



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“La mirada de las mujeres y la fotografía.
Mis dos familias. Fotomontajes.”**

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales
Presenta:

Martha Nualart Sánchez



Directora de tesis:
Lic. Patricia Quijano Ferrer
México D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“La mirada de las mujeres y la fotografía.
Mis dos familias. Fotomontajes.”**

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

Martha Nualart Sánchez

Directora de tesis:
Lic. Patricia Quijano Ferrer

México D.F. 2009

Para:

Mis amigas–hermanas que me alentaron y se tomaron el tiempo de leer, opinar, corregir, aportar: Elsa Torres Garza, Guadalupe López García, Francesca Gargallo, Melissa Cardoza Calderón, Marta Neri Esqueda, Ofelia Desatnik, Paty Quijano, Silvia Lailson, y por supuesto a mi madre por trasmitirme la memoria y la palabra.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I UNA OJEADA HACIA LA OSCURIDAD	
• ¿Familia o familias?.....	11
• ¿Las mujeres miran de manera diferente?.....	13
• ¿Figuran las mujeres en la historia?.....	15
• ¿Para qué partir de fotografías y documentos familiares antiguos?.....	16
CAPÍTULO II DEL OJO A LA CÁMARA	
• El espejo de Leonardo.....	20
• La mirada como fenómeno semiológico.....	22
• La mirada de las mujeres en la historia.....	27
• Flashazos sobre el devenir de la familia.....	31
• Estética feminista.....	34
• Breve historia de la fotografía y el fotomontaje.....	37
CAPÍTULO III DE FILIAS, FAMILIAS Y GENEALOGÍAS	
• Otras maneras de mirar: autobiografía y literatura.....	45
• Re-visión: al rescate de nuestra memoria.....	45
• Genealogías femeninas.....	51
CAPÍTULO IV	
• Fuentes documentales	56
• Herramientas.....	73
• El Método.....	75
Conclusiones.....	79
APENDICE DE ILUSTRACIONES.....	82
BIBLIOGRAFIA.....	84
FOTOMONTAJES.....	86

INTRODUCCIÓN

Explicar un trabajo visual mediante un lenguaje escrito resulta paradójico; es como intentar explicar con palabras una sonata. Aun las personas expertas, conocedoras de las estructuras formales de la música, deben despojarse de esquemas y prejuicios para percibir la expresión que el compositor propone. Es común encontrar públicos desconcertados que, al presenciar una coreografía, un performance, no pueden apartarse de una lógica pre-establecida.

¿Qué significa para el espectador el juego de los cuerpos en movimiento?

El desconcierto es aún mayor para quienes elegimos expresarnos mediante el lenguaje visual, y nos hallamos obligados a enfrentar la dificultad de una tesis escrita, a expresar en palabras lo que pertenece a otro orden simbólico y conforma otro tipo de narrativa. De cualquier modo, el reto vale la pena. Muchas personas que emprendieron este camino, nos han dejado valiosas aportaciones. Me han llamado la atención los trabajos dedicados al *Libro objeto*, atajo muchas veces innecesario por parte de quienes estudian artes visuales con el deseo de titularse, y al mismo tiempo, un aporte interesante para la historia y la bibliofilia. Son ejemplos válidos de cómo puede expresarse la artista visual cuando es arrinconada a los caminos relacionados con el discurso literal; al uso obligatorio de la palabra escrita. Títulos fantásticos, locuras personales, intentos desesperados de experiencias que parten, transitan y concluyen en su propuesta visual.

No olvido la agonía que vivió una amiga escultora ante su trabajo de tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales¹: experta triturando piedras, desbastando, delineando objetos tridimensionales, sufría frente a la exigencia de explicar por medio de palabras su propuesta artística. Sobra decir que su tesis impresa, no se parece a ninguna otra.

Algo similar me pasa ahora. Fue a partir de la exposición que titulé, ***Mis dos Familias***, que surgió mi tema de investigación: ***La mirada de las mujeres y la fotografía***. Si la elaboración lúdica, el trabajo plástico no requiere explicaciones teóricas; la formulación de un tema exige ser justificado, enmarcado y demanda el

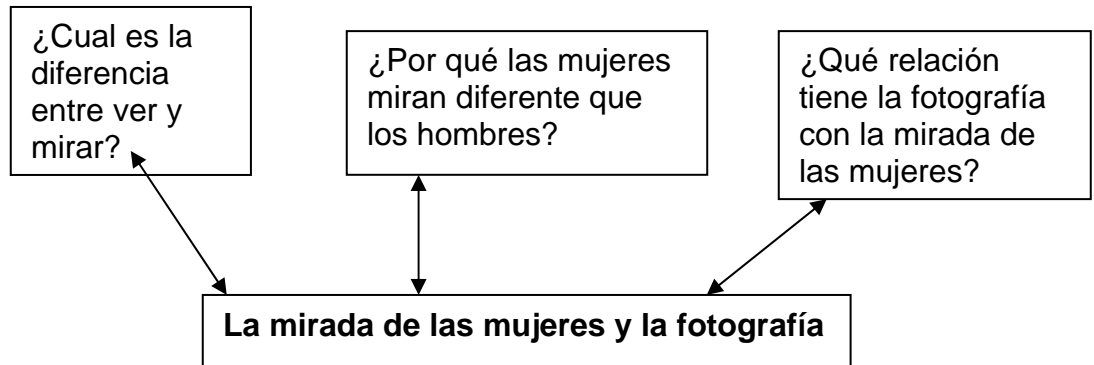
¹ Tordoya, Nava Julia Noemí. *Iluminación escultura: el signo de la luz*. México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas. 2001

uso de una serie de elementos teóricos, discursivos y de exposición distantes al proceso visual.

Me pregunto si debe existir una estructura planificada para expresar una imagen; si al momento de tomar una foto con la cámara, en el instante de hacer click, la artista está (o debería estar) totalmente consciente del contexto histórico, de los cánones sobre la proporción, y de los materiales de impresión y su calidad. En mi caso el proceso ha sido muy diferente. Basta echar una ojeada al índice del presente trabajo para cuestionar la presencia de un tema estrictamente visual en él. La estructura que elegí, el orden y los títulos de los temas, inducen a pensar que se trata de una tesis de sociología del arte, o antropología visual, o literatura menos un estudio sobre artes visuales. Al respecto remito a la persona que se interese en leer esta tesis, al apéndice de ilustraciones. Sin embargo, el nivel de mi propia propuesta provocó que pensara durante mucho tiempo que el orden de los factores sí altera el producto. Es la razón por la cual empiezo por abordar asuntos tales como la familia, el feminismo, la literatura, cuestiones aparentemente ajenas pero acordes, a mi modo de ver, con los elementos de la expresión visual que presento.

Se trata de relacionar dos ámbitos diferentes de expresión. El primero, un texto teórico que intenta justificar al segundo: el material original, un producto visual espontáneo que surgió seguramente de mi experiencia humana y de mi historia personal.

En lo que respecta al desarrollo teórico, me permito insertar un primer esquema, un mapa de orientación. Razonar acerca de un proyecto visual se me figura algo similar a la defensa de San Jorge ante el dragón, a las valerosas e inexplicables pruebas que se imponían a los héroes de los cuentos orientales para conquistar el derecho al amor de la princesa y el reconocimiento del reino. En fin, es un requisito del que, como de cualquier otra cosa en la vida, hay que sacar provecho.



¿Por qué hacer una distinción entre ver y mirar? Ver, se relaciona con la óptica: la recepción de una imagen externa a través del ojo es un fenómeno físico que en el ser humano corresponde a uno de sus cinco sentidos: la vista. La mayor parte de las especies vivas tienen el sentido de la vista y sabemos que no todas las especies ven de la misma manera. Lo más conocido es que los perros ven en blanco y negro, que los gatos ven mejor en la noche, que algunos pájaros y peces tienen los ojos en los extremos, las moscas poseen una infinidad de divisiones oculares, algunos reptiles son capaces de mover el globo ocular a 180 grados, y a veces decimos de alguien: *tiene vista de águila*. Aunque no pretendo enfrentar un análisis biológico de la vista, menciono estos ejemplos para destacar toda la diversa capacidad de ver en el reino animal, que implica que lo real, la realidad tangible es percibida de manera diversa y a veces incomprensible por los seres que no pertenecen a una misma especie.

En el ser humano las imágenes son captadas por los ojos (generalmente los ojos son dos, lo que confieren una cualidad tridimensional) y enviadas al cerebro; ahí son interpretadas por la mente según los intereses, experiencias, conocimientos y necesidades de cada persona. En el proceso de interpretación intervienen aspectos culturales y sociales, que cambian dependiendo de la época, la geografía, y el género sexual de quien las observa.

Tanto las imágenes que guarda nuestra memoria personal como las fotografías que pertenecen al archivo incalculable de nuestra historia reciente, son materia de interpretación subjetiva, constituyen una manera de precisar y delimitar objetos en una infinita variedad de interpretaciones.

La interpretación humana en materia visual es lo que se define como mirada. La mirada a partir de la interpretación ya no pertenece exclusivamente al sentido de la vista. No pocas veces preguntamos: ¿Cómo ves la situación? Paradójicamente solemos preguntar a las personas invidentes ¿Cómo la ves?

Pero si consideramos a los seres humanos: mujeres y hombres, como parte de la misma especie ¿por qué hacer la distinción entre la mirada de unas y otros? ¿Por qué sostener que entre seres humanos, las mujeres observan el entorno de manera diferente?

El mecanismo que se efectúa en los ojos es similar al de la cámara fotográfica: es un proceso receptivo que capta una imagen inversamente y lo devuelve como un reflejo. La mente atrapa las imágenes en la memoria y la cámara las congela.

Ya puestos en el ámbito de la interpretación humana, ese es un asunto tan vasto como la historia del pensamiento. El peso de los dogmas sobre el pensamiento, la creatividad, las ciencias, así como en las disciplinas sociales, ha operado como un lastre que impide, aun en la historia reciente, el desarrollo independiente de las ideas y en especial actúa en contra de la libertad de las mujeres. En la Edad Media se dudó de las investigaciones de Copérnico y de Galileo quienes comprobaron el movimiento de la tierra y de los planetas alrededor del sol demostrando que el mundo no era el centro del universo. Ambos científicos fueron cuestionados por la iglesia; en 1633 el tribunal de la inquisición inició un proceso contra Galileo quien fue condenado a retractarse de sus descubrimientos.

A ese ritmo evolutivo del pensamiento humano, -¿vale decir del hombre?- los dogmas religiosos han impedido cualquier progreso de las mujeres en función de mantener el control sobre su capacidad de generar la vida humana.

Hasta hace poco tiempo, -¿cien años, ciento cincuenta?- privadas de cualquier acceso a la educación, la libertad y el dinero, las mujeres miraron al mundo, incluyendo su propia imagen, a la manera de un reflejo y el espejo, como en el cuento *Blancanieves*, les respondió con una voz irreconocible. De ahí que las mujeres no sólo miran diferente de los cánones establecidos por la cultura masculina y virocentrada, sino que desde que al liberarse manifiestan su

diferencia, han inaugurado la historia de sus propias miradas. En ello han intervenido procesos de organización y lucha por derechos esenciales (como lo hicieron las maestras, las sufragistas y las luchadoras contra la discriminación) y también avances tecnológicos y científicos como la aparición de la fotografía.

Asomarse al interior de las miradas y las fotografías de mujeres, es apenas un atisbo sano de su realidad de lo que antes sólo fue una mirada oblicua, bizca, estrábica; un espejismo. Ya que nunca pudo reflejarse como es su visión, fue interpretada y descrita a partir de la mirada del *otro*. El resultado ha sido una imagen ajena inapropiada, utilitaria, que la ha deformado.

Creo que observarse en el espejo es como asomarse a la oscuridad, la oscuridad de un pasado, la incertidumbre del futuro. Y la oscuridad de ningún modo carece de respuestas; partimos de ella para renombrar con ojos diferentes lo que pertenece a nuestra propia mirada.

Es desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, que se encuentran evidencias reiteradas sobre la bifurcación de la imagen de las mujeres captada ahora por la reciente invención de la fotografía, –lo real– en oposición a los retratos, –interpretaciones pictóricas–, que producían, generalmente, artistas varones.

La evolución social en occidente, con sus guerras y revoluciones: la Revolución Francesa, la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos, el socialismo, propiciaron al mismo tiempo el acceso de las mujeres a la educación, al trabajo asalariado y a su lucha por la emancipación.

El siglo XIX fue un escenario cuestionador en todos los aspectos de la vida cotidiana, en los ámbitos privado y público: se debatieron las condiciones de las hijas e hijos procreados fuera del matrimonio, la adopción, la herencia. La abolición de la monarquía en Francia desató luchas independentistas en los países colonizados de América y Europa. Se crearon nuevas teorías y prácticas sociales, nuevos términos: burguesía, proletariado, se instauraron burocracias, plutocracias, autocracias. Se desmenuzaron las condiciones *obrero-salario-horario*, que por efecto de los análisis de las mujeres mismas, finalmente pusieron de manifiesto una práctica milenaria de inequidad.

No obstante, estos cambios fueron significativos para las mujeres porque favorecieron una transición constante, aunque paulatina, de las condiciones que las habían mantenido por siglos fuera del reflejo: de una superficie turbia, distorsionada hacia un espejo claro que permitió a las mujeres observar y expresar a manera de balbuceo, su verdadera imagen.

La gran diferencia de interpretaciones –subjetivas– antes de la invención de la cámara fotográfica, se ejemplificaba claramente en el campo artístico. Correspondía a los pintores y a los escultores fijar las imágenes de la humanidad tal como era o tal como se les demandaba socialmente que la representaran, a medida de sus posibilidades, limitaciones técnicas, demandas sociales y prohibiciones religiosas, políticas económicas o culturales.

El nacimiento de la fotografía generó grandes polémicas. Fue un parteaguas en la historia del arte, y a la vez obligó a los artistas a crear conceptos más personales. Se justifica la abstracción, –¿otras miradas?–. El arte propuso nuevas opciones creativas y propició reacciones complejas entre sus espectadores.

El ejercicio de la pintura descubrió nuevos territorios al competir contra la fotografía que garantizaba un parecido más cercano a *la realidad*. Si bien los daguerrotipos, calotipos, las primeras placas y experimentos fotográficos originarios no contaban con el colorido, inmediatez y calidad de impresión que nos brinda la tecnología fotográfica actual, tenían ciertas características de profundidad muy singular, rara vez observable en la fotografía digital, e inauguraron una etapa multiplicadora del mundo y sus habitantes.

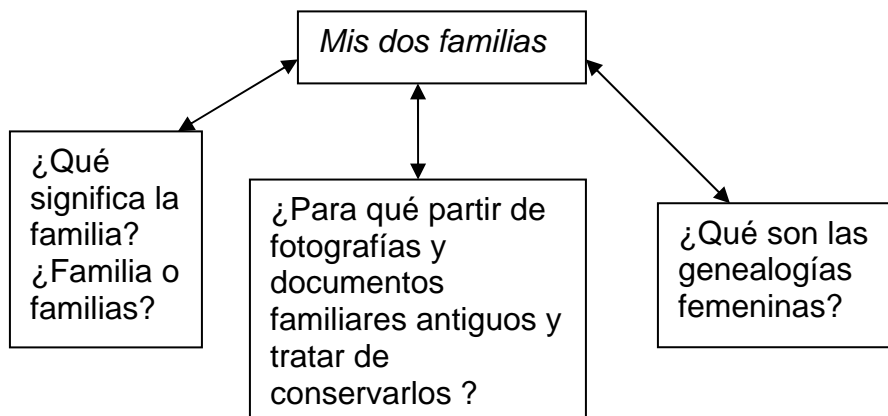
El momento de disparar el obturador -largo en un principio, vertiginoso y fulminante a medida que se efectuó el avance del aparato- es un instante significativo en el proceso de la mirada, un intervalo que separa la vida de la muerte. Se retrata por primera vez a los protagonistas de la historia, a los personajes anónimos, al entorno. Se congela la imagen de los eventos históricos, se capta al tiempo en todas sus dimensiones. La fotografía marca la importancia de las miradas, evidencia la crueldad y el dolor de la guerra, registra momentos

individuales, rostros desconocidos, hábitos sociales, costumbres, geografías, ritos tribales. Nada escapa al ojo de la fotografía.

Se origina el álbum familiar. Durante el siglo XIX en el ámbito de la literatura, las mujeres inician la práctica del género autobiográfico. Involucrar la autobiografía con la fotografía plantea la idea de asomarse a esa superficie -o a ese abismo-, que constata distancias reveladoras. Mitos elementales, leyendas, personajes significantes sacan a flote ensoñaciones y recuerdos. Narciso, Medusa, Antígona.

El reflejo de la mirada de las mujeres en este nuevo escenario surge de la oscuridad, por no haber sido ellas las narradoras de su propia historia, lo que no deja de ser confuso. Pero, inaugura vislumbres, rastros, huellas y manera de reconstruirla. A pesar de ataduras y mordazas, instituciones represivas, cartabones que limitaban a las mujeres, ellas encontraron fisuras a medida que se desmoronaba el cerco y se filtraron hacia todas las dimensiones de la mirada.

Como lo he dicho anteriormente y con respecto a mi propio trabajo se trata de amalgamar la teoría con las imágenes. El título de la exposición visual es: **Mis dos Familias**. Para acceder a su explicación, gráficamente presento otro diagrama con sus preguntas correspondientes:



Surge como primera cuestión teórica la necesidad de hablar de familia o familias, ya que *La familia*, "unidad básica", supuesto en que se fundaba la estructura

social, se ha transformado vertiginosamente a partir de estatutos que legitimaron el divorcio, el aborto, la adopción por parte de parejas del mismo sexo, las uniones de hecho y las Sociedades de Convivencia. Actualmente, el concepto *familia*, que permaneció inamovible durante siglos, dio un viraje de proporciones renovadas, aunque en países como México, ésta tendencia no es tan aceptada. Se generan nuevas denominaciones que incluyen una gama de *familias* adaptadas a las exigencias sociales de cada país y época. Es común observar que las hijas e hijos tienen una variedad de madres y de padres o, como lo demuestran las encuestas, carecen en gran medida de padres. También encontramos grupos familiares formados sólo por mujeres y niñas y niños; o formados sólo por hombres.

Por su parte, en el campo científico, evoluciona la biotecnología: óvulo y espermatozoide son manipulados externamente. Se experimenta en la fecundación de niños probeta, y en clonación de especies animales. La propia realidad actual rebasa con mucho a novelas de ciencia-ficción como *1984* de George Orwell (1948) y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932) que entre los años 1930 y 1940 sugirieron posibilidades increíbles, como el control de los medios, el estado totalizador, la clonación de seres humanos, la abolición de un tipo tradicional de familia y otras ideas que hoy son parte de nuestra cotidianidad.

En este trabajo me propongo investigar el contexto que delatan los relatos de tradición oral, los objetos, fotografías y otros documentos que me han sido transmitidos por línea materna. A partir de ellos y de la propia iconografía personal voy sugerir una revisión de fotografías yuxtapuestas: una especie de collage digital cuyo tema central es la *genealogía femenina*: ancestras que heredo de la memoria de mi madre, de mi linaje biológico, y otras figuras femeninas a las que atribuyo una ascendencia genealógica simbólica, alterna a la de lógica patriarcal.

Al inicio intenté, sin proponérmelo de manera racional, dividir a la “sacrosanta familia” por lo menos en dos, rescatando a las mujeres y hombres afectivamente cercanas y cercanos a mí, aquellos amores y amistades que presentan una forma de solidaridad y una construcción alternativa a la grupalidad tradicional del ámbito sanguíneo.

Planteo tomar como muestra una serie de capas “foto–geológicas” y formular composiciones de los resultados. Me refiero al fotomontaje, una técnica usada desde los inicios de la fotografía en 1830. El fotomontaje puede ser considerado de diversas formas. Antaño se pensó que retocar un negativo era una manera de mentir, lo cual decepcionó a unos e interesó a otros. En mi caso no trato sólo de retocar fotos de las primeras décadas de la invención de la fotografía (1840-1900); aunque la restauración de ellas, buena o mala que haya sido, me fue necesaria. Además me tomo la libertad de intervenirlas, colorearlas, recortarlas y mezclarlas. Mi propósito es desenterrar genealogías, rescatar antiguas capas, como lo hace el geólogo escarbando en la tierra, procedimiento que sólo tiene sentido si es comparado con un volumen, un corte determinado. La muestra resultante es un contraste del pasado con el presente, una manera de descubrir la historia.

La fotografía se ha relacionado con la muerte, es su esencia, su definición. Todo momento fotografiado pertenece al reino del pasado, es un tránsito infinitesimal que deja atrás todo devenir. El tiempo se plasma en una capa y a ella se adhieren otras nuevas.

El concepto “estar fuera de plano” muy usual en fotografía, cine y televisión, no sólo se aplica al operador que se prepara para tomar la fotografía situada dentro del rectángulo de encuadre. Estar fuera de plano corresponde en términos de la mirada a la amplitud que confieren dos ojos (recordemos que las cámaras tienen solo un ojo), y dos dimensiones distintas: el presente y el pasado, el que mira desde fuera una fotografía está ubicado en el presente y se asoma al pasado. Me propongo manipular la cualidad multi-dimensional y subjetiva que confiere *la mirada* y al mismo tiempo restituir, dotar de presente a esas viejas fotos relegadas por el tiempo, atrapadas en el instante, y que me miran de frente con una actitud que asumo como una súplica y un reto.

CAPÍTULO I

UNA OJEADA HACIA LA OSCURIDAD

*¡Y ahora de nuevo desciende la oscuridad,
y ojalá fuera más profunda!
¡Ojalá fuera, casi podríamos exclamar
desde el fondo de nuestros corazones,
tan profunda que su opacidad
no nos permitiera ver nada!*

Virginia Woolf, *Orlando*²

¿Familia o familias?

¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde voy? Son las preguntas que me formulo a raíz de las conversaciones que he mantenido con mi madre durante los últimos años. Ella me ha hablado de “la familia” con precisión cronológica e, inevitablemente, me ha invitado a tomar notas y a esbozar un árbol genealógico. Mi curiosidad e interés la hicieron sacar del rincón de los recuerdos fotografías, cartas, actas de defunción y otros documentos curiosos.

En esta zambullida, que mi madre y yo emprendimos, emergieron, para mi sorpresa, verdaderos vestigios: nombramientos oficiales de mi tatarabuelo que datan de 1842 a 1867, diarios y cuadernos, cartas, postales y objetos todos de la historia familiar. Con ánimo de realizar el inventario, fui elaborando una lista. Sin embargo, reconozco que no es lo mismo ubicar los datos y hacer una labor de índice, que la emoción estética de tener entre las manos sus texturas; no debe perderse de vista que los objetos que han sido guardados celosamente durante más de un siglo y medio, suponen, en el ámbito privado, la mirada eventual de las generaciones futuras.

Es necesario precisar aquí que me sumergí en el material genealógico de mi heredad materna, el mismo con el que reconstruí mi árbol genealógico y todos los planteamientos de la presente investigación. Me explico: tomando en cuenta el

² Woolf, Virginia. *Orlando* Madrid: Alianza Editorial S.A. 2003. p. 93.

gran poder de ascendencia que las mujeres han ejercido en la historia y frente a su diluido discurrir genealógico –ya que los apellidos maternos tienden a borrarse en los ramajes hereditarios patrilineales–, me propongo plantear cuestiones que me parecen insoslayables. Y me permito señalar la posibilidad de transgredir, transformar, desde su raíz, el sistema de las entidades civiles. ¿Por qué soy la hija de una madre que no conserva el apellido completo de su madre?, ¿por qué razón mi nombre oficial no consigna ninguna filiación materna y, en cambio, impera el apellido de mi padre del que no se conserva registro alguno?

Lo cierto es que cuando miré por primera vez la foto de mi tatarabuela Francisca García González –nacida en 1836?–, con su bebita en brazos, se me desataron todas las preguntas que ahora me hago. La principal: ¿Qué es la familia? Una pregunta básica planteada como proyecto utópico y de ello estoy consciente.

Estoy convencida de que, al margen de la familia oficial, en términos de identidad, establecemos otros vínculos, muchas veces más filiales que los que se implican en el núcleo genético, y que tendríamos todo el derecho de ponderarlos como una segunda familia, incluso más solidaria, más cercana, más filial. La familia es una incómoda convención, pienso.

Otra certeza que me ocupa en esta exposición es, como lo demuestran los textos consultados, la inestabilidad de la institución familiar en sentido conservador. Una cierta decadencia que me estimula a inventar (e inventariar) otras nociones (y de hecho, lo hacemos) de alter- *familias*.

Como resultado de estos cuestionamientos y, con el objeto de presentar una alternativa a la genealogía y a su relación con la lógica fotográfica, yo he querido mezclar todos estos elementos, para cristalizar una experiencia visual que, de pertenecer a un ámbito privado, franquea la puerta a otras dimensiones, más amplias, de la comunicación. En 2003, expuse públicamente una primera muestra de mi propuesta visual, basada en la experiencia rescatista de las imágenes genealógicas. En respuesta a mi necesidad de entreverarlas con una historia alternativa de los vínculos filiales independientes del orden consanguíneo, rescato el siguiente comentario de mi presentadora:

Se trata de resignificar [la] propia vida. [El] pasado funge entonces aquí como un principio, la dota de identidad y le permite identificar, en una especie de visión panorámica, la presencia indiscutible de lo que ella llama sus dos

familias: la suya, filogenética, y aquella que ha ido formando en el camino de su independencia de la primera, a través de sus relaciones afectivas.³

A partir de esta experiencia duplicadora y cuestionadora de la herencia, y de la donación fotográfica y documental de un acervo familiar que testimonia el legado de mis antepasadas que valoraron y guardaron cuidadosamente su paso por la historia, decidí dar continuidad en cierta forma a su tradición, no para seguir guardando papeles y cosas condenadas por el tiempo al desgaste y la desaparición, sino para tratar de preservarlas a través de los medios contemporáneos de conservación de la memoria, además de imprimir en estas imágenes una interpretación plástica.

¿Las mujeres miran de manera diferente?

El concepto de *familias* me induce a hablar en términos de miradas diferentes a partir de los roles sociales tradicionales asignados a cada sexo. Existen diferencias significativas de la percepción de la vida y de la realidad histórica desde que convencionalmente se le asignan al varón la esfera pública de la misma y a la mujer la esfera privada. Desde este punto de arranque, me pregunto ¿por qué las mujeres tienen una mirada diferente? ¿Estamos hablando de todas las mujeres? ¿Es un fenómeno físico, cultural, histórico? ¿Existen pistas que permitan comprobar esta afirmación?

En su libro *Tres guineas*, Virginia Woolf expresa sus argumentos cuando le solicitan una donación económica para “evitar la guerra”. En el siguiente párrafo Virginia Woolf hace un análisis, a partir de la fotografía, sobre las circunstancias que determinan una cualidad diferente en el *mirar* de las mujeres.

Pero además de las imágenes de la vida y del pensamiento de otras personas –esas biografías e historias– tenemos también otras imágenes, imágenes de hechos reales, fotografías. Desde luego, las fotografías no son argumentaciones dirigidas a la mente, sino que son simples manifestaciones de hechos dirigidas a la vista. Pero, en su simplicidad, pueden sernos útiles. Comprobemos si, al ver una misma fotografía, sentimos lo mismo. Aquí, sobre la mesa, tenemos las fotografías. El gobierno español nos las manda con

³ Torres Garza, Elsa Elia, *Presentación Familista*. Fotoseptiembre Exposición de fotomontaje: Historias de mis dos familias AGAPI MU, Alfonso Reyes 96 Col. Condesa. 10 de septiembre de 2003

paciente pertinacia dos veces por semana. No son fotografías de placentera contemplación. En su mayor parte son fotografías de cuerpos muertos.⁴

Considerar las fotografías que vemos diariamente como simples mensajes, datos, referencias acumulativas, cambia si nos acercamos a ellas; la vista tiene una función práctica, que opera un complejo proceso subjetivo en el ser humano receptor:

Estas fotografías no son un argumento. Son simplemente la burda expresión de un hecho, dirigida a la vista. Pero la vista está conectada con la mente, y la mente lo está con el sistema nervioso. Este sistema manda sus mensajes, en un relampagueo, a los recuerdos del pasado y a los sentimientos presentes. Cuando contemplamos estas fotografías, en nuestro interior se produce una fusión; por diferente que sea nuestra educación y la tradición a nuestra espalda, tenemos las mismas sensaciones, y son sensaciones violentas⁵

Virginia Woolf no hablaba sobre la fotografía en general, llamaba la atención sobre lo que significaban unas fotografías concretas observadas por una mujer ante el fenómeno de la guerra, fenómeno que ella atribuía a la vida pública, al dominio masculino:

A modo de muy elemental principio, pongamos ante usted una fotografía -una fotografía burdamente coloreada- del mundo de usted, tal como lo vemos nosotras, que lo contemplamos desde el umbral de una casa privada, a través del velo que San Pablo aún mantiene sobre nuestros ojos, desde el puente que une la casa privada con el mundo de la vida pública⁶

Ella declara con absoluta certidumbre en su libro publicado en 1938: "*Pese a que vemos un mismo mundo, lo vemos con ojos diferentes*".⁷

Para la escritora inglesa, el punto central que merecía una profunda reflexión, no era *¿cómo impedir la guerra?* sino *¿cómo hacer para evitar que las mujeres, en pleno proceso de emancipación,⁸ se insertaran en los mecanismos institucionales de la misma sociedad que ella desdeñaba.* El verdadero interés de la escritora era aportar su dinero para la educación de las mujeres no en la igualdad, sino en la diferencia.

Este contraste entre igualdad y diferencia no constituye una mirada *femenina* sino una mirada *feminista*. Es este el contexto inicial de mi

⁴ Woolf, Virginia. *Tres Guineas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1980, p.19

⁵ Ibid p. 19

⁶ Ibid p. 28-29

⁷ Ibid p. 28

⁸ En el Reino Unido desde 1918 las mujeres mayores de 30 años podían votar

planteamiento, así como aclarar algunos conceptos que se han establecido en diferentes etapas y corrientes del pensamiento feminista.

Parto de la similitud entre el funcionamiento físico del ojo y de la cámara fotográfica citando a Leonardo da Vinci, un representante singular del período renacentista; gran observador de la naturaleza, artista, inventor, creador de propuestas consideradas utópicas en su momento pero efectuadas y perfeccionadas durante los siglos posteriores; en suma un visionario.

Sobre el concepto de la mirada en términos simbólicos y semiológicos, de entre innumerables textos elegí: *La cámara lúcida* de Roland Barthes, *El acto fotográfico. De la representación a la percepción* de Philippe Dubois y *Sobre la fotografía* de Susan Sontag. A partir de estos referentes, inserto algunas consideraciones sobre la mirada de las mujeres en la historia.

¿Figuran las mujeres en la historia?

En concordancia con el carácter subjetivo de las miradas, no creo exagerado formular la cuestión: ¿existen las mujeres en la historia? Si la historia está formada por una serie de acontecimientos registrados de acuerdo al orden y la trascendencia de quién los otorga, ¿qué papel han jugado las mujeres en la historia cuando ellas no la han narrado?

Son sugerentes, aparentemente radicales y hasta quiméricas las teorías feministas sobre el papel de las mujeres en la historia, en la familia y en el arte; aquéllas expresadas por la avanzada de las italianas en la década de los setentas del siglo XX, que cuestionaron a Hegel y su orden lógico, y las propuestas vanguardistas sobre Estética Feminista aportadas por las artistas alemanas a finales del mismo siglo.

Pertenecer a la esfera de lo privado confirió a las mujeres una especie de invisibilidad histórica que se relacionaba dialécticamente, antes y durante las décadas siguientes a la invención de la cámara fotográfica en el siglo XIX, por un lado con la autobiografía y por otro con la novela biográfica, el *bildungsroman*, y por ende con los cambios sutiles y paulatinos, pero sísmicos, que provocaron y registraron en la estructura de la familia y el matrimonio.

Me parece que no es posible esquivar, a propósito del ámbito psicoanalítico, el pensamiento de la francesa Elizabeth Roudinesco, historiadora de psicoanálisis –sin ahondar en mitos o tragedias–, con el objetivo de describir el significado de la vertiginosa transición histórica conceptual: *familia–familias*. Mucho se han debatido al interior del feminismo las teorías del psicoanálisis tradicional originado por Sigmund Freud, quien partía de una visión patriarcal de la sexualidad, el orden social y las familias que relegaba a las mujeres a un segundo plano. En este sentido, rescato el discurso analítico de Roudinesco en lo que respecta a la evolución histórica de las familias. Otras pensadoras feministas como Luce Irigaray y Luisa Muraro también difieren de la versión androcentrista freudiana cuando destacan las relaciones madre-hija creando simbologías más acordes con la experiencia de mujeres en relación con otras mujeres, abandonando paradigmas interpretativos como la culpa o la envidia. Una manera diferente de interpretar leyendas, mitos y tragedias, que finalmente originan conceptos como “genealogías femeninas”, que aportan bases teóricas a las estructuras afectivas alternativas que concuerdan con las imágenes que resultan en mi propuesta.

Una breve revisión de la historia de la fotografía –en sí misma un tema tan amplio que merecería una tesis completa- se hace menester para ubicar las fotos familiares que motivaron este trabajo. Las fotografías más antiguas de mi árbol genealógico familiar son de fecha incierta, aunque ubicables en la década de 1860. Por otra parte, una breve historia de la fotografía me permite insertar datos históricos del México post-independentista, historias de guerras contra invasores europeos y norteamericanos en defensa de vastos territorios nacionales que finalmente fueron invadidos y usurpados, aprovechando etapas de reorganización nacional. El corto lapso histórico en que transcurrió la invasión francesa y la imposición de Maximiliano de Habsburgo como Emperador, certifica la primera utilización del *fotomontaje* en México, técnica que he manejado ahora en formato digital para la muestra visual *Mis dos familias*.

¿Para qué partir de fotografías y documentos familiares antiguos?

Con estos elementos, me formulo una última pregunta sobre el valor o la importancia de este texto: ¿Cómo hacer para persuadir, estimular, comunicar a

otras mujeres la necesidad de rescatar todos aquellos fragmentos o referencias de nuestra identidad condenada a la desaparición? ¿Cómo participar del autoconocimiento para desarrollar propuestas alternativas a partir de códigos no impuestos?

La técnica que ya he mencionado es la digitalización de imágenes. Las fuentes documentales originales tienen un periodo de vida útil, a partir del cual pierden calidad original o desaparecen. La digitalización me proporcionó herramientas adecuadas para crear fotomontajes sin tener que recortar papeles, pegarlos, pintar con colores sobre ellos, dibujar líneas a base de tintas, pigmentos, pinceles, lápices. Todo se conjugaba en una computadora, una pantalla y varios programas, sin pegamentos, sin reglas ni navajas, todo parecía ser virtual hasta que mandé imprimir mis primeros trabajos. Ahí observé la magia de las imágenes recortadas, coloreadas, combinadas, sobrepuestas, difuminadas, en un papel real, a partir de documentos digitales.

He de decir que la máquina –el ordenador, la computadora–, me proporcionó la lógica del index; un directorio cuyo mayor volumen se conformaba por innumerables imágenes, fotos, en su mayoría, fotos y objetos que con ayuda de un escáner, metí en carpetas con orden y concierto. Aprendí también que hay que *respaldar* para no perder. Lo aprendí perdiendo sin posibilidad de recuperar, perder, como se pierde una fotografía en el sobre de los negativos, en el rincón húmedo que invade el papel con manchas irremediables, perder como se pierde un lote de trebejos a la muerte de una persona; los que le sobreviven desparraman el atado de cartas, las viejas fotos, los libros de páginas amarillentas, subrayadas, las postales de viajes enviadas por correo desde países lejanos. Los besos, los suspiros, la nostalgia y la tristeza guardada con amor y anudada en listones color pastel por años, son arrojados al bote de basura. Basurero sin retorno, no la *papelera de reciclaje* de la computadora en la que, por fortuna a último momento, podemos *restablecer* la memoria.

En las bibliotecas se ejercen técnicas tradicionales de conservación, y se ensayan nuevos modelos de preservación acordes con los diversos formatos o soportes documentales, tomando en cuenta el avance acelerado de la tecnología. En las diferentes áreas de una biblioteca, pero especialmente en *Fondos reservados*; interminables montañas de documentos esperan su turno para

emerger transformados en formatos digitales, y así alimentar y satisfacer las ávidas vías de información.

Por supuesto, a las bibliotecas nunca llegan los textos inéditos de las personas comunes, los cuadernos de notas, los álbumes de recuerdos, los de fotos familiares. No llegan los diarios, las cartas de personajes anónimos, irrelevantes según las políticas bibliotecarias o los espacios disponibles; es el caso de documentos producidos por mujeres que, en su mayoría, han sido escondidos, sepultados, desechados o mostrados tardíamente.

Un ejemplo, que me parece oportuno, es el de la poeta norteamericana Emily Dickinson (1830-1886). Injustamente ignorada en su tiempo, vio publicados en vida apenas siete de sus poemas, los restantes mil setecientos setenta y cinco fueron resguardados prudentemente por ella misma en un baúl, con la certidumbre de que la mirada futura reconocería la trascendencia de su obra de una manera más justa. No fue sino hasta 1945 que su obra habría de ver la luz de forma completa y libre de intervenciones ajenas.⁹

El tema del anonimato en las obras artísticas es importante porque las mujeres figuran en esa propuesta. La relevancia del nombre, de la autoría y por tanto del poder, son aspectos recurrentes en la historia del arte. Cabe decir que las mujeres y su invisibilidad se han reconsiderado a partir de ejemplos como este. Es conocida la gran influencia que la escultora Camille Claudel (1864-1943) tuvo en la obra de Auguste Rodin, todavía hoy persiste la duda sobre la verdadera autoría de varias de las obras del gran escultor.

Recientemente han salido a la luz unos documentos que, aunque encontrados en el sótano de un asilo de París en 1995 por Philippe Versapuech, investigador en historia psiquiátrica, no se han hecho públicos hasta resolverse la batalla legal desencadenada por su propiedad. En ellos consta el diagnóstico realizado en su día por los doctores que observaron en la paciente delirios paranoicos. Pero entre esos papeles también se encuentran cartas de la propia Claudel que denuncian con extraordinaria lucidez la dureza de su confinamiento, su soledad y el odio creciente hacia quien fue su maestro y amante.¹⁰

Me permito citar aquí una carta de Camille:

⁹ Ver dato. Rich, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria Editorial 1983 p. 198

¹⁰ Página en Internet del Museo Rodin: <http://www.musee-rodin.fr>; biografía novelada, "Camille Claudel", de Anne Delbée (Circe).

“Tras apoderarse de la obra realizada a lo largo de toda mi vida, me obligan a cumplir los años de prisión que tanto merecían ellos...”. Estas palabras fueron escritas por Camille Claudel al cumplirse el séptimo año de lo que ella misma calificaba como “penitencia”, su internamiento en un manicomio.

Lo que desconocía entonces es que el final de sus días, 23 años después, la encontraría en el mismo lugar, el sanatorio mental de Montdevergues, y del mismo modo, encerrada.¹¹

En la expresión artística de las mujeres existe algo subterráneo, subacuático, más parecido al sueño y a las fuerzas internas que se manifiestan en un elemento donde aparentemente no hay nada escrito, ninguna propuesta política, ninguna metodología organizativa, ni consigna.

El peso de la responsabilidad actual de las mujeres en cuanto al curso de la vida en el mundo, a la conservación de las especies, desde su escasa y casi siempre sesgada participación en las decisiones políticas y sociales donde preside el poder, nos obliga, en primer lugar, a indagar nuestra propia historia y a conocer el sonido de nuestra propia voz. Me parece un reto partir de una propuesta visual y usar la palabra escrita para fundamentar o develar las condiciones que hacen particular nuestra mirada, en este caso, mi propia concepción visual.

¹¹ http://www.mujerpalabra.net/conoce_a/pages/camilleclaudel.htm

CAPÍTULO II

DEL OJO A LA CÁMARA

*La historia es histórica:
Sólo se constituye si se la mira,
y para mirarla
es necesario estar excluido de ella.*

Roland Barthes, *La cámara lúcida*¹²

El espejo de Leonardo

Aun cuando existen antecedentes documentados del camino que siguió la historia de la fotografía, yo me interesé inicialmente en los estudios de Leonardo da Vinci por su enfoque universal y humanístico. Todos los temas se relacionan entre sí, nada es un caso aislado. Todo tiene que ver con todo. Leonardo es un ejemplo sin paralelo de una visión del mundo donde la Magia y el Misterio involucran toda su aportación.

En su *Tratado de pintura*, Leonardo Da Vinci describe los atributos del ojo a partir de la pintura a saber: “tinieblas, luz, cuerpo y color; forma y posición; lejanía, proximidad, movimiento y reposo”.¹³ Leonardo fue, en gran medida, un visionario, menos pintor que escultor, menos escultor que inventor y científico. Por supuesto, en su amplio catálogo de investigaciones precursoras está la descripción de la cámara oscura.

Al leer su *Tratado de Pintura*, imagino que las limitaciones técnicas que hacían imposible en esa época la invención de la cámara fotográfica y la manera de plasmar imágenes en una superficie, no le impedían utilizarla en su mente. De hecho, en la última parte de su libro titulada: *De la ficción a la visión*, Leonardo describe una serie de imágenes claramente delimitadas en su imaginación, que no fueron ejecutadas por la tardía aparición de la cámara, ya que el medio era ideal. Con una cámara fotográfica en sus manos, sin duda nadie se hubiera

¹² Barthes, Roland *La cámara lúcida Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989. p. 118

¹³ Véase Leonardo Da Vinci, *Tratado de Pintura*, op cit., p. 100

planteado la pregunta ¿es la fotografía un arte?, como de hecho ocurrió en los inicios del descubrimiento.

Leonardo consideraba al ojo como un pequeño orificio, y daba gran importancia a la luz y a la oscuridad en función de la abertura y la dilatación de la pupila. En la frase: “El ojo que ve todos los objetos cabeza abajo, retiene sus imágenes por algún tiempo”,¹⁴ ya denotamos los principios de la cámara fotográfica. Su concepción sobre la visión y los objetos que son mirados parte de una relación matemática que él define como pirámides lineales. El universo que captan los ojos está conformado por líneas que se comunican entre sí: un vasto tejido, aparentemente intrincado, que cubre todas las cosas sobre el horizonte y más allá.

Leonardo da Vinci analiza el fenómeno del espejo hasta proponerlo como *maestro de pintores*; toda imagen para compararla con la realidad ha de ser sometida a la mirada sobre la superficie de un espejo. Si el ojo invierte la imagen, el espejo la restablece. La escritura mirada en el espejo, por muy simple que parezca es incomprensible, es necesario establecer claves o cifrar la realidad. En sus textos, da Vinci invertía su escritura de modo que podía leerse ante un espejo. Se piensa que era una manera de protección ante la curiosidad externa, una especie de obstáculo o sello personal.

¿Qué sucedería si invirtiésemos también sus dibujos, sus diseños de artefactos, sus estudios anatómicos? Sería un ejercicio interesante ya que el espejo es un símbolo de sí mismo. Si tomamos *La última cena*, por ejemplo, vemos a un grupo de apóstoles al lado izquierdo cuando la figura de Cristo voltea a la derecha, pero si lo vemos reflejado ante un espejo, el sentido se invierte dándonos así la posibilidad de verlo desde el propio creador.

Para quien se mira en un espejo, la derecha corresponde a la derecha. Para quien se mira en una foto, la derecha corresponde a la izquierda. La imagen retratada se invierte, por lo tanto, el lado del corazón será mirado en una fotografía del lado derecho.

¹⁴ Da Vinci, Leonardo., *Tratado de pintura*, Madrid: Editora Nacional, 1976 pág. 508.

La mirada como fenómeno semiológico

Antes de leer a Roland Barthes (1915-1980) escuché una frase de su autoría que me atrapó y me convenció de la importancia de la mirada entendida como codificación de signos: “Yo quisiera una historia de las miradas. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”.¹⁵

Debo confesar que el primer libro que leí sobre fotografía fue *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, de Barthes. En su texto, no solo me interesé por sus conceptos y ejemplos ilustrados, me desconcertó el tono particularmente íntimo, personal, honesto, que se centraba en el anhelo de revivir, a partir de la fotografía de su madre –fotografía nunca mostrada–, el recuerdo preciso del ser querido.

Él reflexionaba de esta manera: “Decir ante tal foto ‘¡es casi ella!’ me resultaba más desgarrador que decir ante tal otra ‘no es ella en absoluto’. El casi: régimen atroz del amor, pero también estatuto decepcionante del sueño –es la razón por la que odio los sueños”.¹⁶ Coincido con Barthes en esta misma tesitura, es decir, que las interrogantes que resultan de las fotos antiguas, de las fotos tomadas por operadores anónimos nos ponen, en su mayoría, frente a frente con una emoción, sea del orden soñado o de lo real; lo cierto es que nos involucran.

Mi adhesión al texto de Barthes se sostiene en su planteamiento de tres formas de emociones, intenciones o prácticas inherentes al procedimiento fotográfico que delimitan el hacer, experimentar y mirar. Retomo de forma sintética su siguiente orden:

1. *Operator* = fotógrafo
2. *Spectator* = los que observamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos
3. *Spectrum* = aquello que es fotografiado, el blanco, el referente, asociado etimológicamente con espectáculo y también con el fantasma o retorno de la muerte.¹⁷

¹⁵ Barthes, Roland *La cámara lúcida Nota sobre fotografía*. España, Paidós Comunicación, 1989. p. 44

¹⁶ *Ibid.* p. 120.

¹⁷ *Ibid* pp 38-58

Barthes reconoce su experiencia fotográfica como sujeto mirado y como sujeto mirante: “Como Spectator, sólo me interesaba por la fotografía. Por ‘sentimiento’: y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso”.¹⁸

En ese sentido, el operador, ya no es aquel profesional del siglo XIX dueño de un estudio, el que decidía la posición, ordenaba la imagen, captaba y guardaba el registro fotográfico. En la actualidad, el operador somos todos aquellos que hacemos click en el obturador de la cámara. De aquí que otro concepto propuesto por Barthes sea el del *amateur*.

Personalmente, y a causa de particularidades oculares como astigmatismo y miopía, yo siempre dudé de mi capacidad para operar una cámara analógica. Al igual que Roland Barthes, yo sólo podía ser *Spectator* y *Spectrum*. Es a partir de mi confianza en la cámara digital que pasé de ser espectadora, a operadora *amateur*.

De ordinario el amateur es definido como una inmaduración del artista; como alguien que no puede – o no quiere – elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la práctica fotográfica es el amateur, por el contrario, quien asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del noema de la Fotografía.”¹⁹

Otra función que Barthes pone de relieve es la propia visión ante el reflejo; en ese sentido es Philippe Dubois quien analiza detalladamente el tema y dedica un capítulo entero de su libro: *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, al estudio de la transición entre la pintura y la fotografía, así como al fenómeno del espejo: “Si la imagen que observa Narciso es su propio reflejo «pintado», y si el cuadro, como la fuente, es también una pintura «reflejo», entonces lo que reflejará será siempre la imagen del espectador que lo observa, que allí se observa. Soy siempre yo el que me observo en el cuadro que miro”.²⁰

Dubois toma como ejemplo dos famosas pinturas atribuidas a Michelangelo Merisi, conocido como *Caravaggio* o *Il Caravaggio* (1571-1610) Sobre sus obras *Narciso* y *la Gorgona*, o Medusa, personajes mitológicos que simbolizan la mirada

¹⁸ Ibid. p. 58

¹⁹ Ibid p. 170

²⁰ Dubois, Philippe. *El acto fotográfico De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberoamérica. S.A. 1974 p. 129

y su reflejo y la mirada ante el fenómeno del tiempo asociados con la experiencia fotográfica, Dubois dice lo siguiente:

Medusa, pues, es absolutamente inalcanzable –aquella a la que no se le puede mirar sin morir, sin quedar fijado como una estatua, transformado en objeto de representación–, Medusa estaba protegida por sus dos hermanas, que guardaban sus tierras y, dice la fábula “compartían el uso de un ojo único” para asegurar la vigilancia. Es aquí mismo, en el corazón del acto de la “medusación” donde la figura mítica despliega todos sus efectos. Uno de los más importantes es el que tiene que ver con la reversibilidad esencial del dispositivo, con la posibilidad de hacer jugar en el intercambio el terrible ir y venir del frente a frente.²¹

Dubois expone entonces la importancia del momento del corte que hace la espada de Perseo para seccionar la cabeza de Medusa; éste tiene que ser tan rápido –infinitesimal– para evitar que el ser que pertenece al mundo de la vida se petrifique, en ese instante la imagen se encuentra en el agujero, en el intersticio fugaz que impide el horror de saber que ella es el *otro*.

En su concepto, Dubois suscribe la siguiente noción del tiempo: “La fotografía nunca ha dejado de ser cuestionada por el fenómeno del tiempo. Ella lo fija. Detención sobre la imagen. Sombra petrificada. Momificación del índice. Foto-Medusa”.²² Y agrega:

Recordemos que, a través de estas notas sobre algunas figuras mitológicas, a través de los desdoblamientos de Narciso ante su reflejo, a través de nuestra propia mirada narcisista sobre el cuadro, a través de todos los juegos de superposición reinstancias, todos los abismos y todas las pérdidas, a través de la historia de los temores y horrores suscitados por la cabeza de medusa, a través de esas fijaciones, esas petrificaciones, esas pequeñas muertes, a través de esas rigideces y esas decapitaciones, *solo* se trata de fotografía, todavía y más que nunca. E incluso aquello que la funda esencialmente, el autorretrato fotográfico, o la fotografía volviendo sobre si misma, vuelta del revés como un dedo de guante (un índice), como los ojos en blanco. He ahí la fotografía tomada en el vértigo del nudo que la ata y del agujero que la distancia.²³

La búsqueda de Roland Barthes inicia al intentar encontrar en la foto de su madre la esencia de ella. Su aportación sobre el tema nos revela que cada persona fija su interés en diferentes puntos de una fotografía como cada fotógrafo opera el aparato con sus propios criterios. De la misma manera, el sujeto reflejado descubre una mirada de sí mismo que no es igual a la que se refleja en su espejo,

²¹ Ibid. P. 136

²² Ibid., p. 126

²³ Ibid., p. 136

y esa mirada, al final del proceso, cobra la perspectiva del otro. Philippe Dubois nos exhorta a recapacitar sobre la importancia del autorretrato como percepción en una sucesión de elementos paradójicos, así lo describe:

Se ha insistido sobre todo en una serie de datos: la relación amorosa y el deseo de conservar las huellas físicas de una presencia destinada a desaparecer, el problema de la temporalidad y el juego complejo entre la duración y el instante, la presencia marcada, en una de las versiones, del autorretrato con sus imposibilidades y sus paradojas enunciativas, etcétera.²⁴

El retrato es el elemento más significativo en esa historia de las miradas que sugiere Barthes, aquella que en su evolución ha provocado tal diversidad de reacciones. De la curiosidad al rechazo, del embeleso al horror.

En sus libros: *Sobre la fotografía* y *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag hace una revisión histórica que parte del horror y de la similitud que existe entre el acto de disparar una cámara y un arma. En su compendio de ensayos *Sobre la fotografía*, hace comentarios, revela datos de esa historia que ha derivado en estilos definidos como el fotoperiodismo, el realismo fotográfico, la fotografía como arte, la relación de la fotografía con el arte tradicional y lo que piensan los artistas, la fotografía científica, la que se relaciona con la moda y la industria de los medios de comunicación; con el cine y la televisión. Susan Sontag apunta: “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alternan y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión”.²⁵

Sontag también analiza la práctica que originó la confección del álbum familiar, práctica que se remonta al año de 1839 con la invención de la fotografía. La esencia del álbum familiar son los retratos de las personas que constituyen la familia y los sucesos importantes que registran, esa pequeña historia de lazos filiales. Cada familia a partir de esa época tiene su propio álbum de fotos. Ciertamente ha cambiado el estilo, el formato y la cantidad de registros al paso del tiempo; en la actualidad el álbum, normalmente se deposita en el disco duro de la PC, e incluso ha obligado a la rama informática a producir computadoras personales con mayor capacidad de memoria en función del volumen y el tamaño de los archivos de imágenes, en su gran mayoría fotografías.

²⁴ Ibid p.126

²⁵ Sontag, Susan *Sobre la fotografía*. México, Santillana Ediciones, 2006, p. 15

Mediante las fotografías cada familia constituye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. [...] La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia en los países industrializados de Europa y América empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella.²⁶

El comentario de Susan Sontag sintetiza la historia de la familia tradicional y sugiere su transformación a partir de los registros fotográficos.

La relación que hago de los tres autores: Barthes, Dubois y Sontag, sugiere una reflexión sobre la mirada en el plano de lo privado. Mirarse en un espejo y saberse atrapada en un breve instante producto de la alquimia entre la luz y la sombra, mirar al sujeto amado tratando de encontrar su esencia, o mirar a quienes nos precedieron en busca de una huella. Es ahí donde aparece la mirada interior, las miradas invisibles. La mirada de las mujeres.

Las fotografías no sólo son imágenes, también son mensajes, o bien, imágenes que se dividen en dos. De alguna manera Barthes señala esta diferencia utilizando las palabras *Studium*, que tiene que ver con lo político, lo histórico, y *Punctum*, algo que viene a perturbar al *Studium*, que Barthes define como pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte. "El *Punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)."²⁷ El *Punctum* a que se refiere Barthes no es de naturaleza material, no es el grano o el cristal, el objeto *fractal* que compone la superficie sensible de la imagen en el papel que Dubois considera como la unidad última y mínima de la fotografía. En la palabra *Punctum* vislumbramos significados entrañables, oscuros, humanos y dolorosos, manchas que dejan huellas particulares. Ningún acto heroico, ningún registro destacado en el aspecto público. Es una letra marcada sobre la piel, ininteligible tejido voces y gritos enraizados subrepticamente.

²⁶ Ibid p. 23

²⁷ Barthes, Roland *La cámara lúcida Nota sobre fotografía*. España, Paidós Comunicación, 1989 p. 65

La mirada de las mujeres en la historia

Las fotos que observamos en los diarios –a las que se refería Virginia Woolf–, pertenecen a la esfera de lo público, a la historia, a la política, son el *Studium*: fotos que para la mirada introvertida, la mirada de una mujer, tienen otro significado. La mirada retrospectiva, la que quiero comprender, la que me interesa, tiene una cualidad de *Punctum*, de pinchazo, de mancha, algo que lastima aunque sea anónima –o tal vez por eso–, aunque parezca invisible. “Si las fotografías son mensajes, el mensaje es diáfano y misterioso a la vez. [...] Una fotografía es un secreto acerca de un secreto –observó Arbus–. Cuanto más te dice menos sabes”.²⁸

Entre lo visual y la mirada es necesario hacer un preámbulo que de alguna manera defina límites e introduzca la noción *historia*. Para mirar la historia, para basarse en datos documentos y registros, o simplemente mirarla, es necesario, parafraseando a Roland Barthes, estar excluidas de ella. Las mujeres nos encontramos fuera de la historia, de la historia política, la del pensamiento, la historia del arte. Apenas se registran en esa historia nombres de mujeres excepcionales: Diótima, Safo, Juana de Arco, Sor Juana.

Aunque no concebimos la historia en términos iguales por estar excluidas de ella, es interesante observar esa brecha nacida de la revolución industrial y de la necesidad de mano de obra, momento que las mujeres aprovecharon para exigir derechos iguales.

Sorprende la persistencia, energía y valor de las pioneras que no pararon hasta hacerse presentes, las que gritaron hasta ser escuchadas, y se plantaron en las aceras, en las fábricas, para hacerse visibles ante un público incrédulo e irónico. Aun así, ellas se insertaron en esa historia: Cristina de Pizan (1364-1430) denuncia en su libro: *La ciudad de las damas*, la condición precaria de las mujeres –incluso la de las mujeres nobles como Pizan, condición que le impidió mantener y administrar sus bienes a la muerte del esposo–, la desigualdad entre mujeres y hombres. Ella lo expresa así en 1405: “Pero si las mujeres hubiesen escrito los

²⁸ Sontag, Susan *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones 2006 p. 160

libros por lo que yo sé en verdad, hubiera sido distinto porque ellas saben muy bien que se las acusa con injusticia, las partes no están divididas justamente..."²⁹

En la misma tesitura y por razones similares, Mary Wollstonecraft, mujer brillante que tuvo que ganarse la vida como costurera y niñera, –nació en Inglaterra en 1759–, en su texto: *The Vindication of the Women Rights*, denuncia la injusta condición, sólo equiparable a la esclavitud, que padecían las mujeres en su época : “Si la mujer es capaz de comportarse como un ser racional, no hay por qué tratarla como a una esclava, o como una bestia que depende de la inteligencia del hombre cuando se une a él”.³⁰

Cincuenta y seis años después, en Estados Unidos de Norteamérica, en el año de 1848, los argumentos de las mujeres, aunados a otros movimientos sociales y revolucionarios que proclamaban la igualdad y la democracia, como la *Declaración de Independencia de los Estados Unidos*, o la publicación del *Manifiesto Comunista*, se hicieron más contundentes. La *Declaración de Seneca Falls* dio inicio a una serie de demandas que parten de una premisa fundamental que expresaba: *Que todos los hombres y mujeres son creados iguales*.³¹ A pesar de la lógica de sus argumentos y del esfuerzo empleado para discutirlos públicamente, se mantenían reticencias sobre el derecho al voto, principio que fundamentaba todo su discurso: “La Declaración que consta de doce decisiones, fue leída ante un auditorio integrado por trescientas personas, entre hombres y mujeres. Once decisiones fueron aprobadas por unanimidad. La número doce, que se refiere al derecho de voto, no fue aprobada más que por una pequeña mayoría”.³²

Es interesante observar en este documento que ellas apelaban en los mismos términos a la Naturaleza y al Creador, como autoridades máximas: “Decidimos: Que la mujer es igual al hombre –que así lo pretendió el Creador– y que por el bien de la raza humana exige que sea reconocida como tal.”³³ Apelaban a conjugar esfuerzos, mujeres y hombres para “derribar el monopolio de los púlpitos y para conseguir que la mujer participe equitativamente en los

²⁹ http://www.agendadelasmujeres.com.ar/pdf/reflexiones_cristina_de_pizan.pdf.

³⁰ Martín Gomero, Amalia. *Antología del Feminismo*. Instituto Andaluz de la Mujer. Escandón Impresores. 2002 p. 43-44

³¹ *Ibid* p. 48

³² *Ibid* pp.47-48

³³ *Ibid* p. 50

diferentes oficios, profesiones y negocios”. Esta última frase pronunciada por Lucrecia Mott en la ciudad de Nueva York, ilustra el tono firme y decidido que cuestionó los principios mismos de la *Justicia*. En términos iconográficos, la palabra evoca en mi mente la figura de una mujer con los ojos vendados enarbolando con la mano derecha una balanza y en la izquierda una espada quieta, sin beligerancia. No es extraño que en la mitología griega sean las deidades femeninas Astrea, Dirce y Temis quienes representen a la justicia y en la romana la diosa Listitia. Hablar de la justicia en términos filosóficos es, de hecho, seguir una sinuosa adaptación de la interpretación y la conveniencia de los personajes que la conciben y las personas, siempre jerárquicamente estratificadas, sobre quienes se aplica. Implica, igualmente, una gran cantidad de elementos geográficos, históricos, religiosos y sociales.

En la segunda mitad del siglo XX, el análisis feminista confronta a los filósofos marxistas a partir de sus conceptos sobre el papel de la familia y de las mujeres en el socialismo.

Durante la década de los setentas la filósofa italiana Carla Lonzi, en su texto *Escupamos sobre Hegel*, hace un fuerte cuestionamiento sobre los progresos de las mujeres en materia social. Su análisis nos lleva inevitablemente al tema de la familia al aseverar: “El feminismo ha sido el primer momento político de crítica hacia la familia y hacia la sociedad”.³⁴ El texto pudo haber sido interpretado como una provocación para unos, una dicotomía para otras y también una invitación a construir nuestros propios conceptos sobre relaciones familiares y a indagar sobre nuestra historia: “Consideramos incompleta una historia que se ha construido sobre huellas no precederas [...] Sobre la presencia de la mujer no se nos ha dicho nada, o lo que se ha dicho, se ha dicho mal: nosotras debemos redescubrir dicha presencia para saber la verdad”.³⁵ Lonzi pone de relieve la incongruencia que vive la mujer y que mencioné anteriormente: dar vida y perder el linaje. Dicho en términos de la autora: “La persona que genera al hijo, no le puede dar su propio apellido: el derecho de la mujer ha sido codiciado por otros y se ha convertido en privilegio de ellos”.³⁶

³⁴ Lonzi, Carla *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade. 1975 p. 17

³⁵ *Ibid* pp 18-19

³⁶ *Ibid* p. 17

Desde luego que hay diferentes tendencias y etapas en el pensamiento feminista, pero ese no es el tema que nos ocupa. Mi objetivo es entretrejer ideas desde la particularidad de la mirada que Barthes define como *Punctum*, que yo interpreto dentro de la esfera de lo privado en un sentido de ruptura y contradicción con lo público. Desde esa perspectiva, la óptica juega un papel importante; el lugar desde donde parte la mirada, la distancia, los valores – micro/macro– que cada quien asigna al objeto mirado: la historia, entre otras cosas, puede ser ese detalle aparentemente minúsculo, esa pequeña punzada molesta, dependiendo de quien la mira. Siguiendo esa lógica, pareciera impropio mencionar acontecimientos protagonizados por mujeres, acontecimientos que se insertan en la *historia*, aunque es un buen ejemplo para demostrar que, *si la historia se mueve en el plano del tiempo*, escenario simbólico del dominio masculino, *la mujer se mueve en el espacio*, zona donde todos los seres existen al mismo tiempo, franja que establece una especie de brevedad visible del acontecer y una presencia inobjetable de las mujeres. En otras palabras hay dos lados en una misma moneda.

Desconocer o reconocer el papel que las mujeres juegan en la historia, entre otras cuestiones, no va a hacernos evadir el tema al que quiero llegar: la familia.

Deduzco del espacio femenino contrapuesto al tiempo lineal masculino que la mirada humana se divide en dos. Si las mujeres buscan alianzas o se apartan de ellas, si demandan un equilibrio asumiendo estructuras y prerrogativas instauradas sin su intervención, o bien si deciden proponer nuevas definiciones, formular utopías, revelar algunos de sus misterios, lo reiteran en su discurso:

En el siglo XVIII pedimos la igualdad y Olympe de Gouges fue condenada al patíbulo por sus "Declaraciones sobre los derechos femeninos". La demanda de igualdad entre mujeres y varones en el plano jurídico coincide, históricamente con la afirmación de los varones entre ellos. Entonces nuestra presencia fue oportuna. Hoy tenemos conciencia de ser nosotras las que planteamos una nueva situación.³⁷

Plantear una nueva situación como lo propuso Carla Lonzi, me lleva a imaginar, a modo de analogía, el esfuerzo de inventar un nuevo juego con las mismas piezas, o nuevas reglas para un mismo juego, o una gran variedad de nuevos juegos. Lo

³⁷ Ibid p. 23

inevitable es iniciar diálogos y acuerdos entre nosotras, confeccionar un mini diccionario que nos permita armonizar un lenguaje para relacionarnos. ¿Y por qué? Porque sigue presente, entre otras cosas, la cuestión de las familias, esas formas reconocidas de convivencia y afectividad que al parecer son las piezas que están en el tablero del juego. Quizá también habría que mencionar el vínculo que sugiere lo familiar con la generación, la descendencia y la vida. En la escala de valores de un mundo construido sin su intervención política ni su decisión real, en ese universo heredado que las han marginado, las mujeres asumen la defensa de la vida, luchan por su continuidad, por la subsistencia y protección de las especies ante la destrucción precipitada que el género masculino ha perpetrado durante siglos.

En ese sentido las inquietudes de Virginia Woolf al mirar las fotografías de la guerra civil española coinciden con los ensayos de Susan Sontag, preocupada por la insensibilidad y enajenación de la sociedad moderna acostumbrada a ver diariamente en periódicos y noticieros televisivos, imágenes brutales de genocidios, asesinatos, tortura y destrucción banalizadas a base de anuncios comerciales. Sontag se pregunta: “¿Hay un antídoto a la perenne seducción de la guerra? ¿Y es más posible que esta pregunta se la formule una mujer que un hombre? (Probablemente sí.)”³⁸

Sobre esos secretos que se han mantenido en un ámbito subterráneo, en la oscuridad, Carla Lonzi opina: “En la realidad ardiente de un universo que nunca ha revelado sus secretos, nosotras quitamos mucho del crédito dado a los empeños de la cultura. Queremos estar a la altura de un universo sin respuestas”.³⁹

Flashazos sobre el devenir de la familia.

Si Susan Sontag se extiende sobre la fotografía de guerra e incluso difiere sobre las conjeturas de Virginia Woolf, es porque los horrores de esas imágenes no sólo afectan a la vista, sino transforman, día a día, todos los aspectos de la vida sobre

³⁸ Sontag, Susan *Ante el dolor de los demás* México: Santillana Ediciones Generales, 2004. P. 142

³⁹ Lonzi, Carla *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade. 1975 p, 20

el planeta. Elizabeth Roudinesco en su libro *La familia en desorden* analiza esas transformaciones desde la perspectiva del psicoanálisis centrándose en el tema de la familia:

De un extremo a otro, de Auschwitz a Hiroshima, la guerra se desplegó bajo el signo de una dialéctica de la pertenencia y la exclusión, sentido por las mujeres como el anuncio de un nuevo mundo que las incitaba a tomar en sus manos el devenir de su condición.⁴⁰

La guerra y la sexualidad cuestionan una vez más, los valores de la sociedad contemporánea. Temas ineludibles que arrasan los cercos que habían mantenido en la inercia a las sociedades y sus instituciones. En la siguiente cita, Roudinesco se refiere a un libro muy importante del pensamiento feminista: *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir:

Por primera vez, y cuando las mujeres acababan de conquistar en Francia el derecho al voto, una mujer escritora y filósofa tejía un lazo entre las diversas teorías de la sexualidad femenina nacidas de la refundición freudiana y las luchas por la emancipación. Beauvoir citaba, en efecto, los principales textos del corpus freudiano: Por otra parte su libro también era un inmenso comentario crítico de todas las teorías de la sexualidad elaboradas por hombres con el objetivo de perpetuar su dominación sobre el cuerpo de las mujeres.⁴¹

Otros elementos relacionados que intervienen en el *desorden de la familia* que plantea Roudinesco, son:

El divorcio instaurado como un derecho por los revolucionarios en 1792, limitados por el Código Napoleónico en 1804, prohibido por la Restauración a partir de 1816, restablecido por último por la República en 1884, fue siempre moralmente condenado por los conservadores, temerosos de que su propagación entrañara, la muerte de la familia...⁴²

El divorcio, eliminaba el orden -la orden- de permanencia entre las parejas *hasta que la muerte los separe*. De hecho, el divorcio confirmó que las parejas se separaban demasiado pronto:

En 1975, Andrée Michel, socióloga feminista, se inspiró en las experiencias de la familia norteamericana para introducir en Francia la expresión "familia monoparental", utilizada para designar, sin estigmatizarlo, un modelo de familia "irregular" considerado, de todas maneras, más negativo que el de parentalidad reconstruida. Las "madres solteras" comenzaron a calificarse de "madres célibes."⁴³

⁴⁰ Roudinesco, Elisabeth. *La familia en desorden* Argentina: Fondo de Cultura Económica 2003. p. 150

⁴¹ Ibid. p. 130

⁴² Ibid p. 164

⁴³ Ibid p,166

De las exigencias feministas sobre la legalización del divorcio, repentinamente, intervienen sucesos que se presentan como reformas y modificaciones legislativas: “Al establecerse el matrimonio como un contrato temporal aparece el concepto de «familia recompuesta», que remite a un doble movimiento de desacralización del matrimonio y humanización de los lazos de parentesco.”⁴⁴

A partir del divorcio y en conjunción con leyes que normalizaban los derechos y obligaciones de cada uno de los dos individuos que formaban la pareja, se limitó, en interés mutuo, el número de vástagos. Por ende, las mujeres:

En lugar de transmitir la vida y la muerte, como lo habían hecho desde la noche de los tiempos, podían entonces, en la aurora del siglo XXI, rechazar, si así lo decidían, el principio mismo de esa transmisión. Habían adquirido, en cierta forma, la posibilidad de quererse estériles, libertinas, enamoradas de sí mismas, sin temer los furores de una condena moral o una justicia represiva. Pero podían asimismo controlar la cantidad de nacimientos y negarse a traer al mundo, de la pubertad a la menopausia, un número ilimitado de hijos. Al igual que los hombres podían también procrear hijos en varias camas y hacerlos cohabitar en familias llamadas “coparentales”, “recompuestas”, “biparentales”, “multiparentales”, “pluriparentales” o “monoparentales”. La difusión de esta terminología derivada de la palabra “parentalidad”, traduce tanto la inversión de la dominación masculina, que ya mencioné, como un nuevo modo de conceptualización de la familia.⁴⁵

Esta profusión de posibilidades multiplicadoras de la unidad social tradicional denominada *familia* en singular, es por lo general, ignorada en la mayor parte de los países occidentales –con ciertas excepciones–. El desarrollo de la ingeniería biológica, o biotecnología, fue otro elemento imprevisto cuando permitió demostrar a partir del análisis de ADN paternidades no asumidas, costumbre que acrecentaba el peso y la responsabilidad de los hijos en la mujer. Yo añadiría el uso del condón o preservativo, no en función de un acuerdo mutuo sobre el control de la natalidad y la crianza de los hijos, sino a partir de la propagación de virus o enfermedades de transmisión sexual que por primera vez pusieron en riesgo la vida del hombre, peligro que para la mujer había sido una constante.

Nuevos experimentos como el de aislar y clasificar los espermatozoides en contenedores de baja temperatura posibilitando su uso futuro, como elemento independiente, ajeno al coito, la práctica de la inseminación artificial, los niños de

⁴⁴ Ibid p.165

⁴⁵ Ibid p. 167

probeta, la clonación, cambiaron por completo el panorama: “A partir de 1985 se constató una medicalización aún más consumada de procreaciones asistidas. Todas las combinaciones empezaron a ser, si no posibles, si al menos pensables.”⁴⁶

La conjunción del desarrollo de la ciencia con las propuestas de modificaciones legislativas, en términos de fuerzas políticas, ha llegado a invertir el orden que mantenía bajo control las bases de la estructura social. Como lo describe Roudinesco: “Cuanto más *certus* era el padre – y lo era cada vez más, a medida que se legalizaba la investigación de las huellas genéticas–, más *incerta* era la madre. El orden procreativo se convirtió entonces en potestad total de las madres, poseedoras hoy del poder exorbitante de designar al padre o de excluirlo.”⁴⁷

Por último, para centrarnos en el contexto teórico de mi propuesta visual, la autora concluye:

Apartada de la institución del matrimonio y entregada por la ciencia al poder de las madres, la familia de fines del siglo XIX era horizontal y fraternal. Lugar de refugio contra las angustias, aportaba a los hombres y a las mujeres los beneficios de una alteridad libremente consentida que se apoyaba en una imagen cada vez más desdibujada del orden simbólico.⁴⁸

Estética feminista

Afirmar que “las mujeres estamos excluidas de la historia”, y sugerir que a partir de la conciencia y la experiencia de ser mujeres, de sus productos artísticos, se crea una cultura, un arte, una historia femenina, es otra quimera. No fue el movimiento sufragista, que se empeñó en insertarse en un mundo claramente cerrado a las mujeres, sino el inicio del pensamiento feminista el que nos aporta una nueva mirada sobre horizontes inéditos. Pretender dividir el mundo en dos a partir del género es una manera simplista y errónea de considerar al feminismo que va más allá de cualquier reivindicación, demanda o polaridad. La teoría feminista no desea granjearse las simpatías o los escaños de la noción

⁴⁶ Ibid p. 181

⁴⁷ Ibid p. 181

⁴⁸ Ibid p. 193

conservadora del poder, ciertamente muchas mujeres, aspiran a eso y lo han logrado. La verdadera aportación de la teoría feminista es la dicotomía entre la igualdad y la diferencia; hay una gran riqueza en ese debate. Es innegable que las mujeres y los hombres tenemos derechos iguales, en ello se han invertido años de lucha y existe un registro histórico de su alcance desde las propias mujeres, que corresponde al feminismo de la igualdad. En la posición antagónica se ubica lo propuesto por Virginia Woolf sobre la construcción de una sociedad diferente, una propuesta que la escritora describe a detalle en su libro *Tres guineas*: “[ésta nueva sociedad] no tendrá tesorera honoraria, debido a que no necesitará fondos. No tendrá sede, comité ni secretaria; no convocará juntas; y no celebrará conferencias. Si es preciso que tenga un nombre, se llamarán «Sociedad de las Extrañas».”⁴⁹

Resulta curioso, novedoso y hasta utópico un concepto social que no contemple jerarquías, recursos económicos ni acuerdos, convocatorias o conferencias; sin embargo, me parece importante mencionarlo porque sintetiza efectivamente el pensamiento feminista de la diferencia. Quizás lo complicado es tratar de entender una nueva estructura a base de viejos conceptos, precisa acuñar palabras, inventar definiciones a partir de un orden simbólico diferente. Desde esta perspectiva, la libertad y los diversos lenguajes que caracterizan a las disciplinas artísticas propician la creatividad “de adecuarse a la realidad oculta de nuestra todavía desconocida psicología.”⁵⁰

En su compendio de ensayos sobre estética feminista, Gisela Ecker declara:

Estoy convencida de que es importante elaborar una estética no «*femenina*» sino «*feminista*». Para llegar a lo segundo hay que reflexionar sobre lo primero y tomar en cuenta las complicaciones de la subjetividad, y las investigaciones feministas sobre la teoría estética necesariamente se dirigen a una crítica de los supuestos tradicionales. Tenemos que estar conscientes de esa paradoja: no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero tenemos que seguir buscándolo. La palabra «*feminista*» indicaría un compromiso relativo al momento histórico, con sus necesidades específicas.⁵¹

Es a propósito del contexto feminista de la investigación estética y, especialmente, de las nuevas experiencias expresivas que me interesa

⁴⁹ Woolf, Virginia. *Tres Guineas*. Barcelona: Editorial Lumen 1980 p 145

⁵⁰ Ibid. p. 145

⁵¹ Ecker, Gisela (editora) *Estética Feminista*. España: Icaria Editorial. 1986 p. 18

profundizar. La mirada diferente no parte de lo femenino, sino que precisa una definición feminista, que –dicho sea de paso– muchas feministas desde la teoría o en la práctica niegan asumir. En el arte, aunque las cosas se vislumbran iguales, hay que precisar:

Deberíamos deshacernos de la idea de una contra-cultura femenina históricamente omnipresente. Y sin embargo, por otra parte, la forma meramente distinta en que las mujeres experimentan las cosas, sus experiencias tan diferentes, nos permiten esperar imaginaciones y medios de expresión diferente”⁵²

En el campo del arte se ejemplifica la necesidad de las mujeres de iniciar una confrontación con su propia historia y con una mirada de transición entre el espejo turbio –la mirada del otro– y el espejo claro, el reflejo real que la obliga a relacionarse con su propia imagen: “la mujer está empezando a relacionarse consigo misma. La mujer que atraía las miradas de todos sólo era aparentemente narcisista. En realidad no existía para sí misma, sino sólo para los demás”.⁵³

Es interesante observar que una constante en el trabajo de las mujeres artistas de los siglos XX y XXI se caracteriza por el manejo de su propio cuerpo como tema o como punto de partida. Véase la obra de las artistas Hannah Höch en fotomontaje, Rineke Dijkstra, Shirin Neshat, Valie Export y Nan Goldin, fotógrafas; Adrian Piper, Marina Abramović en performance, Vanesa Beecroft y Sarah Lucas en escultura e instalación, Frida Kahlo y Georgia O’Keeffe en pintura, Pipilotti Rist en videoarte y el trabajo colectivo de Guerrilla Girls, mujeres anónimas con máscaras de gorilas.⁵⁴ En todas ellas persiste la reflexión sobre el propio cuerpo, el autorretrato, la mirada de y hacia las mujeres. No es extraño porque es un territorio conocido con el cual entablar una relación sorpresiva que describe y enuncia cada centímetro de la nueva realidad; y es en esta realidad corpórea que se entablan lazos de comunicación expresiva: “La mujer sólo puede desarrollar su relación consigo misma a través de sus relaciones con otras mujeres. La mujer se convertirá en el espejo viviente de la mujer, en el que se pierde a sí misma para encontrarse de nuevo.”⁵⁵

⁵² Ibid. p. 34

⁵³ Ibid. p. 67

⁵⁴ *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Editado por Uta Grosenick Colonia: Taschen 2003

⁵⁵ Ecker, Gisela (editora) Bovenschen, Silvia *Estética Feminista*. España: Icaria Editorial. 1986 p. 67

Enfrentar la propia mirada en un escenario introspectivo demuestra que no hay comparación alguna, todas somos diferentes, no hay experiencias previas, fraternidades, logias ni cofradías; enfrentar nuestro verdadero rostro a veces nos parece una locura. “Con frecuencia la mujer cree, al entrar en relación consigo misma por primera vez, cuando se refleja por primera vez a sí misma, que se ha vuelto loca. Pero esta locura aparente no es ninguna locura; es el primer paso hacia la cordura.”⁵⁶ Adrienne Rich, en su libro *Sobre mentiras, secretos y silencios* hace un análisis de la literatura de Ibsen, en su obra *Cuando los muertos despertamos*; de ello nos comenta:

Si es estimulante estar viva en un tiempo del despertar de la conciencia, puede ser también confuso, desorientador y doloroso. Este despertar de la muerte o de la conciencia dormida ha afectado ya la vida de miles de mujeres, incluso de las que todavía no lo saben, como también está afectando la vida de los hombres, incluso la de aquellos que niegan las demandas feministas.⁵⁷

Mi intención al insertar estas citas es mostrar un panorama breve que hila varios ejes ya mencionados: la necesidad de asumir una relación real, no alienada, congruente y elástica entre nosotras mismas, la paradoja de asumir contradicciones relacionadas con la sinrazón o aparente locura y la posibilidad de descubrir un reflejo a la vez misterioso y promisorio de la libertad que nos permitamos para expresarlo.

Breve historia de la fotografía y el fotomontaje

Introducirse en una gruta prehistórica en la que se conservan imágenes extrañas grabadas en la roca, evoca la necesidad de retratar, dejar registro, recordar, invocar. Si el recuerdo es parte de la magia o la memoria es una fracción de la historia, lo único que sabemos es que partimos de la imagen. Susan Sontag lo expresa de la manera siguiente:

La humanidad persiste irredimiblemente en la caverna platónica, aún deleitada por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad. Pero educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales. En primer lugar, son muchas más las imágenes del

⁵⁶ Ibid p. 68

⁵⁷ Rich, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria Editorial 1983 p. 54

entorno que reclaman nuestra atención. El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece.⁵⁸

La primera descripción de la cámara oscura, mencionada en 1553 por Giovanni Battista Della Porta como *Magiae Naturalis*, lleva el calificativo de lo que hasta no hace mucho nos ha parecido ciertamente magia. Congelar una imagen representa el poder de manejar el tiempo, obsesión irresistible en la literatura como metáfora, *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, es un ejemplo adecuado. Es cierto que en su momento ya existía la fotografía, de hecho me atrevo a sugerir que es a partir de las múltiples fotografías que se conservan del escritor inglés, que surge el tema de su novela. Pero Wilde menciona un pacto siniestro a cambio de no perder la juventud, que acaso tiene sentido en el imaginario popular de atrapar el alma para siempre en un espacio sin salida y tan reducido como un trozo de cartón rectangular.

Atrapar el alma con tal veracidad nunca había sido posible. El mejor pintor figurativo antes del siglo XIX vivía la experiencia del retrato en una expectación variable no sólo de su propia intención, a veces honesta a veces suspicaz, pero susceptible de la interpretación externa y en primer término, la del retratado. Es quizás por esa razón, para evitar juicios previos, que se corría una cortina sobre el lienzo durante el proceso, cortina que ligo con la cámara fija que no hace mucho aún utilizaban los estudios de fotografía dedicados a retratar personas con su variante de formatos: tamaño infantil, pasaporte, matrimonio, título profesional etc.

La cámara oscura, durante el Renacimiento, tenía las dimensiones de una habitación. No puedo evitar la relación forzosa de ideas con las primeras computadoras que ocupaban espacios semejantes. Los habitáculos que albergaron los primeros reflejos humanos parecen hoy de exageradas dimensiones. No así sus productos; las imágenes de animales pintadas en piedra que se conservan en las cuevas prehistóricas corresponden al tamaño que abarca la visión cercana del autor que lo produjo.

Los artefactos primitivos que grababan la silueta del retratado demandaban una especial destreza por parte del dibujante (la cámara lúcida). Pero más que el artefacto, me interesa el concepto de la sombra como anhelo de acercarse al

⁵⁸ Sontag, Susan *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones 2006 p. 15

objeto cuyos bordes marcan una frontera entre lo real y lo desconocido. La sombra es similar al intento primitivo de los retratos egipcios, de los perfiles que muestran los murales mayas, de los límites que el dibujante ingenuo traza entre el espacio externo y el complicado cúmulo que se halla dentro.

Al fin, una serie de ensayos entre vidrios, inversiones, sombras y ventanas de luz mezcladas con elementos químicos en que la plata intervenía como valor simbólico, dieron lugar al invento –conjugado entre artistas y científicos– de la fotografía. Nièpce y Daguerre descubrieron la manera, no sólo de fijar una imagen, que después se conocería como daguerrotipo, sino también revelaron el secreto con la avalancha de anhelos e intereses en provecho de visionarias empresas que se beneficiaron posteriormente con el perfeccionamiento de tal mina... de plata.

El mérito de la obtención de la primera imagen duradera, fija e inalterable a la luz pertenece al francés Joseph Nicéphore Nièpce (1765-1833):

Tras múltiples e infructuosas tentativas, obtuvo por vez primera en 1824 un resultado decisivo... No obstante, el procedimiento inventado por Nièpce era aun muy primario. Corresponde al pintor Daguerre, quien por su invento del Diorama había llegado al estudio de los efectos luminosos, el mérito de haber perfeccionado el procedimiento descubierto por Nièpce hasta el punto de volverlo accesible a todos. Nièpce murió el 5 de julio de 1833 en plena miseria y su obra, a la que había consagrado su vida entera, toda su fortuna y todos sus esfuerzos, sufrió un desconocimiento total. Daguerre, que había conocido a Nièpce, estipuló a la muerte de este último, un contrato con su hijo, Isidore, quién por toda herencia, no había recibido de su padre más que la propiedad del invento. En virtud de ese contrato, explotarían juntos el descubrimiento.⁵⁹

El éxito de la fotografía se debe en parte a la evolución constante del aparato. En un principio la cámara era un artefacto de grandes dimensiones que requería ser instalado en un estudio, es decir, un establecimiento al que había que acudir, vestirse de manera adecuada para la ocasión, posar, elegir un decorado, y por supuesto la presencia obligada del fotógrafo. Pocos años después, en 1888 con el lanzamiento al mercado de la cámara Kodak, la posibilidad se amplía para el público en general; la mirada ajena, es innecesaria, de modo que las miradas se diversifican y se multiplican infinitamente, perdiéndose el control sobre ellas que en cierta medida ceñía la producción de fotografías a los estudios establecidos.

⁵⁹ Freund, Giselle. *La fotografía como documento*, México, Gustavo Gilly, 2003

La irrupción de la fotografía propició que las artes visuales se transformaran justo a mediados del siglo XIX cuando iniciaba la corriente realista, que buscaba, especialmente en la pintura, pintar los objetos y los paisajes a detalle. Los artistas al no poder competir con el artefacto, se volcaron en su imaginación, liberada de la función de registrar y documentar la realidad. A partir de ahí surgieron innumerables opiniones y críticas sobre la verdad y la mentira de la fotografía, si bien nadie podía negar su calidad literal, su fidelidad; la fotografía en sus orígenes era en blanco y negro, los fotógrafos coloreaban a mano sus fotografías, influía también la luz provocando sombras, el decorado, el atuendo y la pose de los personajes fotografiados. Aun en nuestros tiempos, un acercamiento fotográfico puede confundir a cualquiera; así, una foto tomada desde abajo brinda una percepción diferente que la que se toma desde arriba, etc. Otro elemento en la técnica fotográfica fue la aparición del *negativo* que inicialmente causó perplejidad ya que posibilitaba al técnico intervenir una foto. Por supuesto, la idea de que una imagen considerada real pudiera retocarse, cambiaba el concepto de la realidad.

Un decenio después de que el proceso de negativo y positivo de Fox Talbot comenzara a reemplazar al daguerrotipo (el primer proceso fotográfico factible) a mediados del decenio de 1840, un fotógrafo alemán inventó la primera técnica para retocar el negativo. Sus dos versiones del mismo retrato –una retocada y otra sin retocar- asombraron a multitudes en la Exposition Universelle celebrada en París en 1855 (la segunda feria mundial, y la primera con una exposición fotográfica).

La noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse.⁶⁰

Así la fotografía, perdida su inocencia inicial, consiguió asociarse finalmente al arte. El fotomontaje, en el sentido de intervención y manipulación se utilizó desde sus comienzos: “En el siglo XIX se acostumbraba a utilizar una impresión combinada como método para añadir figuras a una fotografía de paisaje, o bien para imprimir un cielo diferente.”⁶¹ El fotomontaje al igual que el collage utiliza elementos externos, uno de los medios que más aprovechó los recursos del fotomontaje fueron las tarjetas postales:

Antes de que el dadaísmo y el surrealismo empezaran a perseguir, en palabras de Rimbaud, “la perturbación sistemática de los sentidos” por medios pictóricos y otros medios, ya se había explorado muchas veces –en revistas

⁶⁰ Sontag, Susan *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones 2006 p. 126

⁶¹ Ades, Dawn. *El fotomontaje* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SA 2002 p. 107-111

ilustradas y, sobre todo, en las populares tarjetas postales– la fascinante paradoja de conseguir distorsionar la realidad por el medio que a priori era su más fiel espejo, la imagen fotográfica. Este tipo de postales que proliferaron a principios del siglo XX, recurrían al fotomontaje para conseguir variados efectos.⁶²

Los mismos artistas del período Cubista, a principios del siglo XX utilizaron fotografías pegadas en sus obras al igual que recortes de periódicos y otro tipo de imágenes. De la misma manera, el cine ha sabido beneficiarse de esta técnica como lo señala Dawn Ades: “El cine, que por entonces daba sus primeros pasos, era el espacio natural para la mágica práctica de los trucajes ópticos. Georges Méliès fue uno de los primeros directores de cine que experimentó con trucajes fotográficos”.⁶³

Sin embargo no sólo los cubistas emplearon esta técnica, también lo hicieron las Dadaístas y los Surrealistas; de hecho, se convirtió en la técnica más utilizada por los Dadaístas.

El término ‘fotomontaje’ fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte. En el contexto del collage cubista y futurista se encuentran ya ejemplos aislados del uso de fotografías.⁶⁴

El fotomontaje constituye un arte en sí mismo aunque su elemento más importante es el uso de fotografías. De hecho, el fotomontaje es fotografía. El arte del siglo XX, así como los medios de comunicación y la industria publicitaria, resultan impensables sin el uso del fotomontaje.

De ser un elemento de unos cuantos, la fotografía pasó a desempeñar un papel dominante en las obras dadaístas, para las que era una materia prima muy efectiva y apropiada. Su utilización formaba parte de la reacción de los dadaístas contra la pintura al óleo, considerada esencialmente irrepetible, privada y exclusiva. El fotomontaje, en cambio, pertenecía al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica.⁶⁵

En 1861 en México la fotografía ya ocupaba un lugar importante:

El gabinete de Cruces y Campa empezó a recibir clientela cuando la estabilidad del país peligraba; se había iniciado la llegada de las escuadras inglesas y francesas a Veracruz; el ejército invasor avanzaba sobre Puebla y

⁶² Ibid. p. 107

⁶³ Ibid. p. 11

⁶⁴ Ibid p. 12

⁶⁵ Ibid. P. 13

los mexicanos habían ganado la primera batalla contra los franceses (la del 5 de mayo). En la ciudad de México se resentía la situación, pues la guerra propiciaba alteraciones en los precios de los productos de primera necesidad. Sin embargo, el comercio en la capital no se detenía. El estudio de Cruces y Campa estuvo en servicio, al igual que el resto de los establecimientos, en una ciudad cuya actividad comercial se constituía, en un 40%, de tendajones, tiendas de abarrotes y pulquerías. Todos procuraban abastecer alrededor de 200 mil habitantes que conocían 19 gabinetes de fotografía.⁶⁶

El hecho de que las fotografías empezaron a duplicarse y a realizar funciones clasificadas informativas, sociales, corresponde a su propia evolución. En el México del siglo XIX, así como en Europa, los formatos más usuales, aparte de las fotografías familiares, eran las *Tarjetas de visita* y las *Fotografías de promoción*; estas últimas permitían por primera vez, conocer los rostros de los personajes relevantes de su sociedad: me refiero a la época en que Maximiliano y Carlota fungían como emperadores de México desde el Castillo de Chapultepec, no sólo porque es el período en que vivieron mis tatarabuelos, periodo del que parto en la muestra visual, sino también porque es el primer momento en la historia de nuestro país en que se registra el uso del fotomontaje como una manera de informar al pueblo de los sucesos que protagonizaban esos personajes, con la intención de conmovir o promover simpatías o rechazos.

Pero si hasta ahora las “fotografías de promoción” son importantes, las más trascendentes serán las siguientes: las que nosotros ubicamos en la segunda etapa, y en las cuales está ausente el tono optimista que tienen las primeras, pues todas se refieren a la caída del imperio y su dramático epílogo en Querétaro.⁶⁷

Ya comentamos que el retoque, la intervención de una fotografía era conocida y practicada con el fin de mejorar el objeto fotografiado, sin embargo, el fotomontaje, es una variante más sofisticada. Arturo Aguilar Ochoa menciona en el párrafo siguiente como el episodio del fusilamiento de Maximiliano y sus generales fue manipulado para su reproducción y venta. Las imágenes ilustrativas en su libro muestran la famosa fotografía con el añadido de la imagen de la virgen de Guadalupe imagen religiosa de profundo significado en México.

Por eso la noticia de la caída del Imperio, con el fusilamiento de Maximiliano, causó enorme sorpresa en todo el mundo. No se trataba de la muerte de un

⁶⁶ Massé Zendejas, Patricia. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1998.

⁶⁷ Aguilar Ochoa, Arturo. *La Fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996. p. 39

gobernante más en un anárquico país llamado México, sino del atentado a un príncipe europeo que involucraba muchos intereses. Las reacciones pudieron ser muchas y diferentes; la consternación no obstante, resultó general.

Tenemos que hacer hincapié precisamente en este contexto, porque precisamente tales circunstancias nos explican la aparición de una enorme variedad de fotografías relacionadas con los sucesos de Querétaro, dispersas en varias colecciones y reproducidas al por mayor, existe en especial una infinidad de fotomontajes donde los emperadores están rodeados por los generales que, como Maximiliano, también murieron fusilados: Méndez, Miramón y Mejía. Hasta entonces ningún otro hecho histórico del siglo XIX en nuestro país ocasionó tal despliegue fotográfico.⁶⁸

Aguilar Ochoa, en su estudio dedicado a las fotografías de la época, pone de relieve el origen francés de los primeros fotógrafos, su influencia y el provecho económico que resultaba de sus trabajos, especialmente fotomontajes que sin duda iniciaron un estilo en el gusto nacional.

Más que fotógrafo Peraire fue sobre todo un vendedor de imágenes; debemos reconocer, sin embargo, que es autor del mayor número de fotomontajes y fotografías alegóricas sobre la caída del imperio. Existe una cantidad sorprendente de estas imágenes, casi siempre con su firma. La mayoría en tarjetas de visita con el retrato de Maximiliano (de los muchos que se tomaron) y de los generales fusilados Miramón y Mejía.⁶⁹

Tal es el escenario del comienzo de las fotografías que componen los fotomontajes de mi *álbum multifamiliar*, o por lo menos *bifamiliar*.

A este respecto, el fotomontaje en la era digital no difiere mucho de la técnica que se usaba anteriormente, se trata de componer imágenes con fotografías diversas; recortarlas, insertarlas en una superficie base, añadir al gusto elementos varios, colores, efectos. En mi caso, resultó el medio ideal para conjugar el mundo del pasado con el presente, el tiempo y el espacio: un escenario donde todo es posible.

Del mismo modo que la imagen fotográfica, en contraposición a la caricatura dibujada, inspira al fotomontaje político por su mayor "realidad", así también puede conseguir perturbar nuestra percepción normal del mundo y crear imágenes maravillosas. Mediante la yuxtaposición de elementos entre sí de naturaleza extraña se crean paisajes alucinatorios; cuando los objetos cotidianos se trasladan a un nuevo contexto resultan enigmáticos. Aunque nuestra mente se esfuerce por comprenderlos, se impone la perplejidad o bien se genera una nueva idea sobre ellos. Se hacen visibles, pues, realidades distintas.⁷⁰

⁶⁸ Ibid p. 40

⁶⁹ Ibid p. 50

⁷⁰ Ades, Dawn. El fotomontaje Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SA 2002 P. 107

El fotomontaje digital, igual que la fotografía, tienen el futuro abierto y un sinfín de posibilidades. El fotógrafo amateur con una cámara digital y una computadora conectada a Internet hace que sus fotos den la vuelta alrededor del mundo en cuestión de segundos. De hecho, una expresión actual del fotomontaje en términos interactivos presenta infinitas variaciones en la Web, basta con abrir una página cualquiera. De ello me ocuparé en el último capítulo de este trabajo.

CAPÍTULO III

De filias, familias y genealogías

*En esta cama durmieron mis padres.
Siempre quiero saber por dónde iban
sus ojos
esas noches
en que de tanto darse
me encontraron...
Sus sagas anduvieron de la cocina al
cuarto
remojadas en sal, dulce y vinagre
preservadores de nuestros cuerpos...
En esta cama nació un año nuevo.
Último parto.
Primera rebelión.
Con dos granos de tinta
y el compromiso de repartir la herencia:
desventrar el colchón
quemar las tablas
hasta encontrar mi verdadera filiación.*

Patricia Medina

Otras maneras de mirar: literatura, autobiografía

Correspondería en este capítulo avanzar una hipótesis, por ello vuelvo sobre los conceptos de Virginia Woolf: “Las hipótesis son peligrosas, sin embargo, tenemos razones que nos inducen a esbozar la hipótesis según la cual, la fluidez y la libertad, el poder de cambiar y el poder de crecer, solamente pueden ser conservados en la oscuridad”.⁷¹

Es precisamente en la oscuridad, en lo enterrado, lo oculto, donde se conservan los elementos que componen la mirada de las mujeres. Un ejemplo oportuno lo representa Flora Tristán (1803-1844), activista feminista peruano-francesa y luchadora social. En 1837 aparece un texto suyo a favor del divorcio, en 1838 publica *Peregrinaciones de una Paria*, autobiografía que nos aporta datos

⁷¹ Woolf, Virginia. *Tres Guineas* Barcelona: Editorial Lumen 1980 p. 156

importantes sobre el contexto del siglo XIX, no sólo en París sino en Latinoamérica, concretamente en Perú, país al que viajó en busca de sus orígenes y de un posible apoyo para su desesperada situación económica y legal que, como mujer, como madre y como activista política en condiciones sociales desventajosas, finalmente la orillaron a la muerte a la edad de 41 años. Se sabe que Charles Traviès hizo varios retratos de ella, retratos que se insertan en la tradición pictórica, ya que ella murió en los comienzos de la fotografía. En 1839 Flora describió a su amigo, el pintor Charles Traviès, la manera en que deseaba ser retratada: “Empiece a pensar en la ropa que me pondrá y en qué actitudes seré presentada. Piense, querido hermano, que este retrato será el de la *paria*..., la mujer nacida andaluza y condenada por la Sociedad a pasar la juventud llorando y sin amor. En suma, esa pobre mujer asesinada y arrastrada ante los jueces no como *víctima*, sino como *culpable*”. Y añadía: “Uno de mis más vivos deseos es que el retrato se parezca mucho a mí.”⁷²

El retrato, para quienes no vivieron en tiempos de fotografía, era un ideal, una quimera, una posible mirada ajena que requería de la seducción y la influencia del pintor. Por otra parte el retrato como objeto único, no propiciaba su divulgación ni su duplicación. Es revelador mencionar que esos retratos de Flora Tristán desaparecieron *misteriosamente*.

“*Uno de los más vivos deseos*” de Flora Tristán, ser mirada lo más parecido a ella misma, no se cumplió. Conservamos en cambio sus cartas, textos y otras publicaciones claramente autobiográficas como son: *Peregrinaciones de una paria* (1883), anteriormente mencionado, y *Paseos en Londres* (1840). Otra manera alternativa del acto de mirarse, de concretar el propio reflejo, de precisar, dejar registro es pues, narrar, escribir la propia historia, escribir desde el interior.

Sigrid Weigel en su ensayo: *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*, describe este proceso narrativo como un *punte* entre la rigidez y la fantasía, un espacio inexplorado, exento de restricciones.

En los años revolucionarios y luego, cada vez más, a partir de 1860, hubo un número creciente de ensayos, obras programáticas y cartas abiertas de las propias mujeres sobre la situación y el rol de la mujer. También las autobiografías de mujeres, que es un género derivado de la publicación de experiencias personales, sólo empezaron a aparecer a partir a mediados del

⁷² Bloch-Dano, Eveline, *Flora Tristán*. México, Editorial Océano Maeva 2003

siglo XIX. El disfraz de la literatura procura *protección* así como la oportunidad de superar las fronteras de lo real y postular *utopías*. La ficción es un espacio donde se puede aprender a caminar, a fantasear, y a experimentar, para abrir una vía creativa a partir de la tensión entre «*las limitaciones de las estrategias y la naturaleza inadecuada de los deseos*» en la vida real de las mujeres.⁷³

Si la mirada de las mujeres como expresión simbólica no se adhiere a la historia, tampoco se inserta en una geografía específica. La autobiografía, los diarios, las cartas a que nos referimos, es decir los textos escritos por mujeres, a menudo se consideran un género menor en la literatura. Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su ensayo sobre la obra de Franz Kafka, enumeran las características que nos permiten reconocer la llamada “literatura menor”: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización”.⁷⁴

Ciertamente las mujeres no son una minoría, de hecho representan más o menos el 51% de la población mundial, pero apenas se valora su aportación en las ciencias y las artes. La primera característica de la literatura llamada menor que proponen los autores, es estar fuera de los cánones mayores, sin un territorio propio.

La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. En las “grandes” literaturas por el contrario, el *problema individual* (familiar, conyugal, etcétera), tiende a unirse en otros problemas no menos individuales dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo [...] La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política.⁷⁵

Los balbuceos iniciales de las mujeres en la literatura, al igual que los retratos de Flora Tristán tienden a desaparecer *misteriosamente*, como los expedientes en cualquier aparato burocrático: son evidencias peligrosas que se procura borrar o distorsionar, pues la mejor manera de descalificar es ignorar. De esta forma invisibilizar la opinión de las mujeres en cualquiera de sus manifestaciones no es un acto deliberado: es un asunto político que se ejerce contra una colectividad. Retomando a Deleuze y Guattari en la segunda característica de la literatura menor, ellos afirman:

⁷³ Ecker, Gisela (editora) *Estética Feminista*. España, Icaria Editorial, 1986, pp. 80-81

⁷⁴ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1975, p. 28

⁷⁵ *Ibid* p. 29

Sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad.⁷⁶

Renée Vivién, cuyo retrato es una imagen recurrente en mi iconografía familiar alternativa, constituye un ejemplo que se inserta con precisión en este contexto: nace en Londres en 1877 bajo el nombre de Pauline Tarn, posteriormente, se traslada a París en 1899. A la edad de 22 años decide cambiar de nombre, de patria y de lenguaje. Escribe en francés la totalidad de su obra literaria; más de 500 poemas, siete volúmenes de prosa, una novela, cuentos, e innumerables cartas, traduce del griego, entre otras autoras, los fragmentos que se conservan de Safo la celebre poeta griega del siglo VI a.c.. Muere en París a la edad de 32 años. Su extensa producción parte de la llamada autobiografía: su obra se dirige al espejo de sus semejantes; ella espera la reacción de otras miradas, miradas de mujeres a las que atribuye valor y autoridad. Cabe mencionar que Renée Vivién fue una escritora lesbiana cuya vida orientada afectiva y sexualmente hacia otras mujeres la llevó a ser marginada por la sociedad de su tiempo, que la consideró inmoral y decadente.

Se desprende de ahí que la tercera característica de la literatura menor es *el dispositivo colectivo de enunciación*.⁷⁷ Usar el lenguaje no desde el sujeto, o para explicarlo de manera más clara, despojar el enunciado de un autor o un narrador definido y de un héroe o personaje concreto. Los autores citados lo expresan como “Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis. Sólo el menor es grande y revolucionario. Odiar toda literatura de amos y maestros.”⁷⁸

El grito de una mujer enfurecida resulta escandaloso incluso a oídos que están entrenados en la rebeldía. La novela *Beloved*⁷⁹ de la escritora estadounidense Toni Morrison (Ohio 1931), fue escrita en ese tono estruendoso; la anécdota describe el contexto de las mujeres negras en los Estados Unidos en el período de transición previo a la abolición de la esclavitud. La protagonista, Sethe, una esclava negra que ha padecido crueldades indescriptibles, prefiere dar

⁷⁶ Ibid. p. 30

⁷⁷ Ibid. p. 32

⁷⁸ Ibid. p. 43

⁷⁹ Morrison, Toni. *Beloved*. Barcelona: Plaza & Janés Editores. S. A. 2001.

muerte a sus vástagos a verlos crecer en la esclavitud. Golpea despiadadamente a sus hijos contra las vigas del granero con la intención de darles muerte al percatarse que el *amo* regresa a reclamar su propiedad, acaba así con la vida de su hija más pequeña. Años después, el fantasma de la criatura retorna metamorfoseada en bebé-adulta. Este relato es un himno poético inédito en la historia de la literatura. Las notas discordantes de ese grito colérico, incomodaron y sorprendieron en su momento.

El escritor portugués José Saramago, muy atento a los premios de las academias, describe en “*Cuadernos de Lanzarote*” su contrariedad al saber que la ganadora del premio Nóbel de literatura al que él aspiraba en 1993, fue concedido a Toni Morrison, una autora casi anónima a la que no reconocía méritos suficientes.

La literatura menor se convierte en una expresión política colectiva: parte de la individualidad, de la marginación, para integrarse en un mecanismo circular que se proyecta en devenir múltiple. El uso de la palabra escrita es un pretexto para expresar lo que requiere otro tipo de expresión: descomponer el lenguaje, ponerlo en otra dimensión dotarlo de otros sentidos.

Generalmente, en efecto, la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido. Al dejar de ser órgano de un sentido, se convierte en órgano del Sentido. Y es el sentido, como sentido propio, el que preside en la atribución de designación de los sonidos (la cosa o el estado de cosas que la palabra designa); y, como sentido figurado, en la atribución de imágenes y de metáforas (las otras cosas a las cuales se aplica la palabra en ciertos aspectos o en ciertas condiciones).⁸⁰

Al referirme concretamente a la literatura *incómoda* de Morrison, a la poesía *arcaica* de Vivién, pretendo constatar el intento que procede del sentido que se impregna en las palabras como una vía de fuga, una franja múltiple y comunitaria de expresión.

Por otra parte insisto en el tema de la literatura de las mujeres y de la autobiografía porque es el acto que simboliza describir las propias experiencias, mirarse-en-un-espejo del que más adelante derivan propuestas sobre el concepto: *Genealogías femeninas*. María-Milagros Rivera se ocupa del tema: “Las autobiografías de mujeres suelen centrarse en el relato de lo cotidiano, de lo

⁸⁰ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1975, p. 34

personal y doméstico, de lo supuestamente trivial, que no recuenta triunfos ni contrastes ni (normalmente) sucesos destacables”.⁸¹

A continuación encontramos la clave de la relación que existe entre autobiografía y genealogías femeninas: Rivera relata una visita que Kate Millet, feminista norteamericana, post-sufragista y más conocida por su famoso texto *Política Sexual*, hace a Doris Lessing durante la década de 1970 para comentarle sus impresiones sobre la nueva novela de Lessing, *El cuaderno dorado*:

Descripciones de vivencias tan personales y reiterativas en la cotidianidad de las mujeres como es la menstruación, descripción que ella no había encontrado nunca hasta entonces en textos literarios. La respuesta de Lessing es una desconstrucción desvastadoramente sencilla del viejo canon definidor de la autobiografía: «Desde luego que es una de esas cosas que te ruboriza escribir -ríe-, pero lo más curioso es que precisamente esos párrafos que entonces me causaron más ansiedad, los momentos que pensé, no, no puedo poner esto en el papel, son ahora los párrafos de que estoy orgullosa. Que me confortan más de todo lo que he escrito. Porque por cartas y lectoras he descubierto que esos eran los momentos en que hablé por otra gente. Tan paradójico. Porque entonces parecían tan perdidamente privados... Es la expresión del yo ahora en las mujeres lo que es más interesante... En realidad, éste es el único tipo de cosa que me interesa ahora. Lo que la gente escribe sobre sus vidas. ...Quiero ver también lo que tú haces»⁸²

Doris Lessing, premio Nobel de literatura 2007, se cuestionaba aquellas frases que no podía poner en el papel y que, al final, resultaron ser precisamente las que hablaban por otras mujeres: lo privado-político como enunciación colectiva que Deleuze y Guattari concluyen en su texto.

María-Milagros Rivera hace su propia lectura: el significado de la personalidad de la autora como anulación de la personalidad -la esfera de lo privado-, llevaría a las mujeres nuevamente a la invisibilización, pero cuestiona ante qué espejo queremos mirarnos: el valor de lo colectivo.

En otras palabras, se trata de aclarar si la diferencia sexual significa que las mujeres somos inevitablemente espejo del género masculino, o si podemos ser reflejo unas de otras, sin la jerarquía que, de entrada, parece llevar siempre consigo el sistema de géneros. Es decir, se trataría de situar al centro del análisis el cuerpo de las mujeres, no solamente su texto.⁸³

⁸¹ Texto tomado del Cap. IX del libro de María-Milagros Rivera Garreta, *Textos y espacios de mujeres (Europa, siglos IV-XV)*, Icaria, Barcelona, 1990.

⁸² Ibid

⁸³ Ibid

Re-visión: al rescate de nuestra memoria.

Desentrañar, desenterrar, descubrir, revalorizar, inventar, utopizar. Ver con ojos nuevos, sin prejuicios, mirar lo que otras mujeres han autocensurado y colocarlo de nueva cuenta en un plano frontal es colectivizar la mirada. “Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia”.⁸⁴

Adrienne Rich propone una re-visión, un mirar con ojos nuevos... ¿Cómo se puede mirar con ojos nuevos desde la oscuridad? ¿Qué clase de ojos ven en la oscuridad? Mi objetivo es tomar como elementos de mi trabajo visual los viejos papeles y objetos atesorados por mis ancestras para darles el valor que ellas les otorgaban y re-significarlos, lo cual considero, parafraseando a Rich, *como un acto de supervivencia*. Me parece importante añadir que es menester persuadir a otras mujeres de esta necesidad. Mostrar algunas partes del ámbito oscuro y misterioso que nos marca, es una tarea particular, requiere investigar, insistir, tomar nota de la memoria, rastrear, involucrar a las madres, a las abuelas. Tal como la canción de Cri-cri que muchas aún recordamos: “Toma el llavero abuelita, y enséñame tu ropero, con cosas maravillosas y tan hermosas que guardas tú”, que puede ser también divertido. Leer una vieja carta, un ignorado diario, un objeto doméstico a la luz de nuestra propia mirada, merece ser re-visado.

Genealogías Femeninas

El diccionario de María Moliner⁸⁵ define *Genealogía* como: “Conjunto de antepasados de alguna persona o de algún animal. Antepasados: otro del cual descende. 2. Ejercer, tener o autoridad o influencia que se tiene en una colectividad o sobre la colectividad de alguien”.

⁸⁴ Rich, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria Editorial 1983 p. 47.

⁸⁵ Moliner, María *Diccionario de uso del Español*. España: Editorial Gredos 2000

Inserto las definiciones textuales del diccionario para partir de una base general que nos permitirá elevarnos hasta los conceptos que acuñan las filósofas Luisa Muraro y Luce Irigaray.

Ya hemos visto la familia en desorden en términos de Elizabeth Roudinesco: el entorno social, el ritmo acelerado de los avances científicos, las sutiles modificaciones legislativas que demandan diferentes sectores de la población a fuerza de manifiestos, desplegados, foros, movimientos, todo aquello que estaba sujeto a restricción, toda desobediencia, desorden, insubordinación – que actualmente nos parecen ingenuas– me permite demostrar que si bien las instituciones permanecen, por lo menos son confrontadas. Así, el concepto de familia se transforma diariamente en función de la complejidad que caracteriza a las relaciones humanas. Aquellos lazos que unen a un grupo de personas pueden ser tan profusos como la terminología que Elizabeth Roudinesco describe.

De la misma manera he referido, aunque sea de manera sucinta, los elementos que distinguen el feminismo de la igualdad del feminismo de la diferencia; en ese sentido, me he pronunciado desde un inicio de acuerdo con las ideas que Virginia Woolf esbozó lucidamente en *Tres guineas*, pues es una línea coherente con el desarrollo de mi propuesta, y me permite enlazar los diferentes temas hasta dar con una idea más clara de la función de la muestra visual que es la materia esencial de este trabajo.

La filosofía, el pensamiento, se desarrolla en un ámbito acorde con el de las artes visuales; ambas se expresan en el orden simbólico. Las ideas sobre *feminismo de la diferencia* y *genealogías femeninas*, son tesis planteadas y desarrolladas por la francesa Luce Irigaray, especialista en filosofía, psicoanálisis, y lingüística y la filósofa italiana Luisa Muraro; sin acudir precisamente a las fuentes originales, me apoyé en los estudios de Luisa Posada Kubissa, especialista en el tema.

Kubissa en su ensayo sobre “Feminismo de la diferencia y feminismo de la igualdad” resume el pensamiento de Luce Irigaray en su libro *Spéculum de l'autre femme (El espejo de la otra mujer)* publicada en 1974:

- que no hay una naturaleza humana, sino dos (la masculina y la femenina)
- que no hay un solo orden simbólico, sino dos (el masculino y el femenino);

- que no hay una sociedad y una cultura completas sin esa dualidad genérica (lo masculino y lo femenino)
- que no hay un orden genérico dual porque sea cultural o construido, ni tampoco por el mero dimorfismo biológico de la especie, sino que este orden responde al orden mismo de las cosas (Ser masculino-Ser femenino).⁸⁶

Sobre este libro y sus repercusiones hace hincapié en la importancia del mensaje de la diferencia y menciona también a Luisa Muraro ya que ambas:

Consideran la reivindicación feminista de la igualdad como un capítulo a cerrar, para concentrarse en la diferencia femenina. Estas pensadoras reclaman que la mujer se abstenga de participar en el orden simbólico-político masculino imperante y proponen una tónica del discurso feminista en la que aparecen figuras como la madre simbólica o como el reconocimiento de la autoridad entre mujeres.⁸⁷

En *El orden simbólico de la madre*, Luisa Muraro, retomó el discurso de la palabra, la semiótica, la comunicación no escrita heredada por la madre:

Cada madre concreta y personal, culta o inculta, rica o pobre, enseña la lengua completa a su hija y a su hijo en la primerísima infancia. Enseña también la fase simbólica, además de la semiótica, o sea enseña la libertad de crear signos y significados nuevos. Nombrar el orden simbólico de la madre nos ha restituido a muchas mujeres la libertad de decir, al recuperar la confianza en la lengua materna. Y nos ha permitido recuperar o intentar recuperar la relación con la madre concreta.⁸⁸

Para reivindicar el concepto de *Genealogía femenina*, Luisa Muraro se basa en las ideas de Luce Irigaray cuando confronta al psicoanálisis tradicional otorgando otra interpretación a los mitos y tragedias griegas. A modo de síntesis, Muraro considera:

El discurso de la genealogía nos enseña, en primer lugar, que una mujer pertenece primordialmente a la genealogía materna, está inscrita en una descendencia femenina de sangre y de palabra, y sólo secundariamente pertenece a la familia. [...]Luce Irigaray afirma que dar forma a la relación madre-hija es una cuestión ética, es decir, una cuestión de orden simbólico y social. [...]En *Tirrenia*, Irigaray propuso a los dirigentes del PCI (Partido Comunista Italiano), mujeres y hombres, usar su poder para hacer que en cada lugar público fueran expuestas imágenes de madre e hija. El factor visual, de hecho, es un trato constitutivo de lo ético, en el sentido definido

⁸⁶ Posada Kubissa, Luisa. *Feminismo de la diferencia y feminismo de la igualdad*
http://www.imo.gob.mx/congreso/feminismo_de_la_diferencia_y_feminismo_de_la_igualdad.doc.

⁸⁷ Rivera, María Milagros. *La relación de una hija con su madre: semejanza y diferencia*.

<http://www.revistabandeapart.com/002/txt/1.htm>

⁸⁸ Ibid

arriba, de orden simbólico y social. Se necesita exhibir aquel segmento fundamental de las genealogías femeninas que es la relación madre-hija⁸⁹

La comunicación no escrita adherida a lo simbólico materno fuera de la esfera familiar, la necesidad de sugerir la importancia del factor visual en un sentido ético y simbólico, la propuesta evidentemente política de Irigaray al PCI de exponer en cada lugar público expresiones visuales de la relación Madre-hija amalgaman, para mí, la mirada interior enhebrada con la autobiografía y la llamada literatura menor como una demanda política.

En segundo lugar, el discurso de las genealogías femeninas nos enseña a dar nueva articulación a las relaciones familiares. De la primacía atribuida a la relación genealógica madre-hija, de hecho, desciende la necesidad de reestructurar las relaciones familiares, dentro de la familia y dentro del valor social de la familia. ¿En qué sentido? En el sentido de que para una mujer en su familia, el momento más fuerte y significativo, en el que se juega actualmente algo de su identidad y libertad, está constituido por la relación genealógica con la propia madre o con la hija. [...]La genealogía femenina se da antes y va más allá de la familia que una mujer construye; las genealogías atraviesan las familias y el signo de este atravesarse lo constituyen las relaciones mismas entre madre e hijas.⁹⁰

Atravesarse, claro está, no es la contradicción entre padres e hijas, ni entre padres e hijos, tampoco entre hermanos y hermanas: atravesársele a la familia tradicional lo protagonizan las hijas con las madres. La misma dificultad de comunicación, la carencia de elementos diplomáticos, corteses, la oscuridad y la desconfianza ante cualquier pacto o promesa, hermandad o sororidad nos induce a renunciar a la familia como construcción social o por lo menos a inventar cualquier alternativa, siempre posible presumo, pero tan inédita y tan paradójica como una esfera danzando entre el tiempo y el espacio.

De aquí un tercer punto, siempre con respecto a nuestro reflexionar sobre la familia, a la luz del concepto de genealogía femenina: la familia no es concebible, no se puede concebir, como un mundo cerrado en sí mismo. En el ámbito familiar no ha sido todavía posible hoy dar una significación adecuada de la relación genealógica femenina. [...] El puente, la continuidad, se lo ofrecen las mujeres que no pertenecen a la familia y que prefieren, para sí, vivir en relación social con una u otras mujeres sin lazos conyugales y sin maternidad. [...] Estas mujeres ilustran para todas la primacía de la relación genealógica femenina y ayudan entonces a las demás a reestructurar el

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

conjunto de las relaciones familiares en un sentido favorable a la libertad femenina.⁹¹

Comprender el concepto genealogías femeninas al que me adhiero y expreso en la plástica, es reconocer la diferencia, influencia o autoridad de mujeres hacia otras mujeres, tal como Kate Millet hace al reconocer el trabajo de Doris Lessing y el equivalente comentario final de Lessing hacia Millet: *Quiero ver también lo que tú haces...*

En este apartado me pareció ineludible conjugar por una parte los aspectos: fotografía y mirada, mirada– de– las– mujeres y literatura, y por otra parte algunos aspectos sociológicos del feminismo y de las relaciones de género para ubicar de una manera más precisa mi propuesta visual.

Mis dos familias, título que di a la serie de fotomontajes, si bien se origina en el árbol genealógico de mi rama materna; en fotos, fechas, nombres e historia que he reconstruido de manera elemental, pretende mostrar en imágenes, de una manera simbólica, a la otra familia, la que me conforma como ser humano, aquella en cuyos lazos solidarios he vivido y entretejido conjuntamente con las personas que yo he elegido, más filiales si se quiere, más cercanas que las que otorga la familia biológica y más determinantes en mi propia vida. Estoy conciente de la complejidad que supone definir una familia alternativa como la que propongo, de hecho, parte de los textos que he insertado, analizan y demuestran conceptualmente lo que yo expongo en mis imágenes, símbolos que a manera de homenaje, expongo como parte de lo que podría llamar mi *álbum bifamiliar de fotomontajes*.

⁹¹ Muraro, Luisa. *El concepto de Genealogía femenina*. www.creatividadfeminista.org 2005

CAPÍTULO IV

Fotomontajes

*He elegido el amarillo o el blanco,
el brillo o el mate, la curva o la recta,
que mejor me sientan.
Para uno soy volátil,
para otro soy rígida, angulosa
como una plateada porción de hielo
o voluptuosa
como la dorada llama de una vela.*

Virginia Woolf, *Las olas*⁹²

Fuentes documentales

Virginia Woolf, como ha quedado claro, es un referente para mí. En este caso, podría tomar como epígrafe, cualquier frase al azar de su libro póstumo: *Las olas*. Por ejemplo: *Y ahora, asumiendo el misterio de las cosas, puedo alejarme como una espía*. O bien: *¿Qué contiene la sombra central? ¿Algo? ¿Nada? No lo sé.*⁹³ De esta manera trato de decir que no hay una forma precisa para elaborar una imagen, si bien parto de fotografías y otras huellas documentales que encontré en una búsqueda conjunta con mi madre, también existen impulsos desconocidos, sombras que nos mueven, la curva o la recta que mejor me sientan y que emergen ahí en el momento en que decido la impresión final.

Me centro en las fuentes documentales que tienen relación con la muestra visual *Historias de mis dos familias* y en especial aquellas que me ha trasmitido mi madre, en ese sentido es revelador que aunque ella me ha mostrado todo lo que ha encontrado: fotos, cartas, diarios, postales, objetos, y todo ello lo he digitalizado, en cambio ha decidido legarme materialmente sólo aquello que pertenece a la esfera de lo privado: sus fotos, los cuadernos y diarios de mis abuelas, su colección de postales y cancioneros. Otros documentos como las fotografías más antiguas, las actas, reconocimientos y certificados oficiales que pertenecen a la esfera de lo público, los reserva para otras miradas.

⁹² Woolf, Virginia. *Las olas*. Barcelona: Editorial Lumen 2005 p.167

⁹³ *Ibid* p. 220

En una exposición de fotomontajes, cajas y objetos de plata que presenté en el 2005⁹⁴, una persona escribió en el libro de visitas algo así como que “cualquier niño podría hacer lo mismo”. Tal comentario me alentó, porque en realidad expresó algo muy simple, efectivamente tan sólo se requiere inventar, imaginar, y en el caso del fotomontaje, recortar y pegar. Como en un collage hecho a mano con base en fotos, cualquier elemento subyacente, por simple que sea, se transforma en una expresión personal. Así lo señala Ades citando a Heartfield: “una fotografía puede convertirse, añadiéndole una mancha de color insignificante, en un fotomontaje, en una obra de arte de un tipo especial”⁹⁵

He omitido intencionalmente ahondar en los contenidos históricos del fotomontaje aún cuando sé que esta técnica, como otras, son utilizadas desde una intención ideológica, ya referí por ejemplo, el uso del elemento religioso en las famosas postales o tarjetas del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo que se vendían en México en 1862, de la misma manera ha sido de gran provecho para inducir, convencer, vender, adoctrinar. Basta añadir un elemento a una foto para ello. Los partidos políticos y las empresas publicitarias utilizan constantemente la técnica del fotomontaje para sus propósitos.

En lo personal he preferido utilizarlo de una manera menos formal: “Como decía Luckács, *un buen fotomontaje produce el mismo efecto que un buen chiste*”.⁹⁶ He evitado racionalizar, elijo fotografías e imágenes de una manera espontánea, quizás a la manera dadaísta. Sólo cuando veo el resultado encuentro nexos simbólicos o, simplemente, estoy conforme con la composición.

- **Fotografías**

Las referencias bibliográficas que he mencionado dejan registro que el inventario fotográfico comenzó en 1839 y también que en la década de 1860 ya existía en nuestro país una demanda fotográfica muy importante. Es precisamente del siglo XIX, –yo la ubico en la década de 1860–, la primera foto de la cual parto. Se trata de la foto que me atrapó, la que me hizo seguir la huella. Mi bisabuela Josefa Jiménez sentada en las piernas de Francisca García, mi tatarabuela. Tal vez la

⁹⁴ Exposición individual *Flor de una noche* Capilla Británica. 2005

⁹⁵ Ades, Dawn. *El fotomontaje* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SA 2002 p. 16

⁹⁶ *Ibid.* p. 57

contemplación de esta imagen no signifique nada para quienes se encuentran frente a este ensayo, significará tan solo una foto antigua, pero yo enhebro una relación simbólica desde el *punctum* que detalla Roland Barthes, el inicio del *álbum familiar* que describe Susan Sontag, y la apertura de mi *genealogía femenina* a decir de Irigaray y Muraro.

En ese sentido no me interesa enumerar la cantidad de fotografías que incluyo entre las fuentes documentales, sino el umbral, el reflejo, sacar a flote aquellos rostros inquietantes:



Francisca García y Josefa Jiménez (1865?)

Cuando mi madre me mostró esta foto, algún mecanismo interior se echó a andar. La mirada enigmática de Pancha, su rostro claramente mexicano, la manera de colocar sus manos cerca de la carita seria de su hija, sin tocarla, el sillón del fondo, los vestidos, las botitas de Josefita. El impulso de saber, investigar, conocer más acerca de esas mujeres que son parte de mi pasado no ha parado. Mi madre empezó a sacar muchas más fotos, en la mayor parte de ellas no había fechas ni nombres, mi madre los sabía y procedió a nombrarlos, a transmitirme sus recuerdos. Lo que *parece* fácil en nuestro siglo caracterizado por la disponibilidad de información a través de Internet y otros medios electrónicos, antaño correspondía a un ámbito cerrado y misterioso. Sin embargo, la técnica antigua no ha dejado de maravillar a quiénes nacimos con la fotografía impresa, ahora se acumulan una enorme cantidad de fotos, y sin embargo poco queda de

ellas fuera de los dispositivos cibernéticos, ya no se accede al objeto mismo. Las fotografías impresas develan algunos enigmas que se van revelando ante las imágenes, los rostros, las ropas, los utensilios y los nombres de las personas que aparecen.

- **La tarjeta postal**

Entre los objetos más preciados que se conservan de mis antepasados está, sin duda, el álbum de tarjetas postales de mi abuela María del Carmen, pues representa un verdadero tesoro del recuerdo. El estado de las postales es bastante bueno a pesar de que el álbum, encuadernado en piel, está fechado en 1908 y a duras penas se pueden pasar las hojas de cartón. Contiene una variada colección que da idea muy clara de la infinidad de recursos visuales que permitía la fotografía y, también muestra a la postal como un vehículo de comunicación bastante revolucionado a principios del siglo XX. El origen de este género reúne las siguientes características:

Se trata de un objeto, generalmente un Bristol de forma rectangular –especie de cartulina ligera– de edición oficial o privada que asegura una comunicación al descubierto, gracias al servicio público de correo. A pesar de que en el siglo XVIII existía un intercambio de imágenes con mensajes escritos que circulaban por la posta, fue hasta pasada la primera mitad del siglo XIX que aparece la tarjeta postal.⁹⁷

En ese álbum encontré un buen número de postales pertenecientes a la década de 1910, la mayor parte de ellas son cartas que mi abuelo enviaba a su novia, mi futura abuela. Es precisamente la postal, por su doble función de imagen y de carta y su valor decorativo que hizo posible que los mensajes de mi abuelo, de gran importancia personal, llegaran a mis manos. Isabel Fernández Tejedo aporta el siguiente dato sorprendente: “En 1910 se producen 123 millones de tarjetas postales. Si bien en México no existe una cifra precisa sobre la producción, a la fecha se han registrado alrededor de cien mil tipos distintos de tarjetas postales.”⁹⁸

En esa pequeña muestra familiar pude observar el ingenio y el empleo de técnicas no sólo para aplicar color en fotografías en blanco y negro, sino también

⁹⁷ Fernández Tejedo, Isabel *Recuerdo de México. La tarjeta postal mexicana 1882–1930* México: Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos S.N.C. 1994 p. 18

⁹⁸ *Ibid.* p. 29

en la aplicación de relieves e inserción de materiales tales como: metal, madera, tela, el uso de mecanismos movibles, y por supuesto, fotomontajes:



En esta tarjeta postal, sobre la fotografía que representa a una joven, fue montado el diseño de una ventana con la sencilla, pero atrayente posibilidad de abrir y cerrar sus hojas. Detalles movibles semejantes a los de esta ventana, encontré en ejemplares que sorprenden por su variedad, colorido, materiales y mecanismos. Así lo señala Fernández Tejedo:

Los temas, las formas y los materiales de las tarjetas postales importadas eran por supuesto muy variadas, se podían encontrar tarjetas llamadas “de sistema” o “manipulables”, las de “acordeón”, de “disco móvil”, con “lengüetas”, con “agujeros”, “fosforescentes” y “sensibles a la luz”. Se fabricaban en madera, en celuloide, en marfil, en corcho, en acero, en cuero, con plumas o en variados tipos de textiles: satines, brocados, cuerdas trenzadas.⁹⁹

La interactividad, que ahora es común en el diseño digital, tiene antecedentes manuales en el diseño de las tarjetas postales de principios del siglo XX.

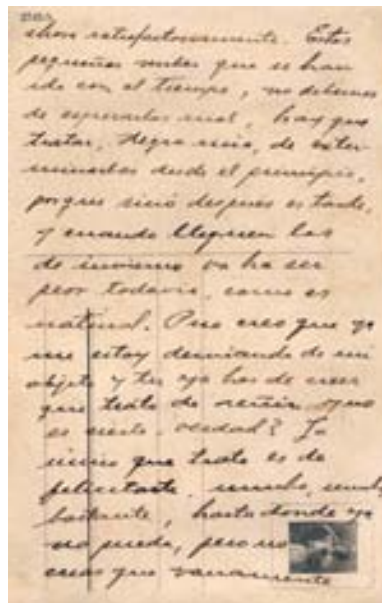
Otra colección de postales, las que pertenecían a mi madre, dan una continuidad a la historia de este género: cancioneros que aportan imágenes de los años veinte, modas, personajes, letras de canciones, poesías mexicanas.

- **Cartas**

Entre mis fuentes familiares solamente encontré las cartas de mi abuelo Virgilio Sánchez que, de no haberlas enviado al reverso de sus bellas tarjetas postales,

⁹⁹ Ibid p.

jamás se hubieran conservado. Incluyo a continuación el texto que se encuentra al reverso de la tarjeta anterior.



Las cartas son documentos de una fragilidad muy particular. No se encuentran ordenadas ni encuadernadas, lo cual les confiere una cierta dispersión, y no existe un álbum especialmente diseñado para su conservación. Su signo inicial es la autocensura, a ello le sigue la descalificación familiar y finalmente su desaparición. Es éste el proceso normal que padecen las cartas personales en el ámbito familiar. Al observar, por ejemplo, las cartas de mi abuelo, inmediatamente me pregunto ¿dónde están las que mi abuela le enviaba? ¿a dónde fueron a parar todos esos papeles impregnados de emociones, aquellos que seguramente ella guardó celosamente, ¿hasta cuándo? Para una mujer como mi abuela, como para millones de mujeres, el matrimonio cancelaba el secreto, la intimidad. Creo que al pasar de los años, las cartas han develado secretos inimaginables y por ello son materia de estudio y fuente de ficciones cinematográficas y literarias. Estoy segura que muchas veces las cartas han sido quemadas, el fuego parece ser su elemento pues a menudo son escritas en el fuego de la pasión. Lo cierto es que las cartas desaparecen, especialmente las de las mujeres. A lo largo de mi vida he sentido una gran curiosidad por el tema y lo he vivido personalmente: hacer una carta implicaba, e implica si se hace a mano, redactar borradores, cuidar la letra, ya que la letra es reveladora, hacer copias, elegir el papel, el sobre. Todos esos elementos que ahora, excluyen el uso del servicio postal, resultan obsoletos.

La importancia de la correspondencia escrita, cambia cuando se trata de personajes célebres, en ese momento una enorme lupa aparece enfocando la escena. Uno de los libros sobre el género epistolar que releo constantemente es: *Documentos de un encuentro. Friedrich Nietzsche, Lou von Salomé, Paul Ree.*¹⁰⁰ En él, se recopilan cartas relacionadas con lo que ella llama el *affaire à trois* o *trinidad*, vivida por los filósofos entre 1882 y 1883. Esta relación ha sido objeto de estudio particularmente para los investigadores de la obra de Federico Nietzsche y es quizá por esa razón que despunta la personalidad de la mujer Lou Salomé, quien en ese entonces tenía 21 años. La anécdota viene a cuento porque se trata de una mujer que cuestionaba las relaciones entre los sexos y valoraba su libertad antes que cualquier otra cosa. Lou propone una vida en común con Nietzsche y Paul Ree, situación que no contemplaba el matrimonio y que para la moral imperante significaba un absoluto escándalo. Como era de esperar, el *affaire* sólo fue una utopía que terminó de manera trágica. La correspondencia nos muestra más los prejuicios del entorno que la iniciativa del proyecto. Es notoria la ausencia de ciertas cartas que arrojarían más luz sobre el asunto, y los detalles de la propuesta misma. He comprobado, leyendo biografías, que Lou Salomé trató durante toda su vida de borrar cualquier vestigio personal. El episodio ocurrido, es decir el proyecto de vida entre los tres personajes, de gran interés en el campo del psicoanálisis, reflejada en una famosa fotografía titulada por la escritora *Fotografía de nosotros tres*:

Nietzsche se empeñó en hacer la fotografía de nosotros tres, a pesar de las violentas protestas de Paul Ree, que conservó toda su vida un terror enfermizo a la reproducción de su rostro. Nietzsche, en plena euforia, no sólo insistió en hacerla, sino que se ocupó, personalmente y con celo, de la preparación de los detalles –como la preparación de la carreta (¡que resultó demasiado pequeña!), o incluso la cursilería del ramo de lilas en la fusta, etc.¹⁰¹

Si las cartas desaparecidas hacían referencia directa a este episodio, sólo quedan la fotografía y el texto que Lou Andreas Salomé, escribiera muchos años después con su nombre de casada en su libro autobiográfico *Mirada retrospectiva*.

Tener acceso a cartas originales, observar su estilo, el detalle de escritura, los borrones, las fechas y firmas autógrafas, es para mí un recurso visual invaluable.

¹⁰⁰ Friedrich Nietzsche, Lou von Salomé, Paul Rée *Documentos de un encuentro*, Selección prólogo y notas por Ernst Pfeiffer. Barcelona: Laertes S.A de Ediciones 1982

¹⁰¹ Andreas-Salomé, Lou *Mirada retrospectiva*. Madrid: Alianza Editorial 1980 p. 72

A propósito de ello, rescato la aventura que viví con objeto de una exposición para la cual me empeñé en insertar una firma autógrafa como elemento para un fotomontaje que titulé: *Tod@s somos Nancy Cárdenas*.¹⁰² El fotomontaje cuyas dimensiones finales serían 80 cm. de ancho por 2 metros de largo, requerían cuatro componentes: una foto digital ampliada de un roperito antiguo, un espejo real adaptado al ropero, el rostro de Nancy Cárdenas¹⁰³ difuminado en plástico auto-adherible en el espejo y la firma autógrafa de la dramaturga mexicana. Con excepción de la firma, todo parecía desarrollarse con éxito; para conseguir su nombre escrito de puño y letra, tuve que solicitar acceso al *Fondo Nancy Cárdenas* en el CITRU (Centro de investigación Teatral Roberto Usigli), revisé innumerables documentos entre los que se encontraban decenas de cartas escritas a máquina: ninguna de ellas estaba firmada a mano. Cuando estaba a punto de claudicar, la encontré en un recibo postal, un pequeño trozo de papel requerido a cambio de la entrega de un paquete. Mi interés, en este caso implicaba no sólo mirarse en un espejo real a través del rostro desdibujado de Nancy Cárdenas, sino también mirar su letra, detalle minúsculo que sin duda pasó desapercibido y por tanto aprovecho la ocasión para mencionarlo.



Otro detalle sobresaliente en el tema epistolar es el tiempo que se requiere para la entrega de las cartas. En la literatura del siglo XIX se expresa y sorprende la

¹⁰² *XX años fuera del roperito*, Guadalajara, Jal. 2007

¹⁰³ Dramaturga y actriz mexicana Nancy Cárdenas 1934 – 1994

rapidez y eficacia del servicio, especialmente en Francia. Por el contrario, en otros países como el nuestro, una carta enviada por correo bien podía suponer la ausencia de respuesta. El correo electrónico a partir del Internet ha cambiado por completo el concepto epistolar; no sólo llega a cualquier sitio del planeta en segundos sino también es posible guardar, organizar, multiplicar o reenviar cada misiva. El nombre que empleamos en este tipo de correspondencia: *mensaje*, pone de relieve la transformación efectuada en poco tiempo, recado, carta. El mensajero es virtual, el cartero tradicional ya no anuncia más que recibos bancarios, cuentas por pagar, invitaciones.

- **Otros documentos impresos**

Ciertos documentos hablan por sí mismos, son ellos los que me permitieron delimitar el contexto familiar en cuanto a su ubicación, los oficios, eventos históricos importantes y la complejidad de las relaciones. El ejemplo siguiente forma parte de una serie de constancias oficiales de mi tatarabuelo Wenceslao Jiménez quien fue militar en el ejército mexicano.



Mi abuelo Virgilio Sánchez nunca hizo mención de estos papeles a mi madre, ella los descubrió mucho tiempo después de su muerte. Cabe suponer que mi abuelo, de tendencia progresista, y quién ocultó dicho documento, no se identificaba con

la tendencia conservadora de su propio abuelo, misma que se manifiesta con la firma de Miguel Miramón en el documento. El sentimiento que le hizo guardar silencio no le impidió conservarlos. Al verlos, surgieron otros interrogantes y nuevas pistas a seguir.

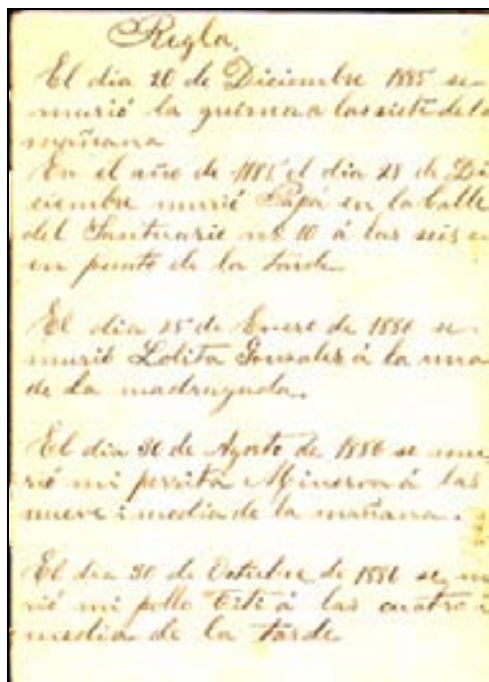
Estos documentos –ajenos a los formatos modernos–, datan de 1842 a 1867. Constató en ellos, la evolución en la carrera militar de mi pariente, muy ligada a los cambios políticos y sociales. Recordemos que en México, entre 1822 y 1860 hubo más de 50 cambios de presidente o presidente interino y, en ese lapso, vastos territorios del norte del país que actualmente corresponden a Texas, Arizona y Nuevo México fueron expropiados, en términos consentidos por el General Antonio López de Santa Anna, por los Estados Unidos. A partir de 1860 se instala el gobierno Juarista y se suceden las invasiones de Gran Bretaña, Francia y España. En 1864 en medio del caos político, aprovechado por Napoleón III para organizar un plebiscito, se instaura como emperador al archiduque de Austria, Ferdinando Maximiliano. Tres años después, en 1867, el austriaco fue fusilado en el cerro de las campanas. Los documentos que se encuentran en mi archivo digital, muestran la evolución de Wenceslao Jiménez en su carrera militar: de alférez a Capitán de caballería y cesan en 1867, año del fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía. Se ignora la fecha de su muerte.

Wenceslao Jiménez, tatarabuelo del que no existe registro fotográfico, se casa con Francisca García. La foto de ella y de su pequeña hija coincide con tres tarjetas de felicitación que él envió desde Zacatecas firmadas al reverso con una hermosa letra en 1865. Estas tarjetas y el texto escrito al reverso con su propia letra, desdibujada por el tiempo, develan sentimientos amorosos, muestran al hombre sensible que por el contrario ocultan las amarillentas y frías actas militares.

- **Diarios**

Las estudiosas de las expresiones literarias de las mujeres, consideran el diario personal como un elemento de gran valor para la genealogía femenina y su creación. Es por ello que reconocemos el valor que una mujer asigna a un texto íntimo, a propósito de los eventos de la vida privada, como espacio favorito de las mujeres de ciertas épocas, en este caso del siglo XIX. Para este trabajo, me parece interesante insertar una página del cuaderno de mi bisabuela Ana

Severina Casas, quien representa la rama cubana de mi ascendencia genealógica. De ella se conserva un pequeño cuaderno que abarca los años de 1885 a 1907. Más que un diario en sentido estricto, es un cuaderno de registro personal, ahora familiar, ya que gracias a estas breves notas puedo reconstruir el itinerario que vivió con su marido Nicolás Azpeitia y sus hijas e hijos por la isla de Cuba, parte de la Florida y algunas ciudades del territorio mexicano.



La primera página de su cuaderno, inicia en Regla, Cuba (1885). En esa página anota la fecha y hora exacta de la muerte de su padre, de su pollo Tití y de su perrita Minerva. Los datos que ella registra dan una idea de la equivalencia simbólica de sus preocupaciones: el día que nacieron sus hijos, y cuando les aparecieron sus primeros dientes y los períodos menstruales de las hijas, datos de viajes, el precio de las cortinas o los muebles, tienen el mismo valor que los escasísimos eventos históricos que ella constata como la muerte de José Martí que narra de la siguiente manera: “El día 20 de mayo de 1895 me mataron a José Martí cerca de Santiago de Cuba”. La mención de la muerte de Martí en su registro personal no difiere en lenguaje, brevedad y preponderancia a sucesos íntimos como el siguiente: “El día 4 de diciembre de 1890 tuve un aborto de dos lunas”.

- **Textos digitalizados desde un escáner**

La mayor parte de los escáners incluyen un programa para transformar una imagen de texto en formato .doc. Es una herramienta de gran utilidad para evitar la transcripción de textos. En mi caso, utilizo el scanner para digitalizar indiscriminadamente textos, fotografías, e ilustraciones de libros, periódicos y revistas.

Reitero, mi intención no es describir aspectos técnicos de artefactos informáticos, que por otra parte desafían en su evolución a cualquier pretensión novedosa, sino dar una continuidad genealógica a la historia que me ocupa.

En ese sentido, vuelvo al siglo XIX del que casi no me he apartado. Fue grato para mí, descubrir que la literatura es una afinidad que adquirí de mi bisabuela Josefa. Entre los documentos que me heredó mi madre, el más entrañable para mi es *La Violeta, Quincenal de literatura, social, moral y de variedades. Dedicado a las familias*. Se trata de un periódico editado por mujeres en la Ciudad de Monterrey. Mi bisabuela, que radicaba en Ciudad Camargo, Tamaulipas, se comunicaba con el grupo de mujeres que se hacían cargo de publicarla. El volumen a que me refiero compila ejemplares de *La Violeta* de 1887 a 1894:



En ese volumen encontré, señalados por un cordel, textos escritos por mi bisabuela materna y textos que le fueron dedicados a ella por sus compañeras y

amigas. Me interesa no sólo porque son imágenes hermosas en si mismas, con su inevitable pátina en tonos sepias, resultado de más de un siglo guardado en un cajón, sino porque el contenido de sus escritos plantea las mismas preguntas que ahora yo me hago y ofrecen respuestas. En el siguiente párrafo, se lee el poema que Josefa Jiménez, abuela de mi madre, dedica a su amiga Ercilia García:

A mi hermana adorada Srita. Ercilia Garcia. Directora de "*La Violeta*". La fe de tu amistad, amiga mía /Me hace entrever un mundo de ventura, /Sintiendo que una dulce simpatía /Impregna mi alma de afección tan pura /Es tan grato vivir bajo la influencia /Del bello sentimiento que me inspiras, /Que olvido el placer de mi existencia /y de la suerte las injustas iras. /A cada nota de tu tierno canto /Se estremece de dicha el corazón: /Y emocionada con afecto tanto /Le pido a Dios, te de su bendición...¹⁰⁴

Ercilia García, editora de *La Violeta* publica su respuesta en 1889 a mi bisabuela:

Quejas del alma. A mi querida hermana Josefa Jiménez./ En tu pecho reclinada/Quisiera, amiga llorar./Y en mis lágrimas hallar/La paz del alma anhelada;/Mas en vano, que abrumada/Mi frente la siento arder.../Y no puedo comprender/Como no estalla mi pecho/Y el corazón siempre estrecho/No sucumbe al padecer...¹⁰⁵

Aquella niña de cara seria sentada en las piernas de su madre era ya una mujer que entablaba relaciones con otras mujeres, lograba comunicarse con ellas y participar activamente en la publicación de sus escritos. Los últimos años del siglo XIX marcaron, en efecto un cambio de actitud y de intereses en la vida de las mujeres. Transcribo parte de un artículo que mi bisabuela envió a Ercilia García para ser publicado en *La Violeta* con el título *Colaboremos*:

...En este siglo de progreso en que todo marcha al perfeccionamiento, no es justo que la mujer, esa mitad del género humano, permanezca indiferente. Es necesario que fortifique su espíritu de entereza y de valor, para emprender el camino del progreso que la conducirá a su dicha y bienestar. Ya por decirlo así, sonó la hora en el reloj de los siglos en que la mujer debe hacer a un lado las superficialidades en que gasta lo más precioso de su tiempo, como son aquellas que procura para realzar su belleza exterior, esa belleza material tan breve, tan fugaz y que solo dura con la juventud. En la practica de la virtud encontrará las de su alma y en la aplicación constante al estudio de la ciencia y el arte, las de su inteligencia; con ambas formará la inmarcesible guirnalda que adornará su delicada frente.
Josefa Jiménez.

(C. Camargo) Julio 15 de 1888

¹⁰⁴ La Violeta Diciembre de 1888

¹⁰⁵ La Violeta Mayo de 1889

La voluntad y el esfuerzo de mi bisabuela por ver publicadas sus reflexiones y poesías en un espacio de expresión de y para las mujeres a fines del siglo XIX, me aporta certezas sobre el rumbo que ha tomado este discurso, pues no se trata de teorías lanzadas al azar fragmentadas y aparentemente inconexas sino de seguir un hilo intuitivo nada frágil porque repentinamente me parece persistente y articulado como lo demuestra el trabajo colectivo de *La Violeta*.

- **Fotografías digitales de Objetos**

Entre los objetos significativos que guardan las mujeres, destacan los juguetes y las muñecas. Tengo siempre presente la casa de muñecas de mi abuela Carmela y el mundo imaginario que me disparó durante años. Ahora yo conservo muchos de esos juguetes y muñecas, fragmentos de una memoria que utilizo en fotografías digitales:



Algunas personas atesoran dinero, tierras, títulos. Algunas mujeres atesoran géneros bordados. Cada quien le asigna un determinado valor a los objetos. Yo heredé una funda bordada con las iniciales: N.A., ahora sé que esa funda pertenecía a mi bisabuelo Nicolás Azpeitia quien murió en 1926.

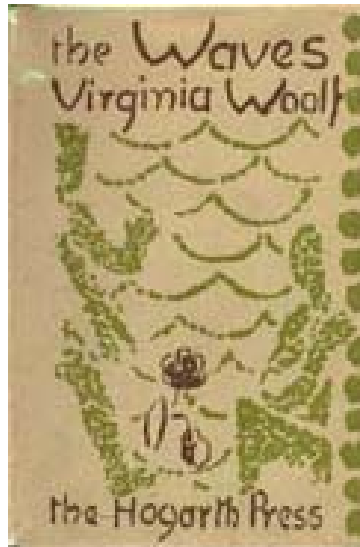


- **Imágenes de Internet**

Fotografías e imágenes de cualquier tipo tienen una gran demanda en Internet por su facilidad de acceso, sin embargo, su resolución o calidad de impresión es muy baja. Tomemos como ejemplo la famosa fotografía alegórica de Lou von Salomé, Federico Nietzsche y Paul Ree bajada de Internet:



Como información cumple su objetivo, como imagen es imperceptible. A veces no tenemos a disposición más que esas imágenes deficientes pero importantes. Veamos otro ejemplo: la portada original de la primera impresión del libro *Las olas* de V. Woolf de la Hogarth Press:



La red de redes, Internet es una herramienta indispensable precisamente por su inmediatez y facilidad de encontrar información. Sería obvio y quizás excesivo abundar en ello, los dos ejemplos anteriores marcan la diferencia en ese sentido. Pensar en términos de comunicación virtual, nos pone ante una paradoja: por una parte nos proporciona un universo de información instantánea y por otra parte no ofrece la certeza material que nos da el papel. Para una artista visual es a la vez una fuente documental de baja calidad visual y también un foro, una galería, un soporte para exponer la propia obra. Trabajar con programas digitales en el ámbito de Internet supone trabajar con archivos audiovisuales e interactivos.

- **Fotografías digitales originales**

Aceptar el papel de operador ya no sólo significa hacer click en la cámara sino registrar nombres y fechas, especialmente cuando hemos observado con excesiva frecuencia la molesta omisión de identidades femeninas. A menudo leemos en libros sobre fotografía al pie de la imagen: “retrato de mujer. S. XIX, mujer anónima”. Hoy en día, debemos aprender que las fotos personales, las de amateurs, las que tomamos sin pretensión profesional y con más razón las que sí, requieren nombrar, deletrear escribir, resaltar. Tener en cuenta como en el lenguaje hablado o escrito, el valor de nombrar a cada una de las mujeres que aparecen en las fotos, refuerza una presencia antes negada, no olvidar la cosificación de las mujeres, la mutilación de nuestros rostros, el uso y abuso mercantilista de imágenes femeninas, la manipulación de nuestros cuerpos y la

moda diseñada a tono con el deseo, oferta, utilización y compra del cuerpo de las mujeres.



En esta foto aparecen de izquierda a derecha: Angélica Valenzuela, Marta Nualart y Elsa Gómez.

Herramientas

Las fuentes documentales originales tienen un periodo de vida útil, a partir del cual pierden calidad o desaparecen. La técnica inicial es la digitalización de imágenes. Mencionaré de una manera somera, ya que no se trata de un manual, las herramientas digitales tal como yo las fui descubriendo y utilizando.

- **Escáner o scanner**

Copiar. El primer paso para la conservación de una imagen, es la digitalización a partir de un escáner.

Por digitalizar se entiende la operación de transformar algo analógico (algo físico, real, de precisión infinita) en algo digital (un conjunto finito y de precisión determinada de unidades lógicas denominadas bits). [...] en el caso que nos ocupa se trata de coger una imagen (fotografía, dibujo o texto) y convertirla a un formato que podamos almacenar y modificar con el ordenador. Realmente un escáner no es ni más ni menos que los ojos del ordenador. Cómo funciona: El proceso de captación de una imagen resulta casi idéntico para cualquier escáner: se ilumina la imagen con un foco de luz, se conduce mediante espejos la luz reflejada hacia un dispositivo denominado CCD que transforma la luz en señales eléctricas, se transforma dichas señales eléctricas a formato digital en un DAC (conversor analógico-digital) y se transmite el caudal de bits resultante al ordenador.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Tomado de la página: <http://personal.redestb.es/juanhr/autor.htm>

En efecto, si tomamos en cuenta el comentario que Juan Herrerías Rey, de 24 años, puso a disposición en Internet, el término analógico es lo real, lo físico. En ese sentido una foto sigue siendo real pues es un rectángulo de cartón o de papel, me parece justo que el joven técnico le confiera una precisión infinita; cuando contemplo las fotos antiguas me convengo más de ello. Lo digital es la información procesada en el formato binario que les es tan familiar a las personas que se dedican a la informática, todo un universo de ceros y unos. Además exige un espacio determinado, una serie de puntos que forman la imagen. Al mencionar además que el escáner es ni más ni menos que los ojos del ordenador, yo diría que es uno de los ojos del ordenador o de la computadora ya que el otro sería la cámara digital (incluyendo el video). De cualquier manera, la información digital que se procesa en la computadora, no deja de ser finita, y virtual. Es interesante comprobar que en el proceso de digitalización visual intervienen de nuevo los elementos indispensables: la luz, los espejos, y el vidrio, como en los principios de la fotografía.

Finalmente, la computadora registra la imagen en un mapa que, a la manera de todos los mapas, mide los espacios en una cuadrícula; a esto se le denomina mapa de bits. Esta es la base de nuestra imagen en una computadora. En un principio, solicité a otras personas que me digitalizaran tal o cual imagen, pronto me di cuenta que es importante hacerlo personalmente ya que desde que se coloca el documento sobre la superficie de vidrio, inicia el proceso del cual depende el resultado.

El equipo, el escáner, puede ser de diversos tipos y por supuesto evoluciona cada día, pero en este caso, se trata de un escáner simple. Para digitalizar una imagen hay que tener muy claro, para qué se va a utilizar la imagen posteriormente. Aunque un escáner tiene configuraciones predeterminadas, debe establecerse desde el inicio su uso posterior: impresión simple, impresión para publicación artística, impresión de gran formato, diseños web, tanto para aumentar o disminuir su tamaño como para delimitar su resolución. La resolución óptica mide la cantidad de información que puede extraer el sensor óptico. Se mide en puntos por pulgada o ppp, tanto horizontales como verticales.

Pero insisto, esto no pretende de ninguna manera explicar procedimientos del tipo manual. Es importante saber que el tamaño de un documento puede

rebasar el tamaño del escáner y ello plantea problemas que involucran programas especiales para integrar cada fragmento, es necesario saber también, como tratar los documentos antiguos, especialmente si la digitalización se hace para conservarlos. Pero de ninguna manera existe un freno al avance del tiempo ni tampoco es garantía el documento digitalizado; la transferencia de una imagen original, en soporte analógico, a un archivo o soporte digital es tan frágil o más, que el original y al mismo tiempo posee una cualidad plana.

Lo rescatable en ese sentido, sin duda de una riqueza inédita, es la velocidad de transmisión, la particularidad colectiva que adquiere al posibilitar su reproducción automática.

- **Software**

Existen cantidad de programas relacionados con el diseño y el tratamiento de imágenes pero el más usado en fotografías, por lo menos hasta ahora, es Photoshop, y es el que tuve a la mano en el momento que se me aparecieron aquellas fotos. De ese programa destaco herramientas tradicionales de la pintura: tamaño del lienzo, lápices y pinceles de diversos tamaños, borrador, tijeras, paleta de colores, texturas. Pero además la posibilidad de insertar y organizar capas.

Como ya mencioné, un collage o en este caso un fotomontaje requiere dos acciones básicas: recortar y pegar. Ya que no me propongo describir las propiedades técnicas del programa, que por otra parte no conozco a la perfección, en cambio destaco algunas cualidades elementales en los procedimientos digitales, cualidades que manualmente, requerirían mucho tiempo y trabajo.

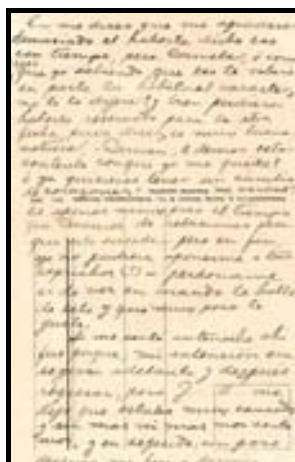
La imagen puede ser ajustada de sus niveles originales el tono, color, brillo, contraste. Capas: Sobreponer una capa a otra permite prescindir del recorte y hacer transparencias con la posibilidad de retornar siempre a la sobreposición inicial. Historia: Cada paso es registrado lo que permite regresar pasos que resultan erróneos o inconvenientes. Filtros: la imagen puede ser interpretada por innumerables filtros artísticos, de corrección, de transformación. Cambiar el modo o el tipo de archivo: escala de grises, dúo tono.

El método

Veamos como ejemplo la digitalización de una postal:



...el reverso de la postal:



Y un elemento nuevo, recortado fuera de contexto:



Estableciendo como base el mismo tamaño de la postal inicial se añade el reverso de la postal en una capa N° 2, disminuyendo la transparencia de la capa inicial. El elemento nuevo otro ramo de flores es recortada y sobrepuesta como capa N° 3



He elegido intencionalmente elementos muy simples para ejemplificar la labor del *operator* de una manera elemental, imágenes que no tienen que ver con la fotografía tradicional. Son documentos antiguos escaneados y una foto digital que, al conjugarse, tienen un valor simbólico únicamente para mí.

En el siguiente ejemplo, el procedimiento es un poco más elaborado; se trata de hacer una invitación basada en una postal de los años veinte:



Respetando el tamaño, el color y el diseño, hay que insertar otro rostro sobre el mismo personaje: un charro de Jalisco, y aprovechar parte del texto añadiendo un texto nuevo. El primer cambio es rotar la imagen de manera que su mirada se oriente al texto, para lo cual se recorta el rectángulo de la izquierda incluyendo el motivo floral que se encuentra abajo. En segundo término, inserto una fotografía actual:



El elemento nuevo se añade a la superficie base como capa 2. Ni el tamaño, ni el color, ni la posición (ni el sexo) del nuevo rostro coinciden con el original, por lo que se modifican las variantes: el tamaño del rostro insertado debe coincidir con el del modelo, se utiliza para ello una mascara de capa que permite un juego de transparencias que no eliminan el modelo original y permiten acercarse lo más posible a él hasta lograr el tono y la posición correcta. Por otra parte hay que despejar el espacio de la derecha y añadir otro texto.

Invitación

Se invito a mi fiesta del tostón
el sábado 9 de octubre del 04.
Parque nació a las 9,
lo festejo el 9 del 9,
Aunque soy del 3 del 4 de 54
¡échale cuentas...!

Fue tres mamás:
la que me parió, la que también
me cuidó y la que me chiqued.
Ahora tengo más, sobrinas,
hermanas, sobrinos, dos nietos y
amig@s a montón,
l@s de cajón y l@s del corazón.

Por eso, quiero celebrar
y festejar contigo;
a quien no elegí y amo,
a quien amo y me acompaña,
en este bailongo del tostón.

Los tequilas, las chelas, la
taquiza, Los Bomberos, el
mariachi,
los dulces mexicanos,
desde las 8 de la noche hasta
morir,
y espero no morir sin tí.

Wini, la Güera, la Guada,
Guardiolas, Lupita, Guadalupe.

Guadalajara
en
un llano!

Guadalajara en un llano
México en una laguna;
me he de comor esa luna
aunque me espine la mano.

Bonitas las tapatías
cuando se van a bañar,
lo primero que se lavan
son los pies para bailar.

De todos los de tu casa
ninguno me puede ver;
contra tu padre y tu madre
yo siempre te he de querer.

Existe en el programa Photoshop una gran variedad de herramientas que hacen posibles estos cambios; para este trabajo, me han funcionado de manera eficaz, pero quiero aclarar que no son más que eso: herramientas. En el proceso creativo lo importante es la expresión, el resultado. Los programas virtuales tienen la virtud de plasmarse en la realidad, de no quedarse dentro de un código binario, igual que un bote de pintura sobre un lienzo o unas tijeras aplicadas sobre una serie de revistas o periódicos.

El resultado puede tener o no un valor estético, puede ser tomado en cuenta como una imagen más en la infinita variedad de diseños que son creados cada día. Pero para mí, es el resultado de una simbología o lenguaje que, a manera de palimpsesto, borra lo escrito a la vez que lo retoma, para sobrescribir en él.

CONCLUSIONES

El tema más importante en este trabajo es la mirada de las mujeres, la cual, considero, no se ha rescatado y conservado tal como es, en su intensidad y diversidad. La mirada posee una cualidad introspectiva, es decir se vuelve hacia el interior, mismo que suele ser oscuro, confuso, incierto. Esta afirmación no significa que yo considere lo oscuro y confuso como algo peligroso o temible, al contrario, la mirada hacia el interior me evoca profundidad, otra calidad de las cosas y de los seres. Más aún, afirmo que la oscuridad de ningún modo carece de respuestas: partimos de ella para renombrar con ojos diferentes lo que pertenece a nuestra propia mirada.

Analógicamente me he preguntado si existen las mujeres en la historia y la respuesta es negativa: al no narrar la historia desde sí mismas no aparecen en ellas o aparecen deformadas. La historia utiliza la imagen de las mujeres desde una perspectiva androcéntrica: las mujeres somos *el otro*.

Ante la aparición de la fotografía, prueba innegable de la realidad, se reducen las interpretaciones subjetivas y quedan los rostros desnudos, sin velos, sin máscaras. Irrumpe al mismo tiempo y época la demanda ineludible de justicia y equidad. Las mujeres se organizan, escriben textos tan claros y reales como las mismas fotografías: no hay manera de mentir, cada línea de nuestra vida, de nuestro cuerpo, cada arruga, cada expresión queda atrapada entre la vida y la muerte. Esa es la historia de las mujeres.

Aunada a la invención favorable de la fotografía, las mujeres escriben con más frecuencia textos autobiográficos y demandan su publicación; si la fotografía establece una semiología de las miradas, un nuevo sistema de signos, la literatura escrita por las mujeres a partir del siglo XIX pertenece también a otro orden simbólico y retoma características asociadas a la literatura menor. Se despoja de la personalidad, se vuelve una voz colectiva y por tanto política, revolucionaria. La literatura de las mujeres, analógicamente con la imagen de la mirada, desconstruye el sistema convencional de los maestros, y estructura otros medios para crear una nueva conciencia, una potencialidad expresiva a la que se adhieren comunidades marginadas cuyos valores no coinciden con las jerarquías establecidas. La expresión artística en cualquiera de sus modalidades es materia

fértil para ensayar el reflejo que se proyecta hacia otras miradas, miradas retrospectivas, miradas introspectivas, re-visiones. Todo ello tiene como escenario el propio cuerpo, la historia de las mujeres a partir del territorio íntimo del cuerpo, territorio antes negado.

Si por una parte las mujeres demandan igualdad, por otra parte defienden su diferencia con el mundo y el orden masculino, aunque está claro que la vida no es dicotómica. En este siglo se ha desenmascarado la pretensión de controlar la capacidad reproductora de las mujeres a través de los dogmas, de los pensamientos fundamentalistas y todos los mecanismos de las instituciones que los enarbolan. Escándalos sin nombre quedan expuestos en la cultura de la globalización, tal como el asesinato de miles de mujeres en la impunidad. Ensayar el juego genérico de las mutaciones, como lo hizo Virginia Woolf en *Orlando*, comprueba la introyección de las costumbres y roles expresada en géneros, razas, poder y violencia; su discriminación y pobreza.

Me interesa plantear en esta reflexión la mirada desde su subjetividad, contexto histórico, genérico y racializado, que selecciona, jerarquiza y valora el objeto o la situación mirada. De ahí la importancia de las propuestas visuales de todos los tiempos en el devenir histórico.

La capacidad reproductiva de las mujeres, capacidad circunscrita en el ámbito familiar se ha ido liberando imperceptiblemente de los controles patriarcales hasta manifestar una gran variedad de posibilidades, por ejemplo con respecto a las familias. Sin embargo, las mujeres siguen atrapadas en una línea genealógica determinada por el apellido. Como fotógrafa descubro el verdadero rostro de mis ancestras y sus nombres, y como en un texto autobiográfico inauguro cualquier posibilidad desde el pasado más remoto hasta el futuro desconocido. Todo puede ser ciencia-ficción, especialmente si se trata de elegir, renombrar, desmontar o desenmascarar para volver a nombrar, construir o revalorar.

En ese sentido, he partido de discrepancias ancestrales que borran el apellido de las mujeres para aterrizar en certidumbres siempre exentas de valores monetarios, prestigios históricos, títulos nobiliarios, posesiones territoriales. He descubierto que en las mujeres perdura el nombre, el primer nombre: Ana o María del Carmen, o Josefa o Francisca. Tan simple como eso: la heredad sin apellido

de las mujeres, heredad que a veces rescata los nombres de las abuelas o los combina como en el caso de mi madre que lleva los nombres de sus dos abuelas.

Antonia Mateos tuvo una hija llamada Ana Severina Casas, Ana Severina Casas tuvo una hija llamada María del Carmen Azpeitia, María del Carmen Azpeitia tuvo una hija llamada Ana Josefa Sánchez, Ana Josefa Sánchez tiene una hija llamada Marta Nualart.

No existe continuidad de apellidos. Inexistencia histórica, a cambio de la cual es rescatable una memoria ancestral materna que de manera voluntaria traigo desde sus ámbitos para darle geografía a mi propia presencia en este mundo. La genealogía es para las mujeres un recurso poderoso en cuanto llamarse es ser parte de una colectividad que ha sido históricamente ubicada en el mundo privado. Un mundo desde donde han transformado o no sus vidas y las de sus hijas.

Por otra parte me he permitido delinear las afinidades que me hacen partícipe de otra familia que a lo largo del texto evidencia ancestras y familiares de otra índole, más personal, más solidaria que se muestran con mayor claridad en los fotomontajes del apartado final.

APENDICE DE ILUSTRACIONES

1. *Las dos Anitas*. 2008. Fotos de María del Carmen Azpeitia y Ana Josefa, y de Antonia Mateos y Ana S. Casas, de autor anónimo
2. *Ana Josefa* 2007. Fotos de Ana Josefa niña de autores anónimos.
3. *Autorretrato con plantas*. 2005.
4. *Platicando con mis ancestras en Tlacotalpan en 1896*. 2003 Foto de Ana y Antonia de Autor anónimo, foto de Marta por Fernanda Saldaña.
5. *Apariciones en París*. 2003. Fotos de Antonia Mateos, Ana Severina casas, Ma. del Carmen Azpeitia y Ana Josefa Sánchez de autor anónimo.
6. Nicolás Azpeitia y Ana Severina Casas. 2003. Fotos de autor anónimo
7. *Familia Sánchez Jiménez*. 2003. Fotos de autor anónimo
8. *Pancha y Josefita*. 2008. Foto de autor anónimo
9. *Wenceslao Jiménez*. 2003. Imagen de militar tomada de postal antigua
10. *Ana, Olga y Lacho*. 2003. Hermanos Sánchez Azpeitia. Foto de autor anónimo
11. *Flores de papel*. 2003. Foto de autor anónimo y tarjeta postal.
12. *Tijeritas I*. 2004. Fotos de Toni Morrison y Virginia Woolf de autor desconocido
13. *Tijeritas II*. 2004. Llavero con foto de José Ma. Covarrubias (1951-2003) de autor desconocido.
14. *Armando monstruos*. 2004. Foto de Armando Sarignana (1954-2000) de autor desconocido.
15. *Armando historietas porno*. 2004. Foto de autor desconocido. Imágenes de fondo de la *Colección Wee Wee Cuadernos pornográficos*. México: Coproducciones Copro. 1995 autoras: N° 41 Newton, 35 Lorena Orozco, 48 Ruth Lara, 36, María Eugenia Chalet, 18 Dulce María Lópezvega, 17 Carmen Ramírez Gurrusquieta, 16 Carmen Arellano, 37 Marta Nualart.
16. *Elsita con la bruja*. 2008. Foto de Armando Sarignana.
17. *La cofradía*. 2004. Fotos de Jesús Salvador Torres
18. *La Violeta*. 2006. Imágenes digitales del semanario La Violeta 1893. Postal de 1914.

19. *Charra*. 2006. Postal de los años veinte. Foto de Ma. Guadalupe López García. Texto: Colaboremos, de Josefa Sánchez. La Violeta 1888.
20. *Roperito*. 2006. Fotos de autor anónimo. Arriba izquierda: Patricia Trujillo Ávila, abajo izq. Marta Nualart Sánchez, centro; Ana Isabel López García, der. Ma. Guadalupe López García.
21. *Angelitas*, 2006. Postales paisajes 1913. Fotos de Patricia, Claudia, Lourdes y la china, de M. Nualart. Ilustraciones tomadas del libro: Safo Poemas México D.F.: Editorial Trillas SA de CV 1986.
22. *Flor ensangrentada*. 2008
23. *Flor de una noche* 2004.
24. *Goya y sus plantitas*. 2004.
25. *Plantitas*. 2004. Fotos anónimas de mis amigas, de Maya la hija de Ana Ma. Hernández, mi mamá y yo.
26. *El eje del mal*. 2004. Fotos de Juana Guzmán, Mariana Pérez Ocaña, Fernando Cortés, Rigoberto Díaz, José Ma. Covarrubias, Francesca Gargallo, Virginia Zayago y Carina Guzmán.
27. *Arpistas en Tlayacapan*. 2004. Fotos de Niria, Juliette y Bety.
28. *Lobito e Ivonne*. 2004.
29. *Dra. Bravo con sabandija encapsulada*. 2003. Foto de la Dra. Elia Bravo Hollis (1901-2001) de Isaac Ochotorena.
30. *Escritoras*. 2006. Foto: Foto: Archivo. Mujeres en las Artes Honduras.
31. *Susana y los búhos*. 2006. Imagen: *Susana y los viejos*. Artemisia Gentileschi (1593-1652)
32. *Miradas*. 2006. Foto: Archivo. Mujeres en las Artes. Honduras.
33. *Llamada en espera*. 2004.
34. *Recuerdos*. 2004.
35. *Hoja del Morro y barro*. 2008.
36. Renée Vivien el gato negro y yo 2008.
37. *Renée Vivien rumbo al cadalso y yo*. 2008.

BIBLIOGRAFÍA

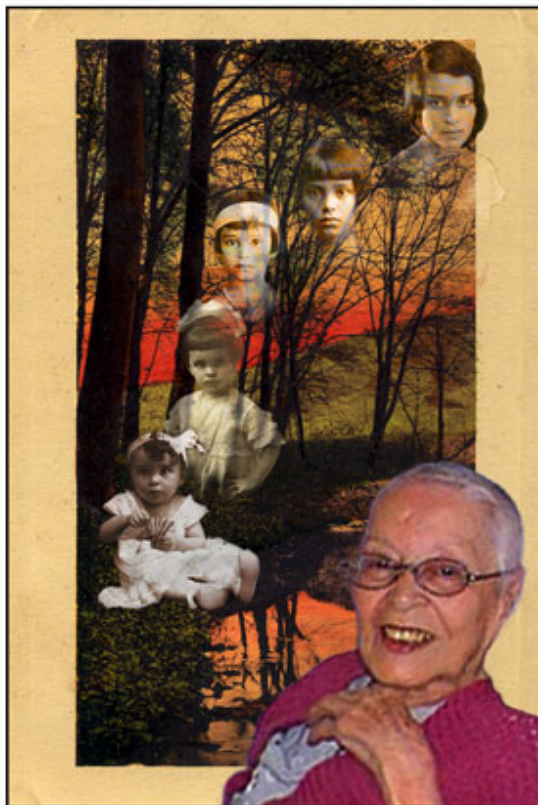
- Ades, Dawn. *El fotomontaje* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SA 2002
- Aguilar Ochoa, Arturo. *La Fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1996
- Andreas-Salomé, Lou. *Mirada retrospectiva*. Madrid: Alianza Editorial 1980
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida Nota sobre fotografía*. España, Paidós Comunicación, 1989, pp, 207.
- Bloch-Dano, Eveline, *Flora Tristán*. México, Editorial Océano Maeva 2003
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid: Editora Nacional, 1976
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era 1975
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Barcelona; Editorial Paidós, 1994
- Ecker, Gisela (Ed.) *Estética feminista*, Barcelona: Icaria Editorial S.A. 1986
- Fernández Tejedo, Isabel *Recuerdo de México. La tarjeta postal mexicana 1882–1930* México: Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos S.N.
- Freund, Giselle. *La fotografía como documento*. México: Gustavo Gilly 2003
- *Friedrich Nietzsche, Lou von Salomé, Paul Rée Documentos de un encuentro*, Selección prólogo y notas por Ernst Pfeiffer. Barcelona: Laertes S.A de Ediciones 1982
- Herrerías Rey, Juan *El escaner* <http://personal.redestb.es/juanhr/autor.htm>
- *La Violeta. Quincenal de literatura, social, moral y de variedades*. Monterey N.L México, 1887-1894
- Lonzi, Carla *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade. 1975
- Martín Gamero, Amalia. *Antología del Feminismo*. Instituto Andaluz de la Mujer: Escandón Impresores. 2002
- Massé Zendejas, Patricia. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1998.

- Moliner, María *Diccionario de uso del Español*. España: Editorial Gredos 2000
- *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Editado por Uta Grosenick Colonia: Taschen 2003
- Morrison, Tony. *Beloved* Barcelona: Plaza & Janés Editores. S. A. 2001
- Página web del Museo Rodin: <http://www.musee-rodin.fr>; biografía novelada, "Camille Claudel", de Anne Delbée (Circe).
- Página web:
http://www.mujerpalabra.net/conoce_a/pages/camilleclaudel.htm
- Página web:
http://www.agendadelasmujeres.com.ar/pdf/reflexiones_cristina_de_pizandf.pdf.
- Texto tomado del Cap. IX del libro de María-Milagros Rivera Garreta, *Textos y espacios de mujeres* (Europa, siglos IV-XV), Icaria, Barcelona 1990.
- Posada Kubissa, Luisa. *Feminismo de la diferencia y feminismo de la igualdad*
http://www.imo.gob.mx/congreso/feminismo_de_la_diferencia_y_feminismo_de_la_igualdad.doc.
- Muraro, Luisa, *El concepto de genealogía femenina*,
creatividadfeminista.org
- Rivera, María Milagros. *La relación de una hija con su madre: semejanza y diferencia*. <http://www.revistabandeapart.com/002/txt/1.htm>
- Rich, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria Editorial 1983
- Roudinesco, Elisabeth. *La familia en desorden* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2003
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, México: Santillana Ediciones 2006
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México: Santillana Ediciones Generales, 2004, pp 146
- Woolf, Virginia, *Tres Guineas*, Barcelona: Editorial Lumen, 1980
- Woolf, Virginia, *Orlando*. Madrid: Alianza Editorial. 2004
- Woolf, Virginia. *Las olas*. Barcelona: Editorial Lumen 2005

FOTOMONTAJES



1. Dos Anitas



2. Ana Josefa



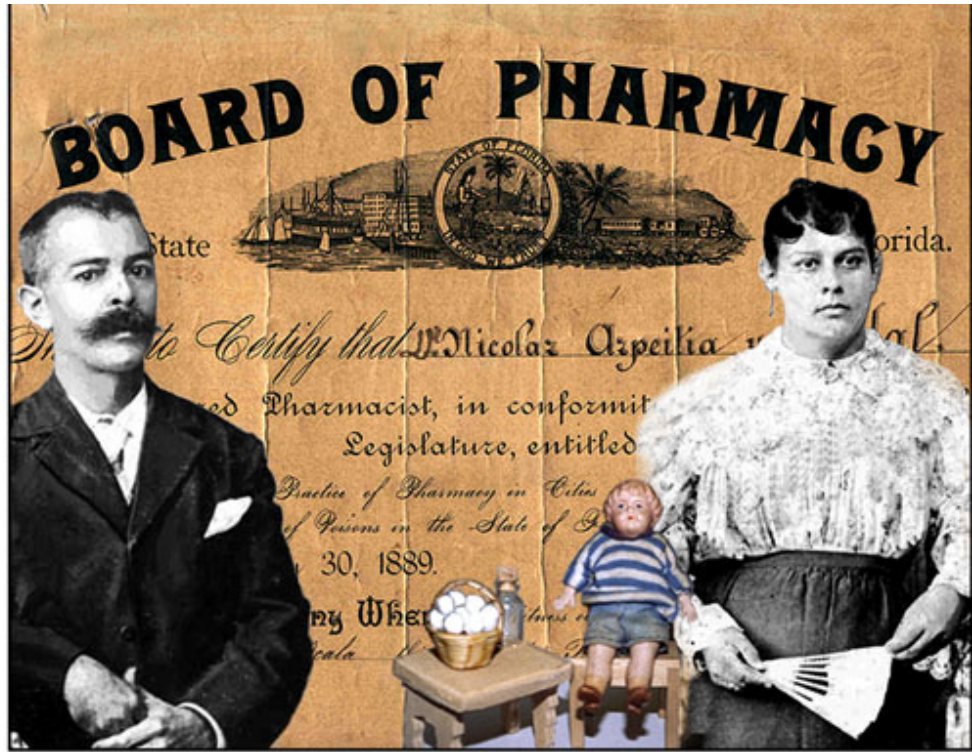
3. Autoretrato con plantas



**4. Platicando con mis
ancestras en Tlacotalpan**



5. Apariciones en París



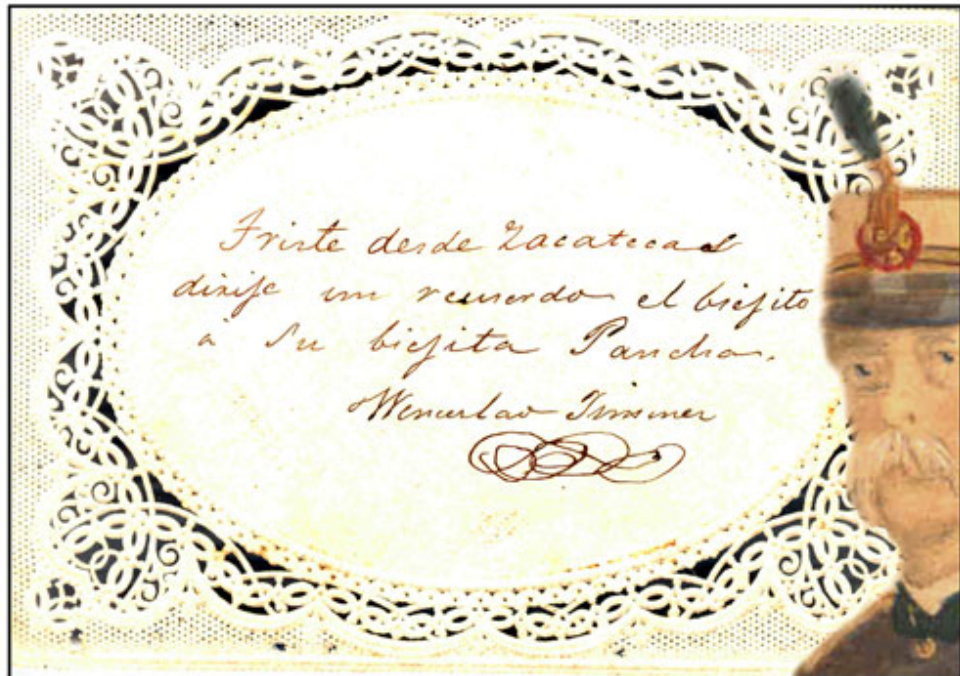
6. Nicolás y Ana Severina



7. Familia Sánchez



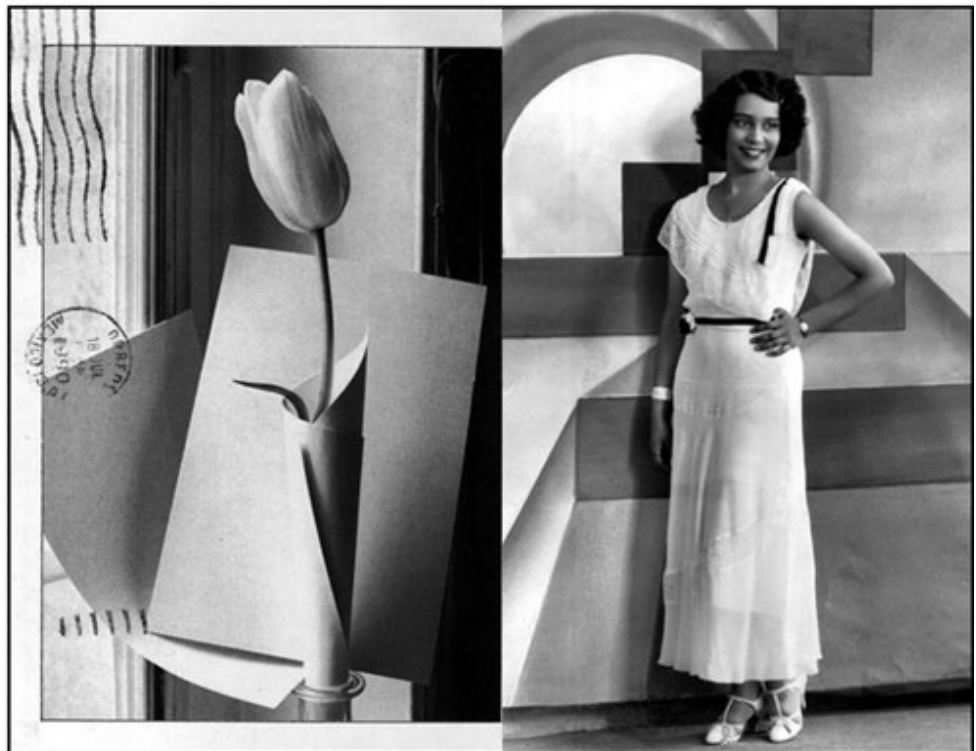
8. Pancha y Josefita



9. Wenceslao Jiménez



10. Ana, Olga y Lacho



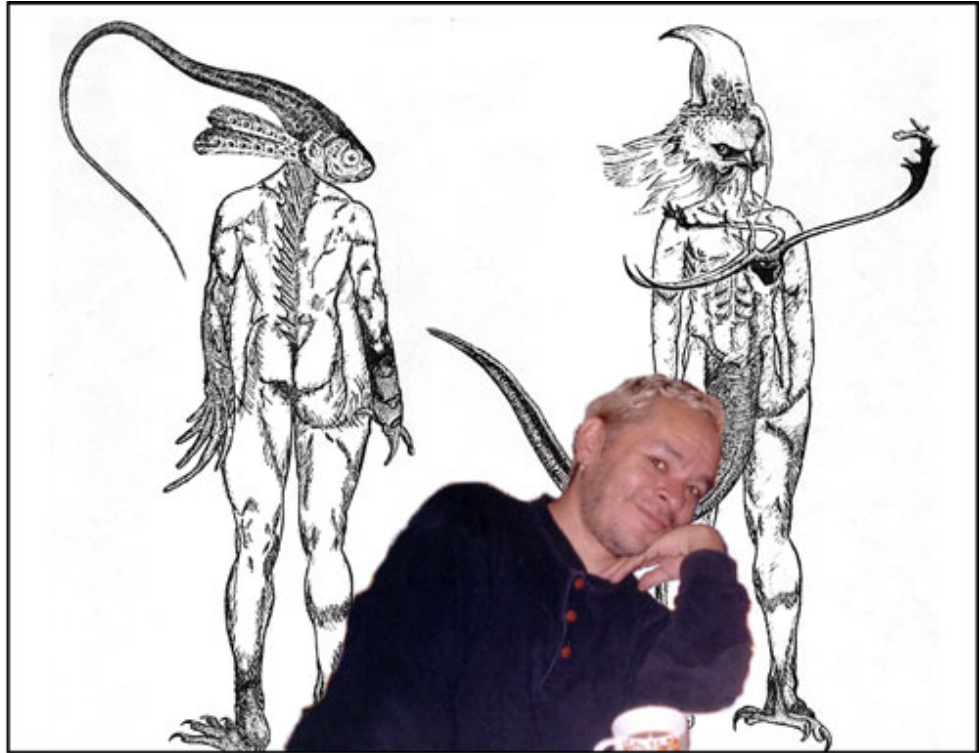
11. Flores de papel



12. Tijeritas I



13. Tijeritas II



14. Armando monstruos



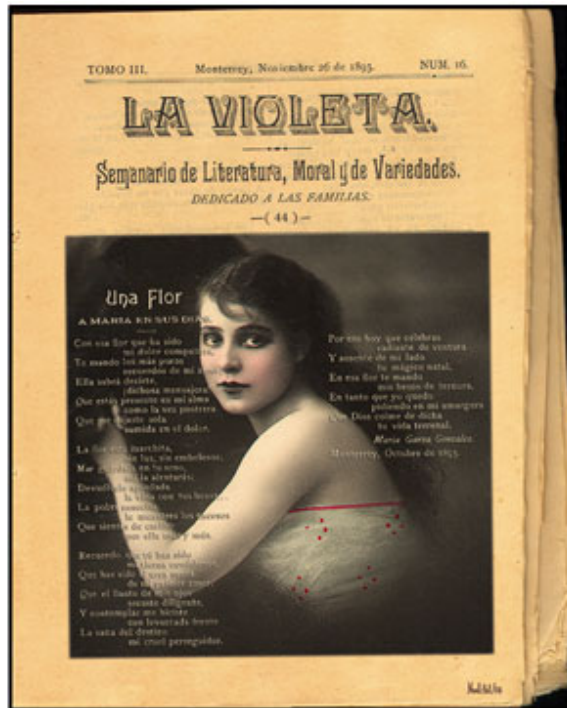
15. Armando historietas porno



16. Elsitay la bruja



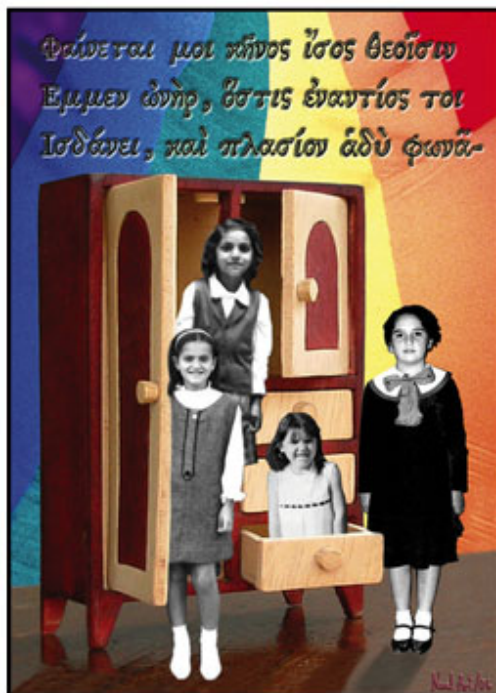
17. La cofradía



18. La violeta



19. Charra



20. Roperito



21. Angelitas



22. Flor ensangrentada



23. Flor de una noche



24. Goya y sus plantitas



25. Plantitas



26. El eje del mal



27. Arpistas en Tlayacapan



28. Lobito e Ivonne



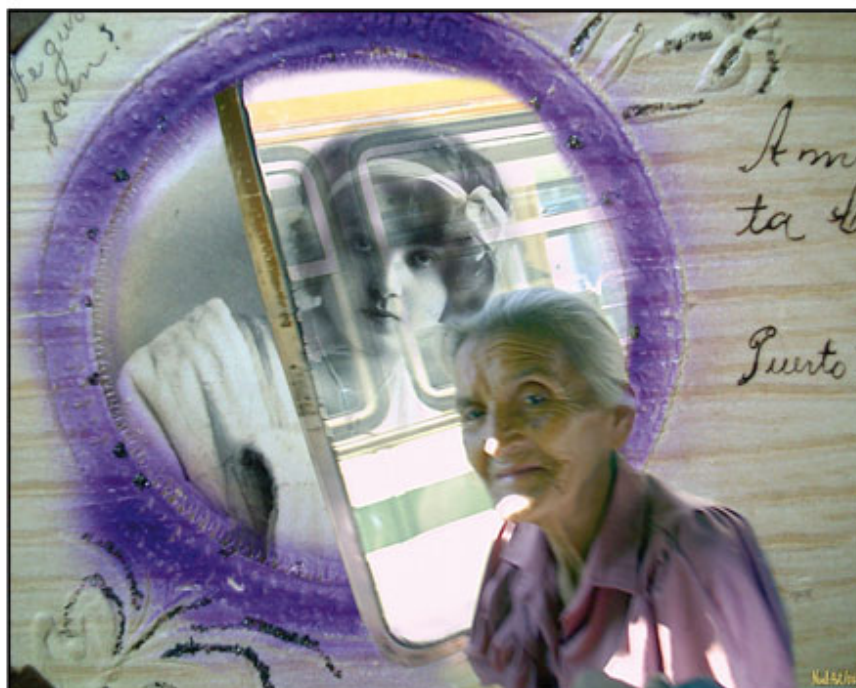
**29. Doctora Bravo
con sabandija encapsulada**



30. Escritoras



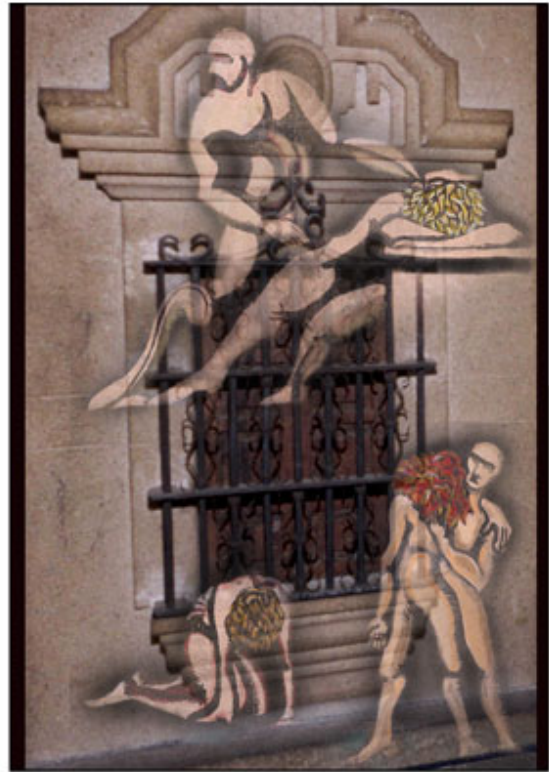
31. Susana y los buhos



32. Miradas



33. Llamada en espera



34. Recuerdos



35. Hoja del Morro y barro



36. Renée Vivien el gato negro y yo



37. Renée Vivien rumbo al cadalso y yo

