, divorciada y con tatuajes.

Recientemente me acaban de encargar una obra a propósito de la Conquista para exhibirse en España. Lo que pienso hacer es un desnudo masculino abrazando a la mujer con una pierna lo abraza pero los brazos lo rechazan en una posición de dominación- dominado. Me llama la atención que cuando la gente ve mi obra sin conocerme piensa que es de una lesbiana o de un gay. No pueden pensar que se trata de mi reflejo, y no que sea mi objeto de mi deseo.









México, D.F. a 22 de agosto de 1991.

ARTISTA # 3

Me inicié hace 19 años, en 1972, estudiaba desnudo en la Escuela Libre del Desnudo. Mi esposo es fotógrafo y cuando lo veía trabajar me empecé a interesar mucho. Hace 12 años me dedico profesionalmente a la fotografía. Mi mamá es pintora, y toda la familia de mi mamá, que son diez mujeres, se dedican al arte, ya sean pintoras, bailarinas, pianistas, etc.

Desde niña estuve expuesta a libros de arte, con ilustraciones muy bellas, siempre se escuchaba música clásica, aunque también las canciones modernas del momento. Mi mamá tenía una escuela de dibujo y yo iba a aprender dibujo, pero no me gustaba porque no era muy buena.

Mi mamá estudió en la "Esmeralda", su pintura ha tenido mucho recorrido pero lo que más le gustó fue el Surrealismo. Mi papá era dentista, nada que ver con el arte, era una persona muy tranquila, ecuánime y muy paciente. Pero la imagen de mi papá era más fuerte que la de mi mamá. Mi mamá es muy artística, acelerada, irritante y muy trabajadora, hiperactiva, como yo. Mis papás son muy tradicionales, conservadores, sólo en las pinturas aceptaban los desnudos porque era arte.

El desnudo se me hace lo más natural del mundo, no lo más normal porque lo normal es que andes vestida, pero natural porque así llegamos al mundo. No tengo ningún tabú al desnudo.

Por ejemplo tengo hijos adolescentes, y no andamos desnudos por toda la casa, pero en el baño si entran nos podemos ver sin ningún problema. A mí ya todo eso me parece tan natural que no se si algo va a "shoquear" a la gente. Por ejemplo en mis exposiciones, la familia de mi marido también es muy tradicional, y pensaba que les iba a causar una impresión ver mi obra expuesta, pero no fué así, incluso les gusto bastante.

Para mí el cuerpo femenino representa también la maternidad, un cuerpo donde nacen los seres humanos. Es algo muy sensual, muy rico. Si en la playa, veo hombres con buen cuerpo o musculosos, los veo pero no me fijo mucho, en cambio si veo una mujer bella si digo ¡qué bonita!.

Los títulos de mi obra son escogidos casi siempre evocando a la mitología griega. Yo soy muy fantaseosa, y por lo mismo mi obra siempre se trata de personajes no reales sino de la fantasía: sirenas, hadas, ninfas, etc, yo creo que tiene que ver con los libros a los que yo estuve expuesta de niña, como que la imagen se me quedó grabada y ahora la trato de reproducir en mis personajes. Una de las obras se llama Nausicaa, otra el Nacimiento de Afrodita, etc. Siempre que voy a hacer un trabajo, primero aparece la idea, luego trato de realizarla y en este proceso encuentro el título.

Qué es ser mujer me parece que es "ser mujer" en el rol que me enseñaron. Ser femenina como cocinar, coser, bordar, aquí en mi casa no se compran latas, todo lo hago yo : las mermeladas, los embutidos, etc., lo disfruto bastante.

Yo no soy feminista, aunque trato de ser independiente, y tengo mi profesión a la que me dedico de lleno, también soy ama de casa y lo disfruto. Tengo casi 20 años de casada, me casé un año después de preparatoria, a los 19 años, y no trabajé hasta que mi hijo pequeño tenía dos años y podía ir al kinder, principalmente porque no me quería perder de esos momentos con mis hijos.

Me gusta ser muy femenina, significa la actitud que tienes, en arreglarte, los aretes, es decir, ser coqueta para todos, no sólo para los hombres sino porque a mi me hace sentir bien cuando estoy arreglada. Pero lo más importante es que a ti te guste. Mira, también en mi casa procuro tener flores, detalles femeninos, los colores de los muros, para nada podría ser un estudio de hombre.

Mira el cuerpo femenino más que enigmático, es natural, lo enigmático está en la persona. Lo muy natural es lo que es así, por ejemplo esa planta que crece es natural, así es , ya si tu la ves chueca, o de otra forma ya eso es tuyo. Lo natural está también en el hecho de que venimos al mundo desnudos, así es.

El cuerpo femenino me parece sensual sobre todo en las líneas redondas, en cambio el cuerpo masculino es de líneas más rectas.

En mi obra no es que encuentre respuestas, sino me divierto haciéndola. Yo no soy muy rebuscada, soy más espontánea.

Mi obra corresponde más a una inquietud de fantasía, son seres de la magia, pienso en nuevas hadas, duendes, aunque también hay brujas negras y blancas, sátiros, etc. Estoy más bien pensando en los personajes que voy a crear. Mi obra no tiene carga de sexo sino que es más natural, espontánea. Si no aparecen las caras es porque se trata de que no sea personal.

Siempre aparece primero la pregunta qué es lo que voy a hacer, es una disciplina, y tengo muchas ideas, acabo una cosa y empiezo a crear otra.

Te voy a enseñar un trabajo que estoy haciendo sobre "la magia" es un duende, se trata de un modelo andrógino, ella es mujer pero tiene pene. Estas otras son hadas, etc. (me las enseña).

Muchas veces sí me veo reflejada en mi obra, sobre todo en esas sirenas que me hubiera encantado ser, otras veces esos personajes que tu hubieras querido ser.

Las modelos que uso son profesionales, y bastante normales. La figura muy delgada me gusta para verla vestida, pero yo prefiero modelos más contorneadas para mis fotografías. Si es tan delgada y no tiene pecho no me gusta. Digamos que son un poco como yo, que no soy gorda pero tampoco delgada. Es más o menos el estilo de mi cuerpo. Me gustan exhuberantes pero no llegando a lo vulgar. Cuerpos común y corrientes que yo los hago verse bellos por lo que les pongo.

La cara tapada es para no hacer evidente quién es; se trata de ver un personaje que se te va, eso es lo mágico. Por el sólo cuerpo no reconoces a la persona, y eso es lo misterioso. Aún las mismas modelos a veces no se reconocen en una foto si no está su cara.

Siempre uso modelos, yo nunca me he fotografiado desnuda.

Con respecto a la sexualidad femenina pienso que está muy reprimida, todo es para que no sientas, no te toques, no enseñes, está totalmente reprimida. Yo crecí en una familia tradicional, y me identificaba con esos valores pero con el tiempo y con mi pareja hemos ido descubriendo cosas juntos, esa es la fortuna que si te toca una pareja que te ayude te puedes ir abriendo a otras experiencias.

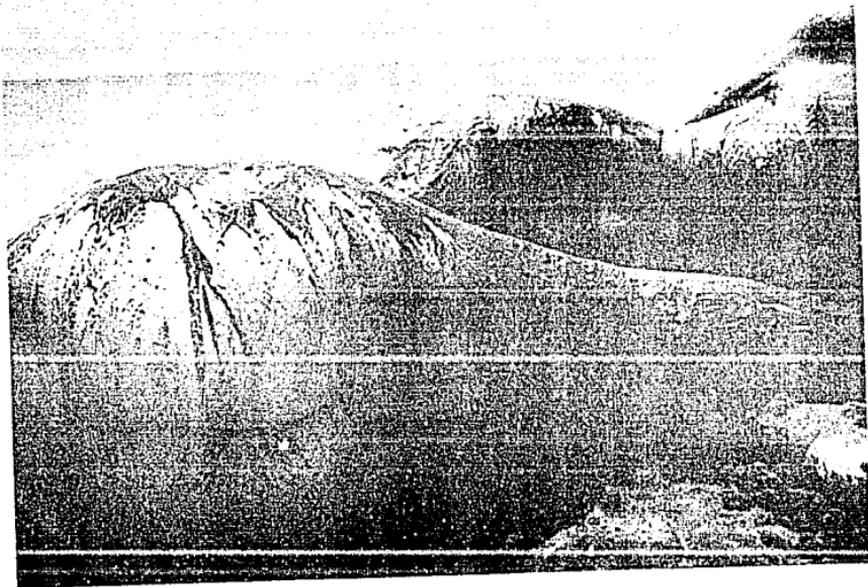
Una vez que termino mi obra siento una enorme satisfacción, a veces me queda mejor de lo que me imaginaba. Siempre enseñó lo que me gusta, lo otro pues lo guardo.

Ahora voy a empezar a trabajar con desnudos masculinos. Me invitaron a una exposición de Desnudos Masculinos y me pareció repugnante un comentario de una de las exponentes de que al estar fotografiando había habido erección y se colocaba ella como símbolo sexual. Yo pienso que eso puede aparecer pero uno está trabajando, y te mantienes alejada de eso.

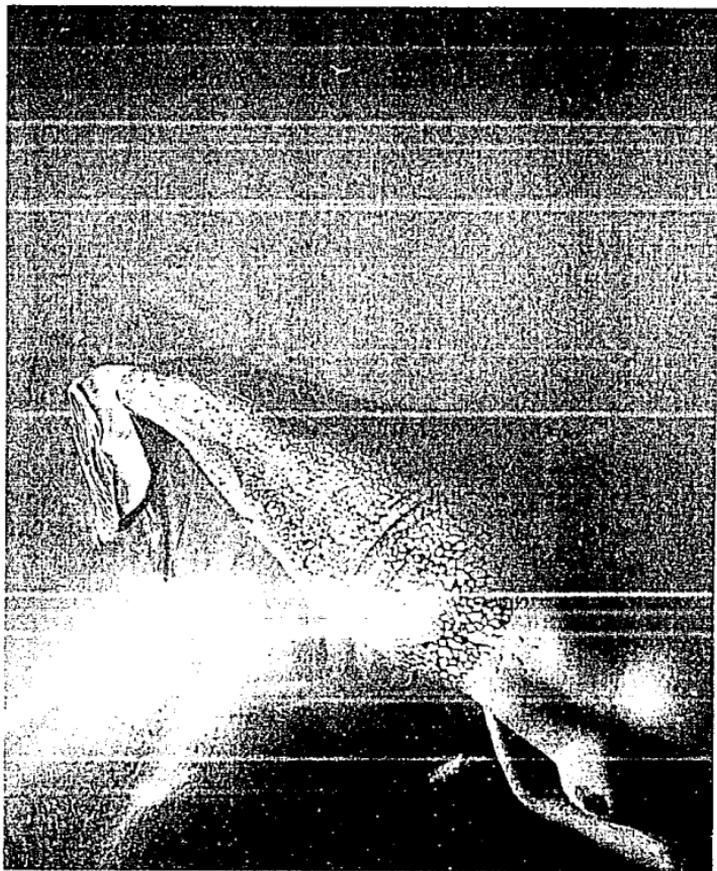
En cuanto a mi familia, te dije que mi papá era dentista era una persona tranquila, ecuánime y paciente, ya murió. Mi mamá es artista, acelerada, irritante, muy trabajadora e hiperactiva. La imagen de mi papá era más fuerte. Somos tres mujeres, soy la penúltima y cuatro hombres. Yo siento que me parezco más a mi mamá.

A todos nos educaron igual, en mi casa no se aceptaba andar desnudos ni nada de eso, y pues lo que resulta es diferente, por ejemplo tengo una hermana lesbiana.









México, D.F., a 26 de agosto de 1991.

ARTISTA #4

Yo fui escritora primero y periodista. Hace 30 años, por azares del destino, conocí a una escultora que me indujo y mi obra fue un éxito en las galerías. El destino me llevó.

Tengo 40 años de ser escritora sobre México, escribo mucho sobre investigaciones culturales. Estoy terminando un libro de "Viajes por el mundo maya", que es un estudio sobre esa cultura. Me gusta indagar sobre mitología encontrando la convergencia de las culturas. Hasta donde se entreteje y donde se encuentran las divergencias.

Todo esto obviamente repercute en mi obra como escultora porque la forma física del ser es una abstracción que se usa para traducir valores, condiciones y hechos históricos.

Otra colección de esculturas estuvo basada en la Ilíada de Homero. Así en la estética todo lo que es bello es sugerente. Lo bello dispara un pensamiento, propicia el cuestionamiento.

En otra ocasión hice una serie de esculturas bajo el nombre de "Nosotras las madres" eran figuras en torno a la maternidad, para nosotras las mujeres eso se expresa solo, lo que es propio es lo que se puede expresar.

Tus experiencias, tu modo de sentir aparece, no pienso conscientemente en la forma estética como tal. Las cosas suceden y después se analizan. O bien, es el espectador que lo analiza.

Otra colección está dedicada a las deidades femeninas de la Polinesia, estuvieron escogidas por su belleza. Otra fue "Las telas de la India" de siete esculturas, 5 eran femeninas. La sensación de las texturas y de la tela. La mujer ilustra esas cualidades por su forma de caminar, el drapeado.

El cuerpo de la mujer es voluptuoso, hay ternura y movimientos por sus contornos biológicos que le son naturales. Eso es lo femenino. En cambio el hombre representa fuerza, vigor dinámica es más pujante. La estética se maneja más con emblemas, a través del lenguaje corporal, esto es genérico.

Por ejemplo, en la escultura de hombres, cuando llegan a realizar figuras de la maternidad o de la lactancia, lo hacen con una torpeza enorme porque les es una experiencia ajena. Eso es del dominio de la mujer. Por ejemplo Henri Moore tiene una escultura al respecto que muestra una gran torpeza. No quiero decir que todos los hombres, pero en su gran mayoría.

No me gusta la escultura estática, mi obra siempre lleva un movimiento que caracteriza su fluidez y su dinámica. El movimiento es la consecuencia del interés por la dinámica, es lo que causa que haya una búsqueda o una inquietud que se refleja en la obra a través del movimiento. Siempre hay que ver cuál es la dinámica y lo que la causa.

Primero está lo que es, o sea lo que es natural. Ahí se encuentra lo que es la expresión de la definición personal y se puede aplicar en diferentes áreas. Si la inquietud personal se expresa a través de fluidez y dinámica, la escultura va a tener movimiento automático, y refleja las cualidades que yo asigno a la mujer o a el hombre. En ese sentido no estoy en búsqueda sino que yo ya tengo una verdad personal. Tengo un estilo que es un medio de expresar, un lenguaje que refleja mi salud emocional y lo disfruto.

Como dijimos anteriormente, la mujer es signo de voluptuosidad fluidez y ternura, son las cualidades de la mujer. En la estética sea escrita o plástica se pretende llegar a algo, indica las cualidades del hombre o de la mujer son las que asignó Dios, son del orden de la naturaleza, de la configuración biológica por la necesidad de la naturaleza para la supervivencia de una especie.

A la mujer se le asocia con lo suave lo que atrae al tacto, lo blando, al hombre con la dureza. El cuerpo femenino, aunque la moda ha ido cambiando, para dar en la actualidad una imagen pública andrógina, las curvas siguen siendo la estructura natural del cuerpo de la mujer, y eso es para acomodar al bebé para lo que fué hecha, entre otras funciones.

En la pintura, el cuerpo del hombre o de la mujer va de acuerdo a cuestiones circunstanciales, por ejemplo Rubens y Renoir pintan cuerpos voluptuosos cuando justamente la población está en crecimiento

Con referencia al título de mi obra., inicialmente corresponden a referencias inmediatas, conforme uno se vuelve más profesional, se hace más serio, menos anecdotal. Yo soy muy polifacética.

En las exposiciones de colección reciente, los títulos van en función de una temática: la Ilíada, Las telas de la India, etc. Me baso en referencias culturales que tienen que ver con los viajes. Yo he viajado muchísimo, por la India, China, Nepal, por todo México, etc.

(Hacemos un recorrido por su taller, y jardín para ver las esculturas)

Las de pareja evocan en el público una sensación de romanticismo, de amor, las figuras de los hombres casi siempre las compran los hombres, ya sean heterosexuales u homosexuales. Las figuras femeninas son más delicadas, se nota en su postura, en cada uno de los músculos, en su estructura ósea, etc. No se pueden confundir. A mi no me interesa hacer autorretratos, no esculpo rasgos, son caras sin nada porque aluden a una cuestión universal. Las figuras de la India sólo gustan a las personas que han estado en ese lugar, para entender mi obra se necesitan muchas referencias culturales.

En cuanto a la sexualidad femenina, no se habla, se siente. De este tema se ha hablado mucho pero se aísla de su contexto, y resulta también peligroso generalizar. La sexualidad es parte de un esquema de valores, a la formación de una familia y a un contexto amoroso. No es sustituto de ninguno de los dos. La mujer se acomoda más a las necesidades de los demás.

Y en cuanto a la diferencia entre masculino y femenino, idealmente van juntos, en una pareja debe formarse uno, una unidad en donde cada quien aporta algo, no pierdes tu individualidad. La pregunta de un sabio es ¿Qué es lo que tú estás aportando? Pero la sexualidad es algo muy personal, y cuando se preocupa por la ajena es porque carece de la propia.

Una vez terminada la obra, sabemos que se va a convertir en mercancía, y el artista tiene muy poco que ver en eso. El artista que goza de renombre se convierte también en mercancía. Uno lo tiene que saber manejar.

Siempre se han preguntado ¿cómo ocurre el artista en el mundo? porque es un mensajero entre lo divino y una presencia mortal. Lo capta del aire y lo traduce en su obra. El mortal común admira o repudia al artista, el azoro que le provoca porque no lo puede explicar. Busca una fórmula para cubrir el abismo y para eso existen varias teorías. Si el ser creativo emana en los cromosomas, es decir si es genético, o bien si es especial, o viene de la familia, etc. En mi caso debe ser una combinación de los dos.

En el análisis de la configuración humana la conclusión es que cada uno es diferente e irrepetible. Los factores son constantes más nunca el resultado que se vuelve personal. Los factores dependen de la condición histórica, geográfica, alimentación, ambiente familiar, hasta si quieres del signo del zodiaco.

El ser va a elegir su condición emocional, cada persona va a resultar como una sopa propia. El destino le va a dar las cartas pero tu decides cómo jugarlas, depende de tí. Ahí estaría la diferencia entre Karma y Darma.

Un artista lo puedes considerar como un milagro si eres místico, o bien si eres científico, como una cuestión genética. Yo me considero un milagro, un fenómeno y una aplicación de ese fenómeno. La creatividad, he vivido con ella toda mi vida. Ni soy excéntrica, ni es misterioso el proceso creativo, así soy.

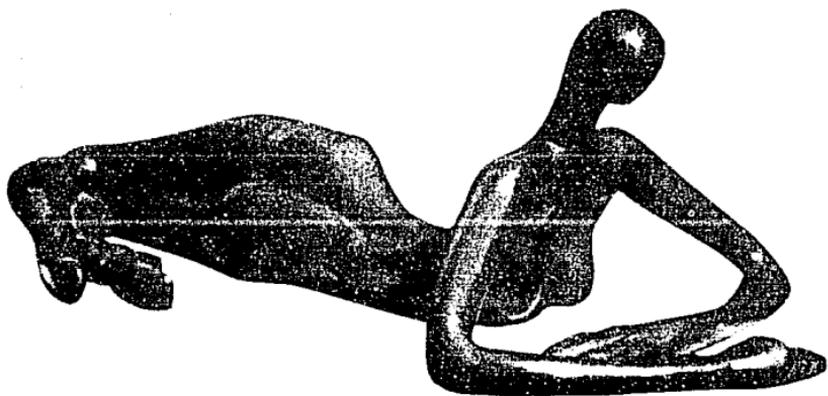
Probablemente todo mundo tiene una faceta artística pero necesita definirse. En mi clase de física, nos enseñaron a medir, en el arte no se puede.

En mi familia todos están metidos en el arte, bastante ideosincrásicos, libres, poco estructurados, excéntricos.

Yo escribí poesía desde los siete años, fui periodista profesional a los 15 años. Siempre estaba o en el dibujo, o doblando alambres, adornando mi entorno. De niña estuve expuesta a libros, ideas y sentimientos no siempre dichosos. Pero los extremos buscan el equilibrio, más que buscar ser feliz es encontrar ser armónico.

A los seres comunes y corrientes prefiero cambiarlos, como cuando uno va a la tienda y cambia el modelo porque no le gustó.









ARTISTA #5

Yo exclusivamente hago desnudo, ya sea femenino, masculino o de parejas aunque no en una relación amorosa. Soy fotógrafa por accidente y vocación. Yo tenía un tío de chica que tomaba fotos era aficionado al cine y por ahí tomé contacto con este tipo de placer.

Estudié primero restauración de obras de arte puesto que necesitaba un sueldo para salirme de mi casa, no tanto porque tuviera problemas sino por querer estar libre, hacer mis cosas. Estuve en la UNESCO y conocí a Antonio Reynoso y él fue el responsable. Todo empezó como empiezan los ensueños, por algo placentero.

Hacía restauración de caballete y trabajé dos años en el taller de restauración de fotografía. Mi primer trabajo profesional como fotógrafa fue en la revista Diseño en la edición Supermachos. Trabajaba como asistente de Katy Horna, después un año y medio con Ted Williams en el área de publicidad y él determinó mi formación.

Me inicié en el periodismo con fotoreportajes en la revista Proceso, en el periódico Uno más Uno, tengo varios libros publicados, pero por una búsqueda personal me interesé en el desnudo. Mi primer contacto fue con Aníbal Angulo que tenía la revista Eros, que es una revista de desnudo integral con componentes eróticos, y ahí fue el primer toque para definir mi interés y para llegar a la convicción de que quería trabajar con cuerpos.

Mi interés por el desnudo en un principio correspondía a una provocación, a una denuncia por el afán de ocultar el hedonismo, el erotismo, y luego pasó a ser más una búsqueda personal de transmitir algo que yo quería decir con los cuerpos. Yo no uso sábanas, ni trato de ocultar nada, uso símbolos pero no para ocultar los órganos, y aunque sigue habiendo provocación no es ya la intención. Si ellos se azoran al ver los desnudos, yo no puedo detenerme ante eso. Anteriormente aparecía la cara, ahora ya no.

En un trabajo que estoy preparando que va de lo místico al infierno por primera vez voy a usar cuerpos no bellos, me molesta el desnudo como bello, perfecto, sublime. Al principio si usaba modelos bailarines, porque me parecían bellos pero ahora me preocupa más la realidad, los cuerpos como son, no una mujer con una sábana. La mujer y el hombre, y el mundo ya no tienen nada que ver con esto, de ocultamiento, la realidad son los cuerpos.

El cuerpo de la mujer como el del hombre puede ser enigmático en la forma y el personaje. El de la mujer es más amable sus formas redondas da más descanso.

Definitivamente que me veo reflejada en mi obra pues intento mostrar una realidad a través de cuerpos. El mensaje está implícito, por ejemplo en esta fotografía aparecen tres corazones desgarrados, porque en ese momento se me habían juntados tres corazones en mi vida.

Mira yo no descubro las cosas en la realidad, como le pudiera pasar a otras personas, a mí, en cambio, me encierras en este cuarto con dos personas y yo te descubro una realidad. Tengo una pasión y una convicción por mostrar una realidad. Yo he estado muchos años en psicoanálisis, en terapias de gestalt y quizás por eso he estado en contacto con las cosas primarias como úteros, órganos, como un estar al desnudo. La realidad me impresiona por descubrir cosas, pero ahora ando en un proceso que tiene que ver más con ir para adentro y eso me gusta.

¿Qué significa ser una mujer?

Es una pregunta complicada, y precisamente ayer hablaba de eso porque leí una entrevista que le hicieron a Madonna, y le preguntaban si se había enamorado de una mujer, y dijo que no, pero que si se enamoraría, sería de eso.

En mis desnudos aparece la mujer tal cual, pues naces con órganos que se pueden utilizar, pero no creo que nadie sea totalmente heterosexual, siempre hay estos dos componentes femenino y masculino. Por ejemplo cuando hago a San Sebastián no me molesta representarme, porque es evidente que yo me identifico, claro no tengo un pene pero la sensación mística ahí está. Nacemos con unos genitales, pero la versatilidad es infinita. Parece que el sistema de procreación e hijos no ha resultado pues la prueba es que la gente busca otras alternativas. Este esquema no dio resultado. Antiguamente eran más abiertos había una heterosexualidad que a veces era con hombres y otras con mujeres, no estaba tan esquematizado.

En la fotografía se trata de lanzar ésto, un cuerpo desnudo que tiene un erotismo hombre / mujer, a veces bien a veces mal, caótico como en la vida. Pues no siempre estás de buenas, a veces amaneces mal.

Naces con unos genitales que tienen un ejercicio, pero no tiene que reducirse a lo que dice el sistema. La genitalidad se ha esquematizado y eso resta la libertad e imaginación al ser humano.

Yo quiero hablar de libertad, no de algo establecido, por ejemplo, no me interesa como Liverpool que vende mesas para cuatro, para seis, y ¿porqué no para una sola persona?. Yo no sólo hablo de provocación sino de libertad. En el arte hay que transferir libertad para abrir una brecha. En mí aparece una enorme búsqueda por la libertad.

En mi fotografía no privilegio ninguna parte del cuerpo, puede ser un puvís o un calvo, o una gorda con senos flácidos. Tengo un gran respeto por el cuerpo humano, una gran fe, pudor por el ser humano, esa es mi bandera. En un principio escogía los cuerpos por lo estético, y tenía obsesión por las nalgas, que ese cuerpo tuviera un contenido interior. Cuidaba mucho la estética, que las tetas no estuvieran caídas, músculos sin celulitis, etc. Las nalgas me obsesionan por lo redondo, como un mundo, una bola que dice muchas cosas. En la fotografía "Luna" (me enseña la fotografía), nacemos de algo redondo, caliente, del útero, el sol también es redondo, lo redondo como la posibilidad de moverte de girar.

En mis fotografías rara vez aparece un título, no me interesan los títulos, más bien se trata de una comunicación no verbal, que es lo que tu ves y que te produce eso. Algunas son más queridas y me urge meterlas en un contexto, pero es peligroso usar títulos porque lo que yo digo es diferente de lo que tu puedes percibir. Más bien lo que hago es que le doy la fotografía a un poeta para que haga un poema.

Siempre antes de trabajar tengo una sensación de luz, de textura, de contenido, pero me arriesgo a sorpresas. Hacer desnudo es como hacer el amor, siempre hay un elemento de sorpresa hay que arriesgarte puede suceder una locura pero puede ser maravillosa.

En cuanto lo que piensan mis papás al respecto, ellos no tienen mucha opinión. Les parece raro, extraño, pero como tenemos otras áreas de interés y de contacto trato de incluirlos en lo que no les va a lesionar.

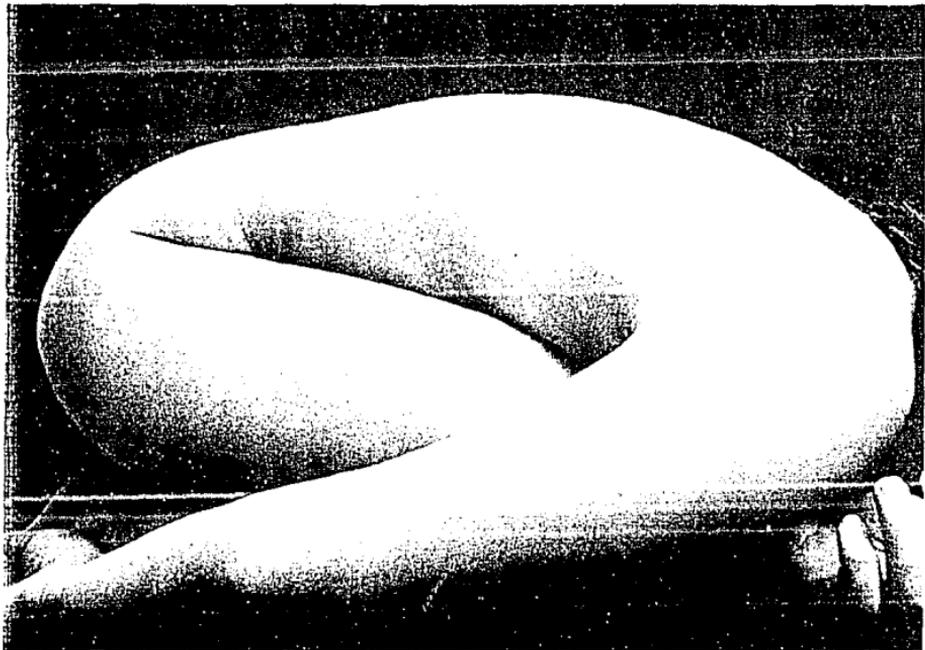
Mi padre es abogado, y ahora está haciendo el doctorado, mi madre murió cuando yo tenía siete años, y me crié con unas tías paternas, las cuales una era educadora y la otra economista, eran grandes admiradoras del arte y de la música. Creo que de ahí recibí la herencia del amor al arte y la libertad por buscar alternativas. Mi padre no tuvo mucho que ver en esto, lo de él es otro mundo, el de la ley, lo que es y no es y no entiende otra cosa. El tío del que te hablaba al principio es el esposo de una de las tías, a él le gustaba la ópera, le gustaba la fotografía, el cine, cocinaba, estaba loco. Del lado materno no hay contacto con lo artístico, pero había un contacto especial con la vida, por ejemplo mi abuelo era pulquero y yo participaba en la preparación de las fiestas, haciendo la botana, etc.

Me casé y me separé, no tuve hijos, fué difícil, porque a mí me costó mucho trabajo conformarme a mí misma y se me hacía difícil traer y conformar a otro ser, y bueno luego rompí con esa relación y ya no pensé en eso, viajaba mucho y la soledad no me asusta.

Para redondear, con mi fotografía intento mostrar una realidad, la de todos los días, que puede ser caótica, como la conformación del ser humano, a veces está bien, a veces está positivo, otras negativo, a veces tiene anhelos, etc. Puede ser erótica, pero yo ya me despegué de éso, cuando era erótica era para mostrar el acercamiento, la textura de la piel, una sensación muy primaria, que el cuerpo te sirve para asociarlo. Pero luego te das cuenta que tienes venas, varices etc. Además de ser un cuerpo bonito aparece este otro lado. Pienso que es lo mismo que les ocurre a los fotógrafos dentro del periodismo, a veces se encuentran cosas positivas pero a veces son escenas desgarradoras.

La cara no me interesa que aparezca, trato de eliminar la cara ya que remite a algo anecdótico, si es bonita, si es triste, si se parece a una tía, etc. Si eliminas lo anecdótico, quitas la situación emocional relacionada con la cara y entonces es más irte al cuerpo. Si aparece la cara, nunca te está viendo, la vista es peligrosa, porque lo que interesa son los cuerpos y no quiero que me distraiga la mirada, si te ve te enfrenta inmediatamente, y no me interesaba hablar de los ojos sino de los cuerpos.

Uso modelos, solamente una vez me autorretraté. Tengo un amigo que se retrato metido en una cuna, una psicoanalista vio la foto y le interesó tener a una mujer en la misma situación, y de un portafolio me escogió a mí. Entonces hice la experiencia, me metí a la cuna con las cosas que jugaría si fuera bebé, tenía una estatua de la libertad, un osito, la extensión de la cámara era el cordón umbilical. Esta experiencia no me gustó porque lo placentero es que tú veas, y aquí yo no veía nada. El placer está en que puedas ver lo que está sucediendo, el placer de verlo y diseñarlo. Los fotógrafos somos tremendamente voyeuristas, pasivos, viendo y captando.







México, D.F. a 9 de septiembre de 1991.

ARTISTA # 6

Recuerdo que desde muy pequeña dibujaba, eso me hacía estar tranquila, y a través del tiempo cuando llegue a la Secundaria, había materias optativas y yo escogí dibujo, aunque dudé un poco y entonces le pregunté a mis papás y él dijo pintura. Él era el que siempre me estaba observando, y él quería porque ya había visto en mí la facilidad para el dibujo, claro que con el apoyo de mi mamá. En esos tres años tomé dibujo y pintura en la escuela, y era lo que realmente me gustaba.

Tengo un tío abuelo pintor que estudió en San Carlos y otro tío que hace teatro, todos por el lado paterno.

Después de la secundaria, yo no quería estudiar la preparatoria, quería ser maestra o cantante de ópera, pero hablando con mi papá, él dijo que de ninguna manera maestra que debía seguir con la pintura, y entonces trajo un amigo suyo pintor que por tres meses me dio clases. Como yo no tenía 15 años no podía entrar a la Esmeralda, tenía que esperar. Este maestro le dijo a mi papá que sí era buena para la pintura y que ésa, era mi vocación.

A los 15 años entré a la Esmeralda, y desde el inicio, mi trabajo fue con la mujer, con el desnudo femenino. Fue un proceso inconsciente o intuitivo, el descubrir a la mujer que estaba adentro y por tanto a todas las mujeres.

La sociedad, la religión, las estructuras hacían que la mujer todavía no tuviera reconocimiento, o más bien no había salido. Era para mí una forma de reivindicarme con mi parte femenina, buscarme, buscar inconscientemente quiénes éramos las mujeres vistas por las mujeres, no como tenían que ser, no como un cliché. Es algo que tienes que descubrir, yo hice un viaje interno para analizar si eso que había aprendido socialmente, era la verdad. Al principio comencé por hacer un viaje interno por todo mi cuerpo para ir plasmando lo que sentía y también mis vivencias. También me casé.

El artista plasma su realidad, su mundo, pero en ese entonces no estaba claro, pero era muy importante para mí descubrirme. Había como una voz interna que dicta, que había y a través de la pintura le doy forma, por la pintura dejé salir ese interés por descubrir ¿quiénes éramos las mujeres?.

Mi obra sí trata de buscar respuestas, hay también inquietudes,... como el ser madre es todo. Como hombre o mujer somos el mismo género, pero son mundos muy distintos; el hombre como ve a una mujer es muy diferente de ser una mujer, claro que hay un factor muy importante que es el biológico.

La naturaleza femenina está muy estrecha con el dar vida, la naturaleza es la mujer, como en las culturas prehispánicas la tierra es la parte femenina, la que germina, la que da vida. El cuerpo femenino sí es enigmático porque es ir conociendo, es ir descubriendo cosas que uno no sabe de uno mismo.

A través de la historia, tanto masculino como femenino, por ejemplo las catedrales tienen la forma del cuerpo humano, por ejemplo los alquimistas, trataban de encontrar la relación entre el cuerpo humano y el cosmos.

Hay cosas que nos faltan, cosas por descubrir. Yo soy mujer y me gusta mostrar ese mundo visto por una mujer. La diferencia biológica marcaría, pero psicológicamente, el hecho de ser madre, engendrar un hijo, es un cambio en tu vida. Esos cambios dentro hacen que te cambie todo, hay un compromiso con la vida. Con cambios me refiero también a los cambios en la mujer, por ejemplo de niña a adolescente, los cambios del mes: la menstruación. Por ejemplo la menstruación trae cambios que hace reivindicarme con ser mujer lo que pasa es que estamos desinformadas del mundo femenino. Nos molesta ser mujer bajo esa concepción tradicional, hay que mover las capacidades, yo soy mujer y ¡qué lindo!. En una época era ¡qué horrible ser mujer! especialmente en la adolescencia, porque era estudiar pintura y no poderte desenvolver en ese medio que era de pintores, y era defenderte con una parte masculina, pero ¿por qué? no sólo había que defenderse con la fuerza, la agresión, sino con lo femenino.

Tradicionalmente ser femenina tiene esa connotación de ser mona, dulce, pero la feminidad implica un movimiento, vencer obstáculos. Mira es que en ese entonces no se podía hacer desnudos masculinos, estoy hablando de 1970, era algo muy fuerte. Aunque ya eran consideradas pintoras Frida Kahlo y María Izquierdo, de todas formas porque les tocó la suerte de tener a Diego Rivera y a Rufino Tamayo.

En 1970 eran muchos los obstáculos, era difícil que aceptaran la obra de desnudo femenino por una artista mujer, se sentía un yugo, un pintor sí podía ser erótico pero no una mujer. El cuerpo es estéticamente bellissimo. El hacer desnudo, era con la religión y los tabúes..., era desde el punto de vista estético empezar a defender lo que es para tí y lo que te está dando.

Esa parte femenina hablará en la obra, una voz que se hace latente, quiere salir a la luz, una fuerza de adentro y que pudiera expresarse, que se plasmaran esas necesidades. La voz de la mujer, yo no hablo sólo por mí, hablo por todas las mujeres. En la obra, esa voz varía de acuerdo al proceso, a las vivencias, pero lo importante es que salga sin cuestionarlo, a la mitad de la obra me cuestiono. Esa voz no es un grito sino es una necesidad.

Esa voz podría ser esa memoria del cuerpo que va saliendo como los arquetipos de los que habla Jung. En otro nivel te haces un todo con el universo, poder captar lo que ha sucedido en mí en la historia con las mujeres. O bien con el mundo de los hombres. Si uno cree en la Reencarnación yo pude haber sido hombre. ¿Crees en la Reencarnación ?
Sí.

El ser tiene esas dos partes, de ese ser que en una época se interesó por el hombre completo. En las culturas antiguas, se interesaban por el ser completo, la transmutación, los alquimistas también se han interesado, en el tarot se habla de un ser andrógino en un plan espiritual, el ser completo.

Esa unión entre la mitad femenina y la mitad masculina para poder crear esa obra que es el ser completo, no estar peleado con lo femenino, ni ser parte de lo masculino. La diferencia de géneros podemos llegar a concretar uno, pero espiritualmente, para luego materializarse en el ser completo.

En la obra buscar ese ser ideal, esta búsqueda en mí físicamente pero también para trascender, poder ser uno, completo. Mi obra no es objetiva sino que es subjetiva.

Retornar al útero, la madre, el agua, son simbolismo que están en mi obra, no son objetivos. El eterno retorno, tanto es el útero, como en otras culturas es la búsqueda por la esencia del ser. Es ir quitándonos cosas que no nos sirven y no permiten llegar a ser.

El hecho de que yo use el cuerpo femenino es el medio para que yo plasme mis inquietudes, pero no es determinismo, sino que siempre está en relación con una búsqueda del ser, de mis cosas internas, simbólicamente esas inquietudes se refieren a buscar ese ideal.

Para poder llegar a esa unidad ideal, es primero tener contacto con mi cuerpo biológico, también con esa parte espiritual, para formar primero esa unidad y para poder realizarla tengo que estar completa, abarcar todo aquí para luego contactarme con lo de arriba. Aceptarme como una partícula de ese Todo que es el Universo, yo soy un engrane más, y para que todo funcione tengo que estar en armonía conmigo y con el todo. Esta búsqueda es esa necesidad de conectarme con todo.

El cuerpo femenino no necesariamente es lo carnal, lo sensual, sino que ahí también está toda la sabiduría, la naturaleza, lo que en la física es ir desmitificando lo que es el cuerpo en sí, hay algo más. En esencia de lo que se trata en mi búsqueda es la del Ser, no el ser ideal, sino eso de lo que hablé, de ir quitando las capas que nos han determinado y nos han inmovilizado. El cuerpo humano es bello y también puede ser erótico, pero hay que poder ver en el cuerpo humano su relación con todo el Universo.

Para mí el título me cuesta mucho trabajo, el título de la obra me lleva un tiempo porque es como sintetizar cada obra, la historia de cada obra. Es otra vez, buscar esa esencia, las relaciones que tiene que están implicadas es muy importante buscar, es ese recuento de mis sensaciones. Es hacer un cuento pero con imágenes.

Ser mujer es aceptar primero mi ser, mi cuerpo, mis inquietudes, necesidades, el ser madre, mi trabajo como artista. Pero es una pregunta difícil, quiero que me la dejes de tarea.

En la obra uno se refleja, a través de mi obra es que me estoy conociendo, es como el espejo donde yo plasmo mi ser o a mí con todo lo que me rodea, con mi momento histórico, espejo donde yo me estoy conociendo. Es una radiografía de mí en este momento o en el pasado. Más que radiografía es como el espejo de todo mi campo, de toda mi vida, como si estuviera haciendo mi biografía pero trabajado de otra manera. Son semillitas que quedan en la obra y van germinando.

Algunos sí son mis rasgos, físicamente hay algunos, en otras es mi cuerpo interior, son partes más, de repente aparecen en contornos o en concavidades. En un tiempo pinté mujeres con un sólo ojo y sin boca que corresponde a mujeres que observan y no hablan. Luego eran partes del cuerpo de la mujer, como piedras que van dejando huella que parece que no se mueven pero por dentro está toda la fuerza de hacerse presente, como pubis pétreos.

Ese viaje interno del que hablaba, en un tiempo fue muy orgánico era el contacto con un órgano de mi cuerpo, la dureza, su humedad, su diferencia con otro aparato, con un músculo o un hueso. Ahorita estas mujeres se han ido completando, articulando, han empezado a caer esas capas pétreas, se han ido transformando y moviéndose. Teniendo un contacto más real o tangible con los elementos, han empezado a aparecer las cabezas, antes sólo tenían manos y pies fijos. Se han empezado a mover, a tener cabeza, sus sentidos empiezan a percibir su entorno.

No les puse cara porque son las mujeres vueltas a nacer, ha habido un renacimiento, que es de mí misma como mujer, que renazca esa esencia de la mujer que de alguna manera soy yo. En una parte de mi obra, antes de que aparecieran, hice un viaje como espectador, un viaje lúdico, fantástico por mi cuerpo y nací por la cabeza por eso no tenían más que un ojo. Es como un primer nacimiento inconsciente. Luego hice otro viaje interno por el útero, hacer el contacto como feto por eso esas mujeres no se movían porque se estaban gestando internamente para después formarse espiritualmente. Fue otro viaje, pero este más vívido, aceptando el parto, es como un repasar tu vida pero al revés.

No uso modelos, son creaciones mías, no he tenido la necesidad. Hace dos años estoy trabajando un tema el de la diosa femenina Nout, la madre, la que cubre la tierra y dá de comer. Me interesa también la Coyolxauhqui por el mito de la madre naturaleza y la desmembración del cuerpo, la plasticidad, me llama la atención la elasticidad de poner el cuerpo así. Porque es la madre, pero también porque son mujeres, femeninas.

En la antigüedad las diosas tenían su lado masculino y su lado femenino y tenían un nombre diferente que representaba cada lado. A raíz de este tema he visto la necesidad de usar una modelo para ver esa elasticidad del cuerpo.

En cuanto a lo que pienso de la sexualidad femenina, es hablar de todo eso que no sabemos de nuestro cuerpo, pero ésta, también me la dejás de tarea.

Una vez que termino mi obra, ya que la concluí, que es difícil definir que ya está concluida empiezo a observar, primero lo que quise decir, luego pictóricamente el equilibrio del cuadro, de la obra, los volúmenes y mis fallos y mis desaciertos para retomarlo para otra obra. Trato de aprender de la misma obra. No siempre quedo muy contenta, siento que faltó algo más.

Mi padre es comerciante, tiene una ferretería, y le gustaba la ópera, la pintura, tiene un carácter fuerte, enérgico, sensible, de mi madre es una ama de casa que le gusta la literatura, la pintura, la historia, las antigüedades, bueno casi tienen lo mismo.

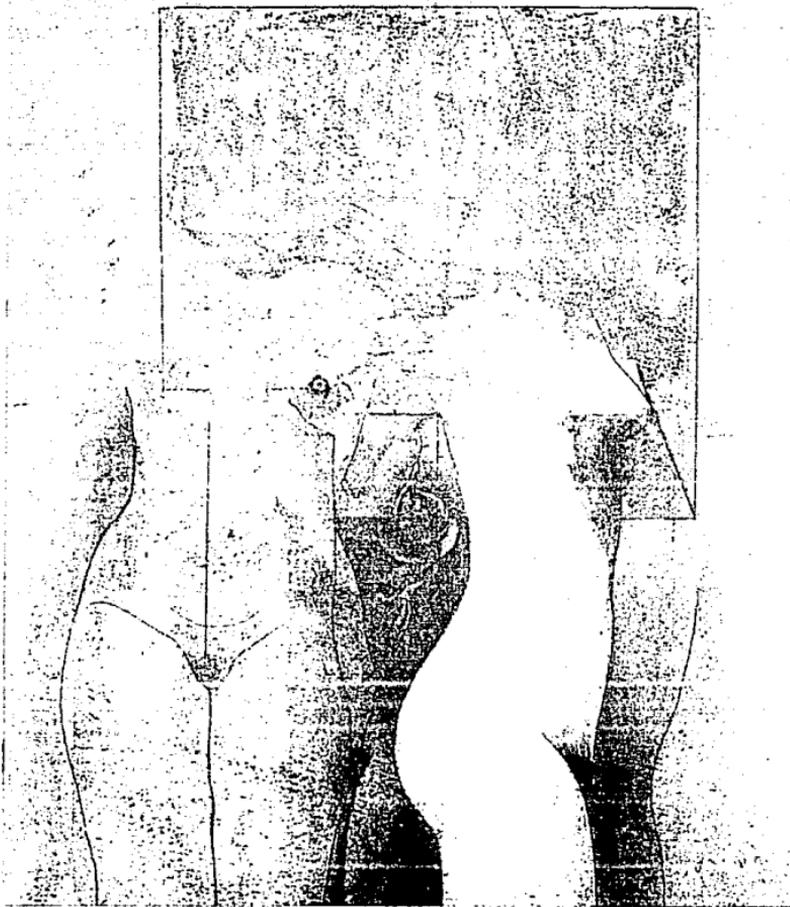
En mi terapia me pidieron que escribiera una carta describiendo a mi papá, pero ya tengo tiempo y no puedo escribirla, porque durante mucho tiempo lo viví como el bueno de la historia y te das cuenta después que no es tan así.

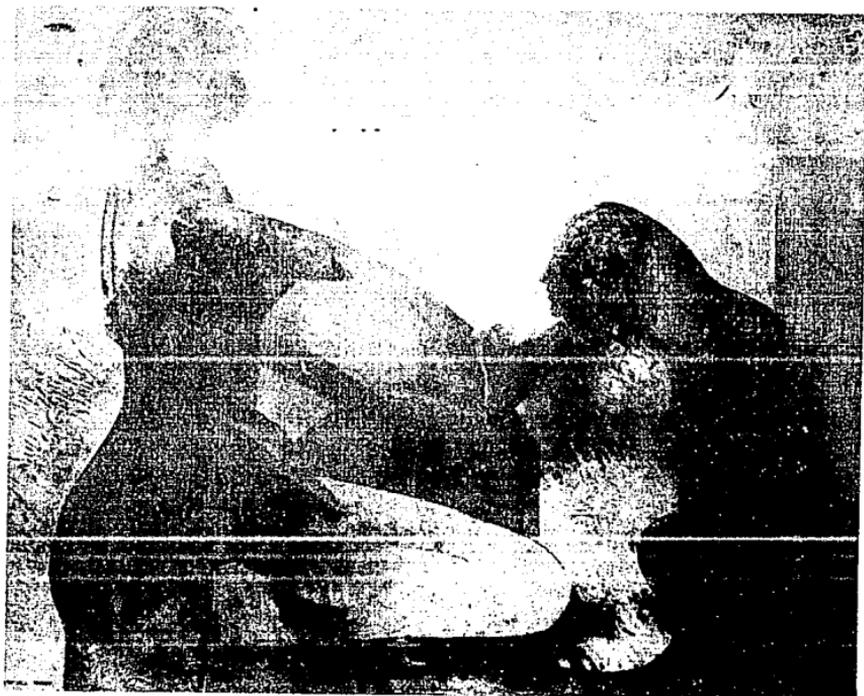
Hace poco fui con un astrólogo para que me hiciera mi carta astral, y me dijo que mi madre durante el embarazo se la había pasado viendo y leyendo acerca de pintura y que además tenía un cuadro de un pintor al cual veía y pensaba que su hijo tenía que ser pintor. Yo fui a preguntarle a mi mamá y se sorprendió muchísimo y me dijo ¿quién te lo dijo? era mi secreto, efectivamente mi madre se la pasó todo el embarazo pensando en que tenía que ser pintor, incluso tenía creo un cuadro de Van Gogh. ¿Cómo afectó que fueras mujer? No, lo importante era que pintara, no importaba si era mujer o hombre. Fíjate es ya el destino, ya estaba desde antes que yo sería pintora.

Hay cosas que están en el destino, o cambios que te marcan. Fíjate, cuando mi hija tenía seis meses de edad me divorcié porque tenía un compromiso con la vida que era mi hija. Empecé a trabajar muchísimo, hasta de cocinera para con ese dinero poder pintar. Nunca desistí, sabía que había dos caminos, uno era el de pintar como yo quería y trabajar más duro porque es más difícil o el de comercializarme. Y como yo quería hacer lo mío, pues tuve que hacer todo para sacar dinero e invertirlo en la pintura.

Eramos cuatro de familia, murió mi hermana mayor antes de que yo naciera, después estoy yo de 40 años, luego viene un hermano y al final otra mujer.









ANALISIS Y DISCUSION DE RESULTADOS

Hipótesis:

La hipótesis de trabajo que habla de la necesidad de una reestructuración narcisista, a través de la obra, como consecuencia de una carencia simbólica en la mujer, se comprueba como cierta.

Los datos, frases, y comentarios en los que me baso para afirmar lo anterior, y que son extraídas de las entrevistas realizadas con las artistas, son: "tengo que estar completa", "Ahorita estas mujeres se han ido completando" (véase artista #6), restauración ubicada en lo débil que podían ser las mujeres a diferencia de la fuerza de los hombres (véase artista #2), el desnudo como lo más vulnerable, desprotegido y puede ser herido (véase artista #1) el velo que oculta los genitales femeninos (véase artista #3), "No tengo un pene pero la sensación mística ahí está" (véase artista #5).

Dicha reestructuración narcisista corresponde a una falla en lo imaginario, vista en la imagen, pero que tiene una resonancia en lo simbólico desde el momento en que hay un intento de repararla y que se enuncia como algo faltante, y si hay algo que falta que trata de ser llenado con objetos imaginarios, necesariamente estaremos hablando de una falta simbólica. (véase el capítulo La mujer en Lacan).

Esa falta simbólica corresponde a la castración, que de entrada coloca a la mujer en (-), es decir, en su cuerpo no hay nada que hable de su identidad femenina en tanto rasgo distintivo que haría oposición a lo fálico. Entonces, en los comentarios anteriormente citados por las artistas se puede leer esta necesidad de encontrar ese significante que las haría estar "completas", que daría consistencia a su imaginario.

Análisis de las Categorías Fundamentales:

La primera categoría: se refiere a la preocupación existente en estas artistas sobre lo que significa ser una mujer, y ¿qué de su obra trata de responder a esa pregunta?.

Las seis artistas entrevistadas expresan una necesidad de hablar de La mujer, de proyectar sensaciones femeninas, de universalizar la imagen de la mujer, de querer hacer generalizaciones y nunca presentar su obra como algo anecdótico. Dicen también, que la idea es que cualquier mujer pueda identificarse con la obra. De lo anterior se puede extraer que la intención es denunciar ese deseo de darle consistencia a La mujer (nótese que se trata de La mujer, y no de una mujer) pues hablan de generalizar, de que es una cuestión universal, de hablar por todas las mujeres, etc. La cuestión consiste en poner en evidencia la dificultad de describir a la mujer como género. Lacan lo señala en su frase "La mujer no existe", como conjunto cerrado y universal.

¿Qué de su obra trata de responder a esa pregunta, sobre qué significa ser una mujer? Principalmente el tema de trabajo que han elegido las seis artistas. Partimos del hecho que la profesión no es producto del azar, y mucho menos el privilegiar un tema. Se interpreta necesariamente como un significante que ha marcado la vida de estas seis mujeres artistas, y como tal es parte estructurante de ellas como sujetos.

Su obra de desnudo femenino, denota un especial interés por tratar el tema no precisamente como una forma estética, sino como una búsqueda por encontrar aquello de la mujer que ellas consideran lo ejemplifica mejor. Así, tenemos mujeres que proyectan fortaleza, otras reflejan misterio y personajes que se escapan, o bien mujeres vulnerables y víctimas del deseo del hombre, estatuas que inspiran movimientos finos y voluptuosos, o bien fotografías que denotan la corporeidad de una mujer. Cada una de ellas dibuja, fotografía o esculpe su propia concepción sobre el lugar de una mujer.

La segunda categoría: una identificación de la artista con su obra, en la medida que ella dice verse reflejada con algunos rasgos propios.

En la obra artística específicamente en la pintura, en la fotografía, o en la escultura, estamos en el terreno de la proyección imaginaria. Las seis entrevistas demuestran que en la obra se trata de una imagen que corresponde a su propio reflejo, estamos frente al espejo en todos los casos.

Las artistas declaran verse reflejadas, manifiestan que su obra es su espejo, su autorretrato, o bien su biografía, que con esto, no se entienda que ellas se copian, no se trata de una copia fiel, sino justamente de imágenes que ellas asocian a sus inquietudes como mujeres. Hablar de la imagen en el espejo implica la del semejante, de aquél que aliena mi deseo. Es ahí en el otro que puedo ver mi deseo.

La artista #1, expresa que si no se fija demasiado en la foto acaba dibujando su rostro principalmente, la artista #2 dice hacer mujeres musculosas porque ella se siente así "compacta", la artista #3 prefiere tener modelos para sus fotografías que se adecuen a la imagen de su cuerpo, en la artista #4 sus estatuas reflejan dinamismo y movimiento que corresponde a su vida, la artista #5 dice verse definitivamente reflejada al mostrar una realidad a través de cuerpos, la #6: "en la obra uno se refleja, a través de mi obra es que me estoy conociendo, es como el espejo donde yo plasmo mi ser..."

Entonces la obra muestra el deseo de las artistas de verse ahí de alguna manera: se refiere a una captación imaginaria que no ha podido ser escrita sino que ha permanecido a nivel de la imagen. Si unimos esta anotación sobre lo imaginario de la obra con lo que dicen acerca de una inquietud por denunciar el sentir de "las mujeres", podríamos hablar de un deseo de mostrar o de definir lo que es una mujer, y no a nivel de la imagen sino a nivel del ser, de lo simbólico.

Tercera categoría: una imagen idealizada de un cuerpo de mujer en donde la mirada se detiene en el cuerpo femenino como fálico. El cuerpo femenino, para estas seis mujeres entrevistadas, aparece como voluptuoso, tierno, bien contorneado, pero siempre ligado a la maternidad, al de ser un cuerpo que crea vida. Y como dijimos anteriormente, las primeras manifestaciones artísticas estaban dedicadas al culto de la fecundidad a través de estatuillas de mujeres desnudas. Es decir, lo enigmático del cuerpo de la mujer se ubica a nivel de los órganos femeninos reproductores. Lo que genera la pregunta se ubica en la posibilidad de crear vida.

Sin embargo los cuadros no representan en ningún caso a la madre, sino a La mujer. Por lo tanto no se trata de plasmar en la obra una inquietud referente a la fecundidad y el ser madre, sino como definir a la mujer sin tomar en cuenta los rasgos característicos de la maternidad. Por lo tanto la clave de ligar a la mujer con la procreación corresponde a un deseo más profundo.

Si seguimos a Freud en este punto, el deseo de procrear sustituiría al deseo de poseer un pene, que a raíz de percibir su castración, desea que el padre le dé lo que le "falta" que en Freud aparece como "envidia del pene", que a través de una ecuación simbólica pasaría al deseo de tener un hijo del padre. En Lacan, ese deseo de poseer un pene o de parirle un hijo al padre se conceptualiza como ese intento de la mujer de dirigirse al padre para que le otorgue el rasgo distintivo que le daría la identidad femenina.

Sin embargo la dificultad estriba en que la sexualidad humana sólo tiene un referente que es el fálico, y lo que las artistas expresan es la búsqueda de un significativo exquisitamente femenino que les diera consistencia. Por lo tanto en la obra no vemos un cuerpo femenino como fálico sino que en el discurso de estas mujeres se deja entrever la dificultad de definir una feminidad.

Cuarta categoría: los atributos de las imágenes femeninas de la obra, comparados con las carencias personales de la artista, para definir si se estaría hablando de una imagen idealizada, y si eso que ella dice carecer sobre sus rasgos femeninos; los trata de plasmar en su obra. La obra es una forma metafórica, a nivel de la imagen, de hablar de ellas mismas de lo que les inquieta como mujeres. No se trata de plasmar los rasgos femeninos de los que ella carece, sino justamente de la imposibilidad de la carencia de lo femenino a nivel psíquico. No estamos hablando de compensar en la obra lo que ellas perciben como carencia propia, sino de la carencia simbólica, de la carencia de lo universal en La mujer.

Otros Resultados Relevantes:

- 1) El devenir artista se debe a un proceso de identificación, ya que en todos los casos es bastante claro que existe un personaje cercano que realiza una actividad artística dentro de la pintura, o de la fotografía. En la identificación se trata de una incorporación de un rasgo parcial de un personaje que tuvo injerencia en la conformación de ese ser humano. Artista #1: Mi papá siempre creando imágenes, Artista #2: Mi mamá dibuja, nos hacía retratos...mi abuela materna también pintaba, Artista #3: Mi mamá es pintora, y toda la familia de mamá que son diez mujeres, se dedican al arte..., Artista #4: En mi familia todos están metidos en el arte. Artista #5: Yo tenía un tío de chica que tomaba fotos, era aficionado al cine, y por ahí tomé contacto con este tipo de placer, Artista #6: Cuando llegue a la secundaria, había materias optativas y yo escogí dibujo, aunque dude un poco y entonces le pregunté a mis papás, y él dijo pintura. El era el que siempre estaba observando, y él quería porque ya había visto en mí, la facilidad para el dibujo. Ese rasgo adquirió una importancia por ser un deseo proveniente del Otro, y por lo mismo se hizo parte del yo, se le asimiló como algo suyo.

En tres casos la identificación es con un personaje masculino que las inicia en el arte, en dos casos es la madre que realiza esa actividad, y en uno viene de ambos lados. Sin embargo, ellas son originales en cuanto al tema del desnudo femenino en la familia.

- 2) La mirada del cuadro, en ambos sentidos ya sea la del espectador mirando, como la mirada de la imagen del cuadro, son elementos dignos de señalar. En ningún caso la imagen mira de frente, hay un intento por evitar la mirada, además de un interés muy acentuado de dirigir la mirada al cuerpo, lo que ellas quieren que se mire es el cuerpo. Las siguientes citas ilustran que la mirada debe centrarse en el cuerpo evitando que, a su vez, estas imágenes miren: "Si en cambio cierras los ojos las figuras se vuelven más emotivas y además te centras en el cuerpo. De otra forma te capta su mirada y el objetivo es que no mires los ojos", (artista #1). "Lo que más privilegio en mi obra es el torso..en el torso sucede todo" (#2), "La cara tapada es para no hacer evidente quien es, se trata de ver un personaje que se te va, eso es lo mágico. Por el sólo cuerpo no reconoces a la persona, y eso es lo misterioso" (#3), "Si aparece la cara, nunca te está viendo, la vista es peligrosa, porque lo que interesa son los cuerpos y no quiero que me distraiga la mirada, si te ve te enfrenta inmediatamente, y no me interesa hablar de los ojos sino de los cuerpos" (#5), "No les puse cara porque son las mujeres vueltas a nacer" (#6). "A mi no me interesa hacer autorretratos, no esculpo rasgos, son caras sin nada porque aluden a una cuestión universal". (#4).

Se puede decir que a través del cuerpo quieren hablar de la mujer que está en ellas. Asimismo, al evitar la mirada de la imagen que aparece en la obra es con el objetivo que cualquiera pueda identificarse con esa imagen, que el que mira pueda encontrarse ahí, que pueda ser también su reflejo.

Sin embargo también entraría en juego, que si la imagen mira te descubre tu deseo, y eso puede resultar peligroso. Si esa imagen te sorprende mirando pone en evidencia algo no revelado: el ser en falta. Y justamente se trataría de la castración, y en ese sentido hay que evitarla con imágenes sin mirada que no descubran el deseo.

- 3) Existe un significante que organiza el discurso de cada una de estas mujeres. Para la artista #1, el significante es "vulnerable". Alrededor de este significante se entreteteje toda la problemática de la sexualidad femenina, es decir la mujer aparece vulnerable, desprotegida. Ella quisiera ser como la piedra o estatua que aparece en primera línea en sus cuadros, sin embargo, como desea (segundo personaje en la obra) aparece el erotismo, representado por figuras semi-desnudas, esto la lleva a la tercera figura, que es la imagen de una mujer desnuda, que pone en evidencia su vulnerabilidad. El velo de la segunda posición en sus cuadros representa todo el erotismo, es decir esconder lo que realmente falta, se crea un misterio alrededor de la falta misma y la vulnerabilidad consistiría precisamente en descubrir tu ser en falta, al desnudo.

Para la #2, se trata del significante "fortaleza": como yo quisiera ser fuerte como lo eran mis hermanos necesito restaurar el cuerpo de la mujer, que es débil, por uno musculoso que represente la fuerza. El intento de restauración al sentir su cuerpo débil implica un daño imaginario a partir de una operación simbólica como es la castración.

Si seguimos su discurso ella ubica la fortaleza del lado del varón por lo que se puede concluir que el deseo apuntaría a tener un cuerpo más parecido al del hombre. Exactamente a qué se refiere, no está claro, si es a nivel de la imagen o si es simbólico, es decir que ese cuerpo fuerte del hombre representa la completud que falta en la mujer. En la imagen de la Conquista, cuadro que le fue encargado para una exposición, ella lucha contra la pasividad en que se coloca la mujer, le es insoportable la idea de una mujer pasiva- dominada.

Para la #3, aparece "natural" como su significante que define la sexualidad, y nos dice: "el desnudo es natural, no sexuado". Quizás sea la razón por la cual necesita ocultar, a través de velos o sábanas, los órganos que marcarían la diferencia sexual. Aparece algo misterioso a través de personajes no reales que al igual que el velo escapan esconden algo, y que esos personajes no tienen nada de natural, sino justamente son creaciones imaginarias. Sus fotografías ocultan los genitales, y habla al mismo tiempo de ser personajes de la magia, por lo tanto el sexo del personaje no está claro, lo mismo puede ser masculino o femenino. Pareciera que el misterio del que ella habla, de eso que se escapa, estaría en relación directa con la no delimitación sexual.

Para la #4, es tan perfecta en su discurso que la mascarada narcisista esconde cualquier fractura que pudiera aparecer. Se trata de pura imagen "Yo me considero un milagro" "En ese sentido no estoy en búsqueda sino que yo ya tengo una verdad personal". Es difícil hacer una lectura con respecto a su idea sobre la mujer ya que el colocarse como poseedora de una verdad la pone en la posición del amo en el que es un discurso cerrado que da cátedra, te enseña sin descubrirse.

Para la #5, lo central son "los cuerpos". "No tengo un pene pero la sensación mística ahí está". La realidad está en los cuerpos, pero hay que darse libertad. También nos dice "La genitalidad se ha esquematizado y eso resta la libertad e imaginación al ser humano". La idea de libertad en esta artista se encuentra ligada a la sexualidad y a los cuerpos, hay un deseo de buscar otra forma de expresar su sexualidad que la que establece el orden biológico. El cuerpo aparece prisionero del ser, en donde la lucha por la libertad empieza por liberarse de ese cuerpo que en tanto tal, no demuestra nada ya que puede haber sensaciones místicas de un órgano masculino aunque se carezca del mismo. Por lo tanto la libertad, para esta artista, debe trascender la materialidad del cuerpo. Lo que pudiera estar en el fondo de este discurso es la imposibilidad de definir lo masculino y lo femenino por medio de órganos, de lo real.

Para la #6 "tengo que estar completa" "pude haber sido hombre en otro tiempo", "ahorita esas mujeres se han ido completando" "el ser completo", etc. Habla del lado femenino y el lado masculino que deben formar un todo, un ser completo en el plano espiritual. La expresión del deseo de estar completa revela necesariamente una falta, que expresada en términos del "plano espiritual" implica una falta en el ser, no en lo real, sino que la ubica en un registro simbólico. Por otro lado la problemática de la completud de los dos sexos conlleva la fusión en UNO, el ideal del que ella habla, tiene como consecuencia borrar las diferencias sexuales y hacer un ser andrógino. Sin embargo ella no está hablando en un sentido biológico, sino a manera de metáfora, la falta de completud trasciende ese plano real. Es un problema del ser.

- 4) Es de llamar la atención que de las seis artistas, cinco han pasado por la experiencia del divorcio. La primera de ellas tuvo un primer matrimonio del cual conserva dos hijos, posteriormente habla de una segunda relación cuya ruptura se debe a la infidelidad por parte del varón, actualmente se encuentra en una tercera relación. La segunda artista tiene un divorcio de un hombre mayor con el cual tuvo una hija y ahora mantiene relaciones con un hombre más joven. La tercera es la única que conserva su primer matrimonio, en el cual tiene dos hijos.

La cuarta se divorcia del primero con quien tiene dos hijos, y ahora tiene un segundo matrimonio. La quinta mujer se divorcia sin haber procreado hijos y se conserva sin pareja. La sexta se divorcia inmediatamente después del nacimiento de su hija, actualmente no tiene ningún compromiso. De lo anterior, desde el psicoanálisis no se pueden sacar conclusiones generales, ya que la clínica nos enseña que cada caso es particular, sin embargo se puede inferir la dificultad de la relación hombre-mujer, en donde la fusión en UNO se revela como imposible.

- 5) Otro punto digno de mencionarse es la diferencia entre las tres actividades artísticas: pintura, fotografía y escultura. Se puede decir que las tres trabajan en base a imágenes, que se van creando en torno a un vacío, y que corresponden al terreno de lo imaginario y de la mirada. Sin embargo existen algunas sutilezas entre ellas, especialmente en la fotografía, cuya mirada del cuerpo femenino es a través de un lente y necesita de modelos para su creación.

En el caso de las pintoras y de la escultora trabajan con base en su imaginación, no miran directamente sino que dan a mirar al espectador una imagen que corresponde a su propio reflejo pero de una manera velada. (Sólo la artista #2 ha usado modelos ocasionalmente).

En la fotografía, en cambio, se tiene una relación más directa con la mirada del cuerpo femenino, aunque ocultándose a través de la cerradura, que en este caso es el lente de la cámara, la artista mira a una mujer desnuda, fotografía su cuerpo. Pero al mismo tiempo se protege de la mirada de la otra mujer, -la modelo- a través del velo que está representado por la cámara fotográfica. Hay un doble juego imaginario, mirar por parte de la artista y dar a mirar por parte de la modelo. Aquí radica la diferencia, ya que en la escultura y en la pintura que llevan a cabo estas mujeres la imagen que crean no les mira mirando, más que en términos del inconsciente, en cambio las fotografías de esta investigación, la modelo las descubre mirándolas. Existe un placer en el mirar y en el esconder la mirada. Esconder , ocultar la pregunta ¿Qué significa ser una mujer?.

V SUMARIO Y CONCLUSIONES

Freud delimita la sexualidad femenina alrededor de la "envidia del pene" que surge a raíz de que la mujer percibe su castración y la de su madre. Este hecho hace que se dirija al padre para recibir de él eso que le falta. La solución freudiana a este conflicto, imposible de resolver en esos términos, es el paso de "pene a hijo" gracias a una ecuación simbólica.

Entonces para Freud, el deseo de parir un hijo del padre instauraría la vía femenina. Sin embargo, el problema de la definición de que es una mujer no queda resuelto, como él mismo lo dice en su conferencia sobre la "Feminidad". Pues el deseo de un hijo se refiere a la posición madre más no a la de una mujer. Todos los seguidores de Freud intentaron resoluciones que remitían al campo biológico o social. Sin embargo todos resaltan la castración como lo determinante a nivel narcisístico

Lacan va a tratar de sortear esta dificultad y trasladarla a la problemática de la falta de un significante que defina a La mujer, pasar de un plano meramente imaginario, de una herida narcisista, a una dificultad del ser, de la definición del género femenino. El "La" es justamente porque en tanto género, en tanto universo, no existe, solamente existen las mujeres, es decir una por una. La dificultad anterior de definir a "La mujer" se halla presente en estas seis artistas que intentan cercar en su obra una universalidad de lo femenino, especialmente en su deseo de hablar por La mujer.

La sexualidad humana representa una dificultad, que Lacan la va a conceptualizar como una imposibilidad: "no hay relación sexual". Es decir, no hay en el inconsciente una oposición o complementariedad entre lo masculino y lo femenino. No existe el UNO de la totalidad, porque el ser humano, hembra o macho tienen en su ser una falta que será imposible rellenar. Es un vacío que sólo se puede contornear.

Por lo tanto la sexualidad femenina se nos revela como imposible en el sentido que no existe una identidad de "La mujer", sólo hay una referencia fálica.

Por otro lado, la obra de la artista refleja las condiciones íntimas, su tema habla de una inquietud personal acerca de su condición sexuada. Intentan denunciar la cuestión de la feminidad a través del cuerpo, es intencional que no sea anecdótico evitando una posible referencia, a través de la cara o de la mirada. El objetivo es centrarse en el cuerpo desnudo de una mujer, es ahí que estaría la clave de lo que ellas tratan de enunciar como una definición femenina, pero justamente el cuerpo de la mujer no le dice nada en cuanto a su sexo.

La sexualidad femenina a través de la imagen, revelando una falta ya sea por un deseo oculto de estar completa, de ser vulnerable, de ser fuerte, de reunir lo masculino y lo femenino, o precisamente de ocultar esa falla, a través de velos, o a través de la mascarada narcisista.

En diferentes autores aparece esa falla en la estructura psíquica de una mujer, pero no sólo eso, sino que en el mito del nacimiento de Afrodita, es la castración la que permite surgir la belleza femenina, y la que da origen a la atracción sexual. Es decir, la castración se encuentra en el punto nodal y en el fondo del Ser de la mujer, como la falta misma, y siendo ella la encarnación del deseo del hombre. Para la mujer esa falta conlleva la búsqueda de esa identidad femenina, esa definición imposible en tanto la sexuación está dada en relación a un único significante el falo, notéese que no se trata del órgano masculino, sino justamente de un rasgo simbólico. Búsqueda del significante que de consistencia a su falta, a la imposibilidad de ubicarse como el Otro sexo. La histeria, hará de su falta, una irremediable experiencia de encuentros desafortunados por un falo que colme ese vacío.

La pintura, la fotografía, y la escultura se organizan en base a un vacío del cual estas mujeres se sienten compelidas a crear imágenes que representen, aunque sea fugazmente objetos imaginarios, que engañan la mirada sobre la castración. Esa falla en la imagen especular se traduce en una búsqueda de un significante que defina a "La mujer".

La obra representaría el lugar del objeto "a" evanescente, del orden de lo imaginario, que trataría de ocultar la falta, la castración, y surge claramente a través de evitar que esas imágenes miren porque pondrían en evidencia la castración y éso es peligroso ya que aparece el deseo. La mirada suspendida en el cuerpo desnudo de una mujer.

La revisión de la representación plástica del desnudo femenino pone de manifiesto, hasta mediados del siglo XX, la interpretación masculina, a quien le estaba permitido la expresión artística de su sexualidad. Después del movimiento feminista de los 70's la mujer da libre expresión a la interpretación artística de su sexualidad. Son estas seis mujeres las que me permitieron una investigación en este terreno.

APENDICE A

CURRICULUM VITAE DE LAS ARTISTAS

ARTISTA # 1

Nació en Kansas City, Kansas, EUA, en 1950. A los 18 años empezó su formación en el arte en París (La Sorbona). Continuó sus estudios en Nueva York (Universidad del Estado de Nueva York, Old Westbury), y en Santiago de Chile (Bellas Artes, La Universidad Católica). Desde 1973 radica en México.

Especialista en grabado, ha trabajado también con las técnicas gráficas de serigrafía, xilografía, fotografía y offset. Desde 1982 ha alternado entre el grabado en metal y el dibujo, integrando imágenes fotográficas, collage y dibujo gestual en obras que varían en tamaño desde unos centímetros hasta dos metros de largo. Desde 1985 trabaja, asimismo, en pintura al óleo.

En 1978 se integra al grupo de arte experimental "Peyote y la Compañía", con el cual ha colaborado en proyectos de ambientaciones, montajes, "performances", gráficas, audiovisuales, libros artista y micro-teatro. De 1980 a 1985 fué titular del Taller de Grabado de la Facultad de Artes Plásticas de La Universidad Veracruzana.

Ha presentado once exposiciones individuales en México y Estados Unidos desde 1974. De sus exposiciones colectivas destacan: "Imágenes y Mensajes de América Latina", Villeparisis, Francia, 1978; IV, VI y VII Bienales de Grabados de San Juan, Puerto Rico, (1978, 81 y 86);

Primer Salón de Arte Experimental, INBA, México, 1979; II, III, IV y V Bienales de Gráfica, Salón Nacional de Artes Plásticas, INBA, México (1979, 81, 83 y 85);

"35 artistas Mexicanos" Foro de Arte Contemporáneo y Relaciones Exteriores, México, Berlín, Yugoslavia (1980); "

West Expo 80" Libros de Artista, Los Angeles California, 1980; XVII Bienal de Sao Paolo, Brasil;

"Sacred Artifacts, Objects of Devotion" Alternative Museum, New York, N.Y.; 1982 (estas dos últimas con Peyote y la Compañía);

"5 x 100, Gráfica Contemporánea" Banamex, Palacio de Iturbide, México, 1982-3;

"Propuestas Temáticas", Museo Carrillo Gil, 1983; "De los Grupos, Los Individuos", Museo Carrillo Gil, México, 1983;

"Pintura, Dibujo y Gráfica Joven en México", Centro J.G. Posada, 1983
"Gráfica Mexicana del Siglo XX" exposición itinerante del INBA a Sudamérica y Europa, 1984;

Una Generación Emergente", Museo Universitario del Chopo, 1984;

" I Bienal Wilfredo Lam", Habana Cuba, 1984;

"Arte Contemporáneo de México II", Museo de Arte Moderno, México, 1984;

"Inciertas Confesiones", Museo de Arte Moderno, México, 1985.

XXV Premio Joan Miró de Dibujo, Barcelona, España, 1986;

"Confrontación 86", Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, México 1986;

"De Dioses y Héroes , Mitología Ayer y Hoy", Museo Nacional de San Carlos, INBA, 1987.

"La Ilusión de lo Real" Museo de Arte Moderno, INBA, México, 1988,

"En tiempos de la Postmodernidad", Museo de Arte Moderno, INBA, México, 1988.

Se ha publicado su obra y comentarios sobre ella en las revistas Artes Visuales (MAM, México), Southern California Art Journal, Cuento, La vida Literaria, Fem. La Regla Rota, Artspace (Texas), México en el Arte y Signore.

Ha ganado premios y menciones en el Salón de Agosto del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, (1978), en el IV y V Bienales de Gráfica del INBA, México, (1983 - 85), en el Certamen Nacional del Paisaje Veracruzana, (1984), y el I y III Bienales Diego Rivera, Guanajuato, México, (1984 y 88).

ARTISTA # 2

- 1985 Colectiva en la Galería Manuel Rodríguez Vizcarra; Monterrey, N.L.
- 1987 Colectiva "El desnudo Femenino en el Arte";
Galería de Restauro S.A. de C.V.
Sección de Ex-votos Guadalupanas en "Imágenes Guadalupanas,
Cuatro Siglos"; Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México, D.F.
- 1988 Exposición individual, Galería Arte Mexicano; Monterrey, N.L.
Seleccionada para la exposición "Premio de Artes Plásticas
Cuizmalá 88"; Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara Jalisco.
IV Iberoamericana de Arte"; Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
"Herbarium" colectiva; Galería Kahlo Coronel, México, D.F.
Salón de Noviembre 1988; Arte A.C.
Monterrey, N.L.
- 1989 Invitada por la Secretaría de Relaciones Exteriores, para exponer
parte de su obra, por tiempo indefinido, en la sede de la Embajada
de México ante la UNESCO en Nueva York, E.U.A.
"Autorretrato" colectiva en la Galería López Quiroga,
México, D.F.
- 1990 Es becada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el
Instituto Mexicano de Cinematografía para realizar un telón de 4.5
+ 8 mts Alegoría del Cine Mexicano" para la exposición "Re-visión
del Cine Mexicano", Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
(Intinerante).
"Arte de Fin de Siglo" colectiva inaugural de la Galería Andrés
Siegel, México, D.F.
- 1991 Colectiva; Galería Andrés Siegel, México D.F.

ARTISTA # 3

Ha participado desde 1978 en más de cuarenta exposiciones colectivas nacionales e internacionales. Entre ellas las más importantes han sido las efectuadas en Estados Unidos de Norteamérica, Brasil, Colombia, Ecuador, Cuba, Alemania, Yugoslavia, Bulgaria, La India y Egipto.

Desde 1981, ha presentado muestras individuales en el Museo Carrillo Gil, Galería José Clemente Orozco, Galería Alternativa y Museo Universitario del Chopo de la Ciudad de México; Galería Azul de Guadalajara; Museo de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato; y Centro Regional del INAH en San Felipe Torres Mochas, Gto. Sus trabajos han sido publicados en libros y revistas especializadas de fotografía tanto en México como en Italia y Francia.

ARTISTA # 4

Exposiciones Individuales:

- 1968 Alliance Francaise de México (San Angel). México, D. F.
Museo de Arte Moderno. Programa Cultural de la XIX Olimpiada
México, D. F.
Merrill Chase Gallery. Chicago, Ill., U. S. A.
1972. Galería Yoka, Hotel Camino Real. México, D. F.
- 1973 Salón Calder, Hotel Camino Real. México, D. F.
Departamento de Bellas Artes del Estado de Jalisco.
Puerto Vallarta, Jal., México
Exposición y entrega de llave de la ciudad por el
Gobernador del Estado Puebla, Pue., México.
Poliforum Cultural Siqueiros. México, D. F.
Galería Misrachi. México, D. F.
- 1975 La Nueva Mitología. Rosario, La Galería. México, D. F.
Casa de las Campanas, Cuernavaca, Mor., México.
- 1976 Cinco Bronces. Rosano, la Galería. México, D. F.
- 1977 Jardín de Escultura. Adelle M. Taylor Fine Arts.
Dallas, Tex., U. S. A.
Galería Arvil. México, D. F.
- 1978 Hombre-Mujer. Casa de las Campanas. Cuernavaca, Mor.,
Rosano, La Galería. México, D. F.
- 1979 Rosano, la Galería. México, D.F.
- 1980 Florence Art Gallery. Dallas, Tex., U. S. A.

- 1981 Florence Art Gallery. Dallas, Tex. U. S. A.
 Ex-Hacienda de San Gabriel de la Barrera
 Fundación para la Promoción de Asuntos Culturales.
 IX Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, Méx.
 Centro Cultural Américas Unidas. Delegación Benito Juárez
 México, D. F.
- 1982 La Ilíada. Galería Proteus. México, D.F.
 California Museum of Science & Industry. Los Angeles, Ca.
 Galería Tobene. Los Angeles, Ca., U. S. A.
- 1983 Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, D.C., E.U.A.
 Las Mujeres de la Polinesia. Galería Misrachi. México, D. F.
 Cal-Tex Petroleum Corporation Las Colinas, Dallas, Tex., E U.A.
 The Pige Gallery. San Jacinto Tower. Dallas, Tex., E.U.A.
 Galería Margolis. Vail, Col., E. U. A.
- 1985 Los Dioses de Bronce, Galería Misrachi. México, D. F.
- 1986 Las telas de la India, Galería Misrachi, México, D. F.
 Galería de la Lotería Nacional. México, D. F.
 Umbrello Gallery, Los Angeles, Ca., U. S. A.
 Fine Arts Search. The Sheraton Gallery. Dallas, Tex.
- 1987 Las telas de la India, Hotel Camino Real, México, D. F.
 Sala del Periodista, Delegación Benito Juárez, México, D. F.
- 1988 Movimiento, Obra reciente, Galería Misrachi, México, D. F.

ARTISTA # 5

En 1973 tuvo su primera exposición y desde entonces ha tenido nueve exposiciones individuales, y tres por año colectivas. Ha expuesto en México en el Chopo, en el Museo de Arquitectura, en el IFAL, en la Alianza Francesa, entre otras. En el extranjero su obra ha estado en Canada, San Francisco, Italia, Los Angeles, Milan, Sao Pablo.

En 1980 obtuvo el premio de la Bienal de fotografía INBA- SEP.

Sus libros publicados son:

1. Festival mundial de la juventud y los estudiantes. 1979. Cuba, editado por el CREA.
2. El Desnudo Fotográfico. 1980. UNAM.
3. Nicaragua un país propio. 1980. UNAM.
4. Agenda. Universidad Autónoma Metropolitana. 1980.
5. Sueños Privados vigiliadas públicas. 1981. UAM.
6. Luz sobre Eros. 1988. Publicación privada.
7. Mujer por mujer. INBA. 1989.
8. Cordon de plata. 1989. Universidad de Zacatecas.
9. Agenda. "Mujeres" publicado por el frente de mujeres en lucha por la democracia. 1990.

ARTISTA # 6

Exposiciones individuales:

- 1969 Galería Chapultepec. INBA, México, D. F. México
- 1972 Galería Picasso, México, D. F. México.
- 1974 Galería de Pintura Joven, México, D. F. México.
Galería de la Casa del Lago, UNAM, México, D. F. México.
1 Festival de las Artes de Oaxaca, Exposición Intinerante,
Oaxaca, Oax. México.
- 1975 El Arte del Grabado, Galería del Palacio de Gobierno de
Monterrey, Monterrey, N. L. México.
Casa de la Cultura de Puebla, Pue. México.
Galería de Pintura Joven, México, D. F. México.
VII Festival de Música Sinfónica, Auditorio de la Reforma,
Puebla, Pue. México.
Casa de la Cultura de Monterrey, Monterrey, N.L. México.
- 1976 Galería Letras, Cali, Colombia.
Galería La Oficina, Medellín, Colombia.
Galería Etcétera, Panamá, Panamá.
- 1977 Serie Insectario, Galería Ponce, México, D. F. México.
- 1978 Galería la Mancha Blanca, Cali, Colombia.
Galería La Oficina, Medellín, Colombia.

- 1980 Exposición Gráfica, Museo Casa de la Cultura, Morelia, Mich. México.
Exposición Gráfica, Museo de Arte Contemporáneo, Morelia, Mich. México.
- 1981 Galería de Arte Mexicano, México, D. F. México.
- 1985 Galería Matisse, Monterrey, N. L. México.
Dibujos y Obra Gráfica, Salón de la Gráfica Mexicana, México, D.F
- 1986 Grabados Galería del Taller de Artes Plásticas "Rufino Tamayo", Oaxaca, Oax. México.
- 1987 Las Huellas del Tiempo, Casa de la Cultura, Morelia, Mich. México.
- 1988 Gráfica, Festival de las Artes, INBA-IMC, Museo de Arte Contemporáneo, Morelia, Mich. México.
- 1989 Exposición Retrospectiva, Museo de Arte de Sinaloa, Culiacán, Sin. México.
- 1991 Museo de Arte de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa, México.

BIBLIOGRAFIA

- Allouch, **Un sexe ou l' autre**, Littoral No 23/24 Octobre 1987.
Editions Erès, Toulouse, 1987.
- André Serge, **Que veut une femme?**, Navarin Editeur, Paris, 1986.
- Ballesteros J. Soledad, **El Esquema Corporal**, Tea Ediciones, S.A.,
Madrid, 1982.
- Bernard Michel, **El Cuerpo**, Paidos, Buenos Aires, 1985.
- Brawer Rosen (compilers), **Making their Mark, Women Artist Move
into the Mainstream**, 1970-85, Abbeville Press, New
York, 1989.
- Catalá, **Reflexiones desde un cuerpo de mujer**, Ed Anagrama,
Barcelona, 1983.
- Chasseguet-Smirgel, **La sexualité féminine, Recherches
psychanalytiques nouvelles**", Payot, France, 1991.
- De Maio Romeo, **Mujer y Renacimiento**, Mondadori, España, 1988.
- Dolto Françoise, **La imagen inconsciente del cuerpo**, Paidos,
Barcelona, 1986.
Sexualidad Femenina, Paidos, Buenos Aires, 1984.
- Dio Belichmar Emilce, **El Feminismo Espontáneo de la Histeria**, Ed
Adotraf, Madrid 1985.
- Darmon Marc, **Essais sur la Topologie Lacanienne**, Editions de
l'Association Freudienne, Paris 1991.

- Freud, Obras Completas, Ed Amorrortu.
 Sobre las Teorías Sexuales Infantiles (1908).
 Caso Dora Fragmento de análisis de un caso de historia (Dora) (1905 (1901)). Tomo XII.
 "Pegan a un niño" Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. (1919). Tomo XVII.
 "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina" (1920). Tomo XVIII.
 "Pulsiones y destinos de pulsión" (1915). Tomo XIV.
 Un Recuerdo Infantil de Leonardo Da Vinci. (1910).
 Introducción al Narcisismo (1914).
 Psicología de las Masas y Análisis del Yo (1921)
 La Organización Genital Infantil (1923).
 El y el Ello (1923)
 El Sepultamiento del Complejo de Edipo (1924)
 Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Anatómica de los Sexos. (1925).
 Sobre la Sexualidad Femenina (1931).
 33a Conferencia, La Femenidad (1933 (1932)).

Fraisse G, Sissa G,
 Balibar F, L' Exercice du Savoir et la Difference des
 Rousseau-Dujardin J, Sexes, L'Harmattan, France, 1991.
 Badiou A, et al.

Heller Nancy, Women Artists, an Illustrated History, Abberille Press, U.S.A. 1987.

Klein M. Obras Completas. Tomo 2, Ed Paidós, Buenos Aires.
 El complejo de Edipo a la Luz de las Ansiedades Tempranas.(1945).
 Estadios Tempranos del Conflicto Edípico. (1928).

Julien Philippe, Entre l'homme et la femme II y a l'a-mur, Littoral No 23/24, Octobre 1987.

Lacan,

El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, (17 julio 1949). Escritos I, Siglo XXI, México 1981.

La significación del falo, Escritos I, Siglo XXI.

Seminario I Los Escritos Técnicos de Freud (1953-1954), texto establecido por Jacques-Alain Miller, Paidós 1981.

Seminario IV de las Relaciones de Objeto y las Estructuras Freudianas (1956-1957)

Seminario V Las formaciones del Inconsciente, transcripción de J.B.Pontalis (1957-1958)

Le Séminaire VII L' éthique de la Psychanalyse (1959-1960), Editions du Seuil, 1986.

Le Séminaire L'identification, inédito

Le Séminaire XI "Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse" (1964), Editions du Seuil, 1973.

Seminario ... Ou Pire (1971-72) inédito.

Seminario XX "Aun" (1972-1973) , Paidós 1981.

Masson Jeffrey, **The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904**, Belknap Harvard Press, USA, 1985.

Merleau Ponty Maurice, **Lo Visible e Invisible**. Ed Alianza/Lozada, Madrid, 1978.

Maisonneuve Jean, Bruchon-Schweitzer Marilou, **Modelos del cuerpo y psicología estética**, Paidós, Buenos Aires, 1984.

Millot Catherine, **Exsexo, Ensayo sobre el Transexualismo**, Ediciones Paradiso, Barcelona 1984.

Pernot Philippe, **"Le cops féminin"** XVIII-XIX siècle Editions du Seuil, Paris 1984.

Pommier Gerard, **L'ordre Sexuel**, Aubier, France, 1989.

- Picard Dominique, **Del código al deseo. El Cuerpo en la relación social**, Paidós, Buenos Aires, 1986.
- Renante Laura, **Sexualidad Femenina e Ideología**, (Tesis) Universidad Nacional de Buenos Aires. 1988.
- Read Herbert, **A Concise History of Modern Sculpture**, TEH, Great Britain, 1966.
- Rico Bovio Arturo, **Las Fronteras del Cuerpo. Crítica de la Corporidad**, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- Safouan Moustapha, **La sexualidad Femenina según la doctrina freudiana**, Ed Grijalbo, Barcelona, mayo 1979.
- Streifer Rubinstain Charlotte, **American Women Sculptors a History of Women working in three Dimensions** G.K. Hall Co, Boston, 1990.
- Stoller. R.J. **Sex and gender. Vol 2** Hogarth Press, U.S.A. 1968.
- Zurutuza María Cristina, **"Sexualidad femenina: la anatomía imaginaria como eje de la identidad sexual"**. Primeras Jornadas Multidisciplinarias: Ubicación de la Mujer en la Sociedad Actual. Argentina, junio- julio 1979.
- "Fragments for a History of the Human Body"** Part Two and Part Three, edited by Michel Feher, Zone, New York, 1989.
- "Les Chefs D'Œuvre du Nu, Cent Beautés Féminines Chantées par la couleur**, Edite par I.E. Relouge. Editions du Pont Royal, 1958.
- "La Mujer Mexicana en el Arte"**, Bancreser, México 1987.