



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN ARTE Y DISEÑO

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

MEMORIAS Y RUMORES.
De una Identidad Desconocida

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN ARTE Y DISEÑO

P R E S E N T A

MIROSLAVA JUÁREZ RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESINA: MTRO. CÉSAR ADOLFO ARCEO ARÉVALO

MORELIA, MICHOACÁN

JUNIO, 2022



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

LICENCIATURA EN ARTE Y DISEÑO

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

MEMORIAS Y RUMORES.
De una Identidad Desconocida

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN ARTE Y DISEÑO

P R E S E N T A

MIROSLAVA JUÁREZ RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESINA: MTRO. CÉSAR ADOLFO ARCEO ARÉVALO

MORELIA, MICHOACÁN

JUNIO, 2022



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 01** del **Comité Académico** de la **Licenciatura en Arte y Diseño** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **13 de mayo de 2022**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Mirolsava Juárez Ramírez** de la Licenciatura en **Arte y Diseño**, con número de cuenta **415076430**, con el trabajo titulado: **"Memorias y rumores. De una identidad desconocida"**, bajo la dirección como **tutor del Mtro. César Adolfo Arceo Arévalo**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Mtra. María Guadalupe Matus Ramírez
Vocal:	Dra. Ioulia Akhmadeeva
Secretario:	Mtro. César Adolfo Arceo Arévalo
Suplente:	L.A.P. Karen Perry Rioja
Suplente:	L.A.P. Alfredo Mendoza Servín

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 25 de julio de 2022.

DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Agradecimientos Institucionales

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia.

A la Licenciatura de Arte y Diseño.

A la Dirección General de Cooperación e Internacionalización.

A los funcionarios del Registro Civil.

A la presidenta del Jurado, la Mtra. María Guadalupe Matus Ramírez.

Al secretario de Jurado y tutor de tesina, el Mtro. César Adolfo Arceo Arévalo.

A la vocal del Jurado, la Dra. Ioulia Akhmadeeva.

A la L.A.P. Karen Perry Rioja.

Al L.A.P. Alfredo Mendoza Servín.

*Para mi mamá y mi papá. De alguna forma u otra
todos pagamos con vigilia.*

Agradecimientos Personales

A mi mamá que toda mi vida me ha cuidado, mi papá que me colaboró desmesuradamente con la investigación archivística, y juntos, haciendo muchos sacrificios, me han apoyado emocional y económicamente en todo el camino, y la razón las la que nunca me ha faltado nada material ni inmaterial.

A Luis, César, Alo, Clarisa y otros miembros de mi familia que siempre están presentes.

A Hallet, Ofelia, Maggie, Andrés, Magda, Eleazar, Claudia, Karla, y todas las personas que me apoyaron durante mis estudios universitarios, una época que no me fue para nada sencilla.

A Jacobo y Karen que desde el principio me ayudaron mucho a darle forma a este proyecto, y a todas las personas que pusieron su confianza en él y en mí: la Dra. Ioulia, César, Matus, Alfredo, Maxime, Paco, Chantal. Hubo quien no había sabido de mí en años y quien ni siquiera me conocía, pero todos mis lectores mostraron reverenda dedicación y una paciencia plausible.

A Emily Kapnek y Alex Hirsch, cuyos dibujos animados me salvaron en momentos de desesperación.

A varios mamíferos que están y estuvieron para mí, embelleciendo mi vida con su existencia (y durmiendo por mí las horas que me faltaban).

A la familia de don Chava y al generoso señor que me preparaba café de olla en su negocio de expressos.

A todas las personas que de algún modo apoyaron mi desarrollo y formación en general.

Resumen

El presente es un proyecto de investigación-producción donde, basada en teorías de Filosofía, Psicología y Sociología, utilizo mi cuerpo de obra para explorar el concepto de identidad, entendiéndole como una construcción social, donde los sujetos adyacentes son tan importantes como el sujeto identitario central, y el papel que la memoria juega en ésta. Tras un breve análisis de la obra de Charles Taylor, Francisco Zárate Ortiz, Mijaíl Bajtín, Christian Boltanski, Carla Rippey y Sara Lawrence-Lightfoot, hago uso de la Fotografía, el Collage, la Pintura, así como de tradiciones sincréticas mexicanas, para ilustrar, a partir de estampas familiares, relatos, y reliquias, la ausente identidad de un sujeto específico que (probablemente) vivió, pero abandonó a su familia sin dejar pruebas tangibles de su existencia.

Abstract

This is a project of research and production in which, based on Philosophy, Psychology and Sociology theories, I explore the concept of identity, to be understood as a social construction, in which the outside viewer's input is as essential as the central subject's definition of self, and the role memory plays in this construction. After a brief review of the works of Charles Taylor, Francisco Zárate Ortiz, Mikhail Bakhtin, Christian Boltanski, Carla Rippey, and Sara Lawrence-Lightfoot, I employ Photography, Collage, Painting and Mexican syncretistic traditions to illustrate, using family images, tales, and heirlooms, the missing identity of a specific person who (probably) lived once, but abandoned his family with no physical trace left of his existence.

Índice

- Introducción
 - Acerca de R.
 - Metodología
 - Presentación de capitulado

Primera Parte

- Capítulo 1. Identidad
 - 1.1 Identidad y memoria
 - 1.2 La identidad como construcción social
- Capítulo 2. Antecedentes artísticos
 - 2.1 Retrato
- Capítulo 3. El sujeto vacante. Memorias y rumores de una identidad desconocida

Segunda Parte. Cuerpo de obra

- Capítulo 1. Urdimbres colaterales
- Capítulo 2. Sin título—Retrato al óleo
- Capítulo 3. Verdad fotográfica
- Capítulo 4. Testigos
- Capítulo 5. Dromomanía. Sin huellas, sin rumbo
- Epílogo

- Conclusiones

- Bibliografía anotada
 - Referencias artísticas

Introducción

La presente tesina es el acompañamiento de una serie pictórico-escultórica con la cual exploro los conceptos de identidad y memoria. La intención es construir una narrativa para un miembro de mi familia al que jamás conocí: R.¹ (el hermano menor de mi abuelo).

Hace 40 años que no se tienen noticias de él, y sólo he podido conocer su personaje a través de las memorias que otros me han compartido, y los rumores que circulan en la localidad.

Aunque varios parientes de R. se han dado a la tarea de seguir pistas por su cuenta, ninguno ha logrado entrar en contacto con él². Este proyecto es un ejercicio de producción especulativa que busca brindarle un carácter corpóreo a la carencia de información y a una experiencia narrativa fundamentada en rumores, y memorias poco fiables.

Por respeto a mi familia, cuya privacidad estoy exponiendo, me siento en el deber moral de redactar el desarrollo de este proyecto en primera persona, explícitamente exponiéndome a mí misma en tanto que los eventos aquí narrados son también parte de mi historia familiar, y, por consiguiente, mi propia identidad familiar.

1. Este individuo, conocido simplemente como “Rubén” en la localidad, fue bautizado bajo el nombre de *Benjamin Felix Ruben*, pero no figura en el Registro Civil de la Población—ni en el Instituto Nacional Electoral: no sólo carece de un nombre oficial, sino que legalmente no existe. Para fines didácticos, será referido siempre como R. dentro de este proyecto.

2. Las autoridades judiciales sólo ordenan la divulgación de información personal cuando el externo interesado es un familiar directo (padres, hermanos, hijos) de la persona desaparecida en cuestión. No teniendo lazos de sangre directos con R., nuestros esfuerzos por encontrarlo por vías jurídicas se ven sumamente limitados por sus derechos de privacidad. Este proyecto surge como respuesta a la infructuosa búsqueda que la familia ha realizado.

Acerca de R.

Ciertos relatos familiares afirman que R. fue el último de seis hermanos, y que durante su adolescencia abandonó la casa familiar en la que sería la primera de muchas ausencias voluntarias. Finalmente, desapareció de forma definitiva a finales de la década de 1970. Nada se sabe en concreto respecto a la vida que llevaba³.

Si bien las primeras generaciones que le siguieron han heredado su misterioso relato de forma fragmentada, las pocas personas que lo conocieron en persona han ido falleciendo o bien aumentando paulatinamente de edad. Pronto, su figura quedará en el olvido.

Metodología

Tras reconocer que la identidad y la memoria son tópicos recurrentes en mi obra personal, concebí este proyecto alrededor de una memoria colectiva que forma parte de mi identidad familiar. Ideado como proyecto de investigación-producción, el presente se compone de una parte teórica y una figurativa.

En la parte teórica reviso los conceptos de identidad y memoria, así como la función del Arte y específicamente del retrato, como espacios para el análisis de éstos.

Para entender a mi sujeto de estudio, recurrí a redes interpersonales para llevar a cabo entrevistas particulares con familiares y residentes de la localidad (contemporáneos a R.), y realizar una investigación archivística en acervos familiares y dependencias gubernamentales.

3. Se dice que en aquellas contadas ocasiones en que se hizo presente, se negaba a comentar respecto a sus andanzas; sumado a eso, la mayoría de sus contemporáneos ha fallecido, está débil de memoria, o bien tiene interés en que su historia no se conozca.

En mi cuerpo de obra, cada una de las piezas se compone de tres propiedades: concepto, materia y forma. El concepto es el significado que procuro. La materia y la forma, cada una con una carga connotativa propia, son los lenguajes de los que me sirvo para articularlo.

En la serie *Urdimbres colaterales*⁴, por ejemplo, empleo fotografías impresas de la familia de R. (materia). La imagen fotográfica en sí misma carga una connotación memorística, mientras que el tratarse de fotografías específicamente de parientes de R. delimita las implicaciones que pueden deducirse de ellas. Por otro lado, la *forma* de la pieza, es decir, la imagen irregular que logro conjugando diferentes fotografías, itera la naturaleza de este personaje cuya vida es contada en versiones contrapuestas y no siempre coherentes unas con otras.

En conjunto, forma y materia me permiten hablar de la incertidumbre del recuerdo que es R., al tiempo que incorporo un “registro” más al archivo familiar creando un retrato incierto para un individuo incierto, alimentando su memoria.

Presentación de capitulado

Divido el documento en dos secciones con su propio capitulado. la Primera Parte abarca el proceso de investigación teórica.

Utilizo el capítulo 1 para delimitar mi enfoque, presentando las bases para definir la identidad: por un lado, como una noción de unidad y autoafirmación que el sujeto tiene de sí mismo, y por otro, como el reconocimiento de sus atributos propios y comunes frente a un grupo diferenciado.

4. Parte II, capítulo 1

A continuación (en el subcapítulo 1.1) abordo la importancia de la memoria en la construcción de la identidad, y así desarrollo la justificación de este proyecto.

Con más de cuatro décadas ausente, R. es un personaje del pasado. El recuerdo de aquel que estuvo y ya no está, marca a la familia. Su memoria forma parte de mi identidad. Dedico el subcapítulo a revisar el discurso de César González Ochoa y Joël Candau, quienes, de manera independiente han discutido la relación de la memoria y la identidad en sus respectivas formaciones.

En el subcapítulo 1.2, encamino el proyecto por una perspectiva social, necesaria para abordar el caso de un individuo que no puede hablar por sí mismo, y sólo es conocido a través de relatos.

Aquí retomo los trabajos de Charles Taylor y Francisco Zárate Ortiz, autores que exponen el papel de las comunidades lingüística e histórica en la formación de la conciencia identitaria del sujeto, y de Mijaíl Bajtín, quien propone una conjugación de sujeto y espectador para construir el concepto completo del primero (el cual considera inconcluso sin la participación de cualquiera de los dos).

Con base en estos conocimientos es que me permitiré abordar la identidad desde la otredad. Por un lado, aplicando las ideas de Bajtín acerca de la perspectiva única que tiene desde fuera el otro respecto al individuo; por otro, aprovechando el conocimiento de estas comunidades que formaron al sujeto para entenderlo y distinguirlo.

En el capítulo 2 elaboro el marco referencial de proyectos artísticos que ya han tratado las temáticas de la historia familiar y la identidad a través del retrato, dedicándole un subcapítulo a cada una.

En el primero (2.1) reviso proyectos artísticos referentes a la historia familiar; avanzando desde el artista que trabaja con una familia anónima y “genérica”, a la que alegóricamente representa la propia, abro camino a este proyecto que literalmente habla de mi propia familia.

En el segundo (2.2), introduzco el retrato como herramienta y método de documentación siguiendo el discurso de la doctora en Sociología de Harvard, Sara Lawrence-Lightfoot, y defino cómo será entendido dicho término para para fines de este proyecto.

En el capítulo 3 desarrollo la premisa del proyecto: esbozar una identidad desde el exterior, sin participación alguna del sujeto identitario, que está ausente.

La Segunda Parte funge como un catálogo de obra donde expongo el razonamiento detrás de cada pieza y el significado que planteo.

En el primer capítulo, *Urdimbres colaterales*, realizo una serie de *collage* a partir de fotografías con la cual represento la relación de R. con su familia: irregular pero patente, al mismo tiempo que construyo una estampa utilizando como materia prima la imagen de su parentela, su única conexión con el ahora.

En el capítulo 2 llevo el producto del capítulo anterior a un nuevo medio que, manteniendo el mismo concepto, renueva su significación: pintura de óleo.

En el capítulo 3 continúo trabajando con fotografías, pero dejo los vínculos parentescos para enfocarme en la narrativa y la *posibilidad* de los relatos. Basándome en proyectos artísticos y experimentos de Psicología, recreo imágenes supuestas utilizando nuevamente el *collage* como herramienta.

En el capítulo 4 mantengo la temática de los relatos y la memoria, e introduzco la cultura de la familia de R. a través del material (cirios religiosos), con el cual hago alusión a rituales sincréticos referentes a la defunción. Al conjugar los conceptos de memoria y de muerte en esta pieza, sugiero que el fin del personaje de R. vendrá con su olvido, más que con el fallecimiento del individuo.

En el último capítulo intervengo una falsa reliquia (de mi propia adquisición): un par de zapatos con que remito los pasos y el camino de R.; su pasado, y también su porvenir.

Tomando en cuenta que la investigación podría permanecer abierta indefinidamente mientras R. continúe ausente, y que sigue (y seguirá) arrojando nueva información relevante, tomo la decisión de poner pausa al proyecto tras concluir las piezas planteadas desde el inicio, dejando tópicos derivados de los descubrimientos más recientes para proyectos futuros.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

Identidad

La complejidad del concepto de identidad en su amplitud es objeto inagotable de estudio para distintas disciplinas. Con fines didácticos, como manera de proyectar la identidad sin la intervención del sujeto identitario, me permito abordar el concepto a partir de un enfoque social.

Actualmente, el Diccionario de la Lengua Española define la palabra “identidad” como el “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”⁵ (s.f., definición 2), y como “Conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás”⁶ (s.f., definición 3).

Esta definición expone el camino bipartito que la noción de identidad (para fines de este proyecto) concentra. Por un lado, como características que brindan un reconocimiento diferenciado dentro del espacio de la intersubjetividad (es decir, el espacio donde distintos sujetos interactúan). Por el otro, la experiencia subjetiva de unificación y autoafirmación.

1.2 Identidad y Memoria

La memoria humana es fuente de la identidad de los individuos

—César González Ochoa

5. *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, “identidad,” consultado el 22 de diciembre de 2021, <https://dle.rae.es/identidad?m=form>.

6. *Ibid.*

En su ensayo *Memoria y formas urbanas* (2006), César González Ochoa define a la memoria como el “conjunto de representaciones explícitas y conscientes del pasado que determinan la definición que nos damos acerca de nosotros mismos y del lugar que ocupamos dentro de un cierto sistema de relaciones [ej. nación, sociedad, familia, etc.]”, proveyendo un sentimiento de continuidad y coherencia; de tal modo que, explica el autor, la memoria “asume funciones como la identificación cultural, de control político e ideológico, de diferenciación e integración”.⁷

Por su parte, Joël Candau analiza y rechaza la noción de una relación causa y efecto entre la memoria y la identidad; en cambio, sugiere que ambas facultades se forman bajo influencia recíproca, puesto que la identidad, si bien pareciera ser precedida por la memoria en la línea temporal de la vida del sujeto, participa en la selección y discriminación de recuerdos que significarán a ésta:⁸ “Si la memoria es ‘generadora’ de la identidad en el sentido de que participa en su construcción, esta identidad, por su parte, da forma a las predisposiciones que van a conducir ‘al individuo a ‘incorporar’ ciertos aspectos particulares del pasado, a realizar ciertas elecciones en la Memoria”.⁹

Es decir, es el principio identitario, dispuesto a través de procesos intersubjetivos, el que nos dicta qué recuerdos conservar (e incluso fabricar¹⁰). Bajo estas reflexiones, identidad y memoria se vuelven inalienables en un sentido codependiente.

7. César González Ochoa, “Memoria y Formas Urbanas,” en *Memoria y melancolía: reflexiones desde la filosofía, la literatura y la teoría de las artes*, eds. María Eugenia Herrera Lima, César González Ochoa y Carlos Pereda Failache (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007).

8. Joël Candau, *Memoria e Identidad*, trad. Eduardo Rinesi (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008), 13-16.

9. Candau, 16.

10. Véase Maurice Halbwachs, *On collective Memory*, trad. y ed. Lewis A. Coser, (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 51-57.

El personaje de R. y su ausencia forman parte de la memoria familiar, y por lo tanto, de la identidad familiar.

1.2 La identidad como construcción social

En la década de 1920¹¹ Bajtín señalaba en su ensayo *Autor y personaje en la actividad estética* (en *Estética de la Creación Verbal*, trad. Tatiana Bubnova [Distrito Federal: Siglo XXI Editores, 1999], 28), que existe una parte del sujeto que sólo puede conocer aquel que observa al sujeto, pero no el sujeto mismo¹²; es decir, la parte de mí que las personas a mi alrededor conocen, pero yo misma desconozco o no reconozco. La idea completa de *quién* es un individuo, sólo se puede formar a partir de la conjugación del entendimiento del sujeto mismo, con el entendimiento del *otro* que lo mira desde fuera.

En *Las fuentes del Yo*¹³, Charles Taylor define la identidad como “el conjunto de comprensiones (casi siempre inarticuladas) de lo que significa ser un agente humano: los sentidos de interioridad, de libertad, de individualidad y de estar encarnado en la naturaleza, que tienen cabida en el Occidente moderno.”¹⁴

Dichas comprensiones, estipula el autor, las formamos (siempre) a partir de significados y juicios que adquirimos a través de otras personas. Taylor defiende con firmeza la tesis de que es imposible ignorar todo marco referencial (es decir, valores inculcados, contextos histórico,

11. Este texto no sería publicado sino hasta 1979 (en su idioma original, ruso) de manera póstuma, y traducido al español en 1982 dentro del libro *Estética de la creación verbal*.

12. Al respecto véase *Autor y personaje en la actividad estética*, capítulo 2: La forma espacial del personaje.

13. Charles Taylor, *Las Fuentes del Yo: La Construcción de la Identidad Moderna*, trad. Ana Lizón (Grupo Planeta, 2011).

14. Como llama Taylor a la civilización post Ilustración, que (teóricamente) ya cree en “derechos naturales” (tales como la vida o la libertad) a los que toda la humanidad es merecedora, indiscriminadamente de su condición. (Taylor, 29-31).

espacial, social, familiar, etc.) al que el sujeto ha sido expuesto; sea reproduciendo u oponiéndose a los juicios que le han sido transmitidos, éstos siguen manteniendo un peso sobre su entendimiento.¹⁵ El ser humano no puede desprenderse de la historia que le precede (ni tampoco del presente que le rodea).

Tan importantes son las interacciones entre individuos para este autor, que desde su punto de vista la identidad moderna puede entenderse como una construcción social a partir de los vínculos interpersonales (incluso llegando a sugerir que cada individuo compone y adopta un Yo diferente para cada persona con la que interactúa).¹⁶

Francisco Zárate, analizando la obra de Taylor, resume su perspectiva en dos aspectos: 1) que el sujeto es completamente incapaz de elegir las fuentes de su identidad y en cambio la construye a partir de la relación social en el marco de una comunidad lingüística; y 2) que la identidad se vuelve una narración de lo que somos y de quiénes somos.

Estos pensadores coinciden con lo que Bajtín ya proponía en 1982: que los procesos identitarios están suscritos a una elaboración desde la colectividad lingüística, lo cual implica que los sujetos se conforman entre sí, a partir de la oralidad que se genera en los espacios colectivos.

“Todo lo que a mi concierne, llega a mi conciencia, comenzando por mi nombre, desde el mundo exterior a través de la palabra de los otros (la madre, etc.). [...] Yo me conozco inicialmente a través de otros [...] Como el cuerpo se forma dentro

15. Taylor, 63-64.

16. El autor llega incluso a sugerir que cada individuo compone y adopta un Yo diferente para cada persona con la que interactúa (Taylor, 62, 64).

17. Zárate Ortiz, 2015, 121.

del seno materno (cuerpo), así la conciencia del hombre despierta envuelta en la conciencia ajena”¹⁸

Recapitulando, podemos observar cómo la identidad del individuo se construye a partir de marcos referenciales compartidos tales como la comunidad lingüística, la interacción social, y la Historia.

18. Bajtín, 369.

Capítulo 2

Antecedentes Artísticos

El arte, surgida con la humanidad como herramienta comunicativa, puede considerarse en sí misma un ejercicio de memoria. Es también un espacio para la configuración identitaria, no solo por ofrecer un soporte de representación, sino porque subsiste como una extensión del sujeto creador, le altera,¹⁹ y prevalece como indicio de su existencia—incluso después de la muerte de su realizador.

Este proyecto se vio influenciado formal y conceptualmente por numerosos proyectos de distintos artistas. Para fines didácticos me enfocaré únicamente en aquellos que me influenciaron tanto formal como conceptualmente.²⁰

Christian Boltanski, conocido por tratar temas tales como la memoria y la pérdida (entre otros), construye una pieza de gran peso narrativo en su instalación *Album de photos de la famille D*.

Elaborada a partir de 150 fotografías tomadas en un lapso de 25 años y ordenadas cronológicamente (figs. 1 y 2), esta pieza, en palabras del propio artista, no nos enseña nada [particular] de la vida familiar exhibida; en cambio, nos remite a nuestros propios recuerdos, nuestros

19. El sujeto cambia por el solo hecho de proyectar (y luego ejecutar) una obra; cada pieza constituyendo un eslabón en su evolución identitaria.

20. Para conocer más de los autores y creadores que influyeron este proyecto, consúltese la bibliografía anotada al final de este escrito.

propios álbumes familiares (que, según él, nunca representan la realidad, sino lo que él llama “la realidad del álbum de fotos”).²¹

Los protagonistas de esta pieza (la familia de un amigo de Boltanski) permanecen anónimos, pues lejos de desentrañar su específica dinámica familiar, el artista crea un diálogo en que el espectador puede reconocer sus propias anécdotas en las memorias de otro.



Fig. 1 Christian Boltanski, *Album de photos de la famille D.*, 1971, instalación (150 láminas en blanco y negro enmarcadas en hojalata), 220 x 450 cm, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, <http://i-ac.eu/fr/medias/4838>.

21. Christian Boltanski, “Les modèles – cinq relations entre texte & image”, entrevista por Irmeline Lebeer, 1979: 8.

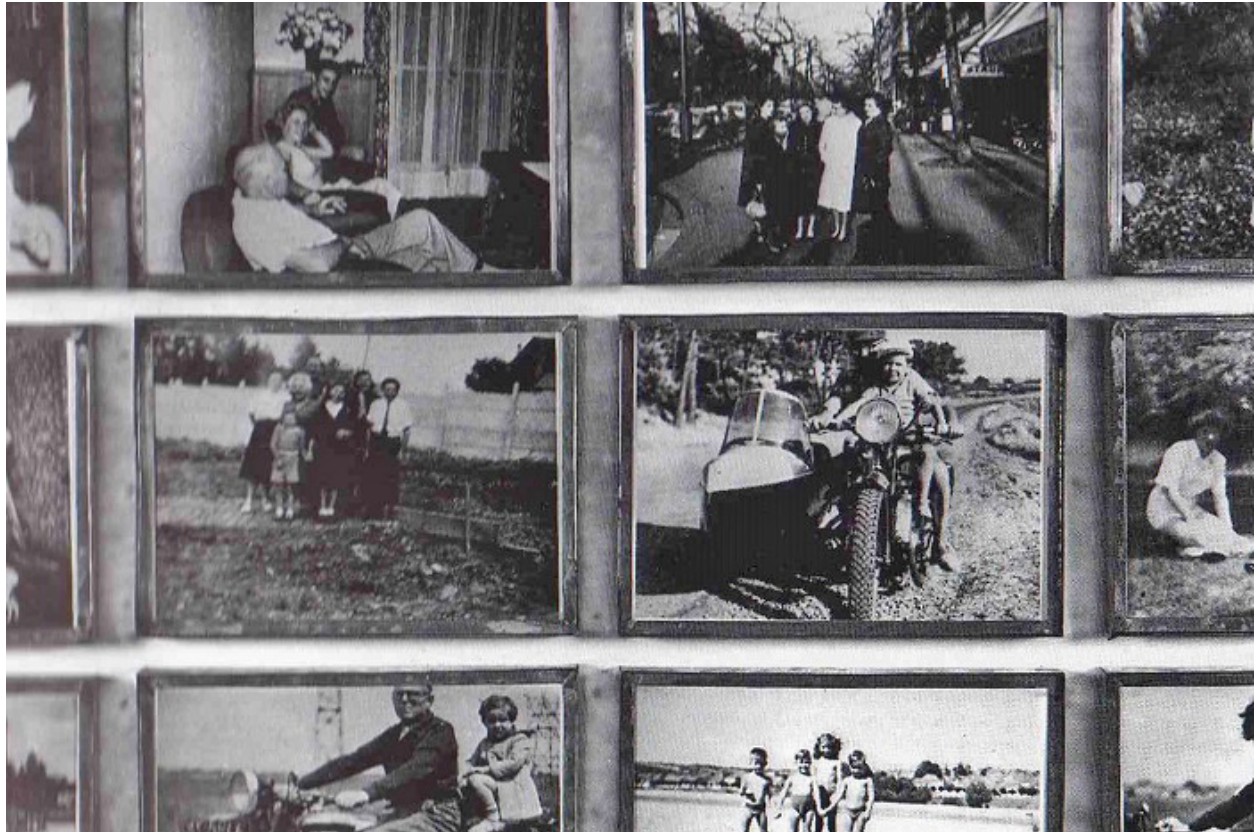


Fig. 2 Boltanski, 1971 (detalle). Fotografía adaptada de Revista Atlas Imaginarios Visuales, consultado el 31 de diciembre de 2021. <https://atlasiv.com/2014/06/13/identidad-autor-y-genero/>.

La artista visual Carla Rippey va un paso más allá exponiendo su propia identidad histórica a través de imágenes que, si bien le son ajenas, muestran la travesía que siguió su familia.

Nacida en Estados Unidos y radicada en México, Rippey recuenta la historia de su familia a través de la migración—desde sus tatarabuelos estableciéndose en Nebraska al tiempo que este y otros territorios aledaños eran repoblados por pioneros provenientes del Este de ese país y de Europa, a los continuos movimientos tanto de mexicanos como estadounidenses por los territorios de Nebraska y Texas (cuando este último aún formaba parte de la República Mexicana).

seleccionadas de entre varias colecciones públicas y privadas establece una narrativa unificada con bordado de hilo, herencia de las colchas parchadas (*quilts*) confeccionadas por las abuelas de la artista (fig. 4).



Fig. 4 Rippey, *Cuando mi sangre aún no era mi sangre...* (detalle), 2008, técnica mixta 7 x 2.5 m. Cortesía de Carla Rippey.

Sobre esta pieza, Rippey declara: “Estuve siempre en el filo entre el intento de respetar la naturaleza documental de las fotografías y la necesidad de crear una coherencia expresiva para mí misma.”²² Como ya nos decía Boltanski, esta naturaleza documental nos enseña poco sobre los personajes en la fotografía; develar el relato que cada fotografía guarda requiere de la intervención (contextualización) del curador y del artista.

22. Carla Rippey, “Cuando mi sangre aún no era mi sangre.../When my blood was not yet my blood...,” *El Uso de la Memoria/The Use of Memory* (blog), 19 de octubre de 2008, <http://carla-rippy.blogspot.com/2008/10/cuando-mi-sangre-no-era-mi-sangrewhen.html>.

2.1. Retrato

Además del archivo memorístico, otra herramienta valiosa para la exploración identitaria es el retrato.

El retrato, no sólo como obra de arte, sino también como método de investigación, tiene la capacidad de capturar “la complejidad, la dinámica y la sutileza de la experiencia humana y la vida organizacional.”²³

Sara Lawrence-Lightfoot, socióloga de Harvard, comparte sus reflexiones acerca del retrato dentro de las artes plásticas, y cómo reconoció que éste no equivale visualmente a un reflejo mostrado por un espejo;²⁴ más que su estampa, debe capturar la *esencia* del retratado.²⁵

Es a partir de estas reflexiones que desarrolla el método que denomina *Portraiture* (“Retratística”), con el cual propone incorporar arte y ciencia²⁶ en la investigación para la documentación cualitativa de instituciones, comunidades, individuos, relaciones, procesos, conceptos y etapas.²⁷

Siguiendo este hilo de pensamiento, utilizo el retrato como expresión artística para analizar el concepto de Identidad—entendiendo el retrato no sólo como una reproducción de la imagen del sujeto, sino como cualquier obra que logre remitir al sujeto como un quién (más que

23. Sara Lawrence-Lightfoot y Jessica Hoffman, *The Art and Science of Portraiture* (San Francisco: Jossey-Bass, 1997), xv.

24. “Origins & Purposes,” Sara Lawrence-Lightfoot (website), consultado el 22 de noviembre de 2021. <http://www.saralawrencelightfoot.com/origin--purpose.html>.

25. Lawrence-Lightfoot y Hoffmans Davis, *The Art and Science of Portraiture*, 4.

26. “Portraits,” Saralawrencelightfoot, Sara Lawrence-Lightfoot, consultado el 30 de julio de 2021. <http://www.saralawrencelightfoot.com/portraits.html>.

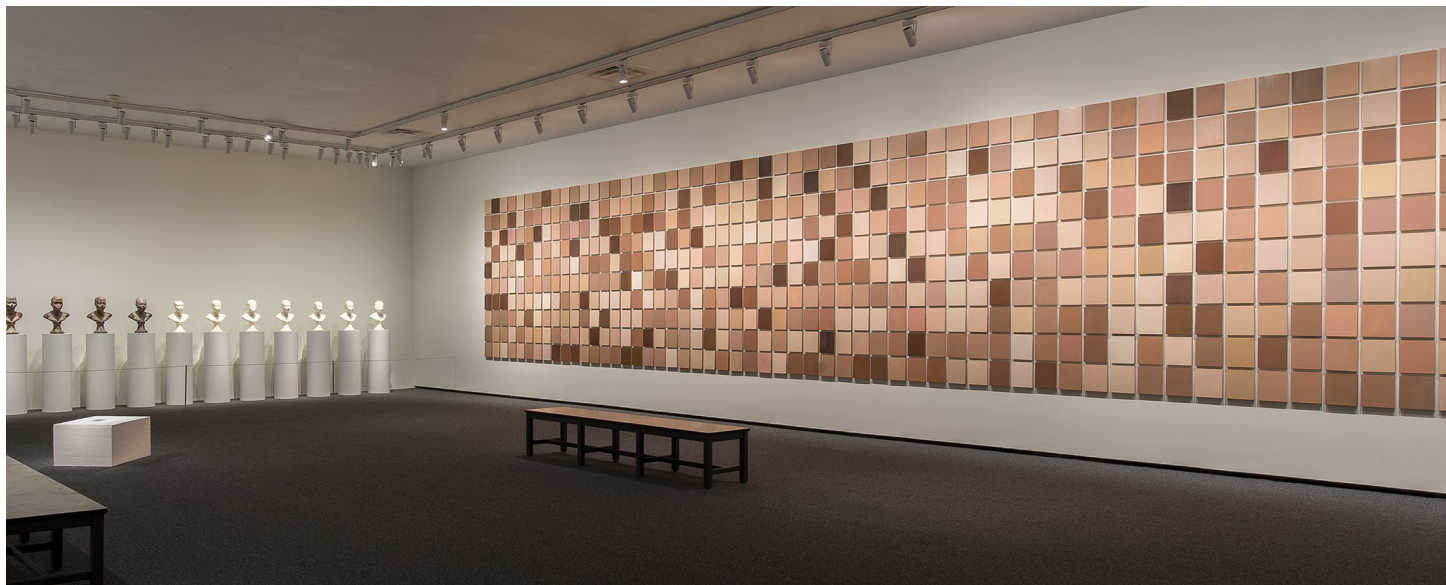
27. “Portraiture,” Sara Lawrence-Lightfoot, consultado el 30 de julio de 2021. <http://www.saralawrencelightfoot.com/portraiture1.html>.

(más que como un qué); cada persona es una historia más allá de su apariencia, y es esa historia la que el retrato debe reflejar (figs. 5 y 6).



Fig. 5 Rirkrit Tirvanija, *Sin título 2008-2011 (The map of the land of feeling) I*, 2011, técnica mixta, 91.4 x 849.6 cm.

Nota: Esta pieza fue elaborada a partir de cuatro técnicas impresión diferente (impresión digital, litografía, *chiné collé* y serigrafía). Contiene uno de los tres pasaportes (completo con visas y sellos aduanales) que el artista ha tenido en su vida adulta, así como motivos alusivos a mapas, zonas horarias e inclusive artistas que lo han inspirado durante sus viajes, y funciona como registro y reflexión de su vida nómada. (Fotografía del MoMA).





Por este motivo recorro a la imagen de R., pero con poca frecuencia, y prefiero construir mi obra a partir de narraciones, entendiendo que dichas construcciones sociales son elementos de evocación figurativa.

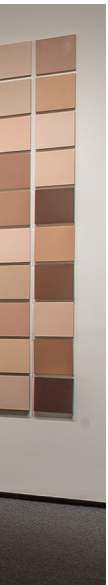


Fig. 6 Byron Kim, *Synechdoche*, 1991-presente, instalación, medidas variables, National Gallery of Art, Washington, DC, <https://twitter.com/ngadc/status/977921170963075073/photo/1>. (Página anterior).

Nota: Esta instalación de medidas variables y producción continua, se compone por paneles de cerámica de 10 x 8 pulgadas (tamaño común en impresión de fotografías de retrato), cada uno con el color exacto de piel de uno de cientos de modelos que Kim ha reclutado para su labor. El título (*Synechdoche*) alude a una figura retórica en la que una parte representa el todo o viceversa, y la instalación llega a funcionar como un retrato de la raza humana a un nivel abstracto y figurativo a la vez. (Fotografía de National Gallery of Art).

Capítulo 3

El sujeto vacante. Memorias y rumores de una identidad desconocida

El lecho familiar constituye el primer y más íntimo peldaño en la construcción identitaria. En el caso de esta familia, viendo interrumpida su linealidad narrativa por un eslabón deshabitado, vacante, le rodean de especulación, rumores e intentos de constitución. La existencia de R. es cuestionable. ¿Podría su persona ser un caso de falsa memoria colectiva²⁸ de la familia y la población de la localidad?

No he conseguido recuperar ninguna de las posesiones de R. (las de su padre, siendo más antiguas, sí permanecen en tenencia familiar). Por otra parte, en el Registro Civil de los Estados Unidos Mexicanos no figura que los padres de R., Madre N. y Padre N. hayan registrado el nacimiento de ningún individuo bajo ese nombre. *Legalmente*, R. nunca existió.

No obstante, el archivo de bautismos de la parroquia local sí conserva un acta que avala que el 31 de marzo de 1935, Madre N. y su esposo bautizaron, bajo el nombre de R., a un bebé nacido el día “once del presente” (dos años después de su quinta y última hija apuntada en el registro civil). Asimismo, [contadas] fotografías familiares muestran a la pareja con seis niños, el más joven de ellos un varón.

Habiendo establecido las bases para entender la identidad como una construcción, y la memoria y la participación de sujetos externos como fundamentos elementales, me permito

28. La memoria colectiva es la que construye un grupo social (familia, nación, cultura, etc.) a partir de las diversas memorias individuales de sus integrantes, a su vez influyendo en estas mismas memorias individuales (Halbwachs, 1992). Como se verá más adelante, estudios de psicología han probado que la memoria humana puede influenciarse para “recordar” eventos ficticios; de este modo, cabe la posibilidad de que los habitantes de una población pudieran inducirse unos a otros para “recordar” a una persona que nunca existió.

esbozar una identidad desde el exterior, sin participación alguna del sujeto identitario, que está ausente.

Para ello construyo mi obra a partir de relatos: recuerdos, rumores que aún circulan en la localidad (aunque con menos fuerza que en décadas pasadas) y conjeturas basadas en distintos enfoques según el contexto del especulante: Una sobrina de R., de una generación anterior a la mía, y desde su punto de vista como abogada penal, especula que lejos de desaparecer, R. se ausentaba de la vida familiar porque pasaba tiempo en condena, y que sus “desapariciones” eran un invento de sus padres para proteger el nombre de su familia.²⁹ Por mi parte, habiéndome educado en un sistema que da valor a temas como la pluriculturalidad, la perspectiva de género o la salud emocional, pienso que R. pudo haber enfrentado una crisis identitaria que lo empujara a dejar lo que conocía para “encontrarse a sí mismo”.

Retrato a R. a través de dos miradas externas: la de los ojos que alguna vez le vieron, y la de los que nunca le verán.

29. Para solicitar información que nos permitiera confirmar o desmentir esa idea, necesitamos contar con una autorización que los jueces sólo otorgan a los familiares directos.

SEGUNDA PARTE

Mi obra es el resultado de las reflexiones expuestas, traducidas en diversos lenguajes de la producción visual según un criterio de relación concepto-materia-forma.

Memorias y Rumores. De una identidad desconocida					
Título	Serie	Pieza	Instalación	Piezas	Estado del proyecto
Urdimbres colaterales	x			23	Continuo
Sin Título		x		1	Concluso
Verdad fotográfica	x			5	Continuo
Testigos			x	Cuatro testimonios escritos (cinco audiograbados)	Continuo
Dromomanía. Sin huellas, sin rumbo		x		1	Concluso
Rebeca	x			2	Continuo

Tabla 1. Cuantificación de piezas en el cuerpo de obra.

Capítulo 1

Urdimbres colaterales



Fig. 7 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, papel fotográfico tejido, 18 x 13 cm, propiedad de la autora.

Utilizo el collage para crear propuestas visuales, principalmente rostros, a partir de fotografías de distintos miembros de la familia. En ausencia de R. (o cualquier evidencia de su existencia), sus parientes sanguíneos son su único vínculo material con el presente.³⁰

El título, Urdimbres colaterales, alude a la frecuencia con que los parientes de R. de línea indirecta (hermanos, primos, sobrinos, sobrinos nietos y sobrinos bisnietos) aparecen en esta serie para tejer su estampa.



Fig. 8 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, collage de papel fotográfico, 20 x 13 cm, propiedad de la autora.

Nota: Padre (40 años), hermano (70 años), y hermana (20 años).

30. Estos vínculos, más bien difusos ahora que la familia directa (padres y hermanos) de R. ha fallecido, y la mayoría de sus parientes vivos no llegaron a conocerlo, dan lugar a propuestas igualmente irregulares (figs. 8-12).



Fig. 9 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, collage de papel fotográfico, 20 x 13 cm, propiedad de la autora.

Nota: Padre (40 años) madre (30 años), hermano (70 años), y hermana (20 años).

Fig. 10 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2021, collage de papel fotográfico, 24 x 13 cm, propiedad de la autora.

Nota: Sobrino nieto (20 años) y sobrina bisnieta (10 años).



“Nunca había notado ningún parecido de [R.] con mi abuelito o mi abuelita” me dice un sobrino de R. que en su infancia llegó a conocerlo. Sólo al ver encontrados los rostros (figs. 12-13), me confiesa la familia, logra descubrir armonía entre sus facciones. “No cabe duda de que era hijo de los dos”.

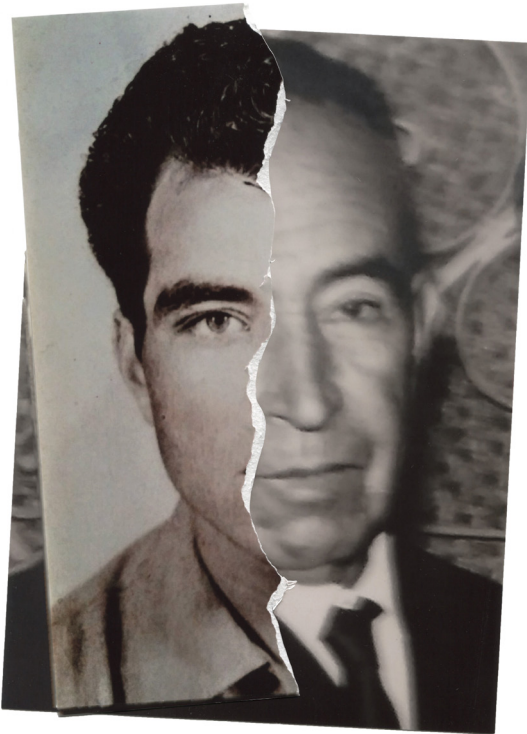


Fig. 11 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, collage de papel fotográfico, 18 x 13 cm, propiedad de la autora.

Nota: R. (20 años) y padre (70 años).

Fig. 12 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, collage de papel fotográfico, 20 x 13 cm, propiedad de la autora.

Nota: Madre (60 años) y R. (20 años).



Capítulo 2

Sin título—Retrato al óleo

Retrato al óleo con el cual retorno al concepto de “retrato clásico”: un personaje protagónico capturado por medios análogos³¹ (fig. 13).

Antiguamente sólo los nobles y más tarde los burgueses podían encargar su retrato a un artista, y fue sólo con la invención de la fotografía que las clases media y trabajadora lograron acceder a este género pictórico. En la era digital, cuando la fotografía ha desplazado a la pintura en el campo de la documentación, y si no desplazado, sí aventajado en el área del retratismo³², ésta última aún impone un carácter de poder y de nobleza en el personaje retratado (o mejor dicho, la sociedad aún intuye dicho carácter en él); tal es su carga histórica.

Por este motivo regreso al retrato al óleo: con esta pieza concedo a R. la virtud reservada en el pasado a los estratos más altos de la sociedad.

31. Es decir, la obra aurática de Benjamin (1935) que a) conserva un valor de culto que deriva de su singularidad y durabilidad, opuestas a la fugacidad y repetibilidad de la reproducción; y b) “melancólicamente” encuentra su último refugio en la “incomparable belleza” del rostro humano (La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, p.p.48, 58).

32. “La Pintura ha muerto” es una frase que se le atribuye al pintor francés Paul Delaroche (1797-1856), tras conocer los primeros daguerrotipos alrededor de 1840; como escribió Jason Farago para la BBC Culture en 2015, si bien la Pintura efectivamente ha logrado sobrevivir e incluso evolucionar, su “obituario” sería reescrito varias veces a partir de entonces, destacando un segundo body blow (duro revés) con la introducción del ready made al mundo del arte en la década de 1910. Mientras tanto, aproximadamente 1500 fotografías digitales son cargadas cada segundo a Instagram (Internet Live Stats - Internet Usage & Social Media Statistics, Real Time Statistics Project, <https://www.internetlivestats.com/>).



Fig. 13 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2021, óleo sobre papel, 31 x 23 cm, propiedad de la autora.

Nota: Proceso de obra.

R. me obliga a reformular el concepto de “modelo”. Su personaje se me presenta fragmentado y repetidamente reconstruido—además de contradicho— por terceros. No existe un modelo, sólo vestigios de modelos que difícilmente parecen ser uno solo. Es así como retomo mis retratos collage de la serie anterior (figs. 5-10), favoreciéndoles con su carácter surrealista sobre las fotografías que supuestamente pertenecen a R. y apenas capturan un atisbo a su aspecto en un momento específico e irrepetible.

33. Después de todo, no existe modo de comprobar que el individuo en susodichas fotografías realmente se trate de R. Únicamente dos de ellas especifican “R. en [año]” en la leyenda manuscrita al reverso, y aún esto no es una prueba concluyente.

Capítulo 3

Verdad Fotográfica

La imagen fotográfica tiene una cualidad narrativa que va de la mano con la facultad de disfrazar lo ficticio de verdadero (como comprobó en 2002 la doctora Kimberley Wade y sus asociados con su experimento *A picture is worth a thousand lies: using false photographs to create false childhood memories* en Nueva Zelanda).³⁴ La fotógrafa letona, Iveta Gabalina (antes Vaivode) aborda este tema en su ensayo fotográfico *Somewhere on a disappearing path* (2012), con el cual busca crear un “álbum familiar” de imágenes de recuerdos fabricados por ella misma (figs. 14-16), a partir de viejas fotografías que exhibían una población que su familia llamó hogar durante generaciones.

Mirando los álbumes de mis padres, imaginaba sus vidas antes de mí. Construía memorias que no tenía [...] La ambivalencia de las fotografías, sus posibilidades y limitaciones, sugieren que no deberíamos confiar en las imágenes como registros de nuestras

34. Para dicho experimento se pidió a veinte adultos maduros reclutar a un familiar de entre 18 y 28 años de edad que jamás haya subido a un globo aerostático, y proporcionar fotografías de la infancia de éste. Los sujetos de prueba, diez hombres y diez mujeres, fueron presentados con tres imágenes impresas: dos fotografías reales de eventos significativos (como fiestas de cumpleaños o viajes familiares), y (siempre en tercera posición) una imagen adulterada que mostraba al sujeto en su infancia temprana dentro de un globo aerostático flotando en el aire—tales paseos son comunes y accesibles en todo el país.

Siguiendo el protocolo de entrevista forense*, la doctora Wade pidió a cada sujeto en entrevistas individuales, que describiera cualquier detalle que lograra recordar del día que se mostraba en la fotografía (empezando por las fotos reales, y terminando con la foto adulterada). Se reiteró a los sujetos que los eventos de nuestra niñez pueden perderse dentro de la memoria de largo plazo si no se visitan con frecuencia, y se les pidió tratar de evocar el día del evento para ayudarse a “recordarlo”. Al final del experimento, el 50% de los sujetos de prueba estaba convencido de que el evento sucedió.

*Método originalmente estructurado por John C. Yuille (Yuille, Hunter, Joffe y Zaparniuk, 1993). En la actualidad versiones modificadas de este método han sido implementados por departamentos policiales y de Servicio Social de distintos países para sus investigaciones.

vidas e historias... Mi trabajo aborda la idea de memoria y 'mirar hacia atrás' a través de la creación de una narrativa basada en la historia familiar. (Gabalina, s.f.)

Fig. 14 Gabalina, *Somewhere on disappearing path 04*, 2012, fotografía, <http://ivetagabalina.com/earlier-works/>.



Fig. 15 Gabalina, *Somewhere on disappearing path 26*, 2012, fotografía, <http://ivetagabalina.com/earlier-works/>.



Fig. 16 Gabalina, *Somewhere on disappearing path 34*, 2012, fotografía, <http://ivetagabalina.com/earlier-works/>.

Por mi parte, realizo montajes con herramientas de edición digital para ilustrar los escenarios en los que hipótesis y rumores implican a R., manteniendo una línea surrealista acorde a lo que su personaje representa en mi propia historia familiar.

Consiste en una subserie dentro del proyecto, con la cual he abordado cada rumor que no ha sido desmentido factualmente. Con cada pieza una sugerencia de su hipotético “pasado”, doy una forma matérica al imaginario que la comunidad de la localidad ha construido en torno a este personaje.

La mayor parte de la familia comparte la idea de que R. trabajó y vivió en la costa o en el mar (fig. 17). Nadie recuerda el origen de esta noción.

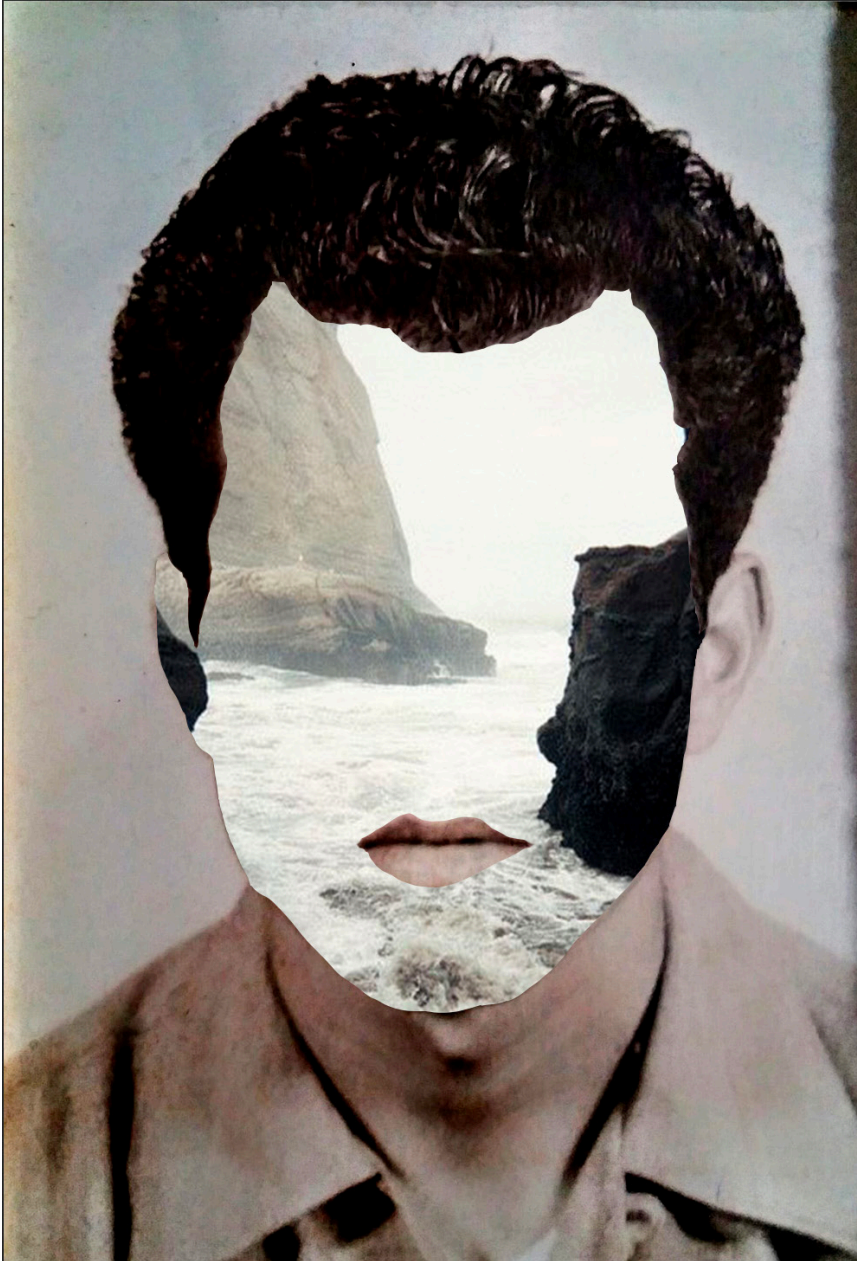


Fig. 17 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, collage digital, 1460 x 996 px, propiedad de la autora.

Siguiendo la misma premisa, en esta pieza remplazo la silueta de R. con un paisaje marino, esta vez en un retrato familiar, evocando así su ausencia, que marcaría la dinámica familiar hasta las siguientes dos generaciones (fig.18).

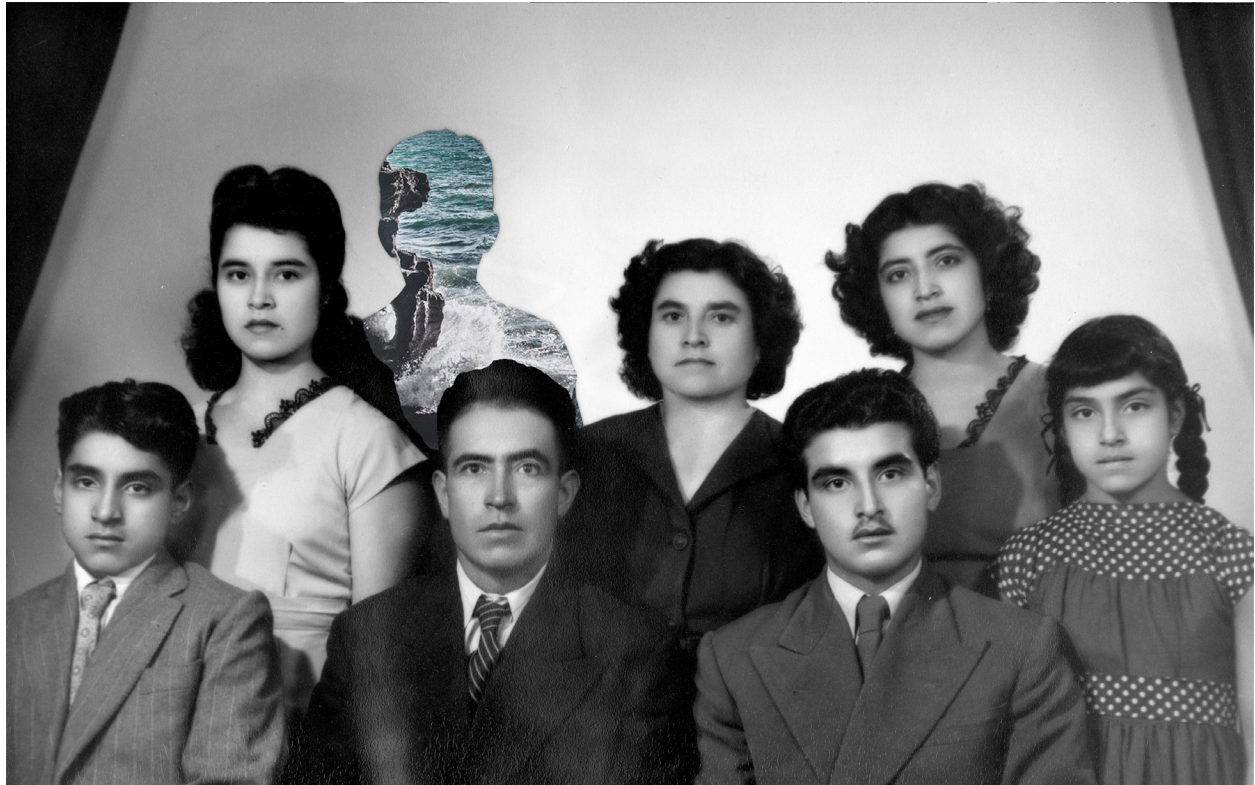


Fig. 18 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2020, collage digital, 2188 x 3487 px, propiedad de la autora.

Algunos testigos afirman recordar que en una ocasión la madre de R., viajó al estado donde él se encontraba para llevarlo a la casa familiar, donde él arribó con una pierna rota y enyesada. La familia viva cree que la madre obtuvo noticias del hospital y así pudo localizarlo, sin embargo, en esta pieza exploro la idea (sin ningún fundamento) de que fue ella misma quien, cansada de la actitud de su hijo y en un esfuerzo para recuperarlo, se encargó de que alguien le rompiera la pierna para así obligarle a regresar (fig. 19).



Fig. 19 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2020, collage digital, 900 x 1174 px, propiedad de la autora.

Dentro de mis propias especulaciones, comparto la hipótesis de que R. era homosexual, y dejó el poblado porque se sintió amenazado por la mentalidad de la época.³⁵

35. Entre 2015 y 2016, la asociación civil Yaaj, dedicada a proteger los derechos de las personas LGTB+ (“Nuestra historia,” Yaaj México, <https://www.yaajmexico.org/nuestra-historia/>), condujo una investigación con una muestra de 1709 jóvenes mexicanos que se identifican como LGTB+; el 41% de los participantes manifestó haber sido marginado del ambiente familiar (Miguel Corral, “La violencia como práctica cotidiana. El caso de las juventudes LGBTI y su relación con las instituciones de derechos humanos en México,” en *Diversidad Sexual, Discriminación y Violencia*, ed. Ricardo Hernández Forcada y Ailsa Winton [Ciudad de México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2018], 59-60, http://appweb.cndh.org.mx/biblioteca/archivos/pdfs/07_diversidad.pdf).

No sólo resulta factible que en la sociedad mexicana de mediados del siglo XX, un hombre homosexual no haya encontrado su lugar en una comunidad católica, sino que surge la posibilidad de que su familia misma lo haya desterrado para evitar escándalos sociales.

En la siguiente pieza (fig. 20) exploro esa posibilidad, al mismo tiempo que reincorporo su extendida asociación con el mar, montando una fotografía de dos marinos (uno de ellos portando su uniforme) en un momento amistoso y—argumentativamente—íntimo, con íconos de la cultura homosexual del siglo XX: el beso clandestino dentro de una cabina fotográfica de J.J Belanger (c. 1953, recuperado por la revista Time en 2014), y Gay dads kissing (Baughman, 1983).



Fig. 20 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, collage digital, 3100 x 4002 px, propiedad de la autora.

“Infortunadamente deteriorada por el paso del tiempo, esta fotografía es uno de los pocos vestigios que R. nos dejó para que podamos armar el rompecabezas que fue su vida ¿Formó acaso una familia? Jamás habló al respecto, pero cabe la posibilidad”.



Fig. 21 Miroslava Juárez Ramírez, *Fotografía recuperada de las pertenencias de R.*, 2021, collage digital, 1542 x 2349 px, propiedad de la autora.

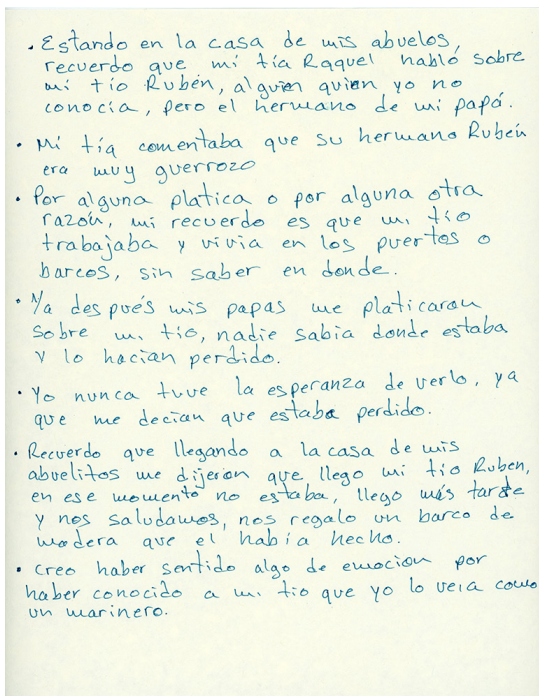
En *Fotografía recuperada de las pertenencias de R.* (fig. 21) evoco una informal fotografía casera, y utilizo el título para inducir al espectador a una historia falsa. De mi propia edición, la pieza muestra dos menores anónimos con algunos rasgos faciales que tomé de las fotografías de R. para formar los rostros de sus “hijos”. Esta pieza brinda a la historia familiar “evidencia” de que R. tuvo descendencia.

Capítulo 4

Testigos

Alrededor de 1976, la madre de R., conforme a sus propias tradiciones sincréticas, encendió una veladora en memoria de su hijo, y así le confirió de forma simbólica la categoría de difunto.

Adentrándome en la exploración del retrato como ícono más allá de como estampa, elaboro un archivo a partir de testimonios de familiares y conciudadanos de R., a quienes pedí que relataran cualquier recuerdo que tuvieran de él (figs. 22-26). Con el resultado, manuscritos de distinta extensión (y contradictorios entre sí), he intervenido cirios de uso religioso a partir de una técnica mixta de tróansfer y grabado (fig. 27).



• Estando en la casa de mis abuelos, recuerdo que mi tía Raquel habló sobre mi tío Rubén, alguien quien yo no conocía, pero el hermano de mi papá.

• Mi tía comentaba que su hermano Rubén era muy guerozo.

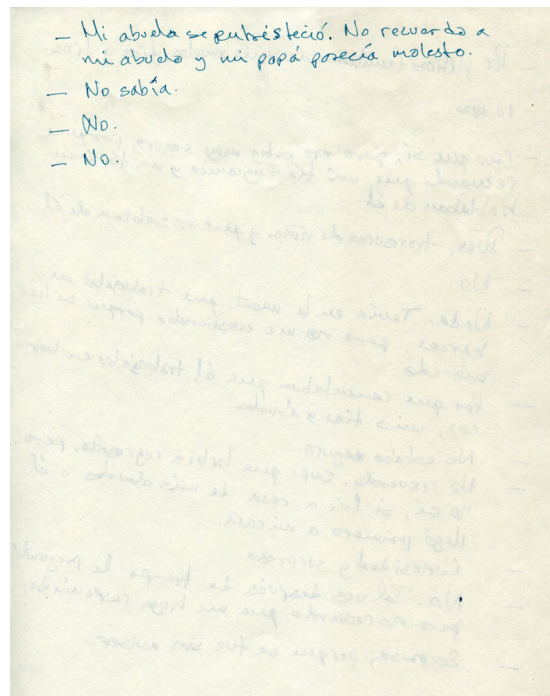
• Por alguna plática o por alguna otra razón, mi recuerdo es que mi tío trabajaba y vivía en los puertos o barcos, sin saber en donde.

• Ya después mis papás me platicaron sobre mi tío, nadie sabía donde estaba y lo hacían perdido.

• Yo nunca tuve la esperanza de verlo, ya que me decían que estaba perdido.

• Recuerdo que llegando a la casa de mis abuelitos me dijeron que llegó mi tío Rubén, en ese momento no estaba, llegó más tarde y nos saludamos, nos regaló un barco de madera que él había hecho.

• Creo haber sentido algo de emoción por haber conocido a mi tío que yo lo veía como un marinero.



- Mi abuela se equivocó. No recuerdo a mi abuelo y mi papá parecía molesto.

- No sabía.

- No.

- No.

- Recuerdo que un día festivo mi tío me llevo a mi y a Luis (La verdad no recuerdo si también iba neto), a una alberca a celaya, yo estaba contento, pero al llegar al lugar donde estaba la alberca, pues nada, ¿ya no funcionaba?, ¿estaría en mantenimiento? la cosa es que no hubo alberca. Luego nos llevo a otro lugar y tampoco hubo alberca, total nos regresamos a cortazar a una alberca particular, y tampoco, no tenia agua el alberca. Todo termino en un largo paseo y sin alberca.
- Un día regrese a la casa de mis abuelitos con la noticia de que mi tío Rubén ya se había ido nuevamente. Solo nos dijo con la esperanza de cuando algun día regresara, han pasado más de 40 años y aún no se nada de él.
- La partida de mi tío no fue nada extraña para mis abuelitos, papá y mi tía Raquel, ellos ya acostumbrados a la forma de vida de mi tío.
- No se me ocurre alguna razón.

El recuerdo que tengo de mi tío es que era una persona bajita de ojos claros, un poco robusto, fuerte no gordo, con un caminar aprisa y de guayabera, color de piel clara.

1): No recuerdo la fecha en que tuve noticias de la existencia de mi tío Rubén, considero q' fue en el año de 1975, porq' yo tenía como 7 años, cuando llegaba a la casa de los abuelitos, y sentado en la entrada de la casa estaba una persona masculino de entre 25 y 30 años, delgado tez morena clara, ojos color café, con el pelo rizado y me dijeron q' era mi tío Rubén, fue la primera y la última vez q' lo vi. No recuerdo quien me dijo "q' era mi tío Rubén".

2): Creo q' mi tío Rubén se fue de la casa de mis abuelitos, porq' él no tenía una buena relación con mis abuelitos, esto es lo q' yo pienso, no tengo ningún fundamento para pensar q' así fue.

Cortazar, Gto, a 3 de marzo 2019.
 Sogra
 Irma Juárez Zapatero.

Figs. 22-26 Testimonios escritos a mano por contemporáneos de R. (Arriba, izquierda, y página anterior).

Encendidos para su exposición, los cirios ardientes eventualmente destruirán junto a sí mismos los testimonios registrados en su superficie. El fuego aquí es la representación física del tiempo que se lleva consigo la lucidez de los individuos que convivieron con R.; tal como los testimo-

nios tallados en los cirios, hasta el último recuerdo que preservan las frágiles memorias de estas personas desaparecerá al fin con su senilidad o su muerte. R., que ahora “vive” en estas memorias, finalmente cesará de existir incluso como recuerdo.

Hablé antes de la conexión matérica que representan los familiares sanguí-

neos. Sin embargo (y estocobra mayor importancia con el paso del tiempo), son los individuos (vivos)³⁶ que llegaron a conocerle en persona el último lazo entre su recuerdo, y el presente.³⁷



Fig. 27 Cirios de cera intervenidos. Fotografía propiedad de la autora.

36. Haya o no haya consanguineidad.

37. Hasta ahora. Asumiendo una función archivística-conmemorativa, mi obra le brinda si no al recuerdo de R., sí a su relato, el potencial de perdurar más allá de la temporalidad de las personas que alguna vez estuvieron en contacto con él.



Fig. 28 Miroslava Juárez Ramírez, 2019-presente, instalación (fotografía de registro), medidas variables, propiedad de la autora.

Capítulo 5

Dromomanía: sin huellas, sin rumbo

En esta pieza (fig. 29) aludo a un trastorno psiquiátrico que, se decía, provocaba episodios de enajenación en que el padeciente, olvidando su identidad e incapaz de reconocer sus inmediaciones, se sentía impulsado a caminar de manera semiconsciente, incluso ignorando las necesidades físicas de su cuerpo.³⁸ ¿Podría haber sido R. víctima de este padecimiento?

Si bien algunos historiadores actuales ponen dicho trastorno en tela de juicio,³⁹ éste aún es reconocido por la American Psychological Association (APA).⁴⁰

Despojé un par de zapatos brogue⁴¹ de sus suelas: la superficie que brinda soporte e imprime el rastro de sus pasos. Sin huellas detrás de él (memoria) y sin un soporte en sus pisadas (sentimiento identitario), el portador de los zapatos recorre un camino sin inicio ni destino. “Si no sabes de dónde vienes, no sabes a dónde vas” (Angelou, 2014).

38. El caso más famoso es el de Jean-Albert Dadas, un hombre francés que en el siglo XIX llegó a viajar a pie a Moscú desde Francia, y aseguraba haber “despertado”, completamente exhausto, en lugares tan lejanos como Argelia (Sabrina Imbler, “When Doctors thought ‘Wanderlust’ was a Psychological Condition”, *Atlas Obscura* [sitio web], 15 de abril de 2019. <https://www.atlasobscura.com/articles/when-wanderlust-was-a-disease>).

39. Tal padecimiento “apareció” súbitamente en calidad epidémica dentro de un contexto muy específico en Francia, para desaparecer igual de súbitamente dos décadas después. Al respecto Imbler, *When Doctors thought ‘Wanderlust’ was a Psychological Condition*; y Mark S. Micale, ed. *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe*, Stanford: Stanford University Press, 2004, p.127.

40. “Dromomania,” APA Dictionary of Psychology, American Psychological Association, consultado el 27 de febrero de 2022, <https://dictionary.apa.org/dromomania>.

41. Similares a los que él usaba (fig. 30).



Fig. 29 Miroslava Juárez Ramírez, Dromomanía: sin huellas, sin rumbo, 2019, arte objeto, medidas variables, propiedad de la autora.



Fig. 30 R. alrededor de 1939, archivo familiar.

Epílogo

Avanzada la producción, de manera incidental en un evento no relacionado con este proyecto, se hizo un descubrimiento que dio nueva luz al caso de R: el registro Civil de la localidad guarda el acta de nacimiento de un bebé nacido del matrimonio de Madre N. y Padre N. en marzo de 1935, Niña N., de sexo femenino.

¿Por qué Padre N. (quien compareció) registró a una niña, y bautizó a un niño varón? ¿Tuvo esto repercusiones en el sentido de identidad de R.? Los distintos escenarios posibles abren camino a un nuevo cuerpo de obra que no había previsto al inicio de este proyecto. Me permito hacer una excepción y desviarme de mi plan de trabajo original para incluir dos piezas referentes a esta nueva información (figs. 31 y 32).



Fig. 31 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2019, edición digital, 723 x 687 px. (12 x 11.6 cm), propiedad de la autora.

Fig. 32 Miroslava Juárez Ramírez, sin título, 2021, collage digital, 3499 x 2700 px, propiedad de la autora. (Página siguiente).



ESTADO DE GUANAJUATO
 DIRECCION GENERAL DEL REGISTRO CIVIL

Parroquia de San José

NACIMIENTO BAUTISMO

ARCHIVO ESTATAL DEL REGISTRO CIVIL Archivo de esta Parroquia,

OFICIALIA	LIBRO	ACTA No.
01	1	00230

Libro No. 13
 Fojas: 176
 Partida: 1744
 R.C.:

CERTIFICO QUE
 SE ENCUENTRA ASENTADA LA PRESENTE ACTA se asienta el Acta con los siguientes datos:

FECHA REGISTRO: 18 DE MARZO DE 1935 Fecha del Bautismo: 31 de Marzo de 1935

LUGAR DE REGISTRO: CORTAZAR, CORTAZAR, GUANAJUATO En Esta Ciudad

NOMBRE: REBECA JUAREZ NIETO Nombre: **BENJAMIN FELIX RUBEN**

FECHA NACIMIENTO: 12 DE MARZO DE 1935 Nació el día: once del presente

NOMBRE PADRE: HELADIO JUAREZ ----
 NACIONALIDAD: MEXICANA
 NOMBRE MADRE: MA. GUADALUPE NIETO --
 NACIONALIDAD: MEXICANA

Papás: Heladio Juárez
Ma. Guadalupe Nieto de J.

NOMBRE ABUELO PATERNO: PLACIDO JUAREZ (FINADO)

NOMBRE ABUELA PATERNA: CANDIDA BALDERAS

NOMBRE ABUELO MATERNO: VALENTE NIETO (FINADO)

NOMBRE ABUELA MATERNA: MA. VAZQUEZ (FINADA)

Sus Padrino: Salvador Jaramillo
Aurora A. de Jaramillo



Copia fiel del original, Expedido en Cortazar, Gto. el día 18 de Marzo de 1935.



SELLO DE LA OFI

Conclusiones

En mi exploración del concepto de identidad me permití explorar el sentido de retrato con distintos materiales y formas. Adopté un estilo surrealista que refleja la naturaleza de la historia de R., y satiriza la confianza que depositamos en el medio fotográfico.

Proporcione a la dimensión narrativa del relato una dimensión tangible (pero efímera), que es reflejo de la incógnita y la indiferencia que paradójicamente fueron acumuladas durante décadas por una familia que elige no recordar.

Llego al entendimiento de que la identidad y la memoria se construyen mutuamente. El ser se forma a sí mismo a partir del pasado que le antecede y del presente que existe a su alrededor.

Bibliografía anotada

Angelou, Maya. “Maya Angelou’s 2011 ‘Arizona Republic’ Interview”, *Azcentral*, 2014, <https://www.azcentral.com/story/entertainment/books/2014/05/28/maya-angelou-arizona-republic-interview/9682587/>.

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. México, Distrito Federal: Siglo XXI Editores, 1999.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México, Distrito Federal: Itaca, 2003.

Boltanski, Christian. “Les modèles – cinq relations entre texte & image”, entrevista por Irme-line Lebeer, 1979: 8.

Candau, Joël. *Memoria e Identidad*. Traducido por Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

“Christian Boltanski. Album de photos de la famille D., 1939-1964. 1971”. Institute d’Art Contemporain (sitio web). Consultado el 22 de noviembre de 2021. http://i-ac.eu/en/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971.

Carla Rippey, “Cuando mi sangre aún no era mi sangre.../When my blood was not yet my blood...,” *El Uso de la Memoria/The Use of Memory* (blog), 19 de octubre de 2008, <http://carla-rippy.blogspot.com/2008/10/cuando-mi-sangre-no-era-mi-sangrewhen.html>.

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, “identidad,” consultado el 22 de diciembre de 2021, <https://dle.rae.es/identidad?m=form>.

González Ochoa, César. “Memoria y formas urbanas” en *Memoria y melancolía: reflexiones desde la filosofía, la literatura y la teoría de las artes*, editado por María Herrera Lima, César González Ochoa y Carlos Pereda Failache. México, Distrito Federal: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.

Halbwachs, Maurice. *On collective memory*. Editado y traducido por Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Imbler, Sabrina. “When Doctors thought ‘Wanderlust’ was a Psychological Condition”, *Atlas Obscura* (website), 15 de abril de 2019. <https://www.atlasobscura.com/articles/when-wanderlust-was-a-disease>.

Jason Farago, “Is Painting Dead?,” *BBC Culture*, 17 de febrero de 2015, <https://www.bbc.com/culture/article/20150217-is-painting-dead>.

Lawrence-Lightfoot, Sara y Hoffman Davis, Jessica. *The art and science of portraiture*, San Francisco: Jossey-Bass, 1997.

Micale, Mark S. ed. *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe*, Stanford: Stanford University Press, 2004.

Ricoeur, Paul. *La identidad narrativa*. 1989. <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/la-identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>.

Nota de editores: Conferencia pronunciada en la Facultad de Teología de la Universidad de Neuchâtel el 9 de noviembre de 1986 con motivo de la concesión a Paul Ricoeur

del doctorado honoris causa en teología. Publicada en el volumen colectivo dirigido por P. Bühler y J. F. Habermacher titulado *La narration. Quand le récit devient communication*. Geneve, Labor et FIDES, pp. 287-300. (Cita tomada del texto original en francés, no incluida en la presente traducción).

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México, Distrito Federal: Siglo XXI Editores, 2006.

Sara Lawrence-Lightfoot, "Origins and Purposes." Sara Lawrence-Lightfoot (sitio web). Consultado el 22 de noviembre de 2021. <http://www.saralawrencelightfoot.com/origin--purpose.html>.

Taylor, Charles. *Las fuentes del Yo*. Traducido por Ana Lizón. Grupo Planeta, 2011.

Wade, Kimberly A., Maryanne Garry, J. Don Read, y D. Stephen Lindsay. "A picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories," *Psychonomic bulletin & review* 9, núm. 3 (2002): 597-600.

https://www.researchgate.net/publication/11052129_A_picture_is_worth_a_thousand_lies_Using_false_photographs_to_create_false_childhood_memories.

Zárate Ortiz, José Francisco. "La identidad como construcción social desde la propuesta de Charles Taylor," *Eidos*, núm. 23, (2015), pp. 117-134. <http://dx.doi.org/10.14482/eidos.23.189>.

Referencias artísticas

Byron Kim, *Synechdoche*, 1991-presente, instalación, medidas variables, National Gallery of Art, Washington, DC, <https://twitter.com/ngadc/status/976984484087255043/photo/1>.

Carla Rippey, *Cuando mi sangre aún no era mi sangre... Un periplo desde la ciudad de Kansas hasta la ciudad de México, 1880-1920, 2008*, técnica mixta 7 x 2.5 m. Cortesía de Carla Rippey.

Christian Boltanski, *Album de photos de la famille D.*, 1971, instalación (150 láminas en blanco y negro enmarcadas en hojalata), 220 x 450 cm, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, <http://i-ac.eu/fr/medias/4838>.

Gustavo Germano, *Ausencias Argentina*, 2006, serie fotográfica.

Proyecto con cual el autor busca hacer presente la ausencia de las más de 30 000 desaparecidos por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). El artista recrea (en composición, lugar y condiciones) fotografías previas a las detenciones; la ausencia del individuo que fue víctima de desaparición forzada resulta evidente en el espacio vacío que prevalece frente a la cámara.

Desde la elaboración de este proyecto, Germano ha continuado denunciando las desapariciones forzadas en distintos países de América Latina, generando así las series hermanas *Ausencias Brasil*, *Ausencias Colombia*, y *Ausencias Uruguay*.

Gustavo Germano, *Ausencias Brasil*, 2012, serie fotográfica.

Gustavo Germano, *Ausencias Colombia*, 2015, serie fotográfica.

Gustavo Germano, *Ausencias Uruguay*, 2016, serie fotográfica.

Iveta Vaivode, *Somewhere on a disappearing path*, 2012, ensayo fotográfico.

Javier Areán, *Sobre las huellas*, 2013, proyecto de técnica mixta.

Proyecto de arte contemporáneo que consistió en un peregrinaje a pie de Argles-sur-mer,

Francia, a Barcelona, España: el recorrido contrario que los republicanos (entre ellos, el abuelo del artista) fueron obligados a realizar al término de la Guerra Civil Española (1936-1939). Documentada mediante video, fotografía, y una bitácora escrita, esta caminata también fue la base de un cuerpo pictórico de pintura y dibujo. Esta propuesta artística representa el regreso imaginario de un hombre a su tierra después del exilio.

J. Ross, Baughman, *Gay dads kissing*, 1983, fotografía, 27.94 cm x 35.56 cm, https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1403410.

Joseph John Belanger, sin título (pareja homosexual besándose en una cabina fotográfica), 1953, ONE National Gay & Lesbian Archives.

Redescubierta en 2014 por la revista Time, se estima que la fotografía fue tomada en 1953 en un parque de diversiones, en una época en que exhibir conductas homosexuales era castigado por la ley. Así como tomó más de medio siglo para que la fotografía de Belanger se exhibiera en espacios públicos, fueron necesarias décadas de distanciamiento para que mi familia pudiera encarar la desaparición voluntaria de uno de sus miembros desde un punto de vista cuasi empírico (aunque todavía inequívocamente subjetivo).

Kensuke Koike, *Single image processing*, 2012-presente, serie de técnica mixta.

Kensuke Koike, *Today's Curiosity*, 2016-presente, serie de técnica mixta.

Lou Peralta, *Disassemble*, 2018-presente, serie de técnica mixta.

Peter Banks, *Self portrait*, 1971-presente, secuencia fotográfica, 99 recuadros,

<https://peterbanksphotoworks.co.uk/photos-and-sequences/self-portrait/>.

Peter Banks, *Family Portrait*, 1971-presente, secuencia fotográfica, 15 recuadros,
<https://peterbanksphotoworks.co.uk/photos-and-sequences/family-portrait/>.

Peter Banks, *Mask Portraits*, 1973, secuencia fotográfica, medidas variables, <https://peterbanksphotoworks.co.uk/photos-and-sequences/mask-portraits/>.

Peter Banks, *Time Piece*, 2012, secuencia fotográfica, medidas variables, <https://peterbanksphotoworks.co.uk/photos-and-sequences/time-piece/>.

Peter Banks, *Man and Boy*, 2014, secuencia fotográfica, medidas variables, <https://peterbanksphotoworks.co.uk/photopuzzles/man-and-boy/>.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled 2008-2011 (the map of the land of the feeling) I*, 2011, técnica mixta, 91.4 x 849.6 cm. https://www.moma.org/learn/moma_learning/rirkrit-tiravanija-untitled-2008-2011-the-map-of-the-land-of-feeling-i-iii-2008-2011/.

Susanna Pieratzki, *Parents*, 1991, serie fotográfica.

Sophie Calle, *Autobiographies*, 1988-presente, serie artística, medidas variables.

En su obra, Calle traza nexos entre realidad y ficción cuya ambigüedad es bienvenida por la artista. Calle afirma que, mientras las imágenes que crea “no tienen nada de inventado”, tampoco muestran su vida cuál en realidad es, sino un fragmento de ésta. En este proyecto sigo una premisa similar: el cuerpo de obra (que muestra hipótesis basadas en la especulación más que una

ficción inventada), añade a la historia familiar una contribución admisible, sin llegar a restituir el eslabón que falta.

Warburg, Andy. *Atlas Mnemosyne*. Editado por Martin Warnke, Claudia Brink, y Fernando Checa. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

Comúnmente nombrado “Cartografía de la Memoria”, este proyecto, que fue iniciado en 1924 y dejado inconcluso con la muerte Warburg en 1929, es considerado la máxima obra de este autor. Constituida por 60 “tablas” que recopilan más de dos mil imágenes, se trata de un intento de Warburg para trazar un mapa de la “vida futura de la antigüedad”, o cómo las imágenes con gran carga simbólica, intelectual y emocional emergen en la antigüedad occidental y luego reaparecen y son reanimadas en el arte y la cosmología de épocas y lugares posteriores. Warburg creía que la yuxtaposición secuencial de estas imágenes facilitaría la percepción de su devenir (es decir, indagaba en cuán relevantes serían estas mismas imágenes en el futuro), pero principalmente buscaba mapear las relaciones e influencias del simbolismo a través de las épocas. <https://warburg.library.cornell.edu/about>.