



9
zej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"Caras Vemos..."

Revisión de un proceso plástico a partir del rostro como imagen y símbolo constante en mi trabajo.

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales


Presenta:

María Ezcurrea Lucotti

Director de Tesis:

Lic. Ma. del Rosario García Crespo

México D.F.



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XCOXCOHUILCO, D.F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORDEN**



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.

AGRADECIMIENTOS

A Rosario, que siempre tuvo tiempo y paciencia para revisar este trabajo. Porque me dió mucho más que buenas ideas, gracias.

A Diego Toledo, por esos tres años de aprendizaje y producción a los que les debo no sólo el material de esta investigación, sino que también lo que soy y lo que hago.

A mis compañeros de taller: Norma, Sebastián, Rodolfo, Jonathan, Xavier, Erik, Helena y las Marianas, por ser parte de todo esto; por lo que fue...y lo que será.

A José Miguel González Casanova, a Javier Guadarrama, a Luis Argudín y a Ignacio Salazar, les agradezco sus comentarios, así como el tiempo y la energía invertidos.

A mi Jefa y Angel, que estuvieron siempre presentes colaborando con la investigación, y soportándome a lo largo de esta..

Al Jefe y Bárbara, que me acompañaron y apoyaron durante todo este proceso.

A Bruno, que siempre estuvo ahí cuando lo necesité; especialmente le agradezco su solidaridad durante estos últimos 13 meses.

A Ana ,que a su modo, me ayudó muchísimo.

A las Efes, por su apoyo, *power* y buen humor.

A Erika y Edgar, del departamento de titulación, que me ayudaron a terminar.

CONTENIDO

| | |
|------------------------------|-----------|
| Agradecimientos | 1 |
| Contenido | 2 |
| Introducción | 3 |
| Rostro | 6 |
| Cajas | 9 |
| Pronombres Personales | 16 |
| Video | 26 |
| Elecciones | 37 |
| Almohadas | 41 |
| Fluidos Personales | 45 |
| Máscaras | 48 |
| Rompecabezas | 50 |
| Expresiones | 53 |
| Cabezas | 59 |
| Sacando Conclusiones | 65 |
| Bibliografía | 69 |

INTRODUCCION

Con esta tesis me interesa hacer una revisión de mi trabajo más significativo, producido a lo largo de los últimos tres años de la carrera. Me parece importante realizar un recuento personal de las piezas y, al mismo tiempo, revisar los elementos que considero más importantes como punto de referencia en esta investigación. No busco solucionar ningún problema concreto, sólo quiero realizar una investigación que proporcione información que apoye las piezas que he realizado, aportando elementos que ayuden a comprenderlas, sin tener que explicarlas.

Quiero concluir algunos aspectos de los trabajos que he realizado, observándolos, haciendo comparaciones y relaciones, dejando de lado justificaciones que no hice en su momento. Generalmente, cuando hago una pieza, espero que pueda ser leída de cierta manera y uso elementos que se supone deben reforzar esa lectura; pero a veces estoy tan involucrada con esa idea, que no hago conscientes otras posibilidades y resultados que puede tener la obra. Por eso me parece que hay un momento en que es bueno retomar algunos aspectos de la obra y trabajar sobre éstos. La intención de esta tesis es simplemente juntarlos, organizarlos y comparar información, tratando de extender la obra.

A lo largo de todo el trabajo se encontrará, además de la investigación general, una serie de citas de poemas, cuentos y algunos ensayos. Estas referencias apoyan al texto y lo alimentan, ya que tienen por sí mismas una serie de ideas muy claras que ayudan a entender el valor de los elementos de los que se habla en cada capítulo. Las citas son textuales porque además de la idea que plantean, me interesa la forma en que lo hacen. Las citas que aparecen en este trabajo le ofrecen al lector la oportunidad de participar haciendo relaciones naturales entre los textos y las piezas. Relaciones que de alguna forma están implícitas, pero que mantienen esa frescura que la subjetividad apreciará cuando las lea.

Mi trabajo más significativo está constituido por objetos. Al hablar de objetos me refiero a elementos cotidianos que por sí mismos funcionan y tienen un valor propio, pero

cuyo simbolismo cambia al ser transformados o recontextualizados, haciéndonos conscientes de nuestras propias vivencias, planteadas en la obra de tal forma que nos obligan a hacernos cuestionamientos o planteamientos sobre esa cotidianeidad. Al crear un objeto con base en imágenes, materiales, formas y elementos conocidos por todos, representados de un modo distinto al original, se replantea el sentido de éste y su relación con el individuo que lo utiliza.

Por medio de objetos es como trato de crear elementos plásticos en los que definitivamente intervengo, pero para los cuales utilizo materiales, imágenes, formas y colores, que al ser combinados para crear una obra, adquieren un nuevo valor simbólico y se vuelven herramientas que plantean ideas o problemas de una manera distinta.

Hay una serie de elementos que aparecen constantemente en mi trabajo. Las cajas, los espejos, el agua, los sueños, las máscaras, el color blanco, las series, la división de espacios y principalmente mi rostro, son algunos de los factores que intervienen en la mayoría de mis piezas, muchas veces con cierto valor lúdico.

Los elementos que uso en mi trabajo son el medio por el cual planteo ciertos problemas y les doy forma. Estos son el resultado de un proceso, y las problematizaciones que retoman, aunque tienen distintos planteamientos, son parecidas. Cada una de mis piezas tiene un pequeño discurso propio, cada una dice algo distinto de las otras, cada una propone un problema individual que, bien podría resumirse en un problema general de identidad pero, en este caso, es precisamente el valor que tiene cada pieza por si misma lo que me interesa revisar, esperando que en el proceso se vaya definiendo el planteamiento general de mi trabajo.

De todos los elementos que se repiten sobresale el rostro, siempre como imagen pero nunca representada de la misma forma; veo mi rostro reflejado, fotocopiado, cortado, dibujado, fotografiado, vaciado en yeso, etc: me veo a mí misma sin acabar de entender si ese rostro me está planteando un problema o me está ayudando a resolverlo.

Al darme cuenta de la constante aparición de la imagen de la cara en mi trabajo, me cuestioné sobre la importancia que tenía ésta como símbolo. Por todo esto fue que decidí hacer esta tesis teniendo al rostro como referencia y, en base a éste, al cuerpo, los autorretratos, la mirada, la percepción del ser, los códigos de comunicación, el papel que juega la mujer como representante y representada en el arte e incluso su relación con otros elementos.

ROSTRO



ROSTRO

(semblante, cara, fisonomía, faz, efigie, imagen, facciones, rasgos, jeta, perfil, catadura, talante, facies, visaje, aspecto, expresión).

Silba el viento dentro de mí.

Estoy desnudo. Dueño de nada, dueño de nadie, ni siquiera dueño de mis certezas, soy mi cara en el viento, a contraviento, y soy el viento que me golpea la cara.

Eduardo Galeano

"La ventolera"

en *El libro de los abrazos*.

El rostro no es sólo una superficie en la que se encuentran localizados todos los sentidos, ya que sobre éste también se inscriben los pensamientos y sentimientos. Es un desvelamiento incompleto y pasajero de la persona, es el *yo* íntimo parcialmente desnudado, muchísimo más revelador que el resto del cuerpo. Es por eso que deja de ser algo meramente práctico, ya que toma un valor simbólico y subjetivo. Pero el rostro no sólo exterioriza, sino que interioriza también. En este doble juego la mirada es básica, ya que el rostro por un lado observa, pero por otro se convierte en el medio de expresión del *alma*, se convierte en su *espejo*. La cara se vuelve en última instancia el retrato del alma de todo sujeto. Al hablar del *alma* no me refiero a la idea que da la religión cristiana, relacionada con el principio espiritual; si no que me interesa el valor que tiene en la formación de la esencia del ser humano, relacionada con el pensamiento, con los sentimientos, con toda esa parte no tangible de la persona, pero no por eso menos real.

Lo supe de repente:

hay otro.

Y desde entonces duermo sólo a medias

y ya casi no como.

No es posible vivir

con este rostro

que es el mío verdadero

y que aún no conozco.

Rosario Castellanos

"Revelación"

en *Bella dama sin piedad*.

Nadie ha visto nunca directamente su propia cara; uno no puede conocerla más que con la ayuda de un espejo y por imagen. El rostro no es para uno, es para el otro; es el lenguaje silencioso del ser humano, la parte más viva, la más sensible, la que se presenta a los demás. Es el instrumento para la seducción.

En su texto llamado *El lenguaje del arte*, Eduardo Galeano hace una referencia muy clara sobre la fuerza que puede tener el rostro como un elemento expresivo, ya que muchas veces representa una situación de forma mucho más clara que cualquier otro lenguaje. El texto habla de un joven que se hizo famoso gracias a una foto que tomó cuando asesinaban a un gángster en una barbería:

...había logrado fotografiar a la muerte. La muerte estaba ahí: no en el muerto, ni en el matador. La muerte estaba en la cara del barbero que la vio.

A veces uno no piensa en lo que implica realmente no lograr conocer directamente nuestra propia cara. Por más que actualmente haya muchísimas formas de conocerla (espejos, fotos, video, fotocopias, retratos, impresiones, scanner, moldes, etc.), nunca podrá dejar de ser una representación. Yo puedo ver el rostro de todos los demás y ellos el mío, pero jamás podré verme como otros lo hacen; yo soy algo que nunca podré conocer del todo, y eso es algo que a todos nos preocupa alguna vez:

Me pregunto cuánta gente en esta ciudad

vive en habitaciones amuebladas.

A alta hora de la noche, cuando miro hacia las casas

juro que veo un rostro en cada ventana

que me devuelve la mirada.

Y cuando me retiro,

me pregunto cuántos vuelven a sentarse ante sus mesas

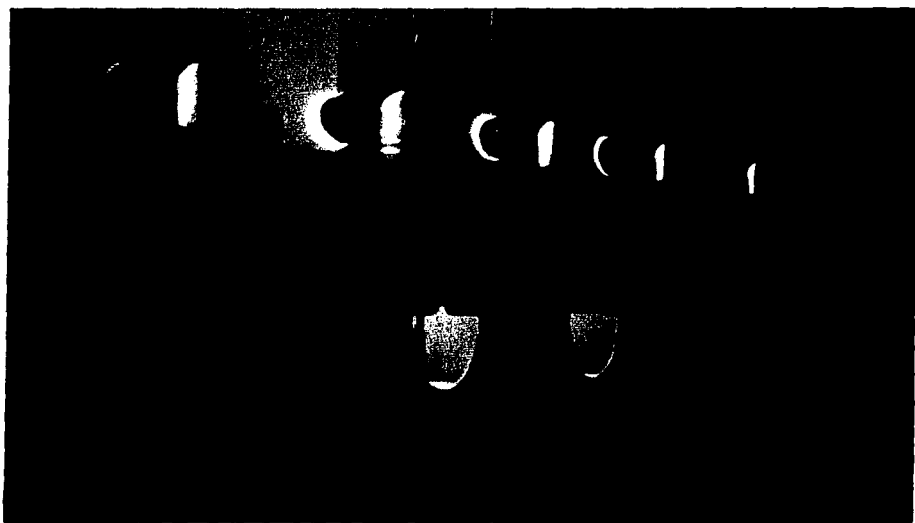
y escriben esto mismo.

Leonard Cohen

"Me pregunto cuanta gente"

en *Poemas escogidos*.

CAJAS



1. CAJAS.

Material: madera, espejos, fotocopias a color de máscaras victorianas, focos de colores y tubos de metal.

Medidas: 34 × 34 × 19 cm

Fecha: febrero de 1994.

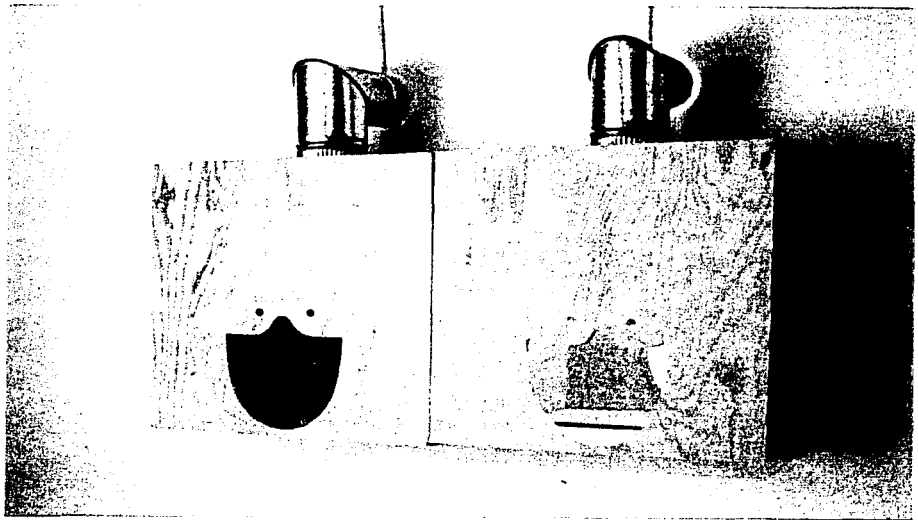
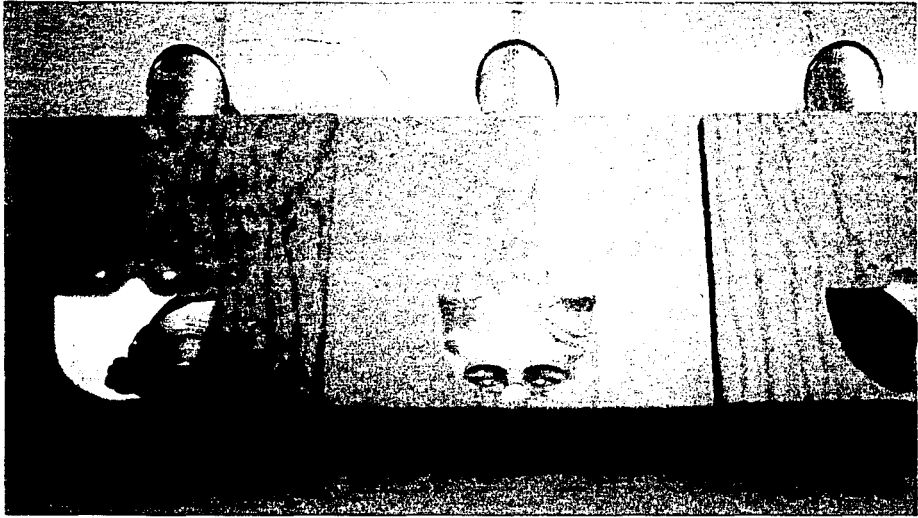
Esta fue la primera pieza que hice sin utilizar la pintura como único medio. Tomé el Taller de instalación impartido por Melanie Smith, donde teníamos que hacer una pieza uniendo dos elementos que nos llevaran a un tercero. Mis elementos fueron la máscara y el espejo, y el resultado era el reflejo del mismo espectador con la máscara "puesta". No había forma de que el espectador viera su cara o la máscara si no era juntas, reflejadas en el espejo.

Después tuve que usar otros elementos, como unas cajas de madera (ya que si no el tamaño del reflejo y el de la máscara no coincidían), y unos focos de colores que iban dentro de unos tubos de aluminio (para poder ver el interior). Estos elementos funcionaron bien, aunque creo que la idea de la que partió esta pieza cambió un poco.

Ha habido incluso mucha gente que se ha ahogado en un espejo...

Gastón Bachelard

El agua y los sueños



En esta pieza uno de los elementos más importantes es el espejo, no sólo por ser uno de los que partí, sino también porque su imagen muestra el resultado de la obra: la cara del espectador con la máscara *puesta*. Es por eso que me parece importante hablar en este capítulo del significado que tiene el espejo (el significado de la máscara se verá más adelante).

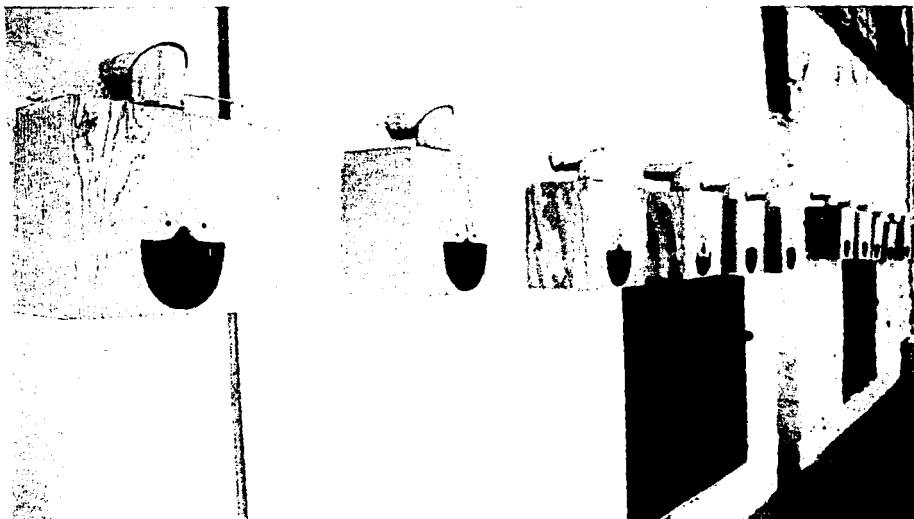
*¿Sabén que hay temas musicales que parecen el resumen
de toda una vida?...Como espejos donde uno puede
mirarse.*

Arturo Pérez-Reverte

La tabla de Flandes

Un espejo, fiel como un retrato, me devuelve una imagen extraña que los otros conocen, y me permite conocerme. De este modo, del espejo nace una especie de autoconocimiento: muestra a mis ojos una imagen mía antes desconocida. Es por eso un símbolo de la imaginación o de la consciencia que refleja al mundo visible en su realidad formal y se lo relaciona también con el pensamiento a través de la autocontemplación. (*Diccionario de los símbolos*, p.p.474-477)

Pero la especulación no es más que un conocimiento indirecto o lunar, ya que la reflexión de la realidad o de la luz no cambia su naturaleza, sino que implica un cierto aspecto de ilusión y de mentira. Un espejo muestra una imagen isomérica pero a la vez real, con una presencia inmaterial y temporal. Casi escapa al estado de objeto, adquiriendo una vida propia; se vuelve mágico, un instrumento del sueño. Generalmente se le da un atributo femenino ya que por su manera de aparecer y desaparecer, y por su condición reflejante y



pasiva. se le relaciona con las fases de la luna (bis). Es también un símbolo de la verdad y la pureza, a pesar de que su fidelidad es más profunda que su veracidad. Contemplándome en un espejo olvido su presencia, esa imagen no soy yo pero depende de la mía; es la mía y yo no la puedo ver, más que viéndola mirarme.

*Yo que sentí el horror de los espejos
No sólo ante el cristal impenetrable
Donde acaba y empieza, inhabitable,
Un imposible espacio de reflejos*

*Sino ante el agua especular que imita
El otro azul en su profundo cielo
Que a veces raya el ilusorio vuelo
Del ave inversa o que un temblor agita*

*Y ante la superficie silenciosa
Del ébano sutil cuya tersura
Repite como un sueño la blancura
De un vago mármol o de una rosa,*

*Hoy, al cabo de tantos y perplejos
Años de errar bajo la varia luna,
Me pregunto qué azar de la fortuna
Hizo que yo temiera los espejos.*

*Espejos de metal, enmascarado
Espejo de caoba que en la bruma
De su rojo crepúsculo difuma
Ese rostro que mira y es mirado,*

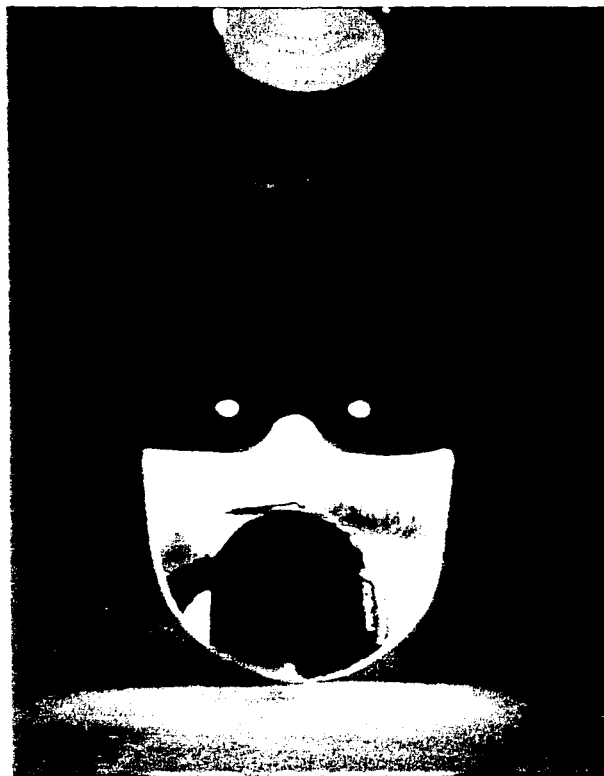
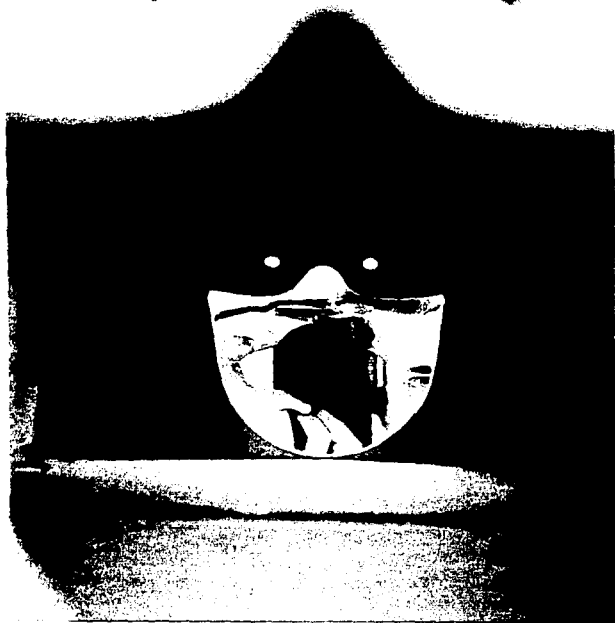
*Infinitos los veo, elementales
Ejecutores de un antiguo pacto,
Multiplicar el mundo en el acto
Generativo, insomnes y fatales.*

*Prolongan este vano mundo incierto
En su vertiginosa telaraña;
A veces en la tarde los empaña
El hálito de un hombre que no ha muerto.*

*Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
Paredes de la alcoba hay un espejo,
Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
Que arma en el alba un sigiloso teatro.*

*Todo acontece y nada se recuerda
En esos gabinetes cristalinos
Donde, como fantásticos rabinos,
Leemos los libros de derecha a izquierda (...)*

J.L. Borges
"A los espejos"

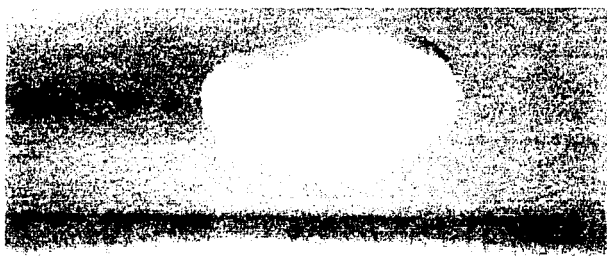
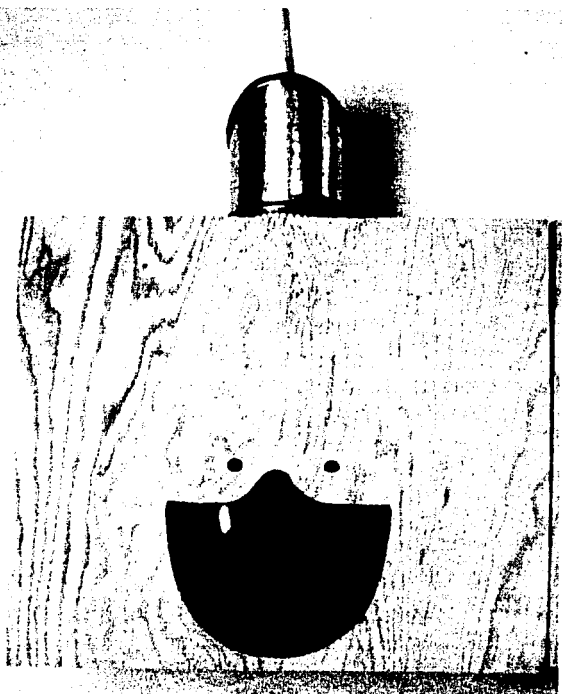


A continuación incluyo un fragmento de *La insoportable levedad del ser*, donde Kundera habla muy claramente del significado que puede llegar a tener el verse en un espejo:

No era la vanidad lo que la atraía hacia el espejo, sino el asombro de ver a su propio yo. Se olvidaba de que estaba viendo el tablero de instrumentos de los mecanismos corporales. Le parecía ver su alma, que se le daba a conocer en los rasgos de su cara. Olvidaba que la nariz no es más que la terminación de una manguera para llevar el aire a los pulmones. Veía en ella la fiel expresión de su carácter.

(...) Se miraba durante mucho tiempo y a veces le molestaba ver en su cara los rasgos de su madre. Se miraba entonces aún con mayor ahínco y trataba, con su fuerza de voluntad, de hacer abstracción de la fisonomía de la madre, de restarla, de modo que en su cara quedase sólo lo que era ella misma.

Yo no puedo verme a mí misma, no puedo ver mi cara directamente sin ayuda de un espejo. Pero verse en un espejo tiene una serie de implicaciones que no son muy fáciles de manejar. Sólo me puedo conocer conociéndome, es un juego de doble mirada en donde busco una evidencia de ser real, busco mi verdad sin tomar en cuenta que finalmente es otra a quien contemplo. Este problema de mi identidad y la del reflejo que me da el espejo, el cuestionamiento de si soy yo la que veo frente a mí, cuando finalmente yo estoy siempre aquí, encerrada en este cuerpo, lo han planteado varias personas; por ejemplo Cortázar, que hace un planteamiento bastante claro de esto. En su cuento *Manuscrito hallado en un bolsillo*, los seres reflejados viven una situación que a sus autores les resultaría casi imposible e inaceptable representar. El narrador hace y ve la historia reflejada en un vidrio,

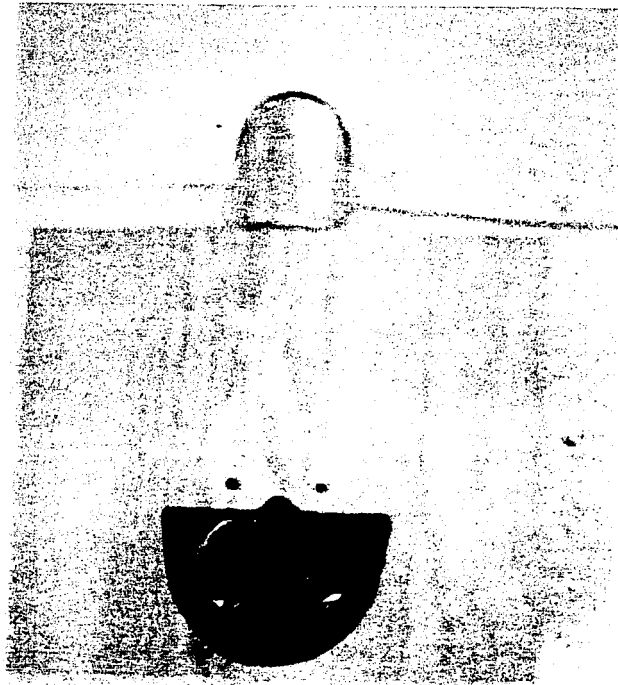


como si fuera una televisión y él mismo un personaje. Todo lo que sucede en el cristal es una historia que él crea pero de la cual no forma parte:

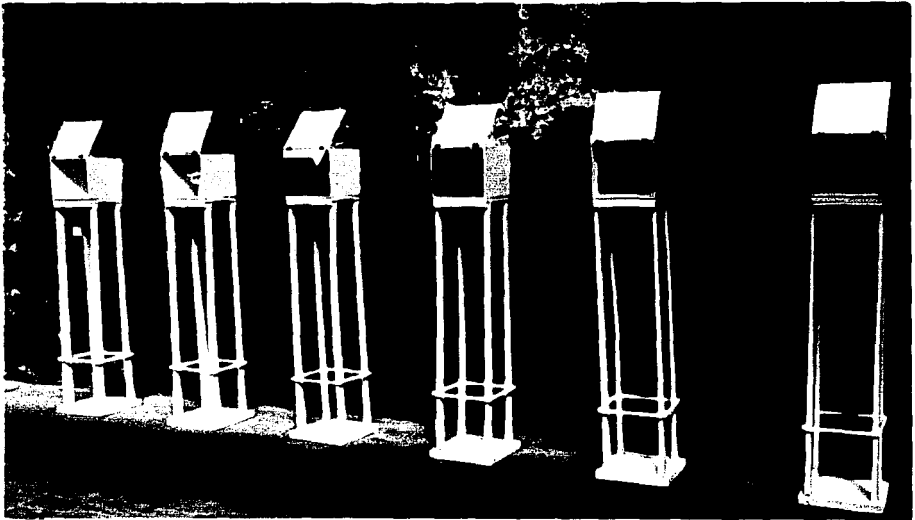
Pero entonces Magrit, si algo podía yo prever era que en algún momento Ana se volvería distraída hacia la ventanilla y entonces Magrit vería mi reflejo, el cruce de las miradas en las imágenes de ese vidrio donde la oscuridad del túnel da a las caras una vida en otros planos, les quita esa horrible máscara de tiza de las luces municipales del vagón, y sobre todo, oh sí, no hubiera podido negarlo, Magrit, las hace mirar de verdad esa otra cara del cristal porque durante el tiempo instantáneo de la doble mirada no hay censura, mi reflejo en el vidrio no era el hombre sentado frente a Ana y que Ana no debía mirar de lleno en un vagón de metro, y además la que estaba mirando mi reflejo ya no era Ana sino Magrit en el momento en que Ana había desviado rápidamente los ojos del hombre sentado frente a ella porque no estaba bien que lo mirara, al volverse hacia el cristal de la ventanilla había visto mi reflejo que esperaba ese instante para levemente sonreír sin insolencia ni esperanza cuando la mirada de Magrit cayera como un pájaro en su mirada.

Se podría decir que la imagen del espejo nos traiciona porque, siendo muda, no es capaz de expresarnos en nuestra independencia; quisiéramos que dijera algo por sí misma, que nos dijera a nosotros mismos algo que nosotros no podemos decir. Quisiéramos que la imagen que nos representa tuviera una libertad comunicativa, ya que debe darnos y no sólo devolvernos algo. Los espejos pueden ser representados como seres perversos y avaros, ya que su incapacidad de mentir se asocia con su falta de generosidad, con su limitación para inventar un mundo. Es inútil interrogar a un espejo, ya que éste no nos muestra, nos representa sin reconocernos.

El planteamiento del problema que implica verse en un espejo, sin olvidar que finalmente no es a uno mismo, sino una imagen lo que se está viendo es bastante común. Mi reflejo me representa; es gracias a mí; es el mío, pero no soy yo; es sólo un duplicado, una serie de imágenes que dependiendo de la forma y el orden en que se encuentren, pueden referirse a distintos *yos*, o a las distintas personas que *yo* represento.



PRONOMBRES PERSONALES



2. PRONOMBRES

Material: madera, pintura acrílica blanca, espejos y yeso.

Medidas: 25 × 24.5 × 25 cm cada caja.

Fecha: abril - junio de 1994.

Esta pieza consta de una serie de seis cajas, y a cada una le corresponde un pronombre personal (yo, tú, él/ella, nosotros(as), ustedes, ellos/ellas). Cada pronombre está resuelto sólo con espejos (menos *nú*); al abrir la caja sólo veo mi reflejo, y por lo tanto me convierto automáticamente en un pronombre. En la caja de "tú" no hay espejos, adentro lleva una mano que señala al espectador al momento de abrirla.

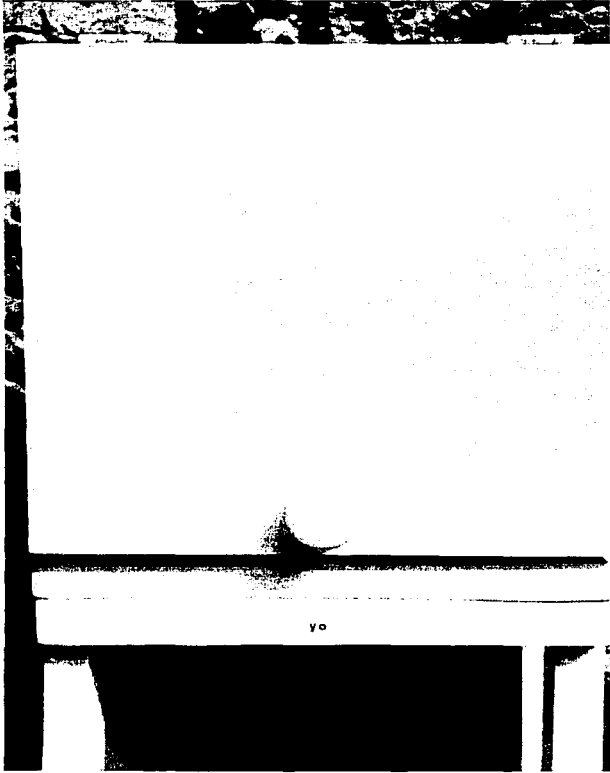
En esta serie se da una solución técnica con espejos; se representa cada pronombre con una o varias imágenes (reflejos), en donde, dependiendo de la cantidad y posición de éstos, tengo que descubrir a qué pronombre estoy representando:

Yo: Hay un solo espejo roto, quebrado, pegado en el fondo de la caja.

Tú: En el interior de esta caja hay una mano de yeso, tan blanca como la caja misma, que señala, -casi acusando- a la persona que se asoma.

El/Ella: Es un solo espejo que sale de la caja al momento de abrirla; éste queda colgado con un ángulo de casi 45 grados que sólo me permite ver el reflejo de mis pies.

Nosotros(as): Dentro de la caja hay cuatro espejos triangulares que forman una pirámide cuya base se encuentra en los extremos externos de ésta y el centro en medio, al fondo. Veo mi reflejo desde todos mis ángulos, repitiéndose mi imagen muchas más de cuatro veces.



Ustedes: Este pronombre está formado por dos espejos que forman un ángulo de aproximadamente 45 grados, de modo que la imagen que veo en un espejo es el reflejo de la imagen del otro (reflejo del reflejo); de esta forma, no puedo ver directamente mi imagen. Cada uno de mis reflejos está mirando al otro, ninguno me ve a mí, así que me encuentro formando parte de un grupo en el que finalmente no estoy incluida.

Ellos/Ellas: Esta caja tiene en su interior cinco espejos rectangulares, colocados en líneas horizontales que cuelgan de forma perpendicular en un ángulo de aproximadamente 45 grados cada uno, de manera que al abrir la caja veo el reflejo fraccionado de mi cuerpo.

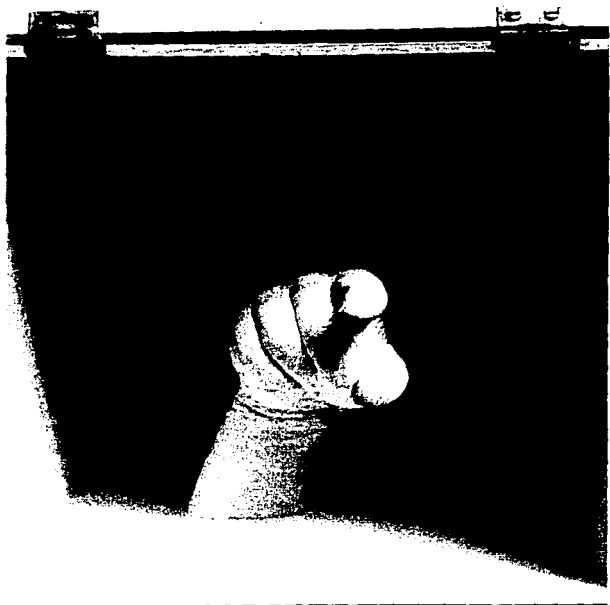
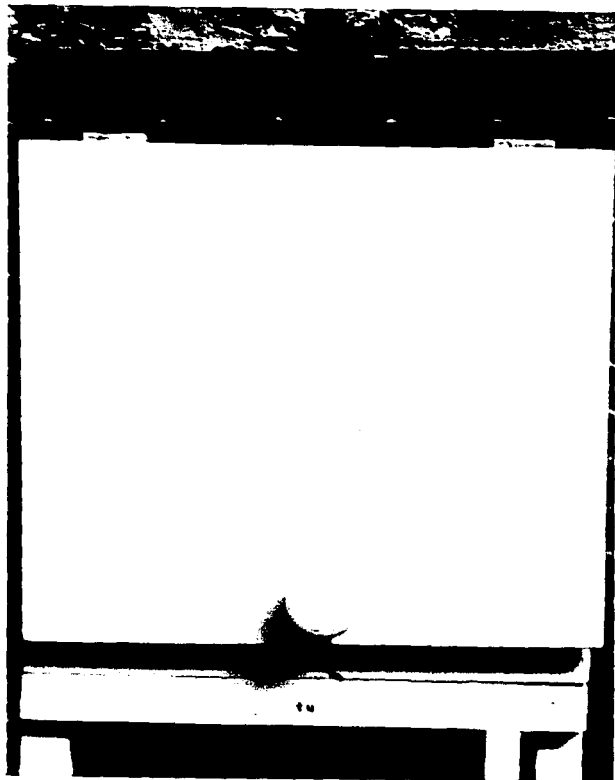
*Los espejos y la cópula son abominables
porque reproducen a las personas.*

J.L. Borges

Ya hablé, en el capítulo anterior, del simbolismo del espejo, pero habría que subrayar que este objeto es importante por el reflejo que nos devuelve, y precisamente el valor de esta pieza se encuentra en las imágenes que vemos reflejadas dentro de las cajas.

Un reflejo implica una contemplación, un duplicado: verme y mostrarme. Sólo interviene el sentido de la vista en esta relación, que se vuelve análoga entre el espejo y el agua. Se dice que soy autor de lo que veo a solas en un reflejo. Conocerse implica conocerse por partida doble, conocer que me conozco conociendo, y es imposible anular esta dualidad.

El reflejo siempre está muy asociado con Narciso, personaje mitológico que representa el amor del hombre por su propia imagen; asociado con la vanidad y la seducción.

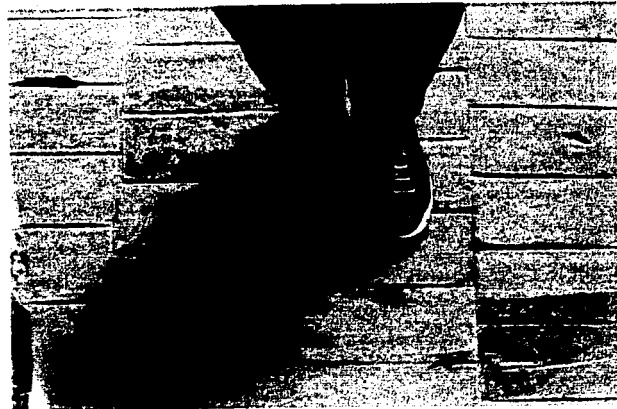
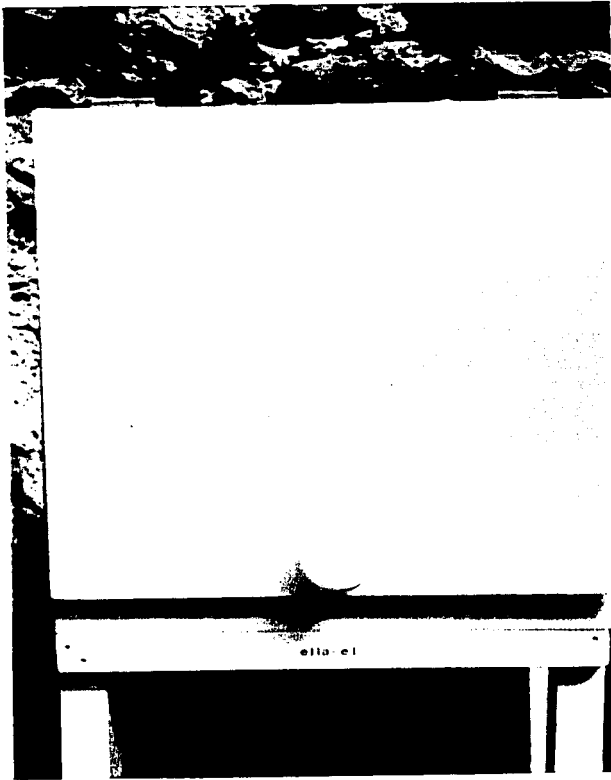


Mirándose Narciso se prepara, ya que el rostro es el instrumento para seducir. Es su verdad lo que busca, esa evidencia de ser real; espera el secreto de un reflejo y es a otro a quien contempla. Es el amante y el amado de quien sólo le separa un poco de agua; pero no puede reunirse consigo mismo sin ahogarse. Se ve morir en esa agua como en un futuro, porque quiere lo imposible, verse a la vez objeto y sujeto, sin pasar por la vista del otro; no tiene otro enigma más que él mismo.

Por todo esto se asocia el reflejo con el pensamiento, ya que Narciso al verse reflejado descubre simultáneamente el yo y el mundo. Va mucho más allá que la pura arrogancia, es la curiosidad, las ganas de conocer, de encontrarse, de ser para uno.

En varias culturas de China, Arabia, Australia, Nueva Bretaña y Transilvania entre otras, se considera a la propia sombra en el suelo y al reflejo o imagen en el agua o un espejo, como el alma o parte vital de uno mismo y por lo tanto como una fuente de peligros, pues si alguno de estos dos elementos fuese maltratado, golpeado o herido, el daño sería sentido como si hubiera sido hecho a la persona misma; si ésta es separada de alguna de estas dos imágenes, posiblemente moriría. Cuando los motumotus, gente de una tribu en Nueva Guinea, vieron por primera vez su imagen en un espejo, creyeron que lo que veían era su propia alma (J.G. Frazer, La Rama Dorada).

Tanto en India como en Grecia antiguas la gente no miraba su propia imagen reflejada en el agua, y consideraba como presagio de muerte el que una persona soñase que se estaba viendo en ella. Temían que los espíritus de las aguas pudieran arrastrar la imagen reflejada de la persona bajo el agua, dejándola así *desalmada* y moribunda. Tal fue posiblemente el origen de la leyenda de Narciso, que languideció y murió al ver su imagen reflejada en la fuente.



*¿Por qué persistes, incesante espejo?
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
El menor movimiento de mi mano?
¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?*

*Eres el otro yo de que habla el griego
Y acechas desde siempre. En la tersura
Del agua incierta o del cristal que dura
Me buscas y es inútil estar ciego.*

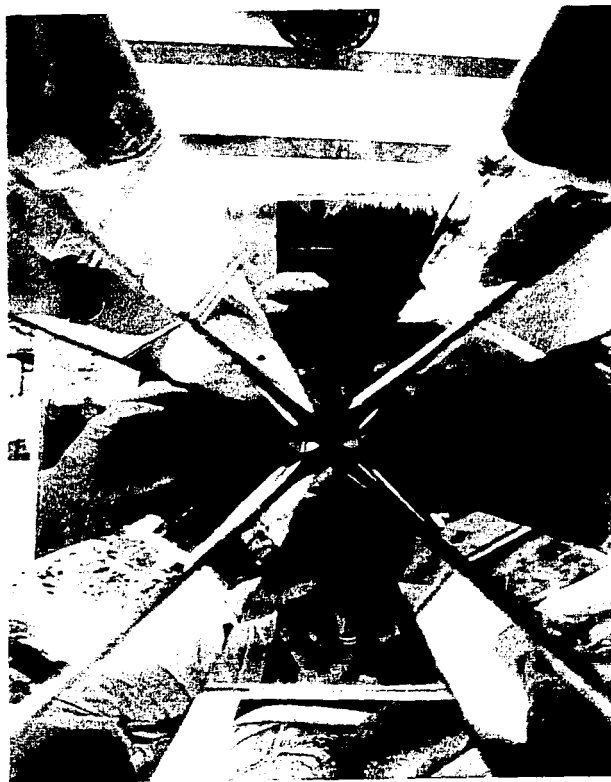
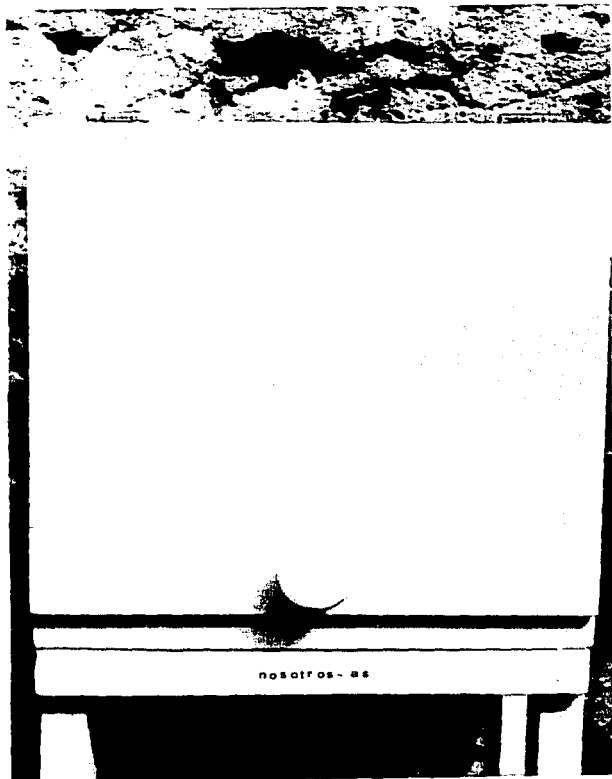
*El hecho de no verte y de saberte
Te agrega horror, cosa de magia que osas
Multiplicar la cifra de las cosas*

*Que somos y que abarcan nuestra suerte.
Cuando esté muerto copiarás a otro
Y luego a otro, a otro, a otro, a otro...*

J.L. Borges

"Al Espejo"

Es gracias al reflejo que logramos conocer y reconocer nuestro rostro, tan ligado a nuestra persona en general. Lewis Carroll da a entender muy claramente en *Alicia a través del espejo*, la forma que tenemos de ver el rostro como signo de identificación, ya que éste se vuelve una manera de reconocer a la gente mucho más representativa que el mismo nombre, el cuerpo o la forma de ser. Nos reconocemos con base en lo que vemos, y a pesar

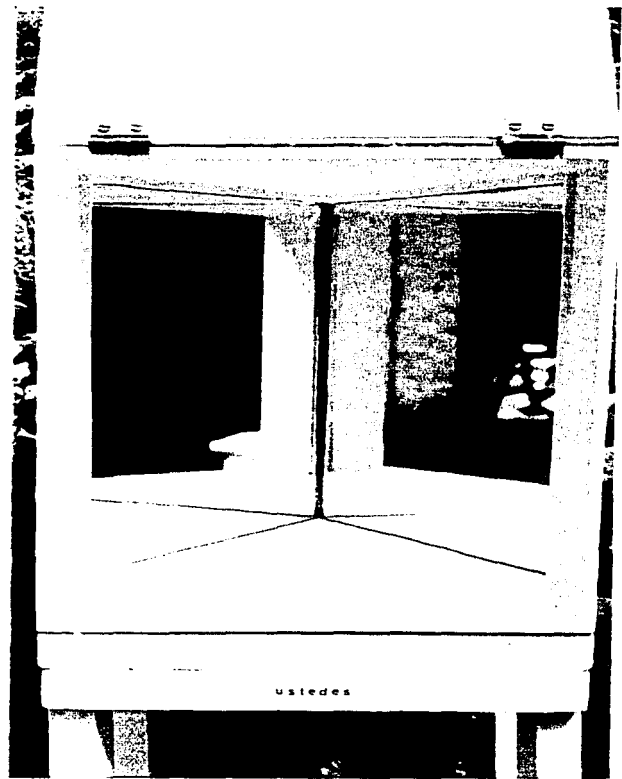


de estar hechos con los mismos elementos, siempre tendremos características y rasgos únicos, gracias a los cuales podemos definirnos como la persona que somos:

- Por lo general se le conoce a uno por la cara" - señala Alicia pensativa, a lo que Zanco Panco contesta rezongando - "De eso precisamente me quejo. Tu cara es idéntica a las demás..., un par de ojos, la nariz en medio, la boca debajo. Siempre igual. En cambio, si tuvieras los dos ojos del mismo lado de la cara, por ejemplo..., o la boca en la frente..., eso sí sería diferente.

Me parece que la respuesta que da Zanco es muy lógica. No tiene por qué reconocer una cara en especial, cuando en cierta forma todas son iguales. ¿Qué tiene una cara que no tengan las demás?, ¿las facciones, los gestos, las proporciones...? Con esto el autor plantea un problema muy claro, donde cuestiona la propia identidad. Pregunta por qué sentirse único, por qué considerar que mi cara, mi yo es algo tan particular, cuando hay millones de personas que están hechas con los mismos elementos. Lo que cambia es la cantidad, la distribución y la forma. La respuesta se basa en una cuestión de combinaciones y percepciones, pero sobre todo en ciertas comparaciones que se hacen a partir de uno mismo. Pasa de ser un problema objetivo a uno totalmente subjetivo.

En general necesito ver ese rostro, mi rostro, para asegurarme que soy yo y que sigo estando ahí; más que vanidad es curiosidad, necesidad de hallar algo que me complete, de encontrarme. Mi rostro deja de ser una parte más de mi cuerpo para convertirse en mí; no importa que todos los demás tengan caras parecidas, la mía es única: *soy yo*, mientras que mi cuerpo solo es una parte más de mi persona. Me pertenece, está hecho con *mis* manos, *mi* panza, *mis* pies e incluso *mi* rostro; pero al rostro no lo puedo ver, no lo puedo señalar más que frente al espejo. Ahí es donde me encuentro con esa imagen que me representa. Me veo y me voy conociendo, sabiendo que esa de enfrente, que me ve mientras la miro, soy yo.

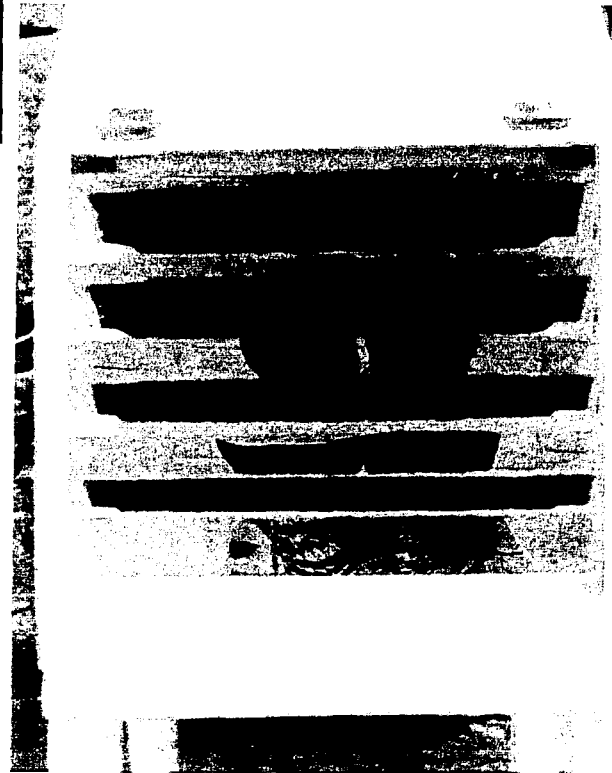
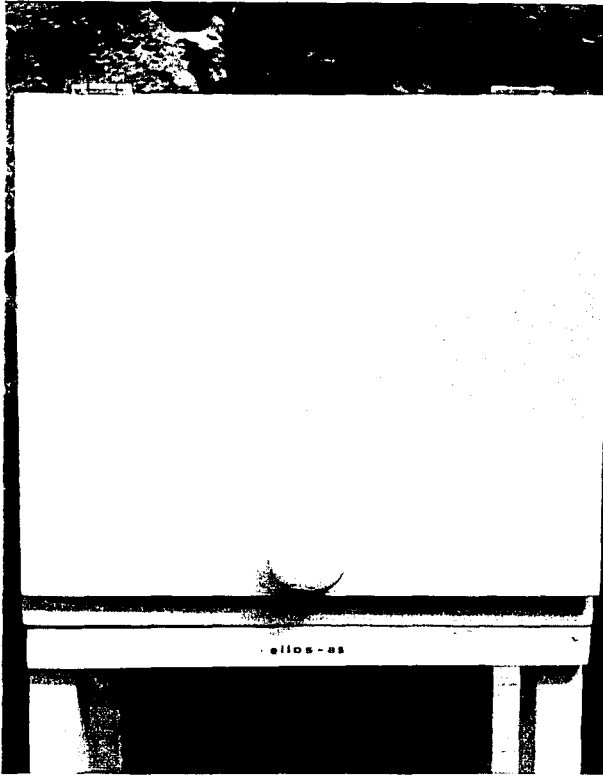


En *Alicia en el País de las Maravillas*, Lewis Carroll aborda muy claramente éste problema de la identidad planteado a través del cuerpo, al que puedo señalar diciendo: es *mío*. Cuando en el cuento, después de mordisquear el pastelillo Alicia se empieza a estirar, se da cuenta de lo lejos que ve a *sus* pies:

...¡Quién os pondrá ahora las medias y los zapatos! ¡Yo, desde luego, ya no podré hacerlo! ¡Voy a estar demasiado lejos para preocuparme de vosotros!..." les dice preocupada. "...ahora que más vale que me ocupe de ellos de alguna manera, o de lo contrario ¡A lo mejor les de por no andar hacia donde yo quiera. Vamos a ver: les regalaré un par de botas nuevas todas las Navidades...

No hay que olvidar el importante papel que juega la mirada en todo esto. Los ojos están en el rostro, razón por la cual no podemos verlo directamente; pero además, sin mirada no hay reflejo. La importancia de la mirada está en que no revela solamente al que mira, también revela al que es mirado. Quizás por eso, tan acostumbrados estamos a *mirarnos* en un espejo que, todo lo que es visto fuera de este resulta casi extraño y ajeno a nuestra persona, representada por nuestro propio reflejo.

El ser humano es primordialmente un *animal visual*. Se ha estimado que el 90 % de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos (Román Gubern, *La mirada opulenta*, p.p.1). Hay una serie de mitos y símbolos, en los que culturas muy alejadas entre sí han expresado en lenguaje fabulador la fundamental importancia de la vista para la esencia y la supervivencia humanas. No podemos ignorar a Argos, el guardián cuyo cuerpo estaba cubierto de ojos; a Medusa, cuya terrible mirada convertía a los hombres en estatuas de piedra; a los Ciclopes, cuyo único ojo era el signo de su poder sobrehumano; la denominación *El-Basir* (el que todo lo ve) para Dios en la cultura islámica. También se usan actualmente una serie de dichos como "ojos que no ven, corazón que no siente", "ver para



creer", "vivir para ver", lo cual demuestra que la mirada en nuestros días sigue teniendo gran importancia.

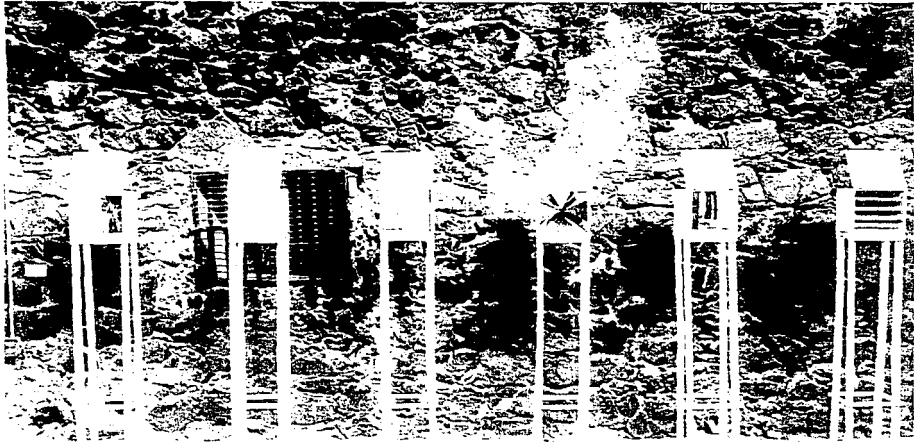
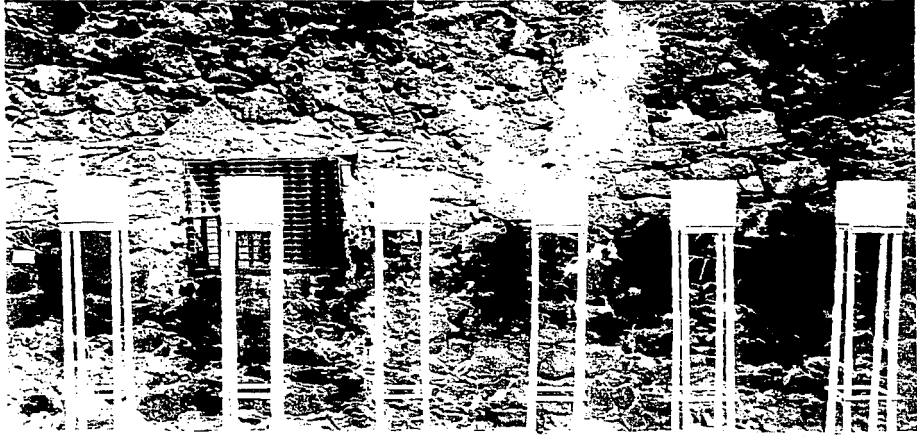
Se dice que la mirada está cargada de todas las pasiones del alma y dotada de un poder mágico que le da una terrible eficacia. Es el instrumento de las órdenes interiores: mata, fascina, fulmina, seduce, tanto como expresa; quizás sea uno de los elementos más importantes que componen al rostro, debido a su fuerza.

Ni el oído, ni el olfato, ni el gusto, ni el tacto apuntan y amenazan como lo hace el ojo. Los primeros son sentidos nerviosos, hechos más para huir que para atacar. El ojo tiene la característica de ser el único sentido que controlamos, ya que tiene un párpado que se abre y se cierra, mientras que los otros sentidos siempre están ahí, expuestos a un mundo que constantemente amenaza con sorprenderlos.

Si ver equivale a registrar mecánicamente formas y colores, mirar vale mucho más: es sujetar el ser en el espacio por una operación voluntaria en la que el rostro y el cuerpo enteros participan. Toda persona en el acto de mirar se lanza fuera de sí. La cabeza se vacía como si la cara se convirtiera en una ventana. El ojo sólo nos da aspectos superficiales y transitorios de una cosa, nos da signos; lo propio de la mirada es construir con ellos una síntesis instantánea y definitiva.

La mirada goza de tal trascendencia que si bien el ojo la conduce, no puede determinarla. El ojo en principio no es comprendido como órgano sensible de la visión, sino como soporte de la mirada. Si veo la mirada dejo de percibir los ojos; si me fijo en los ojos, es la mirada la que desaparece. Jean Paris dice que el arte del retrato obedece a una relación entre la esencia y la apariencia, según la cual de una cara que se nos muestra induciremos lo que se nos oculta, ya que el ser accede a la existencia a través de los ojos: en ellos buscaremos su identidad. Ahora, ¿qué pasa frente a un espejo?

El espejo no tiene memoria, un retrato sí. Nuestro reflejo muere con nosotros, mientras que un cuadro nos inmoviliza en una imagen intemporal; elude la muerte aunque de cierta forma esta siempre está implícita.



El retrato de Dorian Gray plantea muy claramente este problema. Para comenzar cabría preguntarse qué es lo que ocasiona ese *hechizo* gracias al cual el retrato envejece en lugar de Dorian. Por un lado está la vanidad del modelo, pero por otro, fue el pintor quien le dio a Dorian la posibilidad de ver lo hermoso que era, así como también la de seguirlo siendo. Le tendió el espejo en el que se pudo descubrir a través de nuevos ojos. Dorian se conocía a sí mismo a través de la pintura, que tenía para él una función de espejo donde la relación entre la imagen física de una persona y su consciencia o su *alma*, una vez más, es muy estrecha.

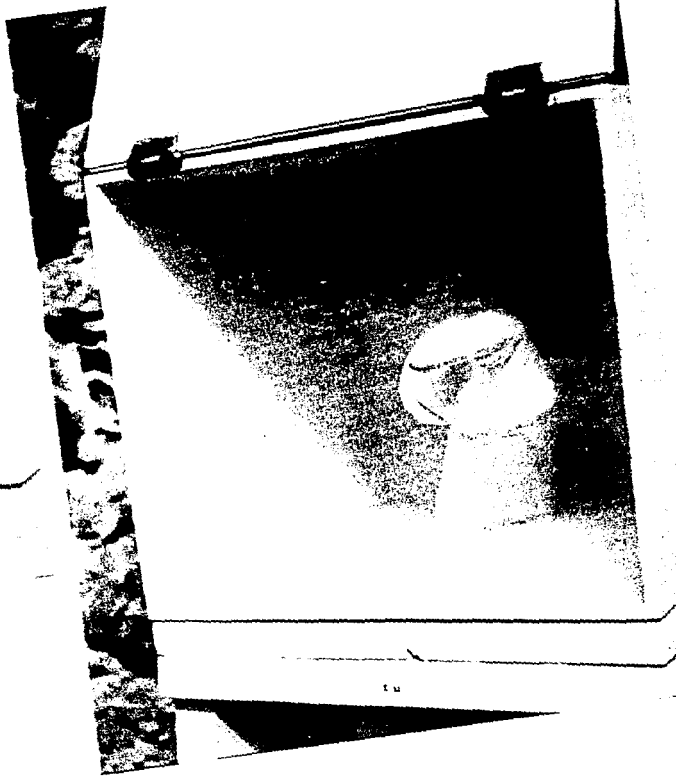
El pintor revela en el retrato la admiración que siente por la hermosura de Dorian y se la transmite. Dorian, al descubrir esta belleza, se apropia del cuadro, creyéndolo y haciéndolo una parte misma de su ser. Si el pintor hubiera visto en su modelo a un joven frívolo y vanidoso, seguramente así lo hubiera visto también Dorian.

Desde ese momento Dorian ya no tenía el control completo de su alma (ya que parte de esta era un préstamo del pintor), de forma que los cambios que sufría el retrato no sólo se debían a los pecados del modelo; también intervenía, de forma indirecta, el autor del cuadro, que tal vez veía en el joven Gray al ideal de una vida que él no podría tener nunca:

Los únicos artistas personalmente encantadores que he conocido, son malos artistas. Los buenos, existen sólo en lo que hacen, y, en consecuencia, carecen de todo interés como sujetos. Los primeros viven el arte que no pueden realizar; los últimos hacen las obras que no se atreven a llevar a cabo

Oscar Wilde

El retrato de Dorian Gray



Al igual que Dorian, la única posibilidad que tenemos de concebirnos es la de ser concebidos: yo me veo porque me ven. Impuesta en mí, esta visión extraña me obliga a definirme en función de ella, sea para corregirla, para rechazarla o para admitirla. El ser humano, al mismo tiempo que condena mi mirada como relativa, exalta la del otro como si escapara a los límites de la mía. Sin este espejo que me devuelve fatalmente una imagen irreconocible de mi persona, yo viviría sin fronteras (lo cual nos hace pensar nuevamente en *El retrato de Dorian Gray*).

Con la mirada permito al otro cosificarme impidiéndome hacer lo mismo a mi vez, porque el que es mirado tiene el sentimiento de exponerse, de ser atravesado y clasificado mientras el que mira tan sólo muestra una máscara impenetrable. Para que me domine es necesario que siga siendo un enigma para mí y que mis ojos no tengan ninguna fuerza sobre él.

Yo no puedo alcanzarme como objeto, como ser-externo, más que en presencia de otro. La misma noción de aparición, de *surgimiento* hace inevitable mi derrota. Pero de hecho, el otro no surge nunca, siempre está ahí. El mundo no me ha sido dado un día y quitado al siguiente por el intruso. Además, ¿cómo me expulsará él, ya que mi propio descubrimiento supone el suyo? El otro no podría nacer en mí sino por el acto que me descubre y me constituye. Lejos de robarme el mundo, me lo da a ver, puesto que sin él yo no accedería a mi propia mirada.

La mirada del otro tiene todos los poderes y yo no tengo ninguno sobre él, dice Paris, pero admite que en todo esto hay una contradicción: nunca nos es dado otro como objeto y ante él nosotros no estamos colocados como sujetos. Finalmente, quién va a decidir sino yo, si ese hombre que veo que me está mirando, es mirado o mira. Esto depende únicamente de mi elección.

En todo este juego de la mirada mi soledad equivale a la propiedad de los lugares, pero no habría propiedad si no hay quien me la dispute. Yo no puedo aprehender a otro, como otro no puede aprehenderme a mí, si no es a través de miradas que determinan lo que

nos une y lo que nos separa. No hay más otro, dice Jean Paris, que la *Mirada*: sólo hay aproximaciones, situaciones rechazadas o vividas que no pueden ser exclusivas.

La mirada ha simbolizado el alma porque supone, como esencia, un deseo, una voluntad, una fuerza afectiva o espiritual que implica y trasciende la percepción. Las cosas por sí mismas no enseñan nada, ni asco, ni terror, ni admiración. Son presencias, espejos, ocasiones de conocer y de conquistar por la relación que llevamos con ellas, y que en el acto las valoriza. Tal vez nosotros les damos vida propia creyendo que son signos y lo que nos toca es interpretarlos.

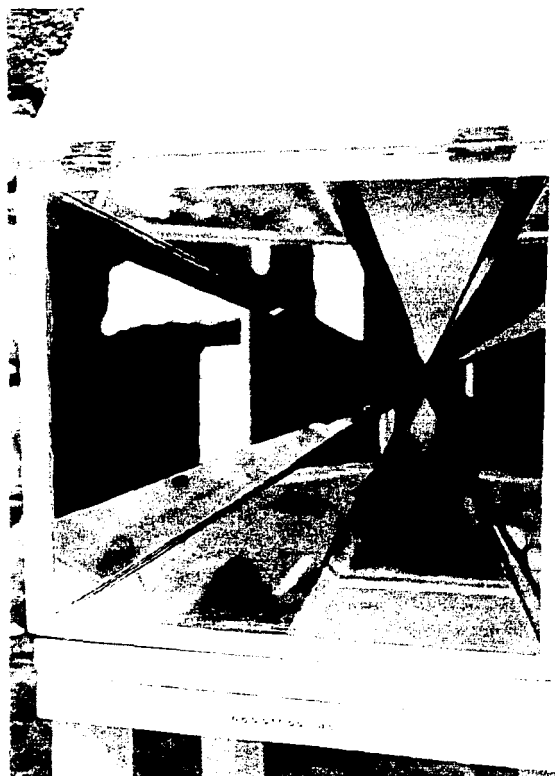
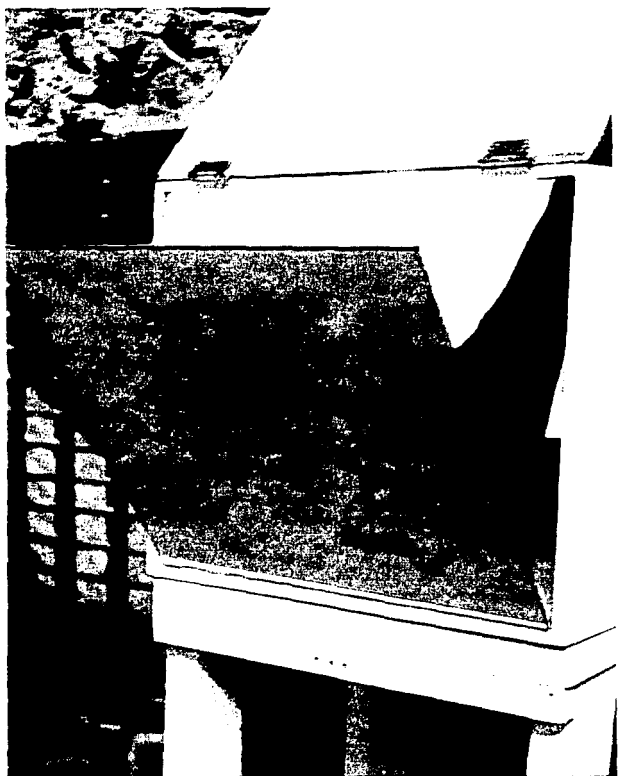
Otro elemento importante en esta pieza son las cajas, que generalmente contienen o guardan un secreto, ya que encierran y separan del mundo lo que es precioso, frágil o temible. No podemos olvidar el mito de la caja de Pandora, símbolo de lo que no se debe abrir. Pandora, al desobedecer a Zeus, abriendo la caja que éste le confió, dispersó por el mundo la pena, la fatiga y las enfermedades. Sólo la esperanza se quedó dentro. Esta caja que contiene la esperanza podría asociarse con nuestro inconciente, con todas sus inesperadas posibilidades.

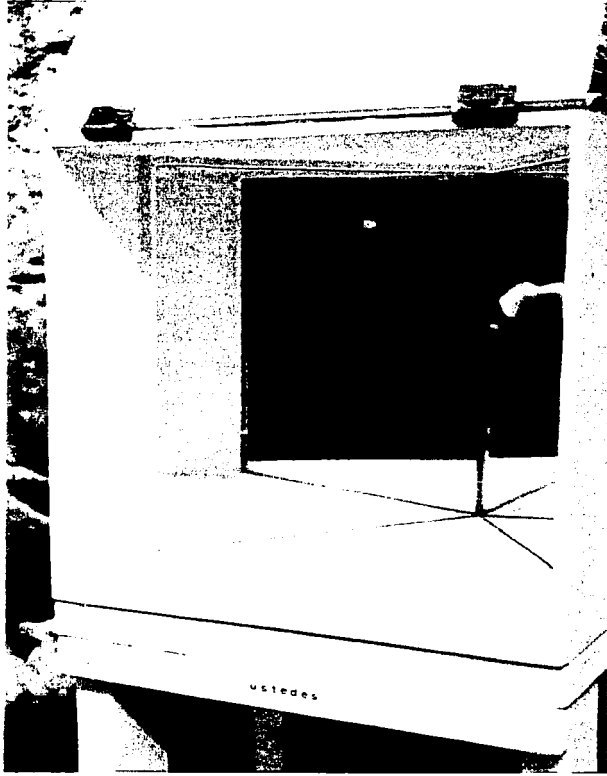
Las cajas también son un símbolo femenino, relacionado con el cuerpo materno y el inconciente, como todos los objetos que sirven fundamentalmente para guardar algo. Abrir una caja nos lleva a descubrir cierta intimidad. Protegen pero también pueden ahogar. Abrir una caja siempre es arriesgarse.

Helena soñó que quería cerrar la maleta y no podía, y hacía fuerza con las dos manos, y apoyaba las rodillas sobre la maleta, y se sentaba encima, y se paraba encima, y no había caso. La maleta, que no se dejaba cerrar, chorreaba cosas y misterios.

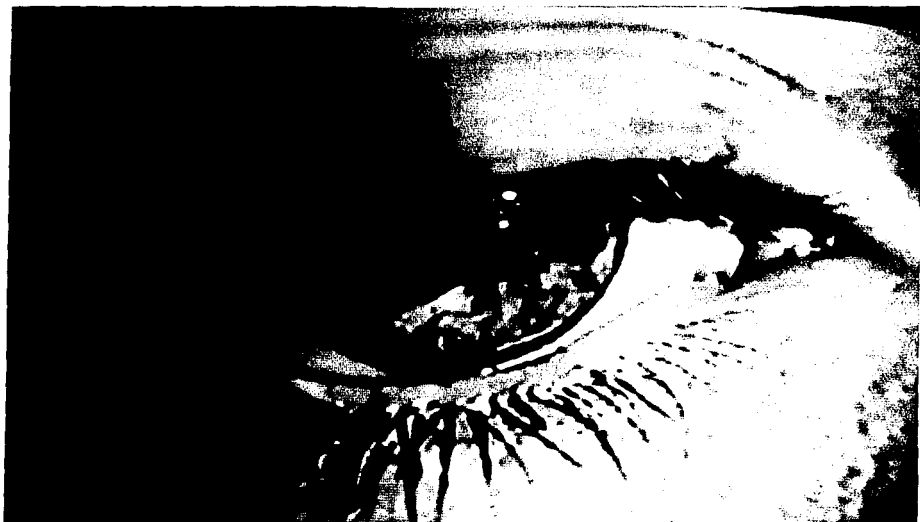
Eduardo Galeano, "Los sueños de fin de exilio/I"

en *El libro de los abrazos*.





VIDEO



3. VIDEO

Duración: 4 min.

Fecha: junio de 1994

Es un video en blanco y negro que muestra todas las cosas que uno va abriendo desde que se despierta, empezando por los ojos, después la boca, las sábanas de la cama, la puerta, la llave del agua, los botones del camisón, etc. hasta que poco a poco se termina el día y se ve nuevamente la imagen de los ojos que ahora se cierran.

Esta pieza la presenté como un trabajo basado en el erotismo, en donde el hecho de abrir cosas, desde objetos hasta partes del propio cuerpo, tiene una implicación muy fuerte, en donde creo que mi rol de mujer fue bastante importante, ya que la mujer es vista como un ser pasivo que esta hecho prácticamente para recibir; tiende a sentir y vivir hacia adentro y no es sino abriéndose como logra ese contacto con el exterior. La mujer se abre:

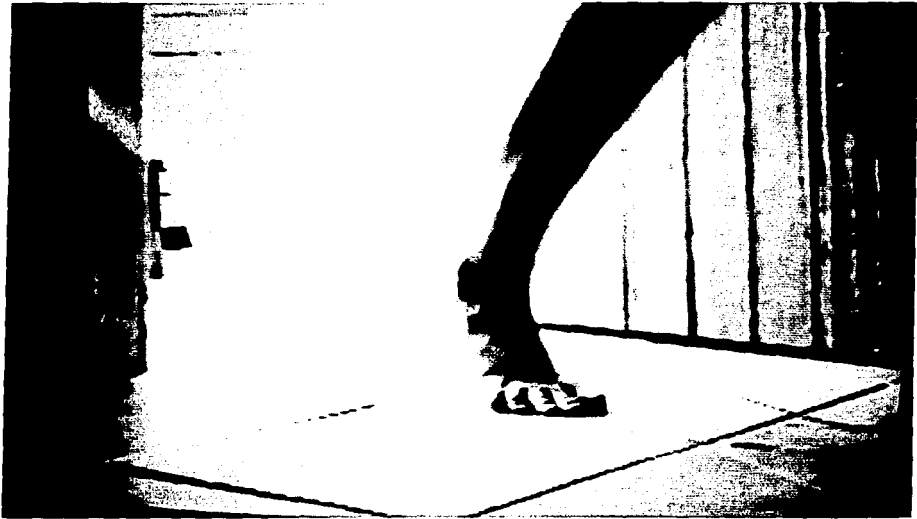
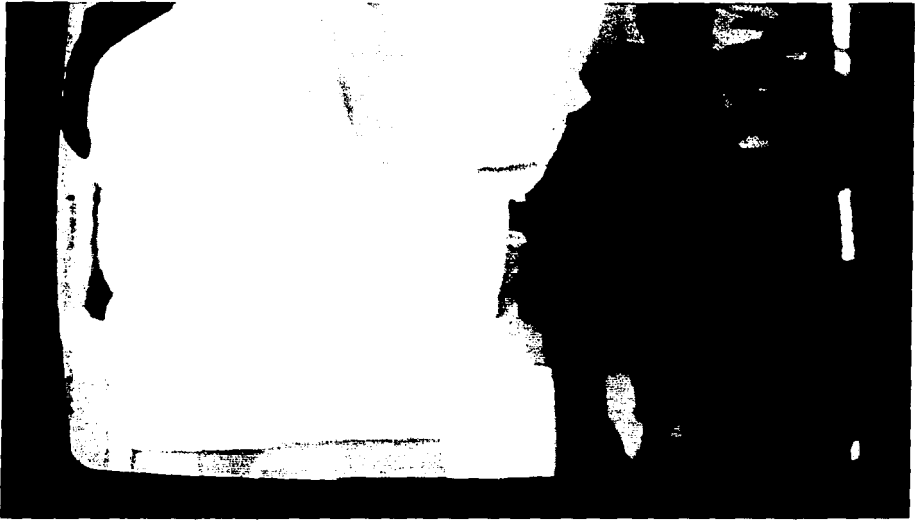
...en las manos de su amante está desposeída de su ser. Pierde con su pudor esa firme barrera que, separándola del otro, la hacía impenetrable: bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera.

Georges Bataille

El Erotismo

Por algo se asocia a las cajas con el cuerpo materno, ya que la mujer se abre para recibir y en su interior se da la vida; una vez que fue penetrada, tiene la capacidad de *guardar* al producto de esa unión, de ser madre y parir.



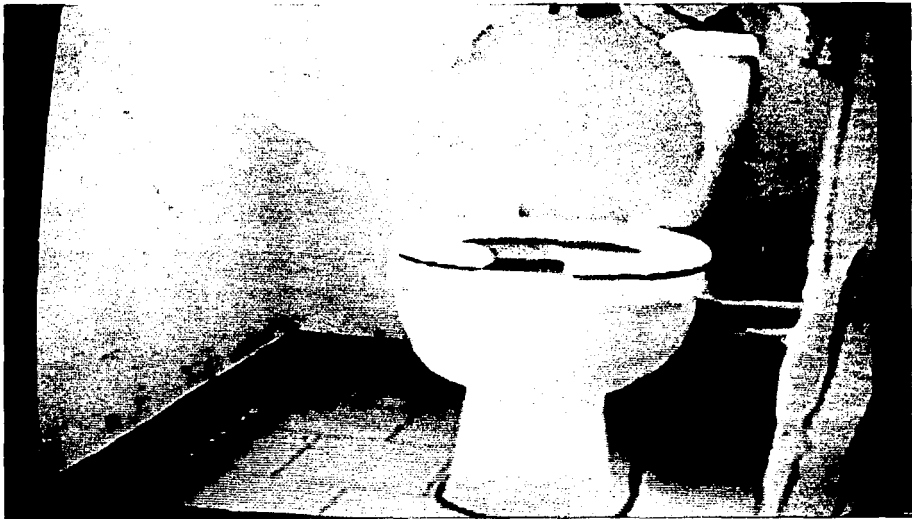
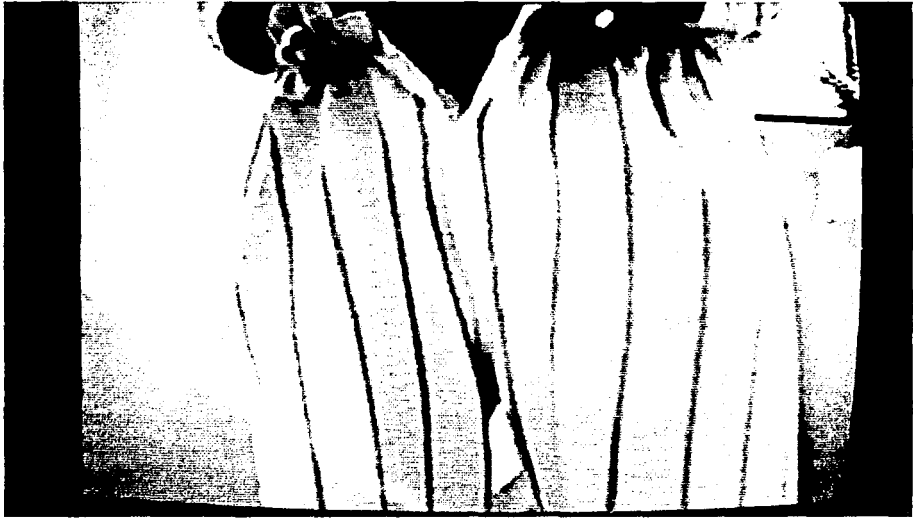


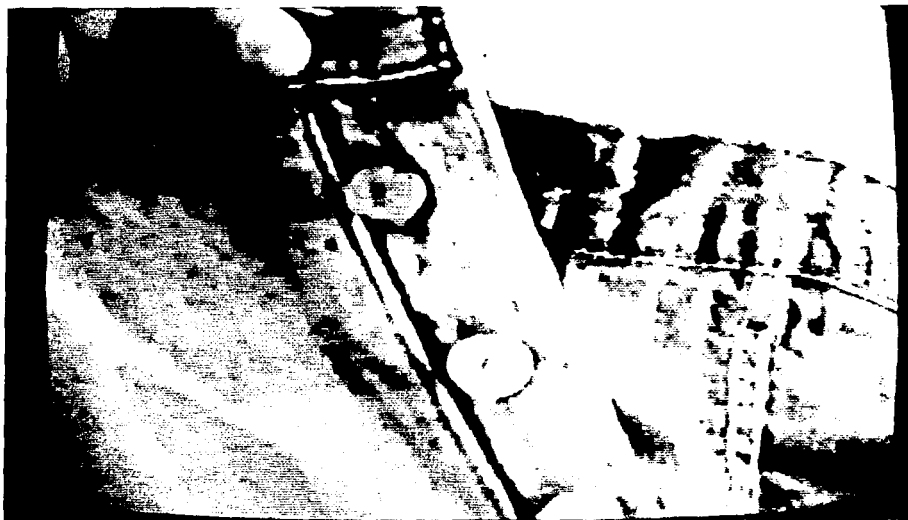
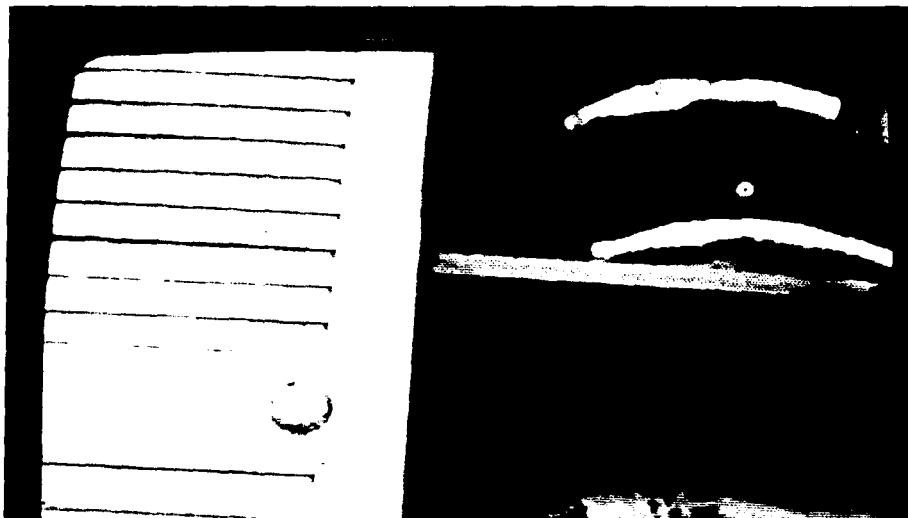
Toda madre es mujer; todo hijo nace de ella, sale de su interior. La vida de cualquier ser humano empieza dentro del cuerpo materno. A lo largo de la historia la mujer a funcionado más como un espacio que como un sujeto que realiza acciones y a menudo importa más *cómo es* que lo que hace.

Según las convenciones y las costumbres, la presencia social de la mujer y la del hombre son de géneros distintos. J.Berger en su libro Modos de ver, nos dice que la presencia del hombre sugiere lo que es capaz de hacerle a alguien o de hacer para alguien, así que depende de la promesa de poder que represente. Este *poder* puede ser económico, sexual, moral, físico, social, etc., pero siempre es ejercido sobre los otros, y muchas veces su presencia puede ser fabricada. La presencia de la mujer, en cambio, es todo lo contrario, ya que muestra su propia actitud hacia sí misma, definiendo lo que se le puede y no se le puede hacer. Esta presencia se manifiesta en sus expresiones, sus gestos, su ropa, su voz, su gusto y sus elecciones, entre otros.

A través de la historia, ser mujer ha implicado ser mantenida por los hombres dentro de un espacio ya asignado, por lo tanto su presencia social se ha desarrollado como resultado de su capacidad para vivir sometida a esa tutela dentro de un espacio tan limitado. Pero esto se logró a costa de dividir en dos el ser de la mujer. Dentro de ella se desarrollaron la *examinante* y la *examinada*, considerados dos elementos constituyentes pero distintos de su identidad. Una mujer va siempre acompañada de la imagen que tiene de sí misma, se contempla constantemente ya que desde chica se le enseñó a examinarse continuamente.

La parte examinante del yo de una mujer trata a la parte examinada en la forma en que quisiera todo su yo que lo trataran, y se encarga de demostrárselo a los demás. Lo que constituye la presencia de la mujer es ese tratamiento ejemplar de sí misma por sí misma. Cada una de sus acciones es un indicador de cómo le gustaría ser tratada y de lo que es y no es permisible en su presencia. Por lo tanto su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro. Pero ¿qué pasa si no hay otro? ¿Se hablaría de una identidad incompleta?

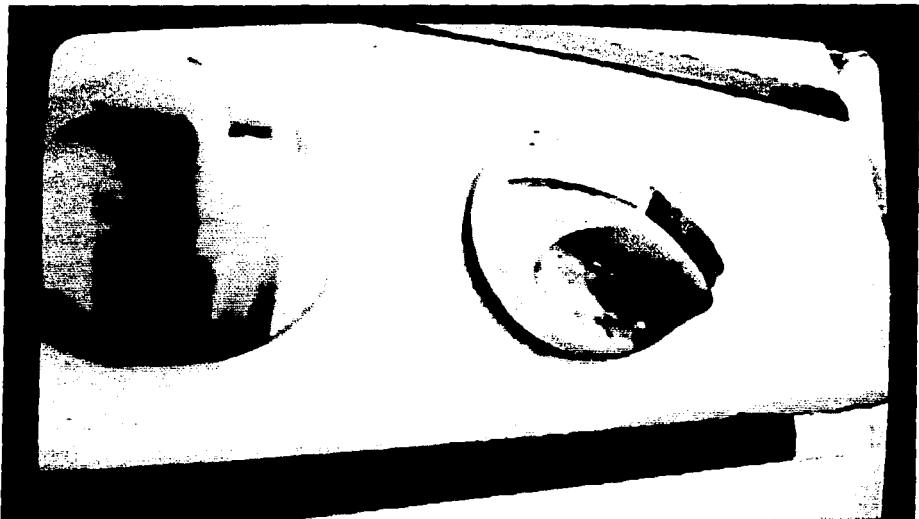
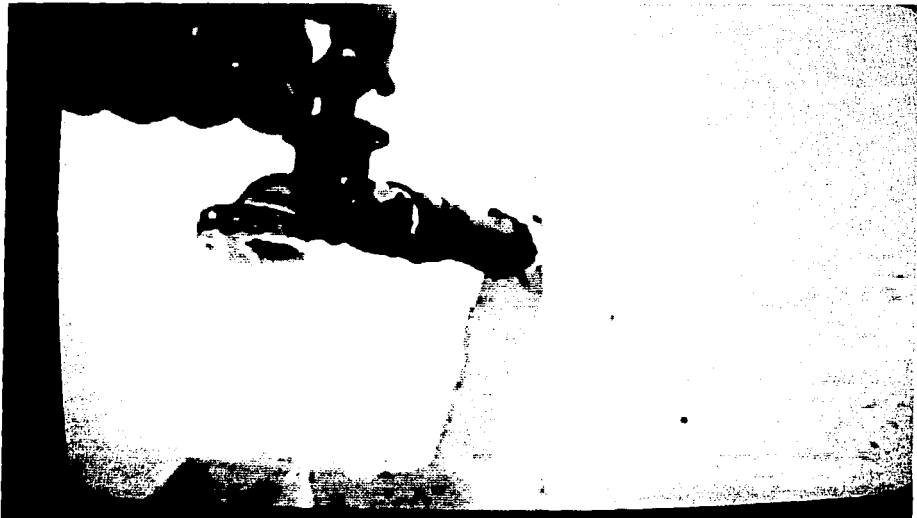




Los hombres miran a las mujeres; las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas; los hombres actúan; las mujeres aparecen. La (el) examinante que lleva dentro la mujer es masculino; la supervisada es femenina. Así, la mujer se convierte a sí misma en un objeto, especialmente en un objeto visual,...en una "visión"; aunque cabría preguntarse ¿para quién?

Me interesa saber cómo ha afectado esta idea de la mujer a las artes, ya que creo que el papel que ha jugado ha ido variando y evolucionando junto con su historia, y no deja de ser determinante en lo que somos ahora. En su obra citada, J.Berger hace una análisis de la pintura europea de desnudos femeninos, gracias al cual se pueden entender algunos de los criterios que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones. Afirma que en la pintura de desnudo la mujer nunca está desnuda tal cual es, sino que está desnuda como el espectador la ve. Cuando se usaba el espejo, era como símbolo de vanidad femenina, a pesar de que cuando se pintaba a la mujer desnuda era porque disfrutaban mirándola. Si se le ponía un espejo en la mano, y se llamaba al cuadro "Vanidad", por ejemplo, se condenaba moralmente a la mujer cuya desnudez había sido representada para el placer del autor o el espectador. La función real del espejo era que la mujer accediera a tratarse a sí misma principalmente como un espectáculo. Tal vez era vanidad lo que la atraía hacia el espejo, o tal vez era simple curiosidad.

Quiero aclarar que estoy hablando del arte europeo (el que más nos ha influenciado), porque en culturas como la precolombina, la hindú, la africana y la persa entre otras, la desnudez no es vista de ese modo; si el tema de alguna obra es la atracción sexual, por ejemplo, seguramente se mostrará un amor sexual activo entre dos personas, donde el hombre y la mujer están en un nivel de igualdad. Aquí es donde se puede remarcar la diferencia entre estar desnudo, que es estar simplemente sin ropas, y el desnudo, que es una forma de arte. El desnudo es una forma de ver el propio cuadro y está relacionado con la sexualidad vivida. Estar desnudo es ser uno mismo, es estar sin disfraces. Para que un cuerpo desnudo se convierta en un desnudo es necesario que se le vea como un objeto; el

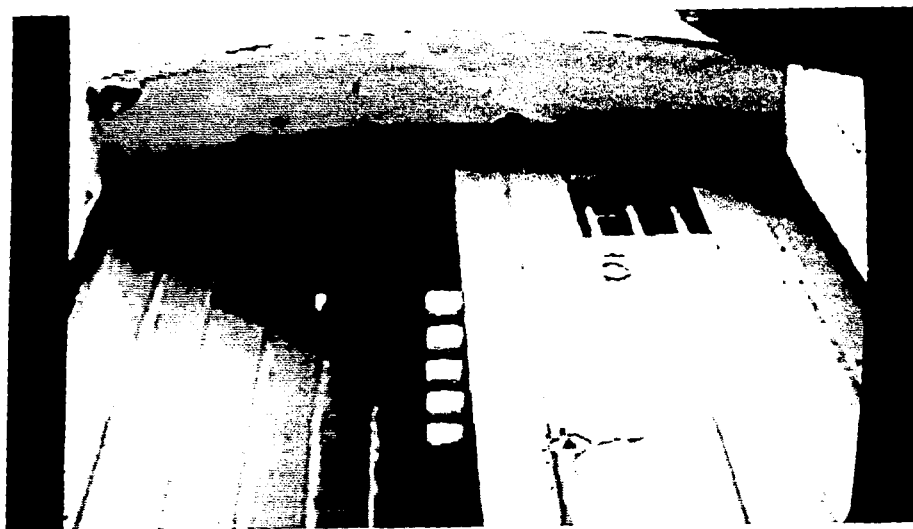
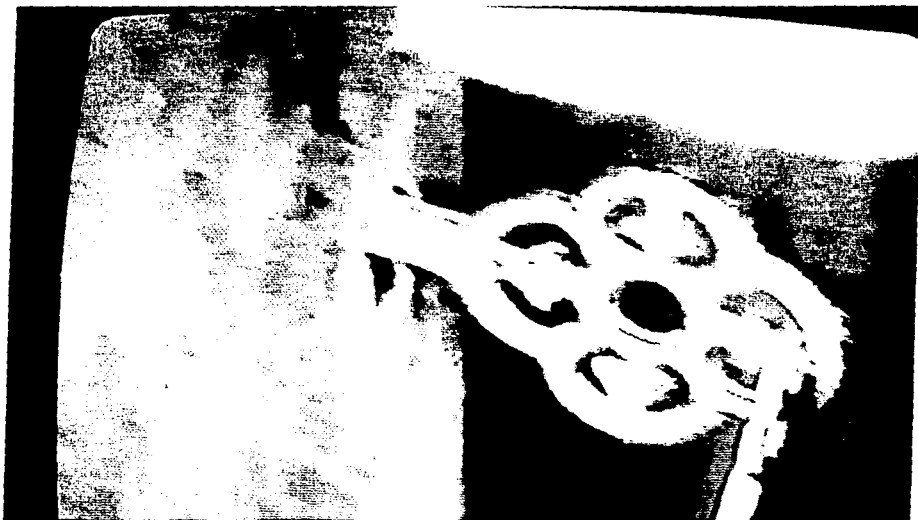




desnudo se exhibe. Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez, porque es una forma más de estar vestido. El que convierte la desnudez en desnudo es el espectador, por lo que la mujer no es un objeto por sí misma, aunque se puede volver un objeto efímero de deseo de quien la contempla.

En todos estos cuadros europeos de desnudos no se presenta nunca al protagonista principal, que es el espectador que hay ante el cuadro, espectador que se supone masculino; todo debe parecer resultado de su presencia ahí, por él las figuras están desnudas, sin importar que él sea un extraño que sigue estando vestido. Berger afirma que a pesar de que a veces aparecen amantes masculinos en el cuadro, la atención de la mujer generalmente está concentrada en otra parte, en aquél que se considera su auténtico amante, el espectador-propietario. Pero creo que cabe la posibilidad de que algunas mujeres no le estén prestando atención ni al amante pintado en el cuadro ni al espectador, sino que simplemente se sepan contempladas y lo disfruten, porque ellas se miran mientras son miradas. Es raro encontrar un cuadro en el que el espectador no crea que la mujer que está mirando no se ha desnudado para él; que no es un desnudo, sino que simplemente está desnuda.

En el desnudo europeo generalmente el pintor y el espectador propietario eran hombres, mientras que las modelos eran mujeres. Es por eso que hasta la fecha se considera que si muchas mujeres tienen esa parte supervisadora y esa parte supervisada, es porque revisan, como los hombres, su propia femeneidad. Esta relación desigual está tan fijada en nuestra cultura que todavía constituye la consciencia de muchas mujeres que no han aprendido a aceptar su *vanidad* como algo disfrutable en y por sí misma, la consideran como algo *malo*, cuando en realidad el hecho de que una mujer disfrute mirándose, conociéndose y divirtiéndose, al mismo tiempo que deja que otros lo hagan acrecentando así su placer, la libera completamente del estatuto de objeto. Si el hombre la ve como tal es porque quisiera que lo fuera, y en las pinturas lo consigue aunque quizás lo único que tiene es la interpretación hecha por otro hombre del cuerpo de una mujer que nunca le va a pertenecer.

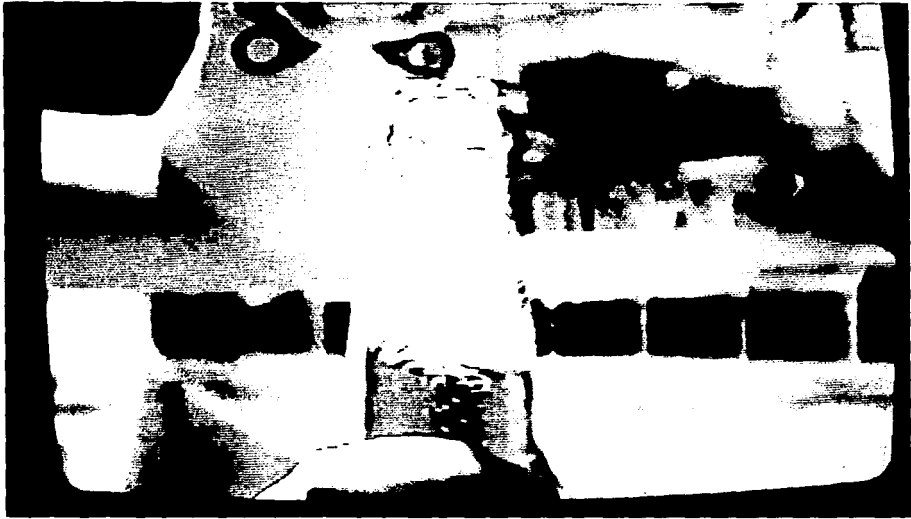




J.L. Brea, en el texto de Nuevas estrategias alegóricas hace un análisis en el que afirma que la mujer carece directamente de rostro, o en el peor de los casos su rostrificación se produce de modo incompleto e inestable; dice que la mujer se forma en esa insuficiencia y hace de esa exclusión su territorio. Esta teoría hace una crítica parecida a la de Berger. Dice Brea que la mujer depende de su vínculo con otro mientras su rostro se pierde en la búsqueda de sí mismo pero, -insiste- para la mujer es inútil buscarse en el espejo; la confrontación con éste es un vano intento de celibato, de constituirse por sí misma como *máquina soltera*, lo que concluye en su fracaso. A mí me parece que la mujer no siempre fracasa ante un espejo, ya que no todo el tiempo se confronta con éste, muchas veces simplemente se funde. La mujer puede verse y mostrarse a sí misma en un espejo, ser autora de esa imagen y todo lo que en ella representa, ya que a veces no tiene otro enigma más que a sí misma.

Brea afirma que por sí sola la mujer no consigue encontrar su rostro en el espejo, que no se reconoce en él, que el encuentro no es suficiente ya que necesita una tercera mirada, y califica la seducción como el único episodio en que la mujer tiene identidad propia, y por lo tanto se le considera un "igual" (¿a quién?); pero la seducción, dice, no es más que pura simulación, rostrificación simulada, una máscara. No niego que cuando nos vemos en el espejo muchas veces es para preparar el rostro como un instrumento de la seducción, pero también algunas mujeres lo hacemos esperando poder salir de nuestra inconsciencia, esperando conocernos por nosotras mismas sin pasar por la vista del otro.

El autor menciona que es a través de la seducción que una cultura de rostrificación como la cristiana recupera la fascinación por el cuerpo y realiza toda una industria para llenar artificialmente el lugar de una ausencia con maquillajes, dietas, operaciones, gimnasias, etc. Creo que si algunas mujeres hacen todo esto es porque cada vez que se miran en el espejo, ven asomarse a la muerte que les aterra; no es que no se encuentren a sí mismas, sino que no se quieren perder, ya que no pueden evitar advertir los cambios que el tiempo va provocando.





Después de analizar estos textos me quedo con la idea de que la mujer no se ve si no es por otro, no desea si no es por otro, no piensa, no siente, no es; simplemente no tiene identidad propia. Así como carece de rostro carece de alma, ella simula que es y que siente. Pero no puedo dejar de mencionar que estos análisis fueron hechos por hombres, quienes representan una concepción y una estructura de poder; su visión, ni buena ni mala, creo que es distinta a la de ciertas mujeres actualmente. Estoy segura de que esta forma de ver a las mujeres nos ha influenciado de una u otra manera a todos hoy en día, pero también creo que es válido tratar de cambiar esta concepción o simplemente no asumir que somos como se nos ha descrito. Creo que en mi trabajo hablo de mí, sin negar que soy mujer, pero tampoco dándole a esto un valor determinante; básicamente lo que busco es plantear un problema general, en el que el genero del espectador no es lo que más me interesa.

A continuación incluyo un poema de Kyra Galván llamado *Contradicciones ideológicas al lavar un plato*, en donde se da una visión más actual de la mujer y seguramente más femenina:

*Contradicciones ideológicas al lavar un plato, ¿No?
Y también quisiera explicar
por qué me maquillo y por qué uso perfume.
Por qué quiero cantar la belleza del cuerpo masculino.
Quiero aclararme bien ese racismo que existe
entre los hombres y las mujeres.
Aclararme por qué cuando lavo un plato
o coso un botón
él no ha de estar haciendo lo mismo.
Me pinto el ojo
no por automatismo imbécil
sino porque es el único instante en el día*

en que regreso a tiempos ajenos y

mi mano se vuelve egipcia y

el rasgo del ojo, se me queda en la Historia.

*La sombra en el párpado me embalsama eternamente
como mujer.*

Es el rito ancestral del payaso:

mejillas rojas y boca de color.

Me pinto porque así me dignifico como bufón.

Estoy repitiendo / continuando un acto primitivo.

Es como pintar búfalos en la roca.

Y ya no hay cuevas ni búfalos

pero tengo un cuerpo para texturizarlo a mi gusto.

Uso perfume no porque lo anuncie

Catherine Deneuve o lo use la Bardot

sino porque padezco la enfermedad

del siglo XX, la compulsión de la posesión:

creer que en una botella puede reposar

toda la magia del cosmos,

que me voy a quitar de encima

el olor de la herencia

la gravedad de la crisis capitalista,

porque a pesar de todo / hembra.

Se dice que las mujeres débiles / que los hombres

fuertes.

Si y vuestras razas tan distintas.

Nuestros sexos tan diversamente complementarios.

Ying & Yang.

La otra parte es el misterio que nunca desnudaremos.

Nunca podré saber - y lo quisiera -

qué se siente estar enfundada en un cuerpo masculino

y ellos no sabrán lo que es olerse a mujer

tener cólicos y jaquecas y

todas esas prendas que solemos usar.

2Dos universos físicos en dialéctica constante

con la nostalgia de una unión duradera

donde la fusión de los dos desconocidos

llegue a la profundidad del entendimiento.

Hay una necesidad compulsiva

a dar razones para la escisión

para agudizar racimos con sonrisas

Y las amigas

y los amigos

ellos comprenderán

Ellos entienden la distancia que te separa

del amigo / amado / enemigo / desconocido.

que la reconciliación es un esfuerzo máximo.

La unión, la sublimación

de nuestros propios misterios.

Que el lavar un plato

significa a veces afirmar

las contradicciones de clase

entre el hombre y la mujer.

No pretendo meterme en el problema del feminismo con este trabajo, pero tampoco voy a negar las diferencias que hay entre los dos sexos, las distintas formas de ver el mundo y, principalmente, la forma de ver el conflicto mismo. Creo que todos nos cuestionamos alguna vez lo que implica ser lo que somos, pero el ser mujer es quizás más duro, debido a que, como acabamos de ver, hay una larga tradición que tiende a desvalorizarnos y con la cual es muy difícil romper.

*Caen ventiscas de papeles,
en cámara lenta,
sobre ella. En sus pesadillas,
súbitamente, aparece
una clase social
a la que estuvo destinada
pero olvidó cortejarla.*

*Ahora es demasiado tarde,
sólo hay tiempo*

para hablar de consecuencias:

los perdedores

serán acribillados.

Los hombres la instruyeron

con frases que, amontonadas,

se arremolinan y crujen:

"¿Por qué hablas tan alto?"

"¿Por qué gritas?"

"Es incorrecta tu respuesta;

tu frase, tu gesto".

Le dicen que es hombre

con vagina, máquina

de hacer niños, simple

reflejo en el espejo,

un juguete, la madre tierra,

un pene chiquito

y nieve sintética con sabor

a fresa

que se derrite fácilmente.

Ella le gruñe

al tartamudeo.

Debe aprender a hablar de nuevo;

empezar con los pronombres

Yo y Nosotras,

como en la infancia,

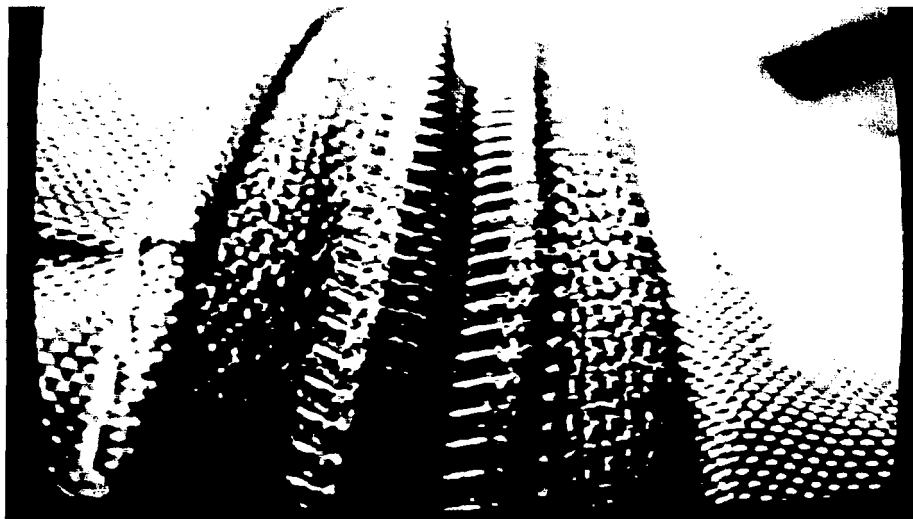
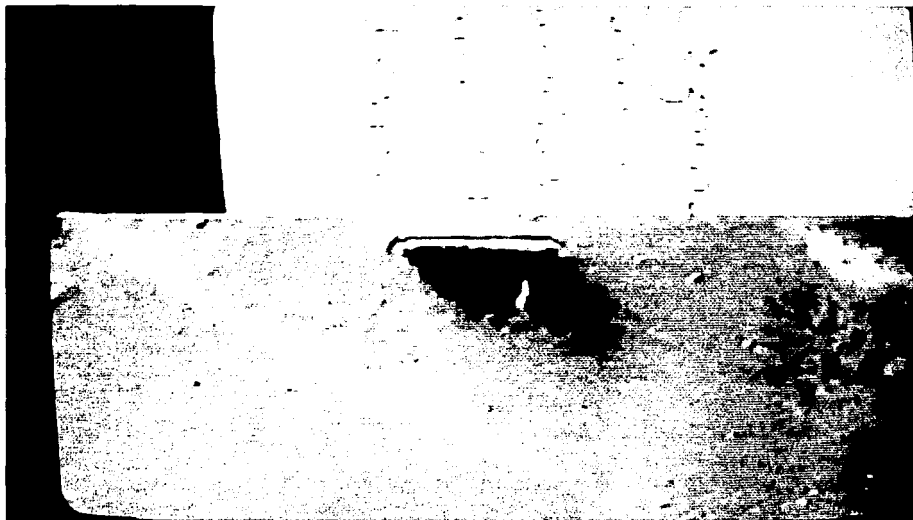
*con su propio apetito,
auténtico, placentero,
y con su rabia.*

Marge Piercy

"Olvido del mutismo"

en *Ventana de la mujer en llamas.*





ELECCIONES



4. ELECCIONES

Material: fundas de manta, periódico, impresiones de fotocopias, hilo.

Medidas: 60 × 40 cm cada almohada.

Fecha: julio de 1994.

Son nueve almohadas acomodadas en fila. En ocho de las fundas se ve impresa una fotocopia de mi cara, como si fuera una huella o un sello de una persona durmiendo. Cada almohada tiene bordada con hilo casi del color de la funda una fecha importante en la historia política de México y todas están rellenas de periódico. En la funda número ocho la fecha bordada es el 21 de agosto de 1994, y la cara de la fotocopia tiene los ojos abiertos. La última sin fecha ni cara, tiene una funda igual a las demás y cubre una almohada normal y corriente.

*Tengo ojos para ver en esta noche
algo de lo que soy, tengo el oído oyendo.
Estoy en este cuarto, están mis sueños.*

*Detrás de cada sombra hay algo mío.
Sentado en cada silla hay uno, oscuro,
y a mis pies en la cama, me están viendo.
Creo que son como yo, llevan mi nombre,
y salen de las cosas como espejos.*



*Hace ya mucho tiempo
que no nos congregábamos.
Ahora los aposento
humildemente,
les doy mi cuerpo.*

*Me reúno en la noche, abro mis ojos,
los mojo de esta oscuridad con sueño.
Solo mi corazón sobre la sábana
queda latiendo.*

Jaime Sabines

"Tengo ojos para ver"

en *Nuevo Recuento de poemas.*

Las almohadas están firmemente ligadas a los sueños que se tienen sobre éstas. Mi almohada es mi compañera nocturna, conoce todos mis secretos, y a veces creo que sabe más cosas sobre mí, que yo misma. Ella no sólo conoce y recuerda mis sueños, si no que tal vez los entienda, porque no es fácil resistirse a la tentación que un sueño nos ofrece de ser interpretado. Como en las ruinas y las cicatrices, hay en ellos una especie de invitación, una señal que apunta hacia algo oculto u olvidado. Por eso no es raro que tratemos de descifrarlos y comprender las palabras que en ellos se pronuncian. En este punto parecen estar de acuerdo psicoanalistas, charlatanes, poetas, adivinos, curas y demás personas: los sueños *dicen* algo.



Helena acudía, en carro de caballos, al país donde se sueñan los sueños. A su lado, también sentada en el pescante, iba la perrita Pepa Lumpen. Pepa llevaba, bajo el brazo, una gallina que iba a trabajar en su sueño. Helena traía un inmenso baúl lleno de máscaras y trapos de colores.

Estaba el camino muy lleno de gente. Todos marchaban hacia el país de los sueños, y hacían mucho lío y metían mucho ruido ensayando los sueños que iban a soñar, así que Pepa andaba refunfuñando, porque no la dejaban concentrarse como es debido.

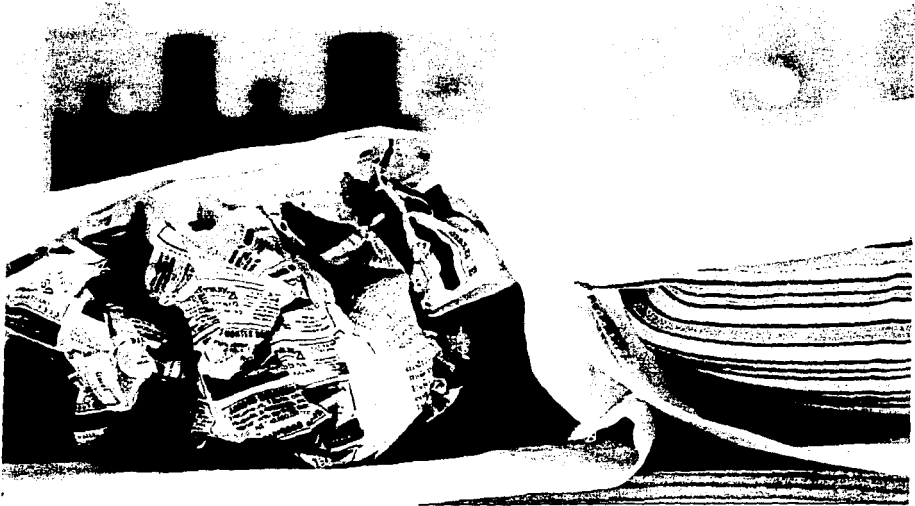
Eduardo Galeano

"Viaje al país de los sueños"

en *El libro de los abrazos*.

No siempre podemos comprender lo que nos dice un sueño. Es usual que nos provoque cierto estado de ánimo específico, y lo tomamos como un indicio; suponemos que sucedió algo de lo cual el sueño es prueba o señal. Un sueño nos puede dejar un mal o un buen *sabor de boca*, aunque no lo recordemos al despertar. Ocurre casi como cuando determinado suceso deja huella en una persona y ésta lo manifiesta después en su estado de ánimo, en un gesto e incluso en una manía. La *impresión* que dicho suceso causó se presenta ante nuestra imaginación como si hubiese sido hecha de golpe; un *trauma*: una "herida". Pero al hablar de sueños la palabra *trauma* no se conforma del todo con la etimología griega, pues se podría asociar con el freudismo, para el cual el origen de *trauma* es la palabra alemana *traum*, que significa "sueño" (Retrato hablado, Francisco Segovia, p.p.64-65).

Francisco Segovia dice que tal vez se podrían asociar *sueño* y *herida* en un mismo universo de significaciones. Si asociamos el sueño con la herida, éste no es otra cosa que la *impresión* que deja sobre el espíritu del soñador; el sueño es indicio de esta herida, apunta a ella como una cicatriz pero no dice necesariamente nada sobre las causas de las que es



efecto. Las cicatrices pueden despertar curiosidad, pero esto no implica que logren contestar nuestras preguntas. Las cicatrices, como los sueños, quieren contarnos algo que ha ocurrido, aunque fuera en otra parte y en otro momento.

Por otro lado, no se debería hablar solamente de la interpretación de los sueños; se debería pensar también en la posibilidad de que el lenguaje de los sueños haya experimentado una suerte de *evolución* a lo largo de la historia. Quizás a una época determinada le corresponden unas cuantas preferencias oníricas, así como le corresponden ciertas inclinaciones estéticas. Habrá quien diga que ahí donde antes ponían un cocodrilo en el sueño, como señal de los peligros insospechados, nosotros pondríamos una motocicleta.

Mire la calle.

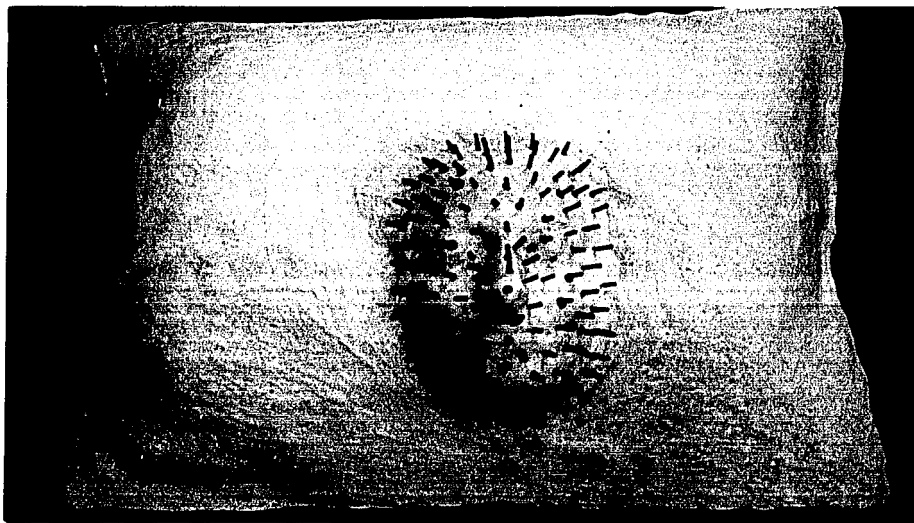
*¿Cómo puede usted ser
indiferente a ese gran río
de huesos, a ese gran río
de sueños, a ese gran río
de sangre, a ese gran río?*

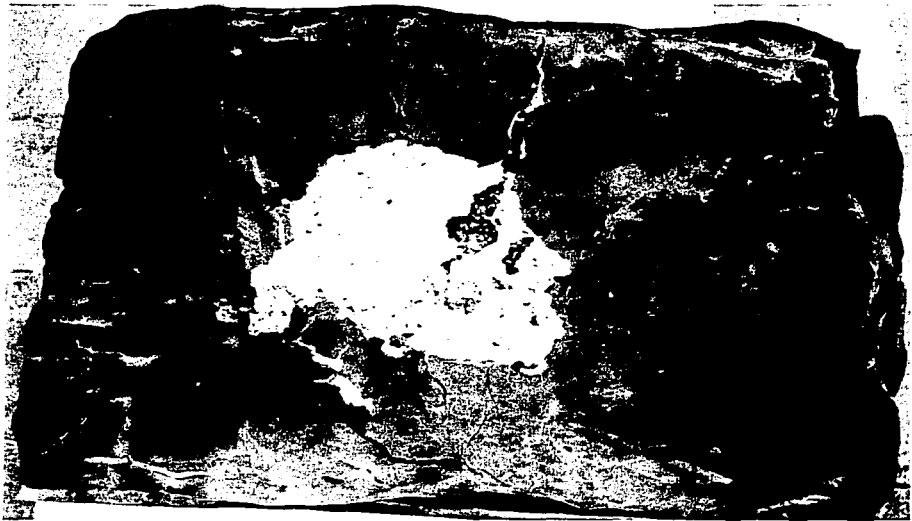
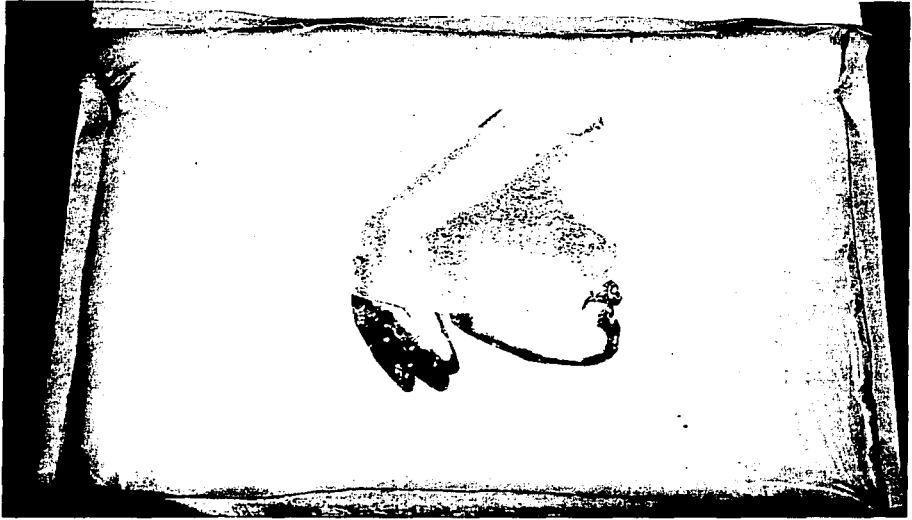
Nicolás Guillén

Poemas de otros (Mario Benedetti)



ALMOHADAS





5. ALMOHADAS (sensaciones de sueños)

Material: cada almohada es de distintos materiales:

- a) Agua, plástico cristal e impresión de fotocopia.
- b) Pan.
- c) Papel metálico y estopa.
- d) Yute, ramas de rosal e impresión de fotocopia.
- e) Maya metálica, moscas y acrílico.
- f) Maya de alambre, fotocopias sobre papel bond, tela de nylon e impresión de fotocopia.
- g) Maya de alambre, camisón, impresiones de fotocopias, papel albanene, papel cristal y foco.
- h) Periódico y marcador.
- i) Yeso, clavos y maya de alambre.

Medidas: 60 × 40 cm cada almohada (aprox.)

Fecha: Octubre - noviembre de 1994.

Este es un grupo de nueve almohadas que tratan de los sueños, pero basándose en la percepción; no son narrativas ya que sólo se basan en las sensaciones que estos pueden transmitir.

Me sirvió como ejercicio en el que buscaba experimentar con los materiales y sus posibilidades y donde cada almohada funciona por separado.

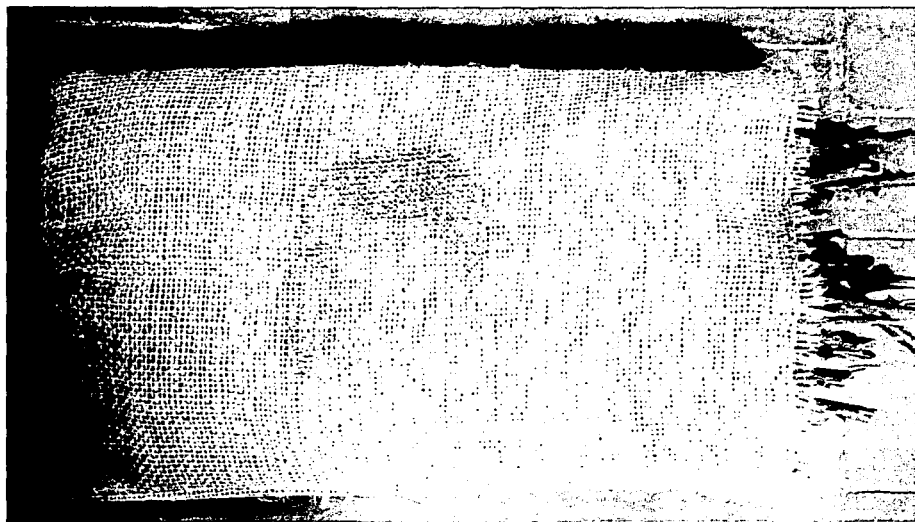
A continuación hago una breve descripción de cada una:

- a) La funda está hecha de plástico transparente sellado con calor y llena de agua. En la parte inferior está impresa la fotocopia de una imagen de mi cara durmiendo.

"...pero hoy me siento apenas como laguna insomne,

...confiado en que una tarde

te acerques y te mires

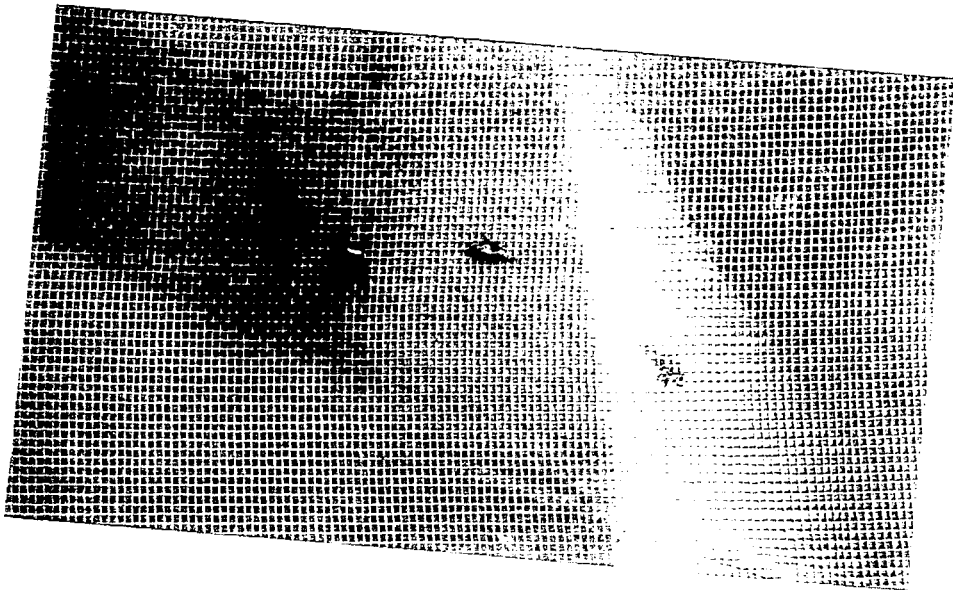
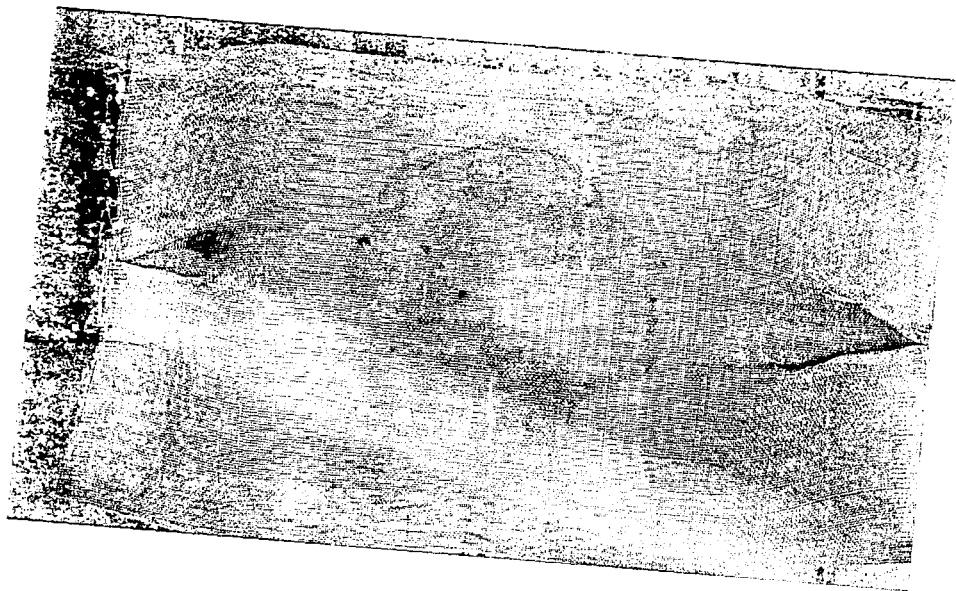


te mires al mirarme." (20)

- b) Esta almohada está hecha con pan. La imagen traté de hacerla quitando pedazos.
- c) La funda está hecha con un papel que refleja el rostro de la persona que se apoya en la superficie, y rellena de estopa para que el interior sea suave.
- d) Esta es una almohada hecha con palos de rosál, con una fuda de yute que los esconde pero no los aísla. La imagen es una fotocopia de mi cara impresa en la superficie.
- e) La almohada está hecha con una maya de metal que tiene el dibujo de una cara hecho con acrílico. Dentro de esta almohada están atrapadas varias moscas.
- f) La estructura de esta almohada está hecha con maya de alambre lo suficientemente abierta para que se vea el interior, en el que hay cincuenta fotocopias arrugadas de la imagen de un rostro que está impresa en la funda, que es de una tela transparente que permite ver el interior.
- g) La funda está hecha con un camión y tiene impresa en la superficie una imagen de mi cara con los ojos cerrados. En el interior hay una estructura de alambre forrada con papel albanene y plástico. Esta estructura sostiene dos caras más que están viendo a la que se encuentra en la superficie, y tiene en su interior un foco que al prenderse deja ver estas caras a través de la funda, además de la que se encuentra en el exterior.
- h) Tanto la funda como el relleno de esta almohada están hechas con periódico. En la superficie de esta almohada se ve una sola línea dibujada con marcador que forma la imagen de una cara y tiene escritas todas las cosas que pude haber pensado un día antes de dormirme.
- i) Aquí lo que se ve es el exterior la almohada, que es todo de yeso y tiene en la parte superior una cara del mismo material con unos doscientos clavos enterrados en ella.

"¡Y tú, soñador, que el silencio éntre en tí!

Cerca del agua, oye soñar a los muertos; eso





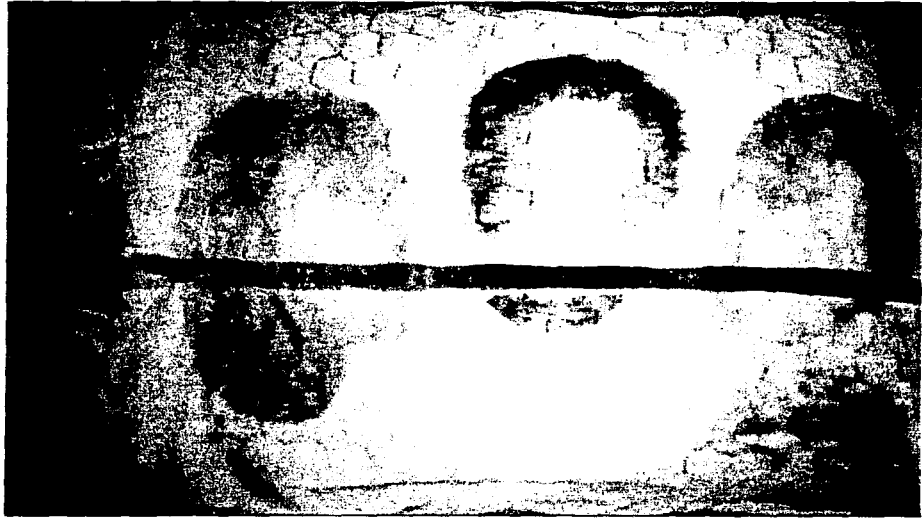
ya les impide dormir." (21)

Los sueños son la intimidad de la consciencia, una expresión secreta; autorepresentación e información. Son necesarios para el equilibrio del ser humano porque siempre tienen un sentido; están relacionados al inconsciente, hacen emerger problemas y sugieren soluciones. Se dice que los sueños revelan el yo. Son una parte muy importante de nuestra vida, ya que constituyen la doceava parte de esta.

Se dice que ser es despertar, aunque vivimos lo que soñamos como si fuera real, como si pasara fuera de nuestra imaginación. Un sueño es profundo, está hecho de imágenes, como símbolos que complementan lo que la vida exterior rehusa, por lo que proporcionan una vida interior.

Los indios de Brasil, los bororos, los macusi y los del Gran Chaco entre otros, e incluso en Transilvania, creen que el alma de un durmiente se aleja errante de su cuerpo y visita los lugares, ve las personas y verifica los actos que éste está soñando. Esta ausencia del alma en el sueño tiene sus peligros, dicen, pues si por alguna causa queda detenida permanentemente fuera del cuerpo, el soñador morirá. Son muchas las causas que pueden detener el alma de los dormidos; por ejemplo, el alma puede encontrarse con la de otro dormido y pelear una contra otra; o puede encontrarse con el alma de una que acaba de morir y arrebatarla; también puede verse imposibilitada de tornar a su cuerpo por un accidente o fuerza física. Una regla general entre éstas gentes es no despertar a un dormido, porque su alma está ausente y pudiera no tener tiempo de regresar; si lo hace, el hombre se despertará sin alma y caerá enfermo. Si es absolutamente necesario despertar a alguien que duerme, deberá hacerse gradualmente para dar tiempo a que el alma retorne.

Todavía más peligroso es cambiar de sitio a un durmiente o alterar su apariencia, pues al regresar, el alma podría no encontrar o reconocer su cuerpo y la persona moriría.



Creo que una de las cosas más sorprendentes de los sueños es la representación tan real que hacen de las cosas; vemos, oímos, saboreamos y sentimos como si fuera real lo que en ellos está pasando.

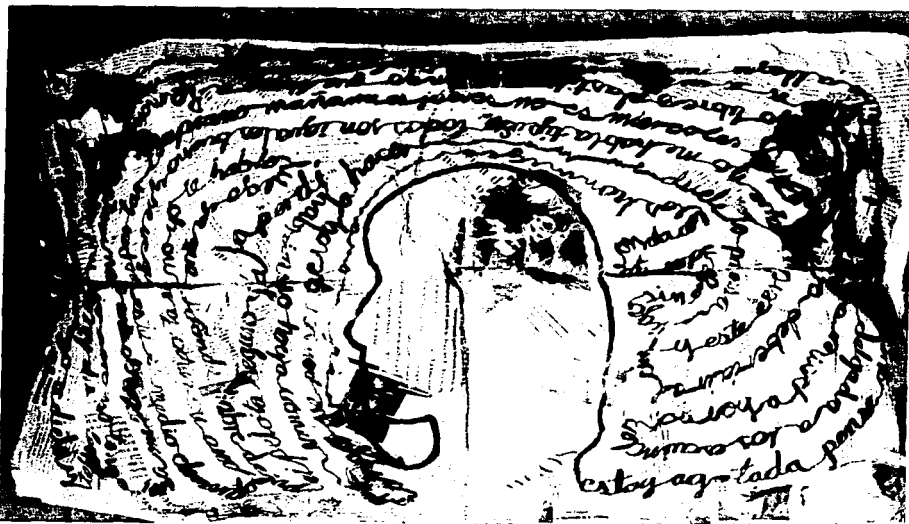
"Helena soñó que se dejaba los sueños olvidados en una isla.

Claribel Alegria recogía los sueños, los ataba con una cinta y los guardaba bien guardados. Pero los niños de la casa descubrían el escondite y querían ponerse los sueños de Helena, y Claribel, enojada, les decía:

-Eso no se toca.

Entonces Claribel llamaba a Helena por teléfono y le preguntaba:

-¿Qué hago con tus sueños?" (22)



FLUIDOS PERSONALES



6. FLUIDOS PERSONALES

Materiales: botellas de plástico, madera, impresiones de fotocopias de fotos Polaroid, agua, pintura vinílica blanca, kleenex, servilletas, papel de baño, tampax, quiu-tip, algodón y protector para la lactancia.

Medidas: base: 76 × 39 × 9 cm

botella: 8 × 31.5 × 8 cm

Fecha: enero de 1995.

Coloqué ocho botellas de plástico (de agua Electropura) en un estante de madera pintado de blanco. Detrás de cada botella había una impresión de fotocopia sacada de una fotografía polaroid de cada uno de mis orificios corporales (nariz, seno, ojo, entrepierna, ombligo, oreja y boca) y atrás de la última botella puse un espejo. Cada botella tiene un 80% de agua (la proporción de líquido en el cuerpo) y dentro metí el producto absorbente o limpiador (papel de baño, protector para la lactancia, pañuelo desechable, tampon, algodón, isopo y servilleta) que correspondía a cada orificio.

*Sólo el agua puede dormir conservando la
belleza, morir inmóvil guardando sus
reflejos, reflejando el rostro del soñador...*

Gastón Bachelard

El agua y los sueños

En esta pieza la relación entre el cuerpo y el agua es muy estrecha, así como lo es en la vida en general. A pesar de ser el agua un elemento asociado con la pureza, en su recorrido por el cuerpo se vuelve sucia, se transforma en algo que hay que limpiar y



esconder. El agua en el cuerpo pasa de ser algo mío, parte de mi yo, a ser algo completamente ajeno y *desagradable*.

El agua es considerada una materia perfecta, femenina, sensual, melancólica y transparente, con la ambivalencia de ser una sustancia asociada a la vida y la muerte.

El agua profunda está asociada con el pasado, mientras que sumergirse en ella representa una muerte simbólica. La región submarina simboliza al inconsciente y estar en la superficie es exponerse a los peligros, arriesgarse. El agua regresa un reflejo vago y pálido, que da pie a la imaginación abierta. El agua ve y sueña. Se dice que también es *lista*.

Diego no conocía la mar, el padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando.

Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

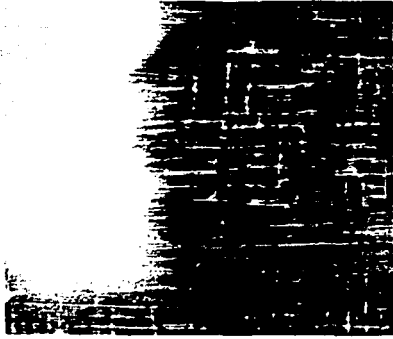
Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:

-¡Ayúdame a mirar!

Eduardo Galeano

"La función del arte/I"

en *El libro de los abrazos*.



Otro elemento común en esta y otras piezas es el color *blanco*, que por ser el color de la luz y del día, se asocia tanto con el principio como con el final de la vida diurna y del mundo. El blanco del oeste, lugar en el que se pone el sol, es el blanco mate de la muerte, que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar, frío y hembra; conduce a la ausencia, a la desaparición de la consciencia y de los colores diurnos. El blanco del este es el del retorno, el blanco del alba en la que la claridad regresa. En sí mismas esas dos blancuras, esos dos instantes, están vacíos, suspendidos entre la ausencia y la presencia, entre luna y sol.

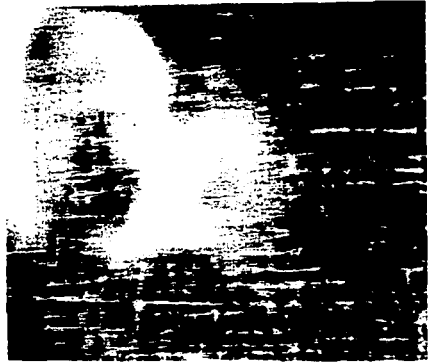
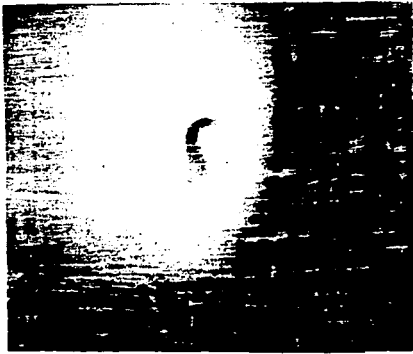
Es el color de la *pureza*, un color neutro, pasivo, que muestra que nada se ha cumplido aún. Tal es precisamente el sentido inicial de la blancura virginal y de la expresión *estar en blanco*. Es un color asociado a la vida; la leche, primer líquido alimenticio, imagen del porvenir y del despertar, rico en promesas, lleno de sueños, es blanca.

*...bien sabía él que la iba a echar de menos
lo que no sabía era hasta qué punto
su propio cuerpo iba a renegar de la cordura
y sin embargo cuando fue capaz de entender esa dulce blasfemia
supo también que su cuerpo era
su único y genuino portavoz.*

Mario Benedetti

"Cuerpo Docente"

en *Poemas de otros*.





MASCARAS



7. MASCARAS

Material: cartón, tela, impresión de fotocopia y yeso.

Medidas: máscaras: 20 × 15 cm cada pieza (aprox.)

cabeza: 25 × 18 cm

Fecha: marzo de 1995.

Son una serie de máscaras hechas con fotocopias de mi cara colocadas sobre una cabeza de yeso hecha con el molde de un maniquí y el de mi rostro.

De todos modos, yo soy otro.

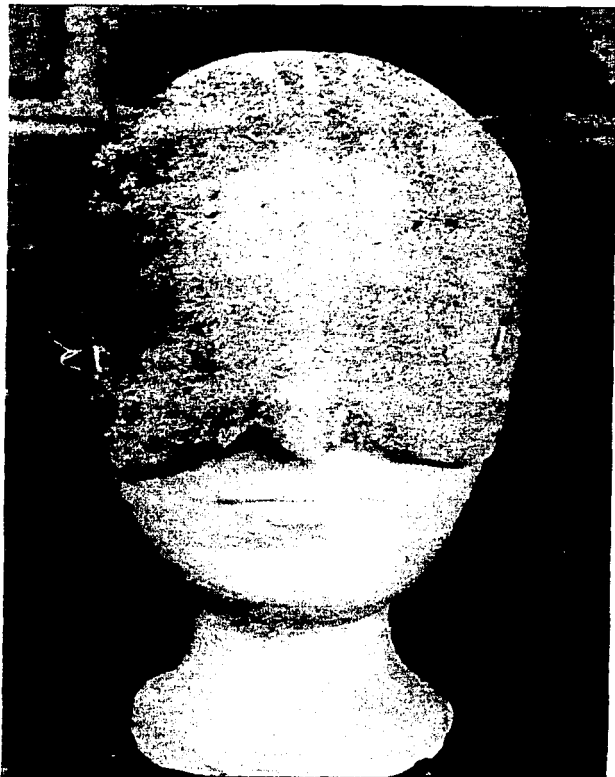
Juan Gelman

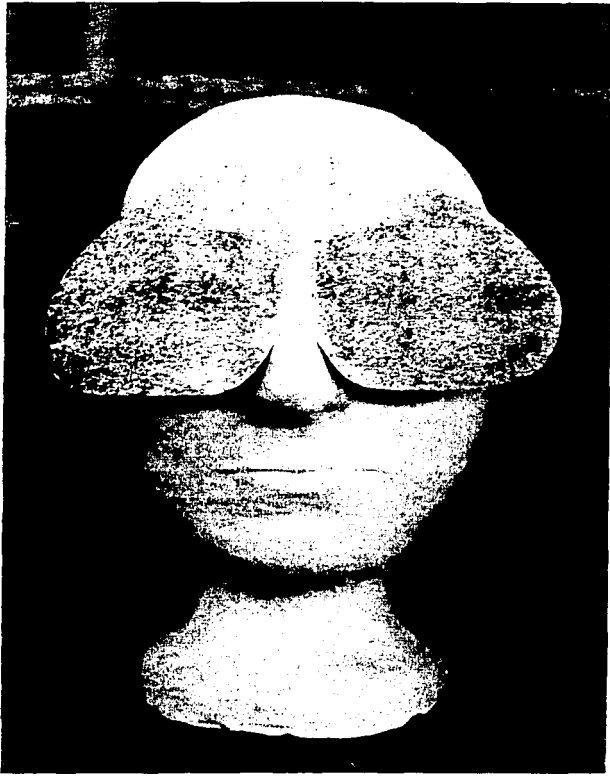
Poemas de otros (M. Benedetti)

La palabra persona viene del latín *persona* cuyo origen no se conoce, pero que según el diccionario *Gran Larousse* significaba la máscara que llevaban los actores y evolucionó hasta hablar del papel de un actor, del personaje representado por él. Ahora significa la idea de individualidad.

En el teatro la máscara es una modalidad de la manifestación del yo universal. La personalidad del enmascarado generalmente no se modifica, lo cual significa que el yo es inmutable, que no se ve afectado por las manifestaciones contingentes. Las máscaras carnavalescas son liberadoras ya que manifiestan el aspecto *malo* de quien las usa. La máscara opera una catársis. No esconde; revela tendencias inferiores que trata de poner en fuga. Las máscaras son símbolos de identificación que a veces tienen un sentido mágico (Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*).

Las ceremonias enmascaradas regeneran el tiempo y el espacio; intentan sustraer al hombre de la degradación que afecta a todas las cosas del tiempo histórico. Pero también estas ceremonias son espectáculos catárticos, durante los cuales el hombre toma conciencia





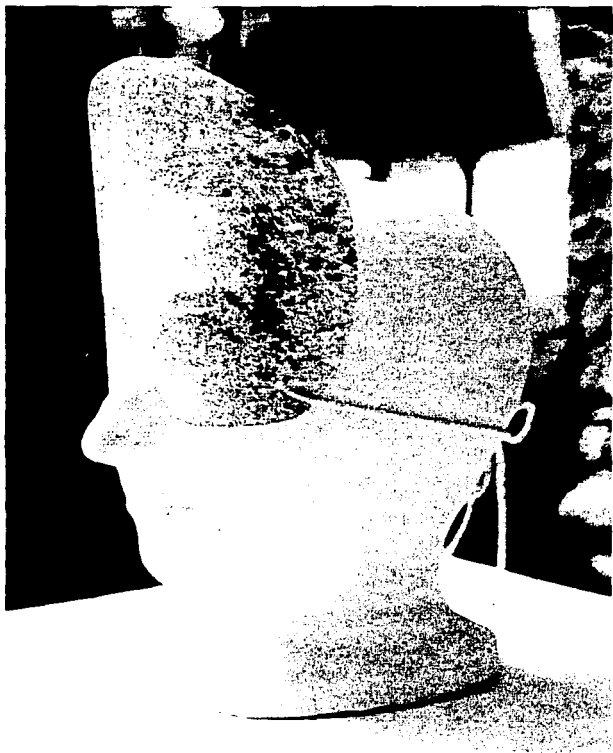
de su lugar en el universo, ve su vida y su muerte inscritas en un drama colectivo que les da sentido.

Las máscaras también son vistas como un instrumento de posesión ya que captan la fuerza vital que se escapa de un ser humano o de un animal en el momento de su muerte. Las carnavalescas son liberadoras y tienen una función social. Pero la máscara puede ser peligrosa para aquel que la lleva, ya que éste, por querer captar las fuerzas del otro atrayéndolas con la trampa de su máscara, puede, a su vez, ser poseído por el otro.

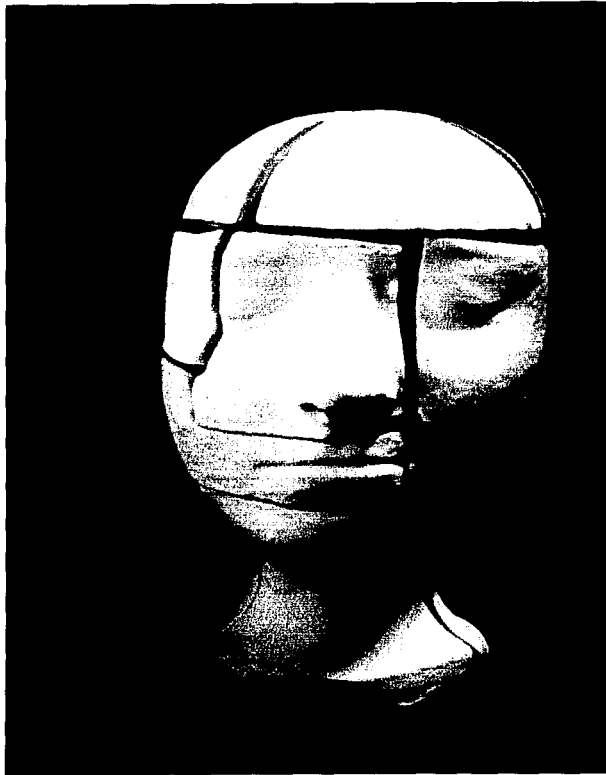
Una máscara representa a un rostro, a la vez que lo cubre; esto nos hace pensar nuevamente en la importancia del rostro como representación de una persona en su totalidad. Usamos nuestra cara para mostrarnos a los demás, como si ésta en sí fuera una máscara. Mi rostro es la forma que tengo de mostrarme a los demás y esa función si la cumple. Pero ¿cómo verán los demás esta cara que yo no veo? Seguramente será algo muy parecido a lo que yo encuentro en un espejo, pero nunca podré saberlo del todo. Además, para qué quiero conocer directamente mi rostro, si finalmente yo me conozco por otras cosas, probablemente mucho mejor que nadie, aunque este mucho sea poco. A través de mi trabajo es como creo que he tratado de cubrir esa necesidad irrealizable. Qué mejor forma de conocer mi propio rostro y darlo a conocer a los demás que copiándolo y representándolo en mi obra.

*Hoy a la hora de la cena
platiqué conmigo
y al cabo de tanto discutir
concluimos ser
una unidad.*

Lourdes Carrillo, "Monodíalogo"
en *Asamblea de poetas jóvenes de México.*



ROMPECABEZAS



8. ROMPECABEZAS

Material: yeso, madera y tela.

Medidas: caja - $27.5 \times 30 \times 23$ cm

cabeza - $13.5 \times 28 \times 25$ cm

Fecha: mayo de 1995.

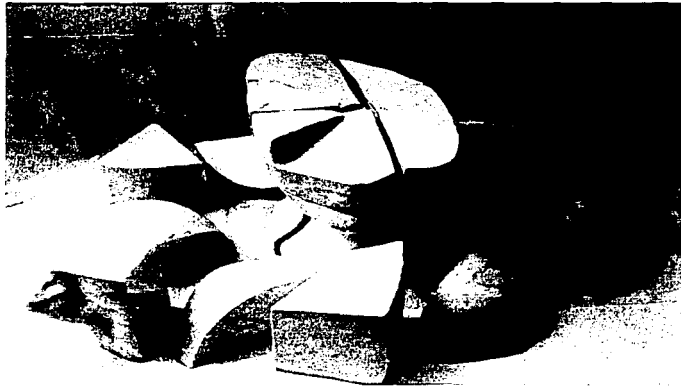
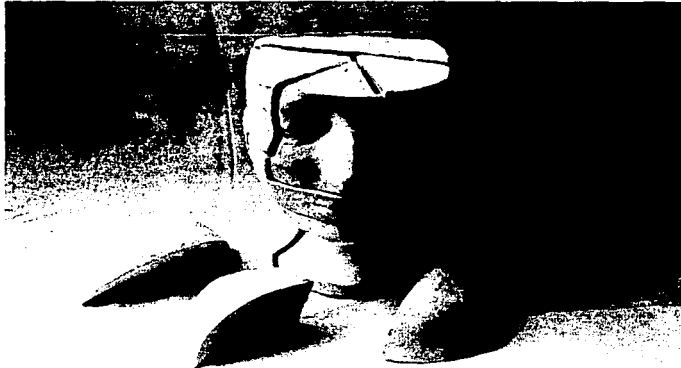
Esta pieza es un rompecabezas formado por una cabeza de yeso cortada en diecisiete pedazos que se pueden separar y volver a juntar para hacer y deshacer la figura. Las piezas están guardadas en una caja de madera, pero las podemos sacar para armarlas, o se pueden quedar en su interior para ver la figura armada.

Todos los pedazos son de distinta forma y tamaño, y a cada uno le corresponde un lugar específico en la figura, que, una vez desarmada, no es tan fácil de volver a armar.

Se dice que una persona humana se compone de cuerpo y alma, una mezcla entre lo orgánico y lo psíquico; es un rostro, unas expresiones, una sonrisa, una mirada, una voz, una forma de andar, una escritura; es unos gestos, un carácter, una sensibilidad, un pasado, un cambio de ánimo y cualquier otro elemento, ya sea interno o externo, que forme parte de su vida.

Una persona es muchas a la vez; yo estoy hecha de varios *yos*, que me forman y se van formando entre ellos. Algunos de estos elementos o *yos* son más fuertes que otros e influyen más en la personalidad. Otros están ahí siempre, afectando la forma de ser y sin dejarse conocer nunca. Estos *yos* pueden ser más físicos, históricos, mentales, causales, biológicos o sociales que los demás, pero cada uno de ellos forma una parte de lo que soy sin dejar de ser, y en conjunto me forman, haciendo un gran *yo*.

A continuación incluyo un fragmento de la novela *Orlando*, de Virginia Woolf, ya que ilustra muy bien esta idea de los *yos* que nos hacen a todos, ligado muy estrechamente con un problema de identidad:

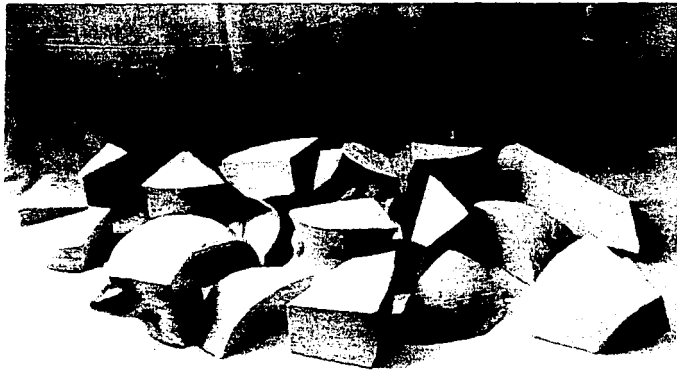


... es algo natural que una persona llame, en cuanto se queda sola, ¿Orlando? (si tal es su nombre) significando con eso: "¡Ven, ven! Este yo me harta. Necesito otro". Pero tampoco es fácil, porque uno puede llamar, como Orlando lo hizo, ¿Orlando?, y el Orlando requerido puede no presentarse; estos yo que nos forman, uno apilado encima de otro, tienen lazos en otra parte, simpatías, pequeños códigos y derechos propios, llámense como quiera (y para muchas de estas cosas no hay nombre) de modo que uno de ellos no acude sino en los días de lluvia, otro en un cuarto de cortinas verdes, otro si le prometen un vaso de vino, etc.; porque nuestra experiencia nos permite acumular las condiciones diferentes que exigen nuestros yo diferentes, y otros son demasiado absurdos para figurar en letras de molde.

...pero lo que parece más cierto era que el requerido yo se mantenía a distancia, pues Orlando, a juzgar por lo que decía, se estaba mudando de yo con una velocidad no inferior a la de su coche -había un yo nuevo en cada esquina- como sucede cuando, por alguna inexplicable razón, el yo consciente, que es el superior, y tiene el poder de desear, quiere ser un yo único. Este es el que llaman algunos el verdadero yo, y es (aseguran) la aglomeración de todos los yo que están y pueden estar en nosotros; dirigidos y acuartelados por el yo Capitán que los amalgama y controla. Orlando estaba en busca de ese yo.

Todo puede actuar sobre un individuo, ya sean características propias o externas. Hay una interacción continua entre la persona física y la moral. El carácter y el humor dependen de las sensaciones internas del organismo y hasta de la imagen reflejada por el espejo.

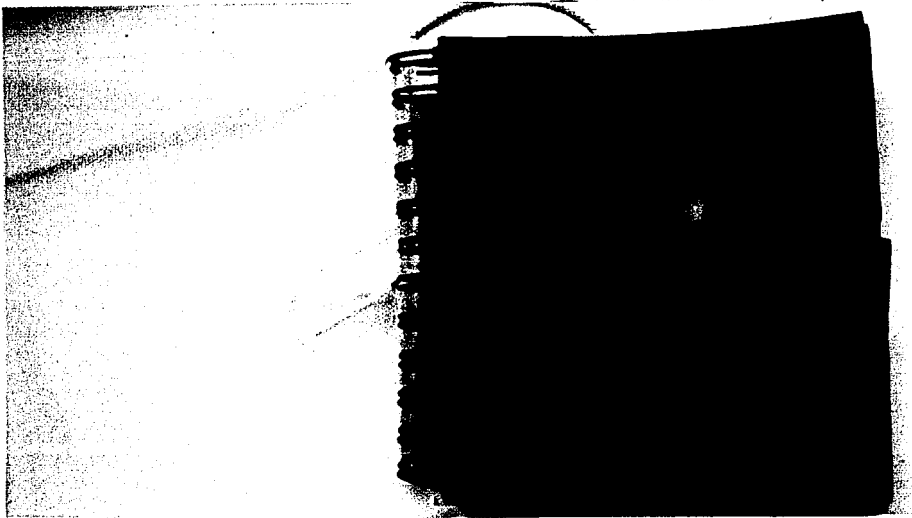
Se dice que, después de cierta edad, cada uno tiene el rostro que merece; puede sonar un poco exagerado, pero no cabe duda que lo que una persona lleva dentro puede



modelar el exterior, grabándose incluso en el rostro. Entonces, tenemos que cada uno es lo que es porque ha salido de un huevo determinado y porque ha vivido cierta historia; es doblemente único, ya que tiene por un lado la singularidad de su origen, y por otro la de su vida. Pero aquí se plantea un problema: ¿quién puede determinar qué es lo que se debió a los ácidos nucleicos y qué a la historia personal? ¿Cómo puedo saber si mi cara la modelé yo o me la modelaron?. Como dije, simplemente soy una combinación de varios elementos y circunstancias. La frontera entre la verdadera persona y todo lo tomado en préstamo y añadido es bastante vaga. Imposible abstraer el peinado, los adornos, la fama y demás añadidos; además, a todas estas cosas que no son la persona se les transmite un poco de sí mismo.

Pero finalmente la única realidad humana tangible es este cuerpo que se ve y se toca, este *maniquí de carne*. La persona es divisible, desmontable, fragmentable, reemplazable en parte, fabricable e imitable. Con los avances de la ciencia y la técnica, cada vez son más eficaces los medios para adular y rectificar a la persona como cosa. Nos encontramos con una cosificación del cuerpo en la que se pueden sustituir, cambiar o hacer varias de sus partes. Muchas de estas intervenciones son por motivos de salud; otras, por razones de belleza, como serían las pestañas postizas, las cirugías del rostro, los teñidos y ondulaciones, el color de los ojos, etc. Pero creo que es válido autointervenir como individuos en la formación de esa personalidad que nos hace, que hacemos y que nunca acabamos de conocer. Así como se vale escoger la ropa que usamos o nuestro peinado, también puede serlo decidir de qué color queremos tener el pelo o de qué forma la nariz, ya que son distintas maneras de plantear una personalidad. No sé hasta qué punto se puede intervenir en la propia formación, ni si estas acciones nos ayudan a reforzar la identidad o, por el contrario, vamos dejando de ser nosotros mismos. Cabría preguntarse qué elementos son los que forman parte de esta identidad: el cuerpo, la mente, la memoria, los sueños, la ropa, el peso, la altura, el carácter, el perfume, el signo zodiacal, la cara, o incluso las representaciones que hacemos de estos elementos.

EXPRESIONES



9. EXPRESIONES

Material: fotografías a color, papel y plástico.

Medidas: 15 × 12,5 cm

Fecha: julio de 1995.

Es un librito que funciona como juego. Al abrirlo se ven unas hojas cortadas horizontalmente en cuatro líneas. Estos cortes corresponden a las partes del rostro en que se localizan algunos de los distintos sentidos (ojos, nariz, boca) y el pelo.

Cada hoja tiene una foto de mi cara haciendo distintos gestos y todas coinciden en proporción y la ubicación en cada hoja. Por lo tanto, al ir pasando cada línea las facciones se van alterando, logrando así gestos raros e imposibles. Digo que es como un juego porque es bastante divertido ir pasando las hojas y formando las caras que se me antojan, sin tomar en cuenta todo lo que esto puede implicar, superando los límites impuestos por la propia fisionomía.

*Hacia mucho que no encontraba a esta mujer
de la que conozco detalladamente el cuerpo
y creía conocer aproximadamente el alma*

*pasado no es presente
eso está claro
pero de cualquier manera hay conmemoraciones
que es bueno revivir*

*donde hubo fuego
caricias quedan
de pronto ella emerge del susurro evocante
y en voz alta sostiene*

*que los obreros entienden muy poco
que el pueblo en el fondo es más bien cobarde
que los jóvenes no van a cambiar el mundo
que la violencia bah
que la violencia ufa
que el confort lo alcanza quien lo busca*

*sólo entonces lo advierto
no me importa que hable en voz alta
mejor dicho no quiero que regrese al susurro*

*es apenas un rostro en un álbum
y ahora es fácil*

dar vuelta la hoja

Mario Benedetti

"Hombre que mira un rostro en un álbum"

en *Poemas de otros*.



Esta pieza puede ser vista simplemente como un juego, aunque este valor lúdico no le quita otros valores quizás más importantes. Al ir cambiando las hojas y formando distintas caras, uno se va haciendo conciente de la fuerza que tiene el rostro como medio expresivo. Podemos formar desde las caras más dulces hasta las más grotescas. Ahora, si soy yo la que juega con la imagen de mi cara puedo hacer gestos que con mi propio rostro no podría. Me veo y me muestro como quiero, aunque muchos de los gestos no me gusten.

Aunque esta pieza no fue pensada como un autorretrato, ahora me hace pensar en esta posibilidad ya que un autorretratista, viéndose a sí mismo como modelo, puede escuchar lo que su imagen le dice; lo que escucha no es lo que ya sabe o lo que quiere oír, porque la imagen habla desde otro lado, desde un lado imaginario. Lo que sabe de sí mismo al ver el autorretrato no depende de que lo supiera al realizarlo. Por eso, al ver mi cara y tener la posibilidad de jugar con ella, no sólo me divierto, sino que me voy reconociendo en estas otras versiones de mi rostro, planteadas de una forma distinta e incluso desconocida para mí. Un autorretrato puede llegar a ser mucho más fuerte que un espejo porque nos muestra la imagen que tenemos de nosotros mismos. Mientras que en un espejo sólo nos vemos, en el autorretrato nos mostramos.

El autorretratista no acaba de creer que la verdad de su obra dependa de que sea él quien la realice; no puede creer que su verdad sea sólo una pose del pintor. Hay que aclarar que un autorretrato no es una investigación psicológica. Es un engaño retórico pensar que un artista se autorretrata para mirarse como lo miran los demás o simplemente para que los demás lo miren. Lo que le interesa es la verdad de una relación que lo involucra a él mismo como retratista al mismo tiempo que como modelo.

Los autorretratos aparte de ser obras de arte también son documentos, ya que además de producir placer estético son una importante fuente de estudio. Mucha gente duda de su confiabilidad, pero aparte de que el individuo posiblemente es el mejor juez de su ser, un autorretrato es interesante por lo que dice, sea esto cierto o no, simplemente por el hecho



de que es lo que el artista nos quiere decir de sí mismo. El autorretrato tiene el poder de mostrar al espectador no sólo lo que el artista ha revelado sino también lo que ha ocultado.

Durante casi cien años, desde 1850 hasta 1950, los autorretratos sufrieron un gran abandono debido a que el cubismo, el impresionismo y el arte no figurativo les prestaban poca atención. Pero en los últimos cuarenta años el aumento de los autorretratos indica que nuevamente tomaron vida los intereses del individuo como algo más importante que la forma. El "arte por el arte" apoyado por los artistas retinales es rechazado en favor de una orientación más humanista. Actualmente ya no es tan importante el valor estético ya que la iconografía -y no la forma- se ha vuelto la base de los autorretratos.

Para hacer éste capítulo decidí basarme en algunos textos e investigaciones sobre los autorretratos modernos, que son los que más me interesan. Me baso principalmente en un ensayo de Carla Gottlieb, en el que hace un análisis de las obras de algunos artistas postmodernos.

Ha habido un cambio de dirección en el arte surgido a partir de Marcel Duchamp y que tuvo su origen en el intento por repudiar lo que se había hecho con anterioridad en ese campo. Duchamp fabricó su autorretrato, llamado *Belle Haleine*, alterando la etiqueta de una botella de perfume en la que colocó una foto suya vestido de *Rose Sélavy* ("nominada así por el azar", fue una de las obras cumbres de Duchamp; ella fue la editora de varios complicados juegos de lenguaje, con los que buscaba evitar el fraccionamiento de éste, y también fue propietaria del *copyright* de varios *ready-mades*), le cambió el nombre y le escribió algunas palabras extras. El juego de palabras y la forma se unen con la imagen para mostrar la personalidad, aunque este juego puede ser difícil de entender si no se realiza una investigación a fondo de su significado. Por ello Duchamp toma tanta fuerza como innovador del arte en general y, en este caso, del autorretrato en particular.

Hasta la fecha existen opiniones diversas sobre qué obras son las que califican para ser consideradas como autorretratos, ya que no todos entienden este término de la misma



manera. Principalmente existen dos escuelas: una acepta cualquier obra que represente al artista, mientras que la otra sólo acepta las que muestren el retrato de éste.

No me parece necesario que una obra se parezca físicamente a su modelo para ser un autorretrato, así como tampoco hace falta que una obra sea autorretrato para expresar la personalidad de su creador. No es suficiente que hable de la persona que la creó, ya que cada obra nos dice algo sobre su creador. Podría decirse que es la intención del artista la que nos dice si es o no es un autorretrato.

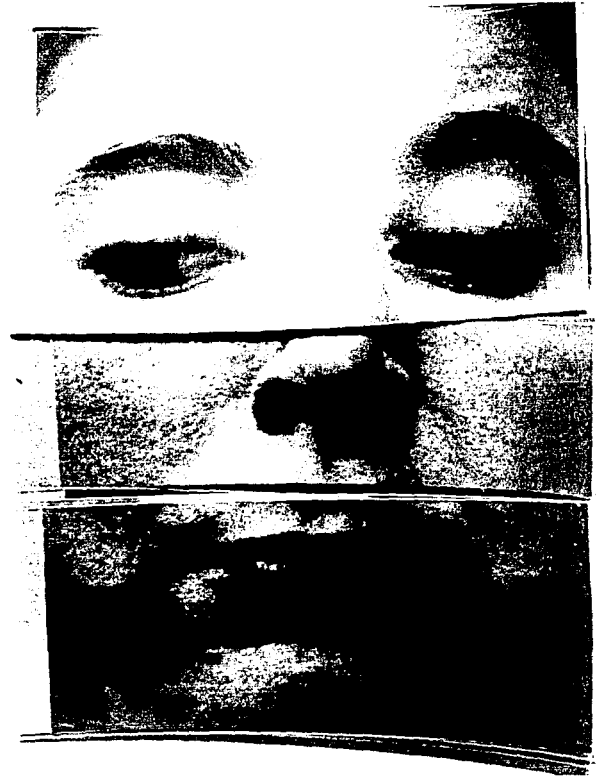
El autorretrato moderno capta la personalidad al mostrar la mente y sus pensamientos con un lenguaje simbólico usando objetos, juegos de palabras y locuciones de doble sentido. Con esto se desprestigia el sistema utilizado en el autorretrato tradicional que hablaba de la personalidad a partir de aspectos externos como la postura o el medio ambiente, o a través de los ojos.

Actualmente se aceptan como autorretratos los figurativos y los no figurativos. Estos últimos se identifican por el título, por el hecho de que el nombre del artista está escrito en la obra o por los símbolos que se usan, como el espejo y Narciso.

Cualquier representación del yo es válida para hacer un autorretrato, aunque intervengan otras personas o algún otro tipo de elementos, como lo son la fotografía, el video e incluso cosas tan sencillas como la firma o las huellas digitales.

Con este *renacimiento* del autorretrato también han surgido muchas formas distintas de representarlo. Actualmente se acepta el uso del fragmento, la multiplicación y el cambio en los retratos; se cree que esto se origina en los valores surrealistas. El tema del *artista y su estudio* le ha cedido el lugar al *artista y sus obras* o el *artista y sus motivos*. También se continúa, como en el pasado, haciendo autorretratos en donde el artista desempeña papeles o se disfraza, pero en los últimos años estos papeles han sido mucho más diversificados.

Por otro lado también existe la tendencia de desmitificar al artista y destruir la fe en su *naturaleza divina*. Esto se ha logrado con personas como Bruce Nauman quien, desempeñando el papel de payaso, ridiculiza las creencias de que el artista es una fuente de



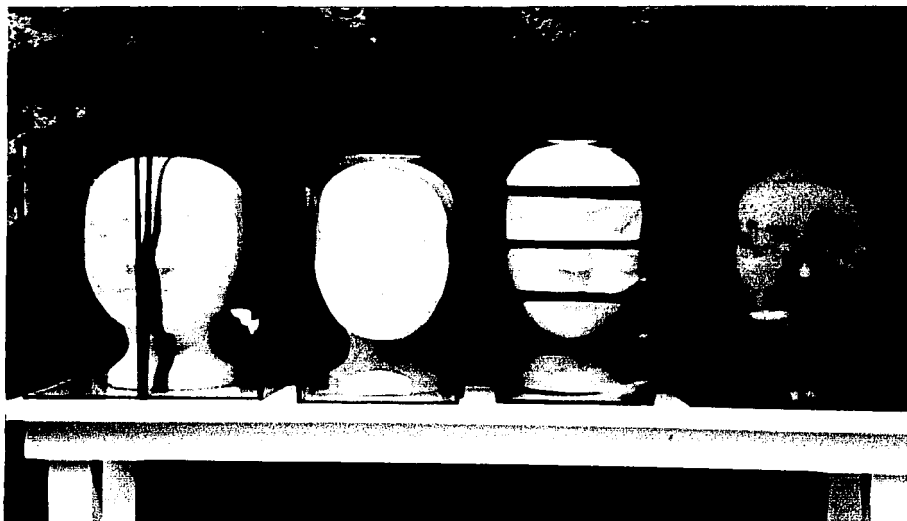
sabiduría. Actualmente es más común representar la vida del artista concentrándose en eventos históricos de importancia para todos o en momentos cruciales de ésta. Se pueden encontrar autorretratos donde el artista se representa a sí mismo como niño o da una perspectiva de su vejez.

El acento en los ojos, que constituía uno de los principales motivos del retrato en el arte tradicional, ha sido sustituido por la boca, a la que se le ha dado una prominencia exagerada, frecuentemente con implicaciones sexuales. Muchas veces la gesticulación se vuelve uno de los principales medios para expresar la personalidad.

Quizás el acto aventurado más radical del retrato moderno es el uso de locuciones de doble sentido y de juegos de palabras que realizaron artistas como Duchamp, Picabia, Man Ray, Nauman, Johns y Broodthaers. Esto permitió la eliminación de los rasgos faciales reemplazándolos por un atributo o por una frase idiomática. Esta parece ser la revolución más importante que le ha ocurrido al autorretrato, ya que la apariencia física, que durante mucho tiempo fue la base del autorretrato tradicional, es descartada por inútil ya que se vuelve un impedimento para lograr una verdadera caracterización. Continúa la tradición de exteriorizar el yo, aunque ya no se expresa únicamente por emociones en el rostro.

Actualmente un autorretrato no es la copia bonita y detallada del rostro de su autor, sino que se puede llevar mucho más allá, tratando de descubrir qué hay debajo de la piel. Me parece importante recalcar que cuando una persona hace un autorretrato, generalmente es para sí misma, porque no busca realizar una gran *obra* para el público, sino que trata de hacer una especie de ejercicio en el más que mostrarse, se está viendo.

CABEZAS



10. CABEZAS

Material: yeso, vidrio, agua.

Medidas:

1. $20 \times 25 \times 28$ cm
2. dos cajas de $12 \times 25 \times 29$ cm
3. cuatro cajas de $19 \times 8 \times 28$ cm
4. cinco cajas de $18 \times 25 \times 7$ cm

Fecha: marzo - junio de 1995.

Las cabezas que forman esta serie son de yeso. Las hice a partir de un molde de mi cara que uní a la cabeza de un maniquí, quedando como resultado una cabeza lisa y *perfecta*, artificial pero con un rostro real, reproducción del mío.

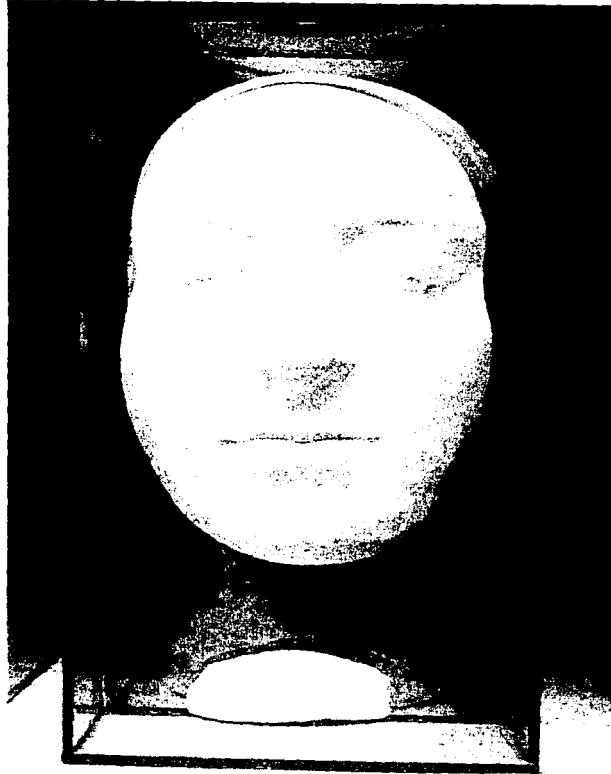
*Para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia.*

Octavio Paz

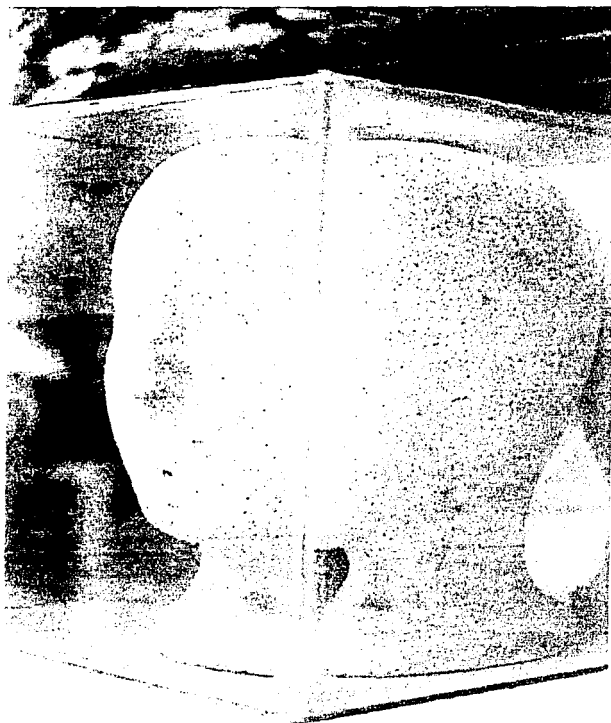
Poemas de otros (M. Benedetti)

Este conjunto es muy parecido entre sí, lo único que varía son los cortes que le hice a cada cabeza, y por lo tanto el número y tamaño de cajas en que está guardado cada pedazo. En general es una serie muy frágil, donde el yeso está protegido por vidrio, y que remite instantáneamente a las piezas de disección que se usan en biología para estudiar las cosas a partir de los cortes que se les hacen.









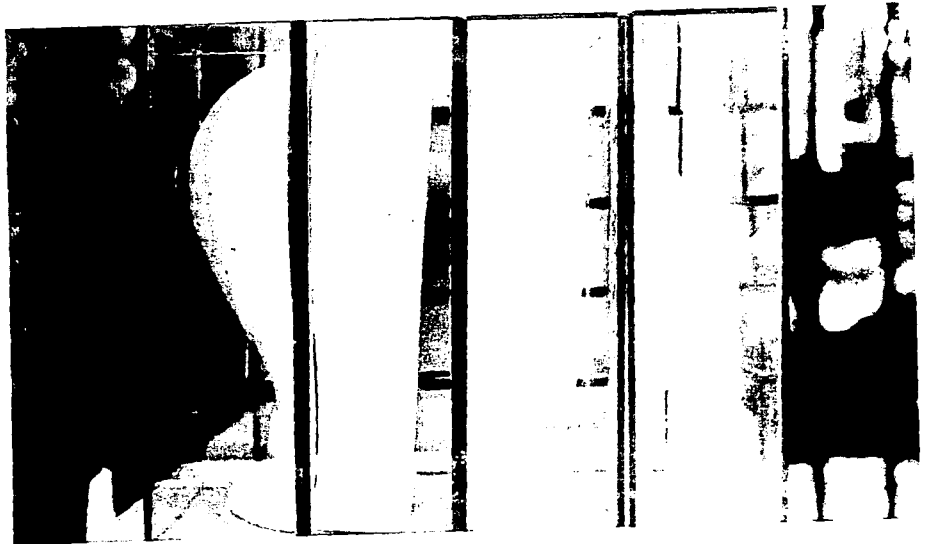
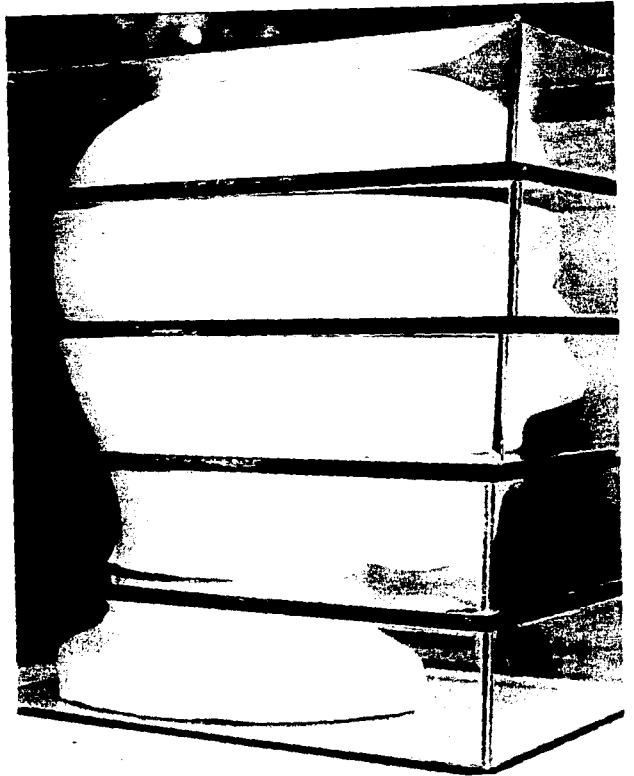
Son cuatro cabezas acomodadas de la siguiente manera:

1. Cabeza entera, metida en una caja de vidrio llena de agua; esto que provoca que la cabeza se vaya disolviendo poco a poco y se pueda observar todo el proceso.

2. Aquí la cabeza está cortada longitudinalmente, a lo largo de su eje de simetría, quedando como resultado dos pedazos casi idénticos que están guardados en una caja rectangular de vidrio cada uno. Las cajas se pueden acomodar de tal forma que muestren la cabeza entera, dividida en dos, o por separado, lo que permite ver el perfil de cada mitad.

3. La cabeza en este caso está cortada longitudinalmente en cuatro segmentos secuenciales que van de adelante hacia atrás (o viceversa), por lo que ningún pedazo se parece a los demás. Los segmentos están dentro de cuatro cajas de vidrio que contienen respectivamente la cara, la primera sección del cráneo, la segunda sección del cráneo y finalmente la nuca. En este caso también se puede jugar con el orden y posición de las cajas, lo que deja ver el perfil de cada pedazo de yeso, perfil que no se podría ver en una cabeza completa.

4. Por último hay cinco cajas, que acomodadas una sobre otra, forman un rectángulo. Dentro de cada cajita se encuentra un pedazo de la cabeza, que está cortada transversalmente en cinco pedazos del mismo tamaño; en cada fragmento de la cabeza se encuentra un órgano de los sentidos: frente, ojos, nariz y parte de la boca, resto de la boca y finalmente el cuello y la base. En esta pieza también me encuentro con una serie de perfiles o siluetas que corresponden a cada corte, pero que no dejan de ser extraños debido a que no puedo verlos en una cabeza entera, como la mía.



...Allí donde ella vive no hay espejos; la regla en que profesó, o tal vez la obligaron a profesar -su memoria tiene cada vez más espacios en blanco, como la pintura de la pared- los prohíbe. Hace dieciocho años que no ve su propio rostro, y para ella es aquel ángel, que sin duda alguna vez poseyó bellos rasgos, la única referencia exterior del paso del tiempo en sus facciones: pintura desconchada en lugar de arrugas, trazos desvaídos en vez de piel marchita...

Arturo Pérez-Reverte

La tabla de Flandes

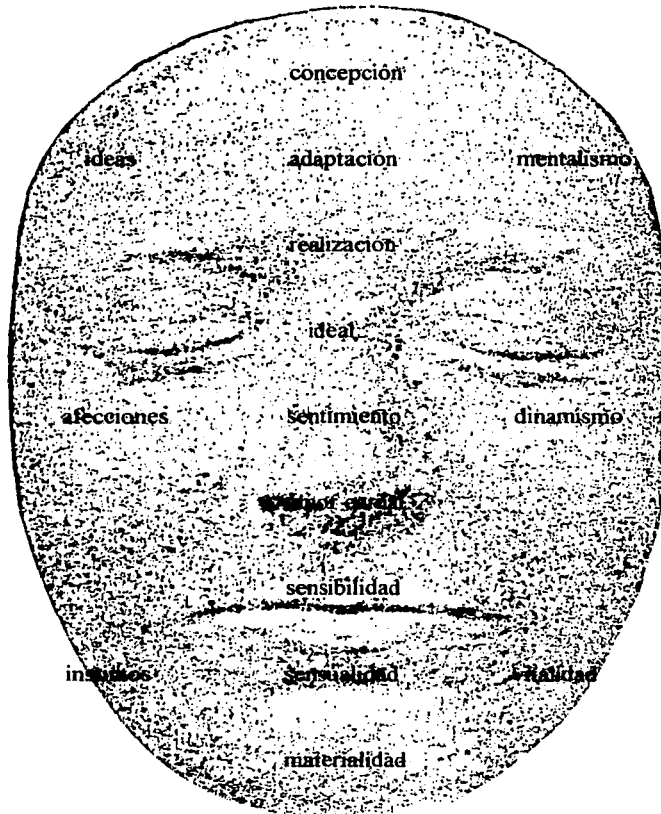
La percepción de la cara es una forma de saber cotidiano; el rostro forma parte de esos saberes sin origen ni memoria ni historia. Hablamos con nuestro rostro y nuestro rostro habla de varias maneras, habla a través de nuestras emociones, habla con signos naturales y espontáneos que también se pueden usar *artificialmente* para dar a conocer nuestros sentimientos o nuestro carácter.

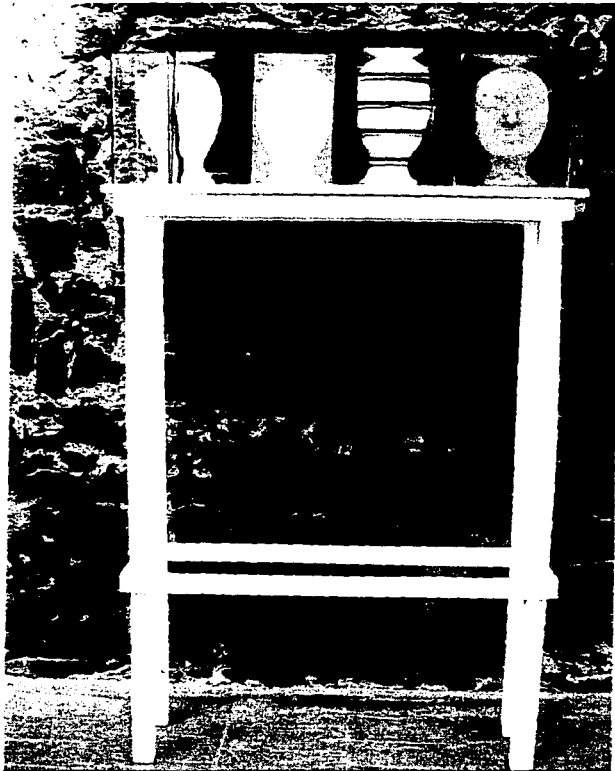
Se dice que el cuerpo *habla* ya que nos informa sobre la identidad y personalidad del individuo. La idea de que el cuerpo, el rostro o los ojos son el reflejo del alma es una creencia muy antigua que seguimos compartiendo de una forma general. Se creía que las facultades del alma tenían su sede en el cuerpo, y se encontraban localizadas en una parte determinada de éste: la inteligencia en la cabeza, la sensibilidad en el pecho y la actividad en el vientre. Los tres niveles de la estructura corporal estaban relacionados o resumidos en el rostro:

A) Parte superior (del cabello hasta las cejas). Pensamiento, razonamiento, facultades intelectuales, alma, espíritu, vida mental.

B) Parte intermedia (de las cejas hasta la base de la nariz). Sensibilidad, vitalidad, motricidad, voluntad, determinación, facultades morales, emociones de dolor, vida afectiva.

C) Parte inferior (de la base de la nariz hasta la barbilla). Apetitos materiales, instintos, deseos secretos, vida física.





Así, se creía que las personas con una frente muy amplia eran muy listas, mientras que había que cuidarse de las de labios carnosos.

Hay una relación entre el alma (invisible) y el rostro a través del cual se manifiesta. Nuestras fisionomías no son otra cosa más que códigos y, como tales, su interpretación es muy arbitraria. El sistema en sí (las barbillas "enérgicas", los labios "golosos", las narices "delicadas", etc.), es tan antiguo y universal que seguramente corresponde a alguna realidad, simplemente porque la experiencia debería haber filtrado y adoptado los que hayan sido verificados a través de la observación, aunque por otro lado, nos resulta difícil creer que se pueda definir el carácter de una persona a través de métodos tan poco racionales.

El esquema simbólico del rostro no es un esquema de percepción visual, si no la manifestación de un esquema constituido por rasgos cognoscitivos. La forma del rostro no es tanto una construcción natural como cultural: por eso se pueden realizar formas simbólicas con la cara y construir un retrato como símbolo.

...su rostro estaba a medias iluminado por la lámpara. En ciertos momentos parecía que sólo una mitad, la visible o la que estaba en sombra, era la que hablaba, limitándose la otra a asistir como testigo.

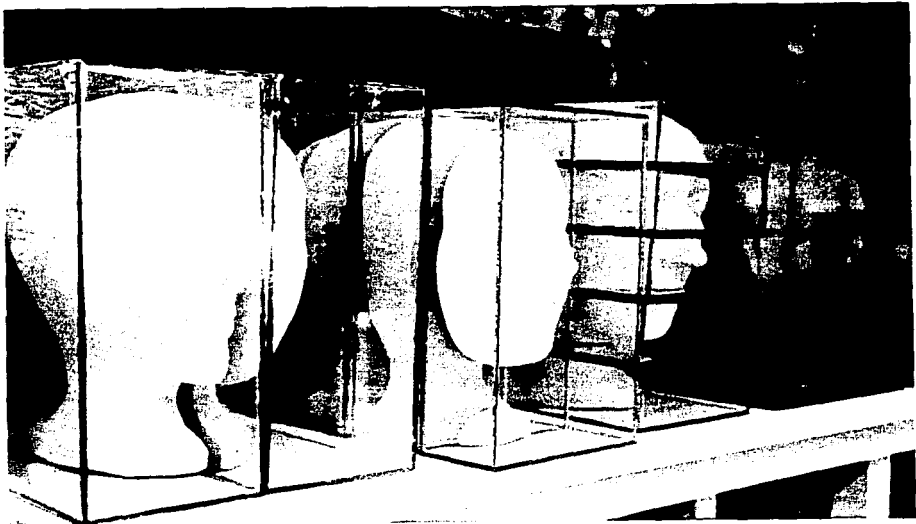
Arturo Pérez-Reverte

La tabla de Flandes

Nuestras emociones se manifiestan por medio de gestos, de gritos, de mímicas que nos permiten observarlas e identificarlas y, mientras nos resulta difícil simular nuestra apariencia física, estos gestos pueden ser reproducidos y modificados a voluntad.

Expresiones como mala cara, cara larga y getón, entre otras, muestran la existencia de una relación entre los gestos corporales y los sentimientos correspondientes.

Además de estar relacionado con las partes del cuerpo, el simbolismo corporal está ligado a las funciones (respiración, circulación, motricidad, sexualidad) y a los sentidos (olfato, gusto, oído, tacto, vista) que se localizan todos en la cara.



SACANDO CONCLUSIONES



SACANDO CONCLUSIONES

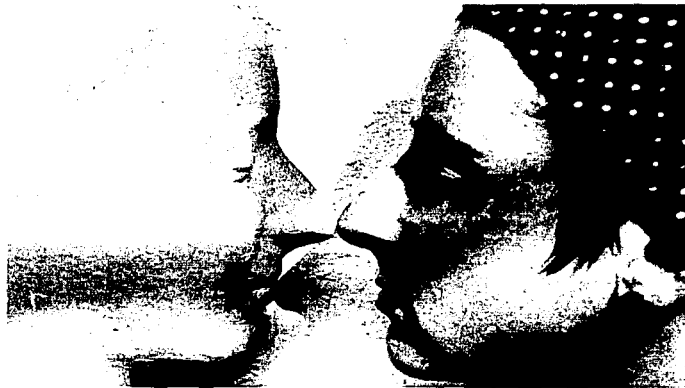
*No es que uno no cambie, sino que el espejo
no tiene memoria.*

Mario Benedetti
Poemas de otros

Cada forma de ver mi rostro, tanto en espejos como en fotocopias, fotos, yeso, y demás, tiene implicaciones diferentes aunque no por eso deja de ser mi cara, de retomar cuestionamientos parecidos y de tener un problema de identidad como base. (En todo esto no hay que olvidar que el esquema simbólico del rostro no es un esquema de percepción visual sino que muchas veces está constituido por rasgos cognoscitivos.)

Podría decir que con mi trabajo hago los *gestos* que no puedo hacer con mi cara. Trato de cubrir de otra forma la necesidad que tengo de conocerme, y aunque no pueda ser directamente, busco alternativas, tanto físicas como discursivas, para lograrlo. Al contrario de lo que pueda parecer, conocerme no es ver mi cara sino que es descubrir todo lo que ésta me esconde. El problema es que todo ésto resulta un poco irónico, ya que aunque uso mi cara para hablar de mí, es lo único que no podré conocer nunca directamente. Además, cómo saber qué tanto ha determinado éste rostro mi personalidad y qué tanto ha sido al revés. Lo único que puedo afirmar es que mi trabajo ha sido una alternativa distinta para tratar de llegar a este conocimiento.

La imagen de mi cara no es un fin en sí mismo, si no sólo la presentación del problema de identidad que me he venido planteando, basado en la búsqueda de esta consciencia tan desconocida y dudosa, incluso para mí, en donde el rostro ha funcionado como un instrumento de identificación.



Lo que le ha dado valor a las piezas es precisamente la visión inconsciente y subjetiva del problema, aunque ahora me doy cuenta de que el planteamiento siempre ha partido de un cuestionamiento muy personal de una situación común. Cada pieza soluciona la forma de plantear un problema, pero no fue hasta verlas todas juntas que me di cuenta de que hay un planteamiento general: la búsqueda de una identidad; un planteamiento quizás muy obvio, pero que nunca ha sido la base del discurso, tal vez por la simple razón de que formó parte del problema en sí.

Al hacer mis piezas no busqué fundamentarlas con una investigación bibliográfica o histórica demasiado ajena a mis vivencias personales, y tampoco quiero hacerlo ahora; no voy a sujetar la obra a los resultados de esta investigación porque creo que este es un proceso paralelo. La imagen de mi rostro ha sido la manera a través de la cual he entendido el problema y he logrado plantearlo; su constante aparición en mi trabajo ha sido el medio para representar esta falta de identidad, donde el hecho de que yo me vea siempre en mi obra no implica que todos los demás lo hagan; parto de una visión particular que tengo de una situación general para que, al darle forma, pueda ser interpretada por cualquier persona que vea mi trabajo y, a través de él, logre identificarse con la problemática, más que con una persona. No es una gran capacidad de deducción lo que se necesita para entender mi trabajo, ya que es la parte perceptual, más que la conceptual, la que me interesa; creo que en este caso los sentidos tienen tanta importancia como las ideas.

Comencé esta tesis queriendo encontrarle un valor al rostro por sí mismo, valor que ni mil libros le iban a poder dar a mis piezas, por la simple razón de que el rostro tiene un sentido en mi trabajo dado por el trabajo mismo. Toda esta investigación me ha ayudado a aclarar y entender el valor de la cara, pero siempre enfocada a algo, ya sea como imagen, símbolo de representación, parte del cuerpo con la cual nos comunicamos, sostén de la mirada o sede de los sentidos. En mi obra el rostro tiene todos estos valores, pero el principal es el que yo le estoy dando: el de un elemento de identificación con el cual, más



que solucionar, problematizo la cuestión de identidad con la que nos enfrentamos muchos de nosotros hoy en día.

Creo que esta crisis de identidad se debe, en su mayoría, a la situación que estamos viviendo actualmente. Este es un momento lleno de rupturas, en el que se han perdido muchos de los valores en los cuales creíamos, debido a que no funcionaron o no los dejaron funcionar. Así, al cuestionarnos a nivel general lo que está pasando, terminamos haciéndonos cuestionamientos personales sobre nuestra propia existencia. Hemos perdido la fe en figuras e ideales que mantuvieron en pie a muchas generaciones anteriores, y esto se refleja en que ahora se están dando situaciones sociales, políticas y económicas, así como culturales, que nos han llevado a conflictos personales y generales que se ven reflejados en nuestra identidad y nuestro trabajo.

A lo largo de esta investigación he tratado de entender el sentido que tiene la imagen del rostro en mi trabajo, y finalmente me di cuenta de que no es el rostro en sí el punto de partida del problema, sino que éste sólo ha sido el medio que he usado para hablar de otro problema, no tan visual, aunque no por eso menos obvio. No hace falta decir que no soy la primera ni la única que ha usado su cara para hablar de toda su persona. Mi rostro ha sido el elemento más fuerte que encontré para plantear de forma clara el problema de identidad que me hago, quizás porque ya tiene todo un valor histórico como elemento de representación de la persona en su totalidad. El rostro ha sido el objeto intermediario a través del cual he representado mi contexto, contexto en el que creo que nos encontramos, como ya dije, casi todos a los que nos tocó vivir en la sociedad actual, sociedad capitalista, en un país con tendencias neoliberales, con graves problemas sociales con antecedentes políticos y económicos que todos conocemos, y en un mundo donde las ideas que nos mantenían en pie no han funcionado. Hay una decepción general que se ve reflejada en nuestros propios ideales y en nuestra forma de vida.

Este problema, que se refleja en la falta de identidad, ya sea de una u otra forma nos esta afectando a todos, que muchas veces lo conocemos sin saberlo y tratamos de

solucionarlo sin lograrlo, ya que no hemos podido crear o encontrar valores propios en los cuales apoyarnos. Tenemos que crear nuestros propios valores, a pesar de que no tenemos ningún punto de partida, ya que todo proyecto de futuro implica un proyecto de pasado.

Muchos hemos renunciado al ambicioso propósito de crear grandes propuestas, a tratar de romper o armar discursos demasiado ajenos a nuestra situación y hemos optado por hacer más obvio este problema, tratando de plantearlo de una forma clara y directa; hemos dejado de luchar contra él para hacerlo nuestro aliado, utilizándolo como un instrumento ideológico a través del cual se puedan crear los nuevos valores que necesitamos. Por todo esto, creo que en mi trabajo el problema en sí es el que nos está ofreciendo la solución, solución que a su vez es una problematización planteada a través del rostro.



BIBLIOGRAFIA

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

- Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, México D.F., Ed. F.C.E., 1993.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, España, Ed. Tusquets, 1992.
- Benedetti, Mario, *Poemas de otros*, México D.F., Ed. Nueva Imagen, 1982.
- Berger, J., *Modos de ver*, Barcelona, G.Gili, 1974.
- Borges, J.Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1976.
- Brea, J., *Nuevas estrategias alegóricas*, España, 1979.
- Carroll, Lewis, *Las aventuras de Alicia*, Madrid, Ed. Alfredo Ortells, 1980.
- Castellanos, Rosario, *Bella dama sin piedad*, México D.F., Ed. SEP, 1984.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1993.
- Cohen, Leonard, *Poemas escogidos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979.
- Cortázar, Julio, *Los relatos, 1. Ritos*, Madrid, Alianza Ed., 1976.
- Frazer, James George, *La Rama Dorada*, México D.F., Ed. F.C.E., 1982.
- Gottlieb, Carla, *El autorretrato en el arte postmoderno, -La Iconografía en el arte contemporáneo-*, México D.F., Ed. UNAM, 1982.
- Galeano, Eduardo, *El libro de los abrazos*, México D.F., Ed. Siglo XXI, 1990.
- Guiraud, Pierre, *El lenguaje del cuerpo*, México D.F., Ed. F.C.E., 1986.
- Gubern, Román, *La mirada opulenta*, Barcelona, Ed. GG, 1987.
- Kundera, Milan, *La insostenible levedad del ser*, México D.F., Ed. Tusquets, 1991.
- Paris, Jean, *El espacio y la mirada*, Madrid, Ed. Taurus, 1967.
- Pérez-Reverte, Arturo, *La tabla de Flandes*, México D.F., Ed. Alfaguara Hisp., 1992.
- Piercy, Madge, *Ventana de la mujer en llamas*, México, Ed. Univ. Autónoma del Edo. de México, 1981.
- Rostand, Jean, *Ensayos sobre lo humano*, México D.F., Ed. Alianza cien, 1994.
- Sabines, Jaime, *Poesía, Nuevo recuento de poemas*, México D.F., Ed. SEP, 1986.

- Segovia, Francisco, *Retrato hablado*, México D.F., Ed. Ponciano Arriaga, 1996.
- Wilde, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, México D.F., Ed. Epoca, sin fecha.
- Woolf, Virginia, *Orlando*, México D.F., Hermes, 1983.
- Zaid, Gabriel (presentación), *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México D.F., Siglo XXI, 1980.