



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

DEL SIMBOLISMO EN EL ARQUETIPO FEMENINO Y SU UTILIZACIÓN EN EL PANORAMA DE LAS ARTES
VISUALES CONTEMPORÁNEAS, UNA EXPERIENCIA DE PRODUCCION PERSONAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
NICTE-HA GÓMEZ ESCOBAR

DIRECTOR DE TESIS
LIC. LUIS OCTAVIO GÓMEZ HERRERA
(FAD)

SINODALES
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS
(FAD)
MTRA. IVONNE LOPEZ MARTINEZ
(FAD)
MTRO. ALEJANDRO PEREZ CRUZ
(FAD)
MTRO. FERNANDO RAMIREZ ESPINOSA
(FAD)

MÉXICO, D.F. MAYO DE 2015



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 mis hermanas

A mis padres

Alejandro Pérez

Araceli Martínez

Elizabeth Fuentes

Fernando Ramírez

Inés Alberico

Ivonne López

Javier Jiménez

Magaly Lara

Ma. del Carmen Gallegos

Maribel Domenech

Octavio Gómez

Paqui Méndez

Rosario Guillermo

Rubén Maya

Sandra Pani

ÍNDICE

INTRODUCCION	1
I. La simbología femenina en los arquetipos de la artes visuales y su deconstrucción	5
• Génesis, proyección y transmisión del arquetipo	5
• Lo femenino y sus arquetipos	12
• Deconstrucción de los arquetipos de feminidad.....	24
• El símbolo del árbol como creación y reflexión plástica referida a la deconstrucción de arquetipos femeninos.....	33
II. El recurso plástico de la imagen del árbol como expresión de lo femenino	51
• Vínculos morfológicos y biológicos entre mujer y árbol; árboles como alegorías; hierofanías y teofanías en el árbol; transmutaciones de mujer en árbol y árbol como matriz vegetal.....	51
• El árbol como recurso plástico relacionado con lo femenino en la obra de artistas contemporáneas: Esther Ferrer, Fina Miralles, Yoko Ono, Pamen Pereira y Jennifer Steincamp	72
• El árbol en artistas contemporáneas en México a partir de 1980. Análisis de sus propuestas: Rosario Guillermo, Sandra Pani e Inés Alberico.....	88
III. Propuesta Plástica.....	97
• Fundamentos generales de la producción final	97
• Elaboraciones en Expansión.....	99
• Forja.....	109
• Implicaciones Situadas.....	119
CONCLUSIONES.....	127
FUENTES DE CONSULTA	133

INTRODUCCIÓN

Si revisáramos la historia de las culturas, desde el paleolítico con las pinturas rupestres en los muros o las figuras de animales modeladas en tierra, hasta la época actual, nos daríamos cuenta de que el ser humano no sólo vive en un mundo de conceptos sino que también necesita de las imágenes.

Las representaciones visuales en el campo del arte nos ayudan a aprehender el mundo; dejando de lado por ahora el cuestionamiento sobre si éstas están más allá de la historia o si están sujetas a los cambios históricos, pues en tal caso la cultura está estrechamente vinculada a sus producciones visuales: ¿Pueden ser las imágenes elaboraciones *a priori*? ¿El pensamiento puede adherirse a un objeto ya sea perteneciente al mundo natural –como en el caso del árbol– o no?

La actual investigación se desarrolla en torno a la pregunta: ¿Las imágenes visuales han contribuido a construir los conceptos que definen al género femenino?, específicamente en aquellas donde se vincula al árbol con la mujer. De ser así, ¿cuál sería su aportación en esta construcción? y ¿cómo se desarrolla este fenómeno?

Para realizar el presente trabajo, se llevó a cabo una recopilación y revisión de algunas manifestaciones artísticas producidas por una diversidad de culturas que abordaran el tema de las representaciones visuales de la feminidad estrechamente vinculadas al árbol. El propósito final es realizar una aportación desde el campo de las artes visuales para la construcción de nuevas ideas sobre la feminidad elaboradas desde la trinchera de la propia experiencia en un contexto específico. Se realizó un esfuerzo por contar a través de las imágenes el largo camino que han transitado los vínculos mujer-árbol.

El presente texto se divide en tres partes, en la primera se traza un marco conceptual delimitado por dos áreas de apoyo: la psicología analítica, por un lado, y la sociología junto con el feminismo, por el otro. Estas dos corrientes explican desde

diferentes puntos focales el fenómeno del surgimiento de las imágenes nacidas en un contexto socio-cultural determinado.

El psicoanálisis nos ayudará a definir los estereotipos que han surgido en torno a la mujer, generando una identidad femenina que ha sido asumida a lo largo de la historia con pocas variantes. También aporta una teoría sobre la manera en que se transmiten estos prototipos y establece que no existe un hilo histórico o espacial que justifique sus apariciones en distintos lugares y épocas.

En contraparte, se optó por recurrir a otro enfoque surgido de la sociología y los estudios feministas que examinan la manera en que se construyen los arquetipos que la psicología analítica ha propuesto. El punto de convergencia de estas dos teorías es la identidad femenina, expuesta desde sus respectivos puntos de vista. Sobre estas bases se cimienta el discurso de la deconstrucción de los arquetipos femeninos en el resto de los incisos del primer capítulo.

La segunda parte del texto contiene una selección subjetiva de los productos que diversas culturas han generado, en los cuales, la relación entre lo femenino y los árboles es evidente, ya sea para reforzar los conceptos tradicionales que forman este vínculo, ya para señalarlos como una voz de denuncia o para cuestionarlos.

En primera instancia se presenta una panorámica histórica que va desde la antigüedad hasta más o menos la primera mitad del siglo XX; sin embargo, tiene un orden aleatorio. Tal ordenamiento se ajusta a la idea del arquetipo como un fenómeno independiente del tiempo y el espacio, por lo que, la recurrencia al binomio mujer-árbol como representación de diversos arquetipos femeninos es independiente de la época y la cultura que lo produce. Entendiéndolo de esta manera, no será extraño encontrar imágenes surgidas en el antiguo Egipto en el año 1500 a.C., al lado de otras generadas en occidente durante el siglo XVII.

En segunda instancia, se abordará la figura del árbol como un elemento en la obra posterior a 1950 de cinco artistas contemporáneas: Esther Ferrer, Yoko Ono, Jennifer Steincamp, Fina Miralles y Pamen Pereira. Se revisarán piezas particulares

en la trayectoria de cada una, en las que se considera que se encuentran presentes los conceptos de feminidad en estrecho vínculo con el árbol, para lo que se utilizarán como parámetros los conceptos definidos en el primer capítulo. Al final del inciso se realizará un análisis comparativo entre sus obras, para finalmente vincularlas al proyecto creativo del último capítulo.

En tercera instancia, se hará referencia a la obra de artistas plásticas cuya obra ha sido realizada en México a partir de 1980: Inés Alberico, Sandra Pani y Rosario Guillermo. Las tres trabajan desde campos distintos; sin embargo, podemos encontrar un hilo conductor entre ellas y, con la propuesta plástica en el trabajo que surge a partir de la condición de ser mujer en la cultura mexicana durante un lapso temporal y geográfico cercano. Es dentro de estos parámetros que el árbol como tema es abordado.

El último capítulo explora la propuesta plástica personal, que parte de las relaciones subjetivas propias para extenderse a la colectividad; el eje medular de las tres propuestas presentadas se conforma por la resignificación de la relación mujer-árbol a través del concepto de energía y la idea de deconstruir los arquetipos femeninos.

Se ha elegido incluir tres series que comienzan en la bidimensionalidad propia de la gráfica tradicional y que concluyen en roces con la tridimensión de la cerámica y la instalación.

Se comenzará en este punto por fundamentar la exploración plástica de este proyecto, el cual propone buscar una alternativa para mostrar cómo la mujer puede construir la feminidad desde sí misma. Para ello, se emplearán las nociones referidas en el primer capítulo sobre la construcción de los arquetipos femeninos y los cuestionamientos que se han formulado respecto a su establecimiento en la cultura. De tal manera que se asentarán los conceptos que serán la parte medular de la propuesta plástica.

Posteriormente se revisará cada serie, tomando en cuenta tanto los aspectos formales como los conceptuales que la conforman y, se hará referencia a cada obra en particular. En los casos en que el modo de producir las piezas sea parte de una exploración técnica, se hará énfasis en los procesos para su elaboración.

I. La simbología femenina en los arquetipos de las artes visuales y su deconstrucción

▪ Génesis, proyección y transmisión del arquetipo

Desde tiempos muy remotos el ser humano ha elaborado imágenes a las que ha dotado de significados. Éstas se originan siempre en la mente de los individuos, para posteriormente ser materializadas.

Con el nacimiento de la teoría psicoanalítica a principios del siglo pasado, se llevó a cabo un primer acercamiento al porqué de la elaboración de algunas de las imágenes más recurrentes en la historia de la humanidad, debido a que muchas de ellas se repiten en tiempos y espacios diferentes, se les consideró como la expresión de algo arraigado muy profundamente en la psique: los *arquetipos*, a los que se les relaciona con el comportamiento y la personalidad de todo individuo.

Dado que el objetivo general de esta investigación está centrado en el vínculo existente entre la producción de imágenes y su relación con la conformación de la identidad del individuo, se ha considerado necesario comenzar por explicar la manera en que, a juicio del psicoanálisis, operan estos *arquetipos*. Para ello, se ha dividido el fenómeno en tres partes: génesis, que explica tentativamente cómo se originan los arquetipos; proyección, que aborda la manera en que éstos se habrían de materializar y; transmisión, donde se intentará aclarar la propagación de las materializaciones de los arquetipos tomando como punto de partida el psicoanálisis, el cual, como toda teoría, puede ser puesta en cuestionamiento.

Génesis

La psicología denomina *inconsciente* a los contenidos mentales que han sido olvidados o reprimidos por un sujeto. En la primera mitad del siglo XX Carl Gustav Jung plantea la idea de expandir este inconsciente del sujeto a todos los individuos, a esta instancia se le denomina *inconsciente colectivo*. Éste se conforma por

elementos culturales y sociales en los que el individuo está inmerso sin ser consciente de ellos. El inconsciente colectivo abarca contenidos del folklore, costumbres, rituales, actitudes, valores y creencias religiosas.

Dentro del concepto de *inconsciente colectivo* Jung sitúa a los arquetipos, que entiende como las ideas o formas preconcebidas que dirigen las acciones y comportamientos de los individuos. De ellos se desprenden gran cantidad de imágenes que generan y difunden estereotipos que prevalecen hasta nuestros días: “[...] no sólo presenta algo que ha sido y que ha pasado hace tiempo sino también algo actual, es decir, no es sólo un residuo sino un sistema que sigue funcionando hoy [...]”¹.

De acuerdo a Jung, si el inconsciente produce imágenes estereotipadas es debido a una objetividad que lo gobierna. El inconsciente colectivo está conformado por elementos que son idénticos en todo individuo independientemente del lugar o tiempo en que viva, no se forma por la adquisición personal de experiencias sino que existe previo a todo, es innato.

El concepto de inconsciente colectivo, que incluye al de arquetipo, aporta un sentido superficial a la explicación del comportamiento del individuo en un contexto histórico-social. Para algunos estudiosos Jung ha trascendido al instinto al proponer la existencia de un sustrato de la psique humana que abarca todos los contenidos no conscientes, olvidados o reprimidos que caracterizan a la raza humana; dentro de este inconsciente colectivo Jung ubica a la mitología y la religión, dos distintas formas de las tradiciones y los aspectos culturales; sin embargo, nosotros creemos que es una teoría deficiente que es válida al establecer la existencia de representaciones comunes, pero que evade el punto más importante: la manera en que estos comportamientos y contenidos no conscientes, estas tradiciones y aspectos culturales son insertados en la mente. No puede tratarse de una mera cuestión mágica gracias a la cual aparecen los arquetipos en la mente como una

¹ Jesús S. Gaidós, Beatriz Fernández y José Luis Álvaro. “De Moscovici a Jung, el arquetipo femenino y su iconografía,” *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, no. 11 (primavera 2007), consultado agosto 11 de 2011: 132-248. <http://atheneadigital.net/article/view/385>.

especie de gen heredado, sino que existe un principio ligado al desarrollo social y contextual del individuo, en el cual, las ideas y conductas son aprehendidas, de acuerdo con autores como A. Guiddens, Haraway, Beauvoir y otros estudiosos del tema.

Las teorías psicoanalíticas de las que se desprende la noción de arquetipo sientan las bases de uno de los cuestionamientos más importantes del siglo pasado y aún del presente: la construcción del género. Entre los años 1948 y 1949, la francesa Simone de Beauvoir afirmó:

En una época determinada, las técnicas y la estructura económica y social de una colectividad descubren a todos sus miembros un mundo idéntico [...] individuos análogos, situados en condiciones análogas, extraerán del dato significados análogos; esta analogía no funda una rigurosa universalidad, pero permite hallar tipos generales en historias individuales².

Por lo tanto, si en toda historia singular hay datos cuya generalidad no podemos negar, si encontramos conductas y representaciones visuales repetidas, de acuerdo a Beauvoir esta constancia se debe a que, visualizándonos como entes similares somos expuestos a condiciones análogas que nos contextualizan. Rechazando así la idea de los elementos que entran en nuestra psique de una manera “mágica” o que son puestos ahí de forma innata.

Para los partidarios de la psicología analítica, los dos estratos del inconsciente mencionados antes, el individual y el colectivo, estructuran el comportamiento humano y, por lo tanto, gobiernan nuestras representaciones. Al inconsciente individual o personal corresponde contener lo aprehendido por la afectividad, por nuestros estados anímicos y se le sitúa en un lugar superficial de la mente. Mientras que el inconsciente colectivo alberga los modos de comportamiento y los contenidos universales de conocimiento, y se encuentra situado en un estrato más profundo de la mente, por lo que se convierte en la plataforma sobre la que se asienta el inconsciente individual.

² Simone de Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, Trad. Pablo Palant, (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1969), 18.

En contraparte, Beauvoir niega la existencia de un inconsciente colectivo como productor de imágenes y conductas universales, en favor de la noción de elección, donde nuestros modos de comportamiento son elegidos individualmente y cuya tendencia a la generalidad se explicaría por la inmersión de organismos símiles en contextos y condiciones similares.

La forma en que una sociedad entiende y comunica algo no puede estar en función de un “inconsciente colectivo”; si estos aspectos sociales compartidos -como la imagen e idea que se tiene de la mujer- trascienden la dimensión personal, es precisamente porque estos comportamientos e informaciones -que son comunes a, no digamos todos, sino una parte (muy grande) de los sujetos- se han dado en contextos comunes. No obstante, la aplicación del concepto de arquetipo a las representaciones de la mujer ha sido utilizada para poder indicar una serie de contenidos que identifican distintas facetas en las cuales la mujer es, y ha sido, representada socialmente, ya sea en sus aspectos “positivos” o “negativos”. Si la mujer ha sido simbolizada en aspectos tan contradictorios es debido a que ha sido él -el género masculino- (yo diría que con ayuda y aceptación de las mujeres) quien la ha representado y la ha construido socialmente. Todas estas categorías formadas por el modo en que el varón percibe y describe a la mujer como algo ajeno, han construido estos arquetipos.

Proyección

Jung supone que los arquetipos funcionan como un sistema que se rige por dos principios: de compensación y de equilibrio entre los opuestos. La función del inconsciente es buscar el equilibrio en la psique del sujeto, equilibrio que se consigue con la compensación, y, por lo tanto, que implica polaridades y dicotomías en cada aspecto de la personalidad. Esto explica por qué algunos arquetipos se manifiestan y otros no, dado que dicha manifestación está en función de las necesidades personales y la situación psicosocial del sujeto. Un arquetipo “está destinado a compensar o a corregir adecuadamente los inevitables unilateralismos y

extravagancias de la conciencia”³. Deducimos, entonces, que la función de los arquetipos es compensatoria de acuerdo al psicoanálisis jungiano.

Una vez que la conciencia ha “validado” los contenidos del inconsciente colectivo y éstos son filtrados mediáticamente por la conciencia, adquieren cierta estructura que los transforma en fórmulas, que muchas veces son visuales.

Para Jung los mitos y los sueños pueden revelar imágenes que se configuran en la mente inconsciente; sus raíces están en el inconsciente colectivo, y plantean una relación continua y heredada de la humanidad con ciertos símbolos clave: el árbol y su relación con la feminidad sería uno de ellos.

Transmisión

Si de acuerdo a la psicología analítica el inconsciente colectivo se manifiesta a través de arquetipos, y éstos a su vez se expresan en leyendas, mitos, rituales, o imágenes es a través de ellos como pueden ser identificados.

En las religiones tribales -algunas de las cuales prevalecen hasta nuestros días- es posible identificar con claridad la inspiración en el mundo natural, en dichas religiones se evoca a una gran variedad de seres espirituales activos. De esta manera las fuerzas de la naturaleza, los humanos y otros reinos, se hallan influidos por diversos espíritus, dioses y diosas, de los que surgen personajes ligados a los elementos naturales que quedan fijos en el inconsciente colectivo como estereotipos, ejemplo de ello son las numerosas imágenes de deidades o espíritus femeninos en estrecha relación con los árboles.

Como se mencionó anteriormente, los arquetipos se encuentran contenidos además de en las religiones, en los mitos, las leyendas, y en las imágenes que son producto de éstos. Al transmitirse generacionalmente están sometidos al influjo de los juicios de valor que impone la conciencia, por ello, cada determinado tiempo, estas historias e imágenes son reelaboradas una y otra vez.

³ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, (Barcelona: Paidós, 2009), 47.

Si trasladamos esta idea a la forma en que se representa visualmente a la mujer, entonces los arquetipos femeninos a su vez se expresan en imágenes que van pasando de una generación a otra, son instrumentos mediante los cuales podría manifestarse el pensamiento colectivo y la manera en que va cambiando.

Para la representación arquetípica, pese a la mutación, existe un hilo conductor, una esencia inalterable, ya que como se explicó antes, el arquetipo brota de un lugar fuera de la conciencia, y contiene, como parte de su esencia, una especie de leyes universales que operan en la parte inconsciente de la psique. Ello justificaría, desde un enfoque jungiano, las coincidencias entre representaciones femeninas vinculadas al árbol de diversos orígenes: europeos, americanos, orientales, etc., así como en las revelaciones individuales, en sueños o visiones.

La teoría de Jung está asentada en un vacío temporal, social, cultural e histórico, dado que no aclara los mecanismos a través de los cuales se construyen los arquetipos como procesos culturales, ni cómo se incorporan en la mente de los individuos. En consecuencia, el utilizar la teoría jungiana en este trabajo no tiene el propósito de validarla, sino que es empleada como herramienta de análisis para las construcciones sociales que derivan su contenido en la existencia de representaciones femeninas, específicamente aquellas que vinculan a la mujer con el árbol y que han sido instauradas dentro de los procesos que han construido las nociones de la mujer que percibimos hoy en día.

Con Jung podemos analizar las representaciones en las que el vínculo mujer-árbol es evidente, donde los arquetipos femeninos se materializan para dar sentido a la realidad, esto es una perspectiva para analizar las creencias sobre la mujer. Si continuamos con la teoría del arquetipo estaríamos aceptando que se ha agotado el estudio del origen de las relaciones de la idea de la mujer con su iconografía, dado que la finalidad sería hacer corresponder todo enunciado con una realidad externa, impuesta por este colectivo, debido a esto, se hace necesario buscar una alternativa para explicar el fenómeno, ésta vez desde perspectiva de la sociología.

Por ende, nos hemos valido del concepto jungiano de arquetipo ya que: “La noción de arquetipo nos permite reconocer la figura de la mujer en la psique colectiva del individuo”⁴; sin embargo, podemos ampliar esta noción a la esfera de las representaciones sociales, como Guiddens, Haraway y otros autores nos han hecho ver, para: “descubrir los temores, virtudes, defectos, valores, etc. que han producido en el individuo la imagen de la mujer como arquetipo a lo largo de su historia”⁵.

En este trabajo planteamos la idea de que el liberar a la mujer de los arquetipos que se le han impuesto será posible en el momento en que se supere la idea de re-definirse en función de éstos, se debe salir del *juego*, dar por terminada la relación con ésta simbología y generar una nueva a partir de funciones sociales elegidas y no impuestas o heredadas. En palabras de Simone de Beauvoir: “Una situación que se ha creado a través del tiempo puede deshacerse en otro tiempo”⁶.

En el siglo XVIII, la forma de pensar cambiaba y comenzaba a favorecer a las mujeres, no sólo se hablaba de la igualdad de derechos entre sexos, sino que también se comenzó a cuestionar el origen de la situación de la subordinación femenina.

Podemos establecer hasta el momento que los arquetipos son contenidos mentales que, de acuerdo a Jung, conforman un conocimiento previo de las cosas. Se encuentran fijos en el inconsciente, y buscan la manera de manifestarse, lo cual pueden llevar a cabo mediante sueños, visiones, etc. Estos arquetipos se materializan de diversas formas, entre ellas: cuentos, mitos, rituales o imágenes.

⁴ Gaidós, Fernández y Álvaro. “De Moscovici a Jung, el arquetipo femenino y su iconografía,” 144.

⁵ Gaidós, Fernández y Álvaro. “De Moscovici a Jung, el arquetipo femenino y su iconografía,” 144.

⁶ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 5.

▪ Lo femenino y sus arquetipos

En este punto se definirán cuatro categorías que C.G. Jung establece respecto a lo femenino: a) Autoridad, sabiduría y altura espiritual más allá del intelecto; b) Lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; c) Lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda y; d) Lo secreto, escondido, tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable. A su vez, se hará referencia a tres categorías dicotómicas: bruja v/s hada, vieja v/s joven, seductora v/s santa. Estas categorías tratarán de abordarse mediante referentes visuales elegidos para tal fin.

En el estudio de los arquetipos femeninos la obra de J.J. Bachofen se considera de vital importancia porque contiene la noción del arquetipo jungiano; nos basaremos en estos trabajos dado que nos permiten reconocer a la figura de la mujer en el inconsciente colectivo del individuo; sin embargo, más adelante podremos ampliar esta noción a la esfera de las representaciones sociales como Guiddens, Haraway y otros autores han propuesto, para descubrir los temores, virtudes, defectos, valores, etc. que han producido en el individuo los estereotipos de la mujer a lo largo de la historia. Para la psicología analítica la madre se desarrolla en la mente del individuo como un arquetipo que posee ciertas peculiaridades consideradas femeninas englobadas en cuatro categorías definidas por Jung en 1945:

a) *Autoridad, sabiduría y altura espiritual más allá del intelecto.* En este sentido encontramos las numerosas imágenes alegóricas donde el binomio mujer-árbol representa atributos totalmente positivos. Para algunos pueblos antiguos, el árbol es un don de Dios; en el jardín de las Hespérides el árbol que daba manzanas de oro fue un regalo de bodas de la madre Tierra (o diosa Gea) a Hera y Zeus, el regalarlo en la boda era símbolo de la nueva vida y a su vez de la inmortalidad (Imagen 1).



Imagen 1
Autor: Frederic Leighton
El Jardín de las Espérides, 1892
Fuente:<http://mazer.h3m.com/~s08cf8b3/yin-yang8.htm>.

La máxima representante de la altura espiritual se encuentra en la imagen de la virgen. Esta se percibe como una acumulación de las cualidades espirituales de la madre por un lado, mientras que por otro, en sus representaciones, las artistas hacen evidente que la mujer sólo puede alcanzar el rango de virgen a expensas de su fertilidad, es decir, del mismo poder de gestación que trae consigo la sexualidad que encontramos en las diosas paganas. De ahí que se pueda ubicar la obra de algunos artistas en lo que Quance define como: “un esfuerzo por devolverla -a la mujer- a la tierra, a lo ctónico, al tiempo que se la representa como figura autónoma, que antecede y sucede a la aparición del hijo”⁷. Encontramos ejemplos de ello en Sheila Alvarado con su performance *La Virgen del árbol seco* (Imágenes 2 y 3) y, en Bigas Luna con *Lactatio: Virgen de la leche*, donde estas vírgenes anteponen su cuerpo desnudo y erotizado a la procreación.

⁷ Roberta Ann Quance, *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, (Madrid: La balsa de la Medusa, 2000), 20.



Imágenes 2 y 3
Autor: Sheila Alvarado
La Virgen del Árbol seco, 2008
Performance realizado en el Centro
Cultural de España en Lima
Fuente:
<http://www.ccelima.org/web/>.



b) *Lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento.* Este aspecto del arquetipo femenino es típico. Concordando con Gaidós, estos arquetipos: “representan exageraciones de éstos “valores” donde se transmite una idea de la función protectora, cuidadora y maternal de la mujer”⁸. Este planteamiento se puede ver en las múltiples representaciones existentes de mujeres amamantando o brindando cobijo. León Fréderic realiza en el siglo XIX una obra en la que el personaje central es una mujer cuyas cualidades de fecundidad, protección y nutricias son evidentes (Imagen 4).

⁸ Gaidós, Fernández y Álvaro. “De Moscovi a Jung, el arquetipo femenino y su iconografía,” 138.



Imagen 4
Autor: León Fréderic
Naturaleza (panel central), 1894
Fuente: Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 84.

Con respecto a las cualidades de fertilización que se le han imputado, Quance opina que:

Esta es la visión de quien contempla el ciclo de la vida y la muerte (en la naturaleza) desde la repetición, desde allí donde se haya dado una vuelta completa a la rueda y sea posible contemplar la muerte (confusamente) no como lo que ha precedido el reverdecimiento sino como lo que lo ha permitido. De ahí, quizá, que se llegue a pensar que uno puede intervenir en este proceso para *ayudar* a la naturaleza a hacer lo que haría de todas formas⁹.

En la mitología greco-romana las ramas protectoras suelen alojar a los héroes (nótese que la sexualidad del héroe es siempre masculina); el cobijo de las hojas nos remite a los atributos maternos antes mencionados, brindando custodia y confort. En situaciones de supervivencia, durante la noche, los individuos buscan un árbol para ser cobijados por sus ramas y evitar así el ataque de animales salvajes (Imagen 5).

⁹ Quance, *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, 39.

De este hecho puede ser ligado explícitamente a la idea de arraigamiento de la mujer al hogar, como sitio de protección y cuidado.



Imagen 5
Naturaleza
Autor: Paciente Psiquiátrico
Fuente: Carl Gustav Jung,
Psicología y simbólica del
arquetipo.

c) *Lugar de transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda.* Bachofen hace un aporte en sus estudios del culto neolítico a las diosas creadoras; al revisar el simbolismo relacionado con este culto asevera que es lunar y ctónico, está construido en torno a la idea de que la vida en la tierra se encuentra en continua transformación, y sufre un cambio rítmico y constante entre la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte. Gimbutas dice:

La inmortalidad se asegura por medio de las fuerzas innatas de la regeneración que hay dentro del seno mismo de la naturaleza. El concepto de la regeneración y la renovación es acaso el tema más destacado y dramático que se nota en este simbolismo¹⁰.

En su texto, Manfred Lurker describe la capacidad del árbol para alojar en sí mismo la generación de vida en el fruto del verano y, al mismo tiempo, su pasivo estado

¹⁰ Marija Gimbutas, *El lenguaje de los Dioses*, (Londres: Thames and Hudson, 1989), 316.

invernal: “el árbol: uno lo ve en invierno pero no lo conoce y no sabe lo que oculta en él hasta que llega el verano, que uno tras otro abre ora el brote, ora la flor, ora el fruto”¹¹. Lo cual hace evidente que el árbol contiene dentro de sí el sentido de transformación.

En diversas historias míticas los árboles apuntan a lugares específicos donde tienen lugar sucesos que rigen la vida del hombre, ejemplo de ello es el árbol cósmico en las Imágenes 6 y 7, el primero es el árbol el que marca el sitio donde termina el mundo, el segundo es la representación de un árbol cósmico rodeado por los siete planetas que se conocían en la Edad Media; contienen los símbolos de los siete grados de la obra alquímica, recordemos que la finalidad de la alquimia es convertir la materia. Tal y como lo marca el arquetipo femenino estamos ante un lugar de transformación mágica.

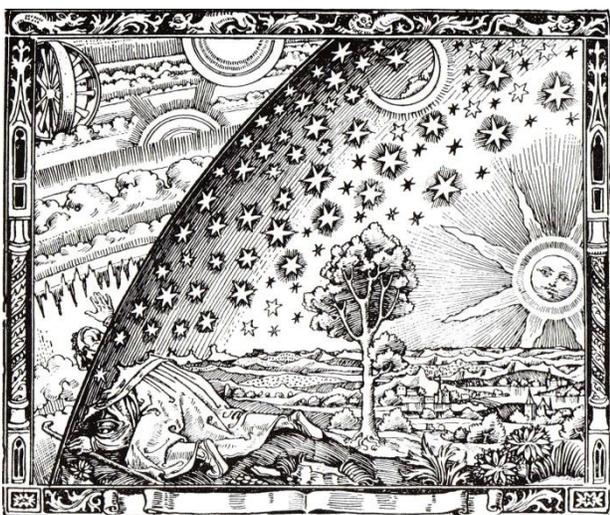


Imagen 6
El hombre en los límites del mundo,
1530
Autor: Xilografía anónima, ca.
Fuente: Deutsches Museum, Munich.
Kösel-Archiv.



Imagen 7
Autor: Francfort
Mylius, Philosophia reformata, 1622.
Fuente: Carl Gustave Jung,
Psychologie und Alchemie, 166

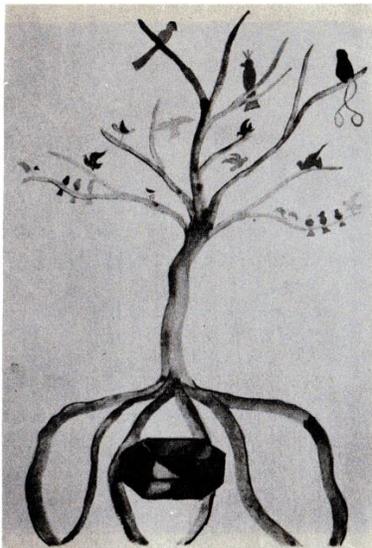
d) *Lo secreto, escondido, tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable.* El aspecto más tenebroso del

¹¹ Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, (Barcelona: Herder, 1992), 14.

arquetipo sobre activado. El poder destructivo de la naturaleza, lo inesperado, lo desconocido y misterioso son cualidades también del arquetipo jungiano de la madre. “Cuando se identifica a la mujer con la tierra y con el destino de todo lo orgánico, ésta llega a encarnar, sin más, el mal por excelencia, la muerte. La muerte que se supone todo individuo desea superar, es decir, trascender”¹².

Al personificar en la mujer el destino de todo lo viviente, se llega inevitablemente al punto en que encarna también a la muerte. La mortalidad es una idea que ha atormentado al ser humano desde que se tiene conciencia de esta finitud, por lo que ha buscado la manera de trascender más allá de ella, dando lugar a la existencia de una tensión infinita entre creación y destrucción.

Para Jung la tierra se asocia recurrentemente al cuerpo, las raíces son la mente aprehendiendo al cuerpo; se tiene que considerar la profundidad y oscuridad en la que se sumergen las raíces, como tentáculos palpantes en busca del conocimiento que la tierra le proporcionará al yo. En diversas mitologías la imagen de árboles cuyas raíces suelen abrazar tentadores tesoros es recurrente. Jung encontró entre sus pacientes imágenes mentales similares (Imágenes 8 y 9).



Imágenes 8 y 9
Fuente: Jung, *Psicología y simbólica del arquetipo*.



¹² Quance, *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, 40.

Por otra parte, se reconocen dos principios fundamentales en el ser humano: el animus o noción masculina para la mujer y, como su contraparte, la noción femenina para el hombre llamada ánima. Dado que en este trabajo nos interesa examinar la forma arquetípica de la mujer o la feminidad y su expresión en la cultura a lo largo de la historia, nos centraremos únicamente en el ánima. Dejemos establecido que el ánima se rige bajo los mismos principios que todos los arquetipos, es decir, que pertenece al inconsciente colectivo y aparece por compensación y equilibrio.

Todo hombre contiene en sí un ánima, un perfil general de mujer, Jung interpretado por Gaidós hace la siguiente referencia:

Esta imagen es, en el fondo, un patrimonio inconsciente, que proviene de los tiempos primitivos y, grabada en el sistema vivo, constituye un tipo de todas las experiencias de la serie de antepasados de naturaleza femenina, un sedimento de todas las impresiones de mujeres, un sistema de adaptación psíquica heredado¹³.

Consideremos hasta este punto que el humano ha heredado un estereotipo de mujer que proviene desde épocas remotas de la humanidad y, que se acumula con el paso de las generaciones en alguna parte de su sistema psíquico.

Es importante señalar que el ánima “opera sobre todo en las emociones y afectos, otorgando virtudes y rasgos que son socialmente asociados a la mujer”¹⁴. Así, tomando en cuenta los principios de equilibrio entre los opuestos y de compensación por los que se rige todo arquetipo, Jung describe tres categorías dicotómicas en las que a su juicio podría expresarse el ánima:

1) *Vieja versus Joven*: Una forma de representación de éste arquetipo es una mujer vieja y una mujer joven; de acuerdo a Jung, el hombre cuando es niño suele tener una figura de ánima maternal, cuando es maduro su figura es más joven, y al ser viejo se compensará con una mujer muy joven, incluso una niña.

En la Imagen 10 podemos observar el detalle de una pila bautismal del periodo románico en España, la escena muestra a cuatro personajes, los dos

¹³ Gaidós, Fernández y Álvaro. “De Moscovici a Jung, el arquetipo femenino y su iconografía,” 147.

¹⁴ Gaidós, Fernández y Álvaro. “De Moscovici a Jung, el arquetipo femenino y su iconografía,” 140.

centrales están de frente, se trata de un hombre cuya barbaba nos indica una edad avanzada, y una joven mujer, lo que podemos deducir al compararla con el personaje a la derecha de la representación cuya espalda encorvada y rostro son elementos indicativos de que se trata de una mujer anciana, esta vieja empuja con su mano a la mujer joven para juntarla con el hombre. Podemos vincular esta representación con la historia bíblica de Sara, esposa de Abraham, quien por su avanzada edad no podía tener hijos con éste, y entonces decide entregarle a su esclava Agar, para que Abraham pudiera tener descendencia y así preservar su linaje; tiempo después Sara siendo una vieja igual que Abraham, queda embarazada de éste, surgiendo una disputa entre ambas mujeres, este mito bíblico narra el origen a la genealogía de Cristo antecediendo al árbol de Jesé.



Imagen 10
Pila bautismal en la Iglesia de El Salvador.
Periodo Románico
Autor: desconocido
Fuente:
<https://books.google.com.mx/books?isbn=8415072406>.

2) *Hada buena versus Bruja*: “Una gran parte del miedo que inspira a los hombres el sexo femenino proviene de la proyección de la imagen del *ánima*”¹⁵. Podemos ver en esta categoría a la mujer que otorga dones y a la bruja como el personaje malvado que los arrebatada. Cabe señalar que tal y como sucede con el aspecto destructor y oscuro de la madre, el *ánima* como bruja o figura femenina malvada, evidencia el miedo que una sociedad dominada por hombres ha depositado en la mujer. Así, la mujer ha sido objeto de proyección, en no pocos casos, del temor a lo desconocido, lo maligno, inesperado e incontrolado.

¹⁵ Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 186.

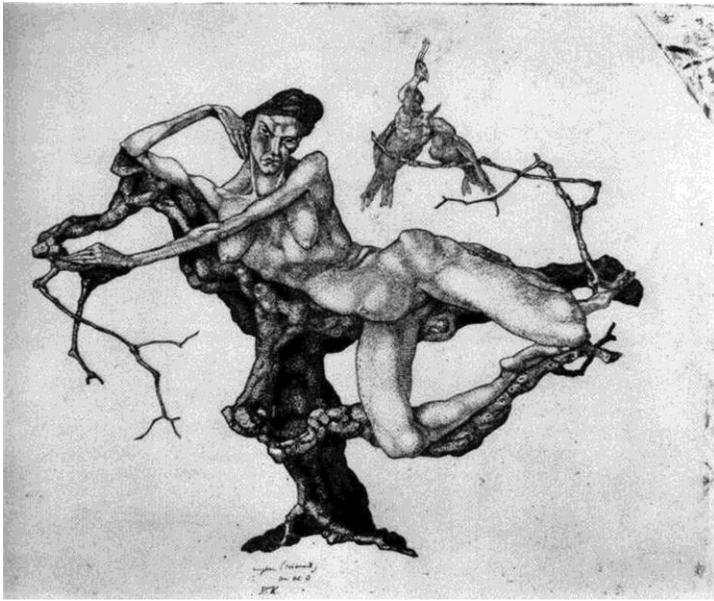


Imagen 11
Autor: Paul Klee
Mujer en un árbol, 1903
Grabado en metal/papel
Fuente: Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 98.

En 1903 Paul Klee, discípulo de Stuck, realizó un grabado titulado: *Mujer en un árbol* (Imagen 11) en cuya imagen el personaje femenino se encuentra recostado en las ramas de un árbol seco, aparentemente podrido, contrariando la idea de fertilidad y vida recurrentemente vinculada a la simbología del árbol; presenta un cuerpo lánguido, su rostro que más que seducir parece esperar pacientemente alguna presa; en una rama cercana le acompañan en la espera dos aves de rapiña. Si sumamos estos elementos podemos apuntar que su visión de la mujer produce aversión, es una mujer que se ajusta al arquetipo con connotaciones negativas.

3) *Santa versus Seductora*. Podríamos identificarlo con imágenes de mujeres desnudas que representan el desprecio por lo mundano, simboliza la belleza universal y eterna; mientras que la mujer vestida encarna la belleza terrena, la de los hombres, animales, árboles y obras creadas por el hombre, la figura desnuda suele estar fortalecida con elementos simbólicos del amor animal y la fertilidad. La desnudez expresa el desprecio por las cosas terrenas, perecederas y la felicidad breve. El ejemplo más conocido es el de la seductora Eva opuesto a Santa María quien engendró a Jesús (Imagen 12).



Imagen 12
Autor: Bertold Furtmayr.
Árbol de la vida y de la muerte.
Fuente: R.L. Füglistner, *Das lebende Kreuz*, Benziger, Colonia-Zurich. 1964.

Cabe considerar que este aspecto del arquetipo representado por mujeres seductoras se relaciona con el aspecto negativo de la dicotomía anterior; la mujer tentadora como Eva sigue siendo hasta nuestros días el chivo expiatorio sobre el cuál recaen las culpas de las desgracias del hombre, esta forma de ver no ocurriría en una sociedad distinta a la dominada por el varón.

Dejemos establecido que hemos reconocido dos arquetipos asociados a cualidades femeninas, el de la madre y el del *ánima*, que a su vez contienen varias visiones sobre la mujer. Con esta base cuando revisemos las representaciones visuales donde se percibe una relación entre la mujer y el árbol podremos descubrir valores y aspectos asociados en primera instancia a estos arquetipos dentro de un contexto social, cultural e histórico; citando nuevamente estas visiones o dimensiones son: autoridad, sabiduría y altura espiritual; bondad, protección, sustento, fuente de fertilidad y alimento; transformación mágica, el renacer, el instinto o impulso que ayuda; lo secreto, tenebroso, desconocido, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora o envenena, lo angustioso e inevitable. En las cuales la idea de la mujer hace especial referencia a la autoridad, manutención y protección,

además de incluir las connotaciones instintivas, desconocidas y destructoras de la naturaleza.

Por otra parte al analizar las imágenes que representan lo femenino como *ánima* hallaremos tres dimensiones o visiones: vieja/joven, buena/bruja santa/seductora; hemos ubicado en este ámbito una gran cantidad de atributos negativos depositados en la mujer, podríamos apoyar la tesis de Álvaro y Fernández quienes expuestos por Gaidós apuntan:

Sobre la representación social de la mujer como monstruo, en una sociedad dominada por hombres. En este sentido, la noción de *ánima* le confiere una cualidad particular ya que expresa una dimensión inconsciente de la representación, para subrayar el papel del contexto sociocultural e histórico y de la proyección (de temores, represiones, etc.) en la configuración de esa imagen social de la mujer como criatura siniestra¹⁶.

Hasta este punto parece ser coherente establecer una correspondencia de la figura del árbol con una esencia femenina, por el hecho de que este es considerado renovador y transformador, generador de vida y conocimiento, símbolo de fertilidad, etc., no es de extrañar que muchas deidades femeninas hayan sido adoradas en forma de árboles; sin embargo, existe un punto en que la acepción se torna masculina, se ha sustituido el falo por medio de una comparación formal con los troncos así como sobre la fortaleza y la verticalidad entre otros aspectos.

De esta idea de opuestos representados en el árbol rescatemos que la parte femenina es asociada con el estado emocional, que se genera a partir del conocimiento sensorial, mientras que la parte masculina se relaciona con el espíritu en busca de la elevación, del estado de pureza; estado que sería logrado mediante la conciencia, al generar juicios que limiten y mantengan desconectada la parte pasional de la femineidad que está a merced de los sentidos y que hace peligrar al espíritu al desatar emociones intensas como: ira, miedo, tristeza, etc. Se puede ver con claridad la interpretación psicoanalítica del árbol como el alma femenina que forma parte esencial en el ser humano

¹⁶ Gaidós, Fernández y Álvaro. "De Moscovici a Jung, el arquetipo femenino y su iconografía," 145.

Con base en esta teoría se han definido una serie de categorías que han tratado de determinar la visión que se tiene de la mujer en las sociedades, se han asumido roles culturales que permean hasta nuestros días, los percibimos a diario en imágenes publicitarias, programas de televisión, en la ropa que se nos vende, los objetos con los que se nos vincula, etc.

Como hemos podido observar, existe una tendencia a ver la feminidad como una polaridad: bondad-maldad, muerte-vida, luz-oscuridad, y así mismo todas las implicaciones que este contraste implica: destrucción, protección, misterio, etc.

Partiendo de estas categorías en el segundo capítulo se revisarán algunas de las producciones visuales en las que el binomio mujer-árbol está relacionado con la idea de feminidad en diversas culturas.

▪ **Deconstrucción de los arquetipos de feminidad**

Como hemos podido notar, lo femenino ha sido un tema de estudio que ha producido gran interés desde hace varios siglos; mucho se ha dicho y desde diversas perspectivas: psicólogos, sociólogos, científicos, antropólogos, etc. han escrito sobre esto. Para el enfoque que presenta este trabajo, se hablará de lo femenino desde la sociología y el feminismo.

Se hará una revisión a las teorías de varios autores como Guiddens, Beauvoir, Spivak o Haraway quienes consideran que se han construido y deconstruido los conceptos de feminidad a lo largo de la historia.

El término deconstrucción es utilizado por primera vez por Heidegger (1889-1976), posteriormente el filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004) lo adopta y desarrolla un método de conocimiento en el que se establece la ambivalencia de significados en los conceptos. Dado que los conceptos son considerados como

construcciones culturales, el deconstruir implica reconocer en ellos una transformación constante, ya que se edifican a partir de procesos históricos.

A continuación revisaremos el proceso de mutación que han sufrido las ideas de la feminidad a lo largo de la historia, y que han construido los arquetipos femeninos que se han infiltrado hasta nuestros días.

En el paleolítico la procreación es un hecho accidental para los nómadas, de ahí deviene la admiración por la fecundidad, en esta época se piensa que la mujer tiene poder para hacer brotar vida vegetal de la tierra. La naturaleza entera se representa como una madre; la tierra es mujer; y la mujer está habitada por las mismas oscuras potencias que la tierra. Las deidades femenino-matriarcales representadas por sacerdotisas, surgen en este periodo y, dado que la organización social giraba en torno a la mujer, el hombre estaba prácticamente excluido de estos cultos. La asociación de la mujer a los aspectos relacionados con la generación de vida se amplía y abarca el concepto de muerte, pues ésta se consideró un estado previo al re-nacimiento, lo cual le otorgo un contexto cíclico a la vida, en este momento aparecen las deidades femeninas como representantes de la fecundidad, la muerte y la resurrección.

Derivada de su función reproductiva, el papel de la sexualidad adquiere gran valor en la identidad que se ha construido de la mujer. En la edad de los metales, el hombre se apropia de las funciones que la mujer desarrollaba dentro de la economía como la alfarería, la agricultura, los textiles, etc., y, como resultado, la mujer se ve relegada al trabajo doméstico y al cumplimiento de la función reproductora:

No se podría obligar directamente a la mujer a dar a luz: todo cuanto se puede hacer es encerrarla en situaciones donde la maternidad sea para ella la única salida; la ley o las costumbres le imponen el matrimonio, se prohíben los procedimientos anticonceptivos y el aborto, se prohíbe el divorcio. Es imposible considerar a la mujer exclusivamente como una fuerza productiva: para el hombre es una compañera sexual, una

reproductora, un objeto erótico, otra a través de la cual se busca a sí mismo¹⁷.

Algunas imágenes producto de culturas arcaicas se explican por el hecho de que en las comunidades agrícolas los infantes adquieren gran importancia, por ello a las mujeres se suma una valoración positiva: “al instalarse en un territorio, los hombres realizan la apropiación del mismo; aparece la propiedad bajo una forma colectiva, que exige de sus poseedores una posteridad”¹⁸. Bachofen define este momento histórico como la *Edad de Oro de la Mujer*. En este momento la maternidad conlleva a la sacralización de la mujer, por ello encontramos a las deidades femeninas vinculadas a la fertilidad porque la base de la civilización es el trabajo de la tierra; las imágenes asociativas entre mujer y árbol ubican a estos dos elementos simbólicos por medio de la representación de actos para preservar la vida.

Una parte importante de los arquetipos femeninos que hemos heredado provienen de esta *Edad Dorada* donde la mujer es presentada como el centro de la vida material: procrea, reproduce y produce.

De acuerdo a Levi-Strauss, quien señala el uso de la mujer como un instrumento en culturas ya sea patrilineales o matrilineales, las deidades femeninas que surgen en esta época fueron generadas partiendo de las nociones creadas por la conciencia masculina. Por su parte, Beauvoir contraria al planteamiento de J.J. Bachofen, deja clara su postura ante la idea de esta edad dorada estableciendo que se trata de una ficción, para ella la mujer fue devaluada porque se le notaba no por sus valores positivos sino por la debilidad del hombre, quien veía encarnados inquietantes misterios naturales en ella: “la mujer no era venerada sino en la medida en que el hombre se hacía esclavo de sus propios temores, cómplice de su propia impotencia; le rendía culto en el terror, no en el amor”¹⁹. Esta postura concuerda con la presentada en el texto: *Madre Terrible* de Blanca Solares, quien establece que, para llegar a su realización como ser social, el hombre comienza por apropiarse del poder simbólicamente superior de la mujer en la cultura.

¹⁷ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 22.

¹⁸ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 25.

¹⁹ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 29.

A partir de que las religiones monoteístas comenzaron a abrirse paso en las culturas antiguas, algunas creencias tribales fueron absorbidas por nuevas religiones como la judeo-cristiana o el protestantismo; posteriormente con la pérdida de la fe religiosa en occidente y la confianza en la ciencia y la tecnología, el hombre dejó de lado a las deidades. Estos fenómenos causaron que de manera general el interés por lo simbólico perdiera fuerza.

Este nuevo aprecio por la ciencia fue impulsado por el pensamiento de la Ilustración. En el siglo XVIII aparece el discurso de la deconstrucción de los arquetipos femeninos -aunque no bajo este nombre-. En aquella época Mary Wollstonecraft consideró que J.J. Rousseau había comenzado por establecer los deberes de cada sexo, para, con base en ellos, construir supuestas inclinaciones naturales que se han tomado por verdaderas; por lo tanto, se estableció desde entonces que la imagen de la mujer vinculada a la naturaleza ha tenido un origen social, más no biológico o natural.

En el Siglo de las Luces la feminidad ya “aparecía como una esencia tan firmemente definida como la virtud adormecedora de la adormidera”²⁰. Actualmente, las ciencias biológicas y sociales han confrontado la creencia en la “existencia de entidades inmutablemente fijas que definirían caracteres determinados, tales como los de la mujer [...] Consideran el carácter como una reacción secundaria ante una situación. Si ya no hay hoy feminidad, es que no la ha habido nunca”²¹.

Posteriormente, al percatarse de que la ciencia, al igual que la religión, tampoco ofrecía respuestas que satisficieran las inquietudes del alma humana, el hombre de occidente se dio a la tarea de buscar estas respuestas pero esta vez en oriente: “Fue necesario un empobrecimiento sin igual del simbolismo para volver a descubrir a los dioses en forma de factores psíquicos, o sea, como arquetipos”²². Se inició así el rescate de la simbología de las imágenes que no tardaría en interesarse

²⁰ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 2.

²¹ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 2.

²² Carl Gustav Jung, *Psicología y simbólica del arquetipo*, (Barcelona: Paidós,1999), 41.

en todas las culturas que le fueran ajenas; simultáneamente, la religión tomó el rumbo que marcaba la psicología.

Desde inicios del siglo XX el peso simbólico que adquiere el *principio femenino* -motor de la teoría del matriarcado que Bachofen hiciera popular con su obra: *El derecho materno* (1861), y que se basaba en la historia de la religión y las mitologías antiguas- motiva interés en los círculos intelectuales, incluyendo a escritores y artistas visuales. En su libro: *Transformaciones y símbolos de la libido* (1912), Carl Gustav Jung recoge los planteamientos de Bachofen para fundamentar sus teorías psicoanalíticas sobre el papel simbólico de la Madre y la existencia de un inconsciente colectivo que se revelaría indistintamente en mitos y sueños -como se revisó en el inciso anterior-. Finalmente, Erich Neumann en *La Gran Madre* (1955) une la mitología y el psicoanálisis.

El asentamiento de los arquetipos femeninos en la cultura del presente siglo se ha debido en gran medida a que: “Las tareas del desarrollo individual y de la historia son los poderosos mitos gemelos inscritos para nosotros con fuerza inusitada en el psicoanálisis”²³. Es decir que, el establecimiento en nuestra cultura de una percepción arquetípica de la feminidad se ha enfatizado en la medida en que la psicología analítica ha cobrado popularidad.

En su teoría sobre el complejo de castración, Sigmund Freud, considerado padre del Psicoanálisis, tomó como referencia su conocimiento sobre el varón para plantear el desarrollo de la mujer; en contraparte, Beauvoir afirma que el hombre:

Considera su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo que él cree aprehender en su objetividad, mientras considera el cuerpo de la mujer como apesadumbrado por todo cuanto lo especifica: un obstáculo, una cárcel [...] La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo [...] para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación

²³ Donna J. Haraway, *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. (España: Ediciones Cátedra/UPV/Instituto de la Mujer, 1991), 255.

a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro²⁴.

En 1949 Simone de Beauvoir enuncia la frase: “no se nace mujer, se llega a serlo”. Para la autora, al nacer, todos poseemos características naturales como hembras o machos, posteriormente, cuando aparecen otros caracteres que nos distinguen como hombre o mujer se nos ubica dentro de este o aquel grupo socio-cultural aprehendiendo roles culturales, en consecuencia, las características biológicas son subvaloradas ante las cargas simbólico-culturales que le son impuestas a los géneros. A través del tiempo la feminidad se vinculó a ser partícipe de una realidad misteriosa es decir, se habla de un consenso para aceptar ciertos arquetipos.

Sacerdotes, filósofos, etc., se empeñaron durante siglos en demostrar que la condición subordinada de la mujer era voluntad del cielo y provechosa para la Tierra.

Francoise Dolto, interpretando a Lacan, propone que: “A partir de esta comprensión de la diferencia sexual, todo el desarrollo de la feminidad como el de la masculinidad, es un desarrollo marcado enteramente por la dialéctica fálica. Esto es lo que los psicoanalistas han desarrollado durante los últimos decenios”²⁵.

A partir de 1970 el feminismo cobró gran fuerza, un siglo después, las artistas hacían planteamientos contundentes en el ámbito de la estética, cuestionaban las identidades impuestas tanto como los arquetipos que las restringían a conceptos en los que ellas mismas ya no se reconocían:

En la experiencia de ser mujer como proceso [...] se amalgaman los hábitos que surgen de la interacción entre los conceptos y símbolos del mundo cultural externo con la toma de conciencia que propicia las diferentes actitudes que cada mujer elige internamente. ¿Deconstruir y reconstruir el género?²⁶

La toma de conciencia a la que se refiere Zamora consiste en asumir, pensar, explicarse y definirse desde el complejo de nociones que conforman a la mujer: sexo,

²⁴ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 3-4.

²⁵ Francoise Dolto, *Lo femenino: artículos y conferencias*, (Barcelona: Paidós, 2000), 39.

²⁶ Lorena Zamora Betancourt, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007), 19.

raza, economía, cultura, etc., para, en función de este conocimiento, reelaborarse, dar nuevos sentidos y construir significados propios del ser mujer.

Luego de una historia en la que los hombres han intentado definir a la mujer, se hace necesario “crear un lenguaje femenino y un sentido peculiar del mismo para decir lo que queremos decir; elaborar uno o varios discursos [...] En este sentido es imperante que la mujer se haga significativa y significativa en el mundo; pasar de ser objeto pensado a pensamiento pensante”²⁷.

Pensando en la aplicación de la teoría deconstructiva a la construcción del género nos preguntamos: ¿Cómo se ha construido la noción de feminidad en la mujer sin tomar como referencia al hombre?

Para definir lo femenino hemos encontrado que todas las teorías convergen en una idea: la identidad de la mujer. El presente trabajo armoniza con el planteamiento de lo femenino como una identidad asumida:

Lo femenino en la construcción de la identidad de género puede considerarse como el resultado de la influencia de las prácticas culturales en las que se da una interacción entre los lenguajes culturales y la realidad.²⁸

Por un lado, el Psicoanálisis muestra un rechazo a la idea de elección y a la moral que esta conlleva y por otro, nos habla de un instinto que controla nuestras acciones, ordenando unas y prohibiendo otras. Esta división no es otra cosa que una fractura que separa los valores adquiridos de la corporeidad, para Beauvoir: “no hay tránsito de individuo a la sociedad: para reunirlos, Freud se ve obligado a inventar extrañas novelas”²⁹. Esta noción de elección es la que más violentamente rechaza el Psicoanálisis en nombre del determinismo y del “inconsciente colectivo” que proporcionaría imágenes y símbolos universales.

²⁷ María Milagros Rivera Garretas, *Mirar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, (Barcelona: Icaria, 1998), 204.

²⁸ Zamora, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*, 19.

²⁹ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 17.

Puede parecer que las ideas de libertad y elección niegan las concordancias que los arquetipos pueden mostrar; sin embargo, Beauvoir afirma que en toda historia singular hay situaciones y conductas repetidas cuya generalidad no se niega. En un sentido totalmente opuesto al concepto de los arquetipos jungianos, la explicación que sobre éstos nos aporta la sociología es que su generalidad se debe a la existencia de una analogía en las estructuras sociales, económicas, técnicas, etc., que aparecen ante los individuos un mundo idéntico, inclusive la relación de la sexualidad en las sociedades, pues individuos análogos en condiciones análogas extraerían del dato significados análogos. Esta analogía no cimienta una rigurosa universalidad, pero sí nos permite hallar tipos generales en historias individuales, de ahí que Beauvoir defina al símbolo como:

La aprehensión de un significado a través de un análogo del objeto significante [...] Las significaciones se desvelan de la misma manera a muchos individuos; el simbolismo no cae del cielo ni surge de profundidades subterráneas: ha sido elaborado, como el lenguaje, por la realidad humana, que es *mitsein* al mismo tiempo que separación; y ello explica que la invención singular también tenga allí su sitio: prácticamente, el método psicoanalista está obligado a admitirlo, lo autorice o no la doctrina³⁰.

En nuestros días, con la inclusión de la propia visión de la mujer sobre temas femeninos, como puede ser la maternidad, se ha desarrollado un discurso separado del ideal que durante siglos ocultó los más genuinos pensamientos y sentimientos sobre estos temas como el miedo, la incertidumbre o la voluntad.

El feminismo, la conciencia de género, no se ha vivido en los últimos tiempos de la misma manera entre hombres y mujeres [...] las artistas, aquellas que llevan a cabo actos autoreflexivos sobre su presente revisando las causas y orígenes del mismo, expresan su contexto, su momento histórico, a través de especulaciones personales que como conflictos internos enfrentan las contradicciones que se hacen evidentes: un acto necesario, personal y colectivo³¹.

Dentro de este contexto las artistas del siglo XX realizan su trabajo mostrando discursos que se elaboran y reelaboran a partir de la deconstrucción de mitos,

³⁰ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 18.

³¹ Zamora, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*, 132.

arquetipos y la simbología que los representa: construyen y exploran la identidad femenina. Uno de sus planteamientos es que estaban representadas más que por artistas mujeres, por ilustraciones de mujeres con las que los artistas se relacionaban, trabajando para ellos como modelos o prostitutas, y los escenarios en los que se les presentaba eran siempre espacios de exhibición o aquellos donde eran colocadas socialmente.

En la actualidad la deconstrucción en el arte alienta a rebasar el género; al deconstruir las representaciones de sí, la mujer busca aportar nuevas visiones, nuevos enfoques que no existían o que estaban vedados: “cuando hablamos de arte no debemos hablar ya de identidades sexuales, sino del resultado de las expresiones artísticas, de las emociones que recibe el espectador, del ingenio del artista, de su inteligencia, factores todos ellos que no vienen adscritos a ningún código genético”³². Es decir, la tendencia del arte para la autora, debe ir un paso más allá y considerar al género como una construcción social y política, que existe independientemente de las categorías de cuerpo y biología en las que se ha basado la construcción de estereotipos e identidades femeninas.

Podemos concluir este punto estableciendo que los arquetipos femeninos derivan en un conjunto de valores, actitudes, roles y expectativas ligados a la tradición sociocultural de toda civilización. Es posible encontrar motivos que ejemplifican estos arquetipos reflejados en el binomio mujer-árbol en imágenes producidas por diversas culturas y de índoles tan variadas como el folklore, la religión o la mitología.

Las representaciones artísticas del paleolítico ampliamente ligadas a la magia de la fertilidad-fecundidad –especialmente femenina– (dado que la paternidad no parece tener relevancia social), desembocan en la presencia del culto a la Gran Madre: imágenes de pechos colgantes símbolo del amamantamiento, vientres protuberantes; la magia vegetal y animal inundan esta etapa. A la mujer se le venera

³² Consuelo Casabán, *Identidad femenina en la colección del IVAM*, (Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2011), 10.

por sus cualidades biológicas, y se generan estereotipos que permean en nuestra cultura.

Algunas veces ha sido la religión, otras veces la ciencia o la Psicología, lo único seguro es que la sociedad es quien ha dictaminado estos valores, y al encontrarnos en una sociedad donde la visión unilateral del varón prevalece, los estereotipos o arquetipos femeninos se han forjado en este sentido.

Pese a ello, desde la Ilustración se comienza a reflexionar sobre la manera en que se ha construido la identidad femenina, a cuestionar el origen y funcionamiento de los estereotipos de la mujer. Esta deconstrucción es una alternativa para operar en la sociedad y su cultura de distinta manera, de tal manera que sean las propias mujeres quienes dictaminen los valores que le sean reconocidos, valores propios y no impuestos.

Con base en ello se comienza a ver con claridad que las representaciones visuales no siempre describen características verdaderamente intrínsecas de la feminidad, sino que son atributos que se han impuesto a partir de un periodo histórico determinado.

- **El símbolo del árbol como creación y reflexión plástica referida a la deconstrucción de arquetipos femeninos**

En breve abordaremos cómo los arquetipos femeninos han permeado el imaginario colectivo, traducándose en representaciones visuales concretas en las que el vínculo mujer-árbol es evidente, y trataremos de establecer un diálogo con otras tantas que han surgido en respuesta a los planteamientos de la Psicología. A estas imágenes las hemos situado en la esfera de la deconstrucción de los arquetipos femeninos.

Para llevar a cabo esta tarea retomaremos el pensamiento simbólico de Manfred Lurker, quien considera que la inspiración, la imaginación y la intuición junto

con la razón son constitutivos de los símbolos, y en cuanto a la manera en que los conceptos se adhieren a las imágenes:

La aparición del símbolo no es casual [...] obedece en definitiva a la esencia de la realidad que ha de representarse, pues participa de la realidad de aquello cuyo símbolo es. De ahí que los símbolos sean signos que se funden en una unidad interna con su significado³³.

La función invariable de los símbolos es la de transformar un objeto en algo diferente de lo que es al colocarlo fuera de su contexto. Por sí misma, la imagen del árbol carece de significado sin las atribuciones mágicas o religiosas que se le otorgan en función de un hecho mágico-religioso; por ejemplo, el árbol del conocimiento del bien y del mal (Imagen 13) representa la adquisición de la conciencia en el hombre. Este concepto existe por estar ligado a la historia del origen de la humanidad y el conocido castigo decretado a Eva y Adán.



Imagen 13
Adán y Eva expulsados del Paraíso, 1740
Autor: Charles-Joseph Natoire
Óleo sobre lienzo
Fuente: MOMA. Nueva York

En la actualidad cabe hacernos la pregunta: ¿Qué imágenes habrían surgido en cuanto a anatomía comparada y, qué arquetipos se habrían desarrollado hace cinco

³³ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 22.

siglos cuando los tratados alquimistas equiparaban la estructura del árbol con los sistemas vascular y nervioso, o cuando las culturas primitivas establecieron relaciones entre los árboles y características femeninas como la menstruación y la gravidez si hubiesen conocido los linfocitos, células, moléculas, genes que intervienen en los sistemas endocrinos, nerviosos, los anticonceptivos, la implantación de óvulos; si hubiesen sabido de la mutación y la inmunología y hubiesen sumado estos conocimientos a la imaginación, inspiración e intuición que Lurker menciona?

Si de acuerdo a los textos de Lurker: “El pensamiento simbólico es un pensamiento en analogías, relaciones y síntesis, donde entran en juego tanto elementos racionales como irracionales”³⁴, entonces el símbolo sí se encuentra unido a un contexto que es analizado de manera ya sea sensible o racional. Aunque posteriormente establece que:

En el mundo sólo podemos reconocer lo que llevamos en nosotros. <<Reconocer>> significa propiamente conocer desde el comienzo. El reconocimiento viene a ser un conocimiento de una manifestación externa, de cuya existencia ya se sabía en el interior o de la que ya se toma conciencia mediante un acto de conocimiento (habiéndose formado ya antes en el inconsciente). A la imagen interna responde la imagen exterior; y para quien conoce el sentido en la imagen ésta se le convierte en símbolo. El símbolo <<actúa a la manera de la pinza, que conecta aquello que le llega al hombre de fuera con aquello que ya tiene gracias a las formas y posibilidades preformadas interiormente>>³⁵.

Sin dejar clara la procedencia de las nociones inconscientes, Lurker habla de una formación previa de conocimiento pero no establece cómo o en qué momento se ha originado; podemos reconocer en esta cita la relación con el arquetipo jungiano que se genera de manera inconsciente.

Sin embargo, nosotros no coincidimos totalmente con estos postulados, creemos que la fractura en la teoría jungiana del arquetipo está en la forma en que se da la transmisión de éstos; dado que en opinión de Jung los arquetipos no son ni

³⁴ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 24.

³⁵ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 24.

aprendidos ni conscientes, son ubicados dentro de los contenidos hereditarios o instintivos, lo que dificulta que podamos reconocerlos como parte de procesos de construcción histórica y cultural. A pesar de esto, pensamos que es posible reconocer la existencia de los arquetipos como un producto histórico de la humanidad puesto que han formado parte de los procesos de interacción social y desarrollo del imaginario y la psique individual. Pensamos que al abordarlo desde esta perspectiva, las nociones de inconsciente colectivo y arquetipo pueden utilizarse en el área de la creación plástica, y para ello se les debe despojar de sus supuestos orígenes innatos o hereditarios para facilitar una apertura a la idea de la deconstrucción.

Bram Dijkstra considera que: “La documentación más precisa sobre la manera en que percibe una cultura su moral y su misión social se encuentra en las obras que produce su arte visual”³⁶. Con base en lo anterior, para trabajar con un enfoque general, se optó por no tomar en consideración las fronteras temporales y lineales. Damos por supuesto que existen diferencias locales, pero la homogeneidad de la opinión internacional es lo que nos interesa, ya que se ha convertido en parte de un lenguaje o simbología general asimilada por casi todas las culturas.

A este respecto, numerosas representaciones visuales en las que el árbol se encuentra vinculado a arquetipos femeninos, son encontradas en la historia del arte occidental del siglo XIX y han sentado:

[...] una forma de percepción ritual-simbólica del papel de la mujer en la sociedad totalmente nueva y muy institucionalizada que resultó [...] una fuente fundamental del pensamiento antifemenino que lo impregnó todo a finales del siglo pasado y, como consecuencia lógica, fue el origen de muchos elementos de mitología sexista que todavía hoy persisten³⁷.

Entre los años 1880 y 1914 fue recurrente la temática de las ninfas de los bosques (dríades); ya sea que se les plasmara en grupo o en solitario, contaban con la característica constante de encontrarse en relación con sus árboles, ya que las

³⁶ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, (España: Debate, 1994), 6.

³⁷ Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, 6.

dríades habitan en ellos. Prueba de lo dicho es el catálogo de 1905 del Salón de París. Sin embargo, existen visiones encaradas, algunos autores reproducen modelos arquetípicos y en muchos casos las dríades se muestran en estado de éxtasis, mientras que otros -sustancialmente de mujeres-, se revelan ante estos estereotipos aportando nuevos enfoques sobre los mismos.

Para algunas de las numerosas artistas femeninas de finales del siglo XIX que se mostraron tan intrigadas como sus colegas masculinos por la posición colgante de la ninfa de los árboles, la presencia de ésta entre las ramas tenía un significado muy diferente³⁸.

Comparemos la obra de la fotógrafa Anne Brigman quien presentó *La dríade* en 1906 (Imagen 14). En esta fotografía, la dríade se muestra como una mujer de físico joven, ágil, fuerte y flexible; podemos contrastar esta imagen con las producidas por varones, en las que la mujer pasiva se muestra débil, en una actitud adormecida la mayoría de las veces y, sobre todo, inmóvil.



Imagen 14
La dríade. Hacia 1906
Autor: Anne Brigman (1869-1949)
Plata/gelatina
Fuente: Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 97.

La dríade de Brigman es una mujer libre. Vemos en esta obra cómo la asociación de arraigamiento se convierte en una afirmación de libertad. Probablemente el hecho de

³⁸ Dijkstra, *Ídolos de perversidad*. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo, 96.

que la fotografía era un medio relativamente nuevo, que no estaba todavía constreñido por reglas estilísticas o compositivas, favoreció el trabajo de Brigman y justifica también que este tipo de interpretaciones no sean frecuentes en el trabajo de pintoras.

En 1983, J.W. Waterhouse realiza *La Hamadriade* (Imagen 15). Se trata de un lienzo alargado y vertical, en el que predominan los colores pardos que dotan de calidez a la obra. Podemos distinguir dos figuras, una masculina y una femenina, la primera de ellas se ubica en la parte inferior del cuadro, por el instrumento que toca, sus piernas de bestia y los cuernos que vemos apenas sobresalir de su cabeza, deducimos que se trata del personaje mitológico Pan. En un segundo plano vemos un árbol que ocupa casi la totalidad del lienzo, y abraza una figura femenina que tiene el cuerpo desnudo, el personaje es una *hamadriade*. Pese a la soltura y comodidad que se puede apreciar en la figura femenina, nos damos cuenta de que el personaje está adherido al árbol, su imagen es estática, sus movimientos se nos antojan lentos y sutiles.



Imagen 15
La Hamadriade, 1983
Autor: John William Waterhouse
Fuente: <https://laexuberanciadehades.wordpress.com/2012/03/31/john-william-waterhouse/>.

Revisemos ahora la obra de 1902 titulada *Dryad – Tree Nymph* realizada por Edward Okun (imagen 16). El pintor polaco se vale del personaje mitológico de la *dríade* para mostrar un arquetipo de mujer muy difundido en la época. En un lienzo rectangular un fondo luminoso resalta de un primer plano ocre; en la composición predominan los tonos ocres y verdosos, salta a la vista el torso desnudo de una figura femenina de cabello oscuro pintada en tonos pálidos. El cuerpo de la dríade está echado hacia atrás, su cara se acerca a la barbilla, mientras que sus brazos se encuentran aferrados a un elemento café que creemos puede tratarse de una parte del árbol cercana a la raíz, ya que en la parte superior del cuadro vemos las ramas colgantes de un árbol próximo. Esta ninfa está en actitud pasiva, inmóvil, como clavada en la tierra, sus piernas y las del árbol cuyas ramas apenas se vislumbran parecen estar amarradas, su rostro serio y la actitud agarrotada del cuerpo parecen mostrar que ella está reprimiendo en un esfuerzo alguna reacción, percibimos también una carga sexual imputada al personaje, una sexualidad contenida.



Imagen 16
Dryad – Tree Nymph, 1902
Autor: Edward Okun
Óleo sobre lienzo 81 x 121 cm
Fuente: <http://artyzm.com/obraz.php?id=8097>.

Hemos visto tres abordajes totalmente distintos de la representación visual femenina en una temática mitológica recurrente en el siglo XX. En estos casos específicos los personajes míticos son dríades o hamadríades, las cuales enlazan indisolublemente su simbolismo a los árboles. Para Okun la figura femenina nos muestra una sexualidad pasiva sumada a un enraizamiento a la tierra como asimilación entre los atributos femeninos y los vegetales; en un sentido opuesto, la protagonista en la

fotografía de Brigman es ágil y, dado que la encontramos en lo alto de las ramas del árbol, percibimos una sensación de libertad en el personaje. Mientras que para Waterhouse la ninfa es un personaje prácticamente fusionado con el tronco del árbol, se aprecia una pasividad similar a la de Okun, pero un tanto alejada de la carga sexual explícita, pese a mostrar al personaje sin ropa, la imagen se antoja más bien maternal; más que erotismo transmite una contemplación afectuosa hacia el dios.

Inmerso en el mismo contexto, Jacques Chantron realiza en 1905 *Lierre* (*Hiedra*) (Imagen 17), donde vemos a un personaje que parece ser una dríade o hamadríade sentada en la rama de un árbol, su cuerpo está desnudo y sus ojos miran al espectador de una manera sugerente.



Imagen 17
Le Lierre
Autor: Alexandre Jacques Chantron
Óleo/tela, 200 x 90 cm.
Fuente: <http://conchigliadivenere.wordpress.com/2012/04/11/alexandre-jacques-chantron-1842-1918-french/>.

El año de 1870 fue de cabal importancia ya que se sumaron dos aspectos: la *masturbación femenina* recetada por los médicos para tratar el mal llamado *hystera* (histeria) o paroxismo histérico —el cual sólo aquejaba a las mujeres— lleva a repensar la sexualidad femenina. Y por otra parte, los cambios políticos, sociales y económicos de esta misma década provocaron una aceleración en la aparición de los movimientos feministas. Aspectos cuyas consecuencias se hicieron sentir en las

representaciones visuales, en las que la nueva forma de pintar a la mujer, la muestra como objeto de deseo generalmente rodeada de naturaleza para recalcar su instinto salvaje y se expone una peculiar autosuficiencia sexual en la que el varón ya no es requerido, por lo que es desplazado al papel de espectador (Imágenes 18 y 19).

Este par de imágenes convergen en una idea, la mitología que vincula mujer y árbol como recurso que revela un concepto de mujer sexualmente pasiva y abstraída en sí misma.



Imagen 18
La caída de la hojas, 1902
Autor: Arthur Hacker (1858-1919)
Fuente: Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 100.



Imagen 19
El jardín de Perséfone. 1896
Autor: Robert van Vorst Sewell (1860-1924)
Fuente: Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 82.

Creemos que exceptuando el caso de Brigman, la pasividad mostrada por la mujer en las imágenes anteriores es motivo de incitaciones sexuales hacia el espectador, esta misma pasividad es considerada por autores como Dijkstra como alentadora de actos agresivos, insinuante e inmóvil parece estar invitando al espectador a un acto sexual:

Los artistas de entre siglos que abastecían a una audiencia masculina que, formada en su juventud con las fantasías de mujeres como monjas hogareñas que todo lo sufrían, y constreñido su propio desarrollo sexual por las imágenes creadas por sus padres, ahora buscaban alivio en sueños despiertos de <<invitación a la violencia>>, de un abandono a una agresión de la que no se les podía considerar personalmente responsables³⁹.

En su obra *El columpio* (Imagen 20) de 1898, Franz von Stuck, nos muestra a dos mujeres que juegan balanceándose una a cada extremo de un tronco horizontal que reposa en un árbol por su punto medio, estas mujeres están sentadas en el tronco que pasa entre sus piernas mostrando un connotado erotismo, una de ellas lleva los senos descubiertos mientras que la otra se encuentra totalmente desnuda.



Imagen 20
El columpio, 1898
Autor: Franz von Stuck (1863-1928)
Fuente: Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 98.

El aparente juego erótico que muestran estas mujeres parece invitar al hombre a satisfacerlas, sin necesidad de pedir permiso, están ahí y se les muestra en total disposición y más aún con una vulnerabilidad que imposibilita su defensa, defensa que no parece ser necesaria, ya que el autor lo muestra como su deseo.

³⁹ Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, 100.

Dijkstra apunta hacia una inmovilidad provocada por la caída de los personajes femeninos de los árboles en piezas como *El jardín de Perséfone* y *La Caída de la Hoja* (Imágenes 21 y 22), sumada a la sugerencia de espasmos provocados por la actividad sexual y, teniendo presente también la desnudez de los personajes, éstas se presentan sumamente indefensas ante la posibilidad de ser violentadas por cualquier hombre que pasase por ahí.

Como siempre, la mitología clásica fue una fuente inagotable para que los artistas desarrollaran su iconografía de la representación de la conexión de la mujer con los árboles. Los pintores se limitaron a plasmar a sus modelos como <<ninfas>> arbóreas, como representaciones pretendidamente históricas de las jóvenes solteras... aun cuando las mujeres así pintadas, aparte de llevar puestas unas túnicas <<clásicas>> en general bastante ínfimas, tenían una apariencia muy similar, con sus peinados de estilo moderno y sus rasgos faciales, a las mujeres contemporáneas en edad casadera. La mitología clásica se convertía, una vez más, en un pretexto narrativo muy sufrido con el cual justificar sugestivas imágenes contemporáneas⁴⁰.

Los científicos de la época introdujeron la idea de que la mujer estaba hecha para resistir más dolor que el hombre; además los psicólogos pretendían conocer la psique femenina, dando por hecho que la mujer siente el deseo de ser violada o golpeada de forma innata, aunado a supuestas inclinaciones naturales a la sumisión ante el varón que eran presentadas por sus arquetipos. De esta manera desciframos cómo la sociedad originó y dio forma a éstas imágenes arquetípicas; mientras que en el ámbito del arte se mostraba a mujeres rodeadas de tierra y vegetación, y de apariencia vulnerable.

En el siglo XIX la imagen de la mujer como cuidadora del hombre y su hogar se desarrolla, su papel en la sociedad occidental consistió en crear atmósferas de paz y quietud en lo que para el varón era un mundo apartado de lo terrenal; en la vida real se encontraba el comercio, el odio, la ambición; el hombre esperaba llegar a este otro mundo en el que la subordinación de la mujer les traería paz. De tal manera se la engañaba para cumplir con el papel de una especie de “batería” para su marido y que éste se recargase de energía para continuar su batalla frente al mundo, como

⁴⁰ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 18.

parte de la historia. No sin protestar, en 1900, Margaret Sangster llama “femineidad encantadora” a las cualidades asociadas con las imágenes de la pureza virginal pálida, apática y aniñada tan recurrentes en la época. Para Dijkstra, el árbol: “enraizado en la tierra y fundamentalmente pasivo, únicamente simbolizaba la energía estática o, lo que para el pensamiento del XIX era lo mismo, la mentalidad femenina”⁴¹.

De lo anterior se deriva una supuesta reivindicación a la mujer, que intenta establecer una especie de religión moderna, cuyo objeto era la mujer idolatrada, la sagrada femineidad: paciencia, amabilidad, valentía evangélica, etc.: “la más espléndida expresión moral”⁴².

Beauvoir plantea la idea de que la identidad natural queda atrás cuando se asume la identidad cultural o identidad de género; en interpretación de Betancourt se llega a ser asumiendo un estilo y una significación corporales culturalmente establecidos y, en este caso, difundidos por medios visuales.

Desde la mitología cristiana encontramos la idea de la reivindicación de la mujer después que ésta se entrega al acto sexual; dicha reivindicación viene presentada por medio de la maternidad como purificación; en el siglo XIX con el retorno de la mirada a la sexualidad femenina, ésta se suma a la pasividad y el sacrificio maternos. La mujer es vista ahora como materia, Aristóteles dijo: “La mujer no es más que materia”. Indagando nuevamente en los mitos y en las asociaciones que la vinculaban con la fertilidad, se vuelve fecunda y fertilizadora. En 1880 se han instalado ya los arquetipos conjugados de madre y amante, su pecho que amamanta sacia también el deseo de los hombres por lo que surge la idea de la mujer flotante. Como ejemplo citaremos la obra de Giovanni Segantini, *Las malas madres* (Imagen 21), en la que el árbol pasa de ser el símbolo protector de la naturaleza (donde las mujeres reposan somnolientas en sus bases y es el árbol quien protege su descanso, es decir, su abnegación y pasividad) a ser considerado como “alcahuete” de su lujuria mediante las ramas que se encuentran en las alturas. “Su egoísmo

⁴¹ Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, 95.

⁴² Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, 18.

estaba simbolizado en su negativa a convertirse en madres cariñosas y, al hacerlo, repudiar el lado natural de su naturaleza⁴³.



Imagen 21
Las malas madres, 1894
Autor: Giovanni Segantini
Fuente:
<http://labelledamesensmerci.wordpress.com/category/giovanni-segantini/>.

En contraparte, *El ángel de la vida* (Imagen 22) es una representación idealizada de la mujer, postrada en el árbol; se nos presenta como una madre amorosa cubierta con blancas telas que sostiene a un niño pequeño en brazos; la madre cuida y protege al niño, mientras que las ramas del árbol parecen arrullar y proteger a ambos personajes. Ambas imágenes se traducen en la representación de los arquetipos de lo bondadoso, lo protector, lo sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento (lo maternal) y lo secreto, lo escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable, entrando perfectamente en la categoría de santa *versus* seductora.



Imagen 22
El ángel de la vida, 1894
Autor: Giovanni Segantini
Fuente:<http://midian.mforos.com/1564362/9853547-giovanni-segantini/>.

⁴³ Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, 90-91.

Hasta el momento hemos revisado una mayor cantidad de obras realizadas por varones, a excepción de Brigman, de ello podemos deducir que la peculiaridad y quizá otro punto débil en la teoría psicoanalítica es la visión unilateral, en la que, al término *femenino* se le adjudica una gran carga simbólica definida a partir de la masculinidad, condicionando el término *feminidad* a una categorización que prejuzga y encasilla a la mujer dentro de un contexto social eminentemente masculino. Al respecto Zamora se cuestiona: “¿Podemos dejar de pensarnos femeninas como nos concibió un imaginario ajeno a nosotras mismas y dejar de encarar a ese imaginario ajeno con una postura intolerante y desairante?”⁴⁴

En este sentido, artistas como Louise Bourgeois, parten de la idea de hacer un reclamo sobre los modos en que el cuerpo femenino había sido simbolizado e imaginado en la cultura; lo denuncian y lo cuestionan para trastornar esas imposiciones que las encierran en estereotipos que sólo respondían a ideales masculinos.

En su obra, Bourgeois se reconoce a sí misma a partir de su cuerpo y sus vivencias a través de éste; podemos ver esto en las piezas que componen una serie de árboles elaborada en 1998 (Imágenes 23 a 25). En la imagen 23 vemos un árbol en el cual la artista se auto representa. Por los antecedentes que conocemos de su trabajo, la mitad superior del árbol alude a la forma de una vagina, idea que parece recalcar con el color rojo de la muleta, elementos que refieren a la fertilidad y por lo tanto a su propia maternidad; interpretamos el mensaje de la imagen como una fecundidad que, debido a su contexto social, en algún sentido “trunca” el desarrollo de la mujer.

La imagen 24 representa un árbol grande en comparación con la figura femenina que está en su base, las piernas separadas y dobladas del personaje se ajustan a la posición de las raíces que se extienden a lo ancho del papel como si fueran una puerta; el personaje se presenta estático; además del sugerente trabajo en la factura del árbol que parece ilustrar la vellosoidad púbica.

⁴⁴ Zamora, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*, 129



Imagen 23
Tree with Red Crutch, 1998
 Autor: Louise Bourgeois
 Fuente: <http://www.moma.org/>.



Imagen 24
Tree with Woman, 1998
 Autor: Louise Bourgeois
 Fuente: <http://www.moma.org/>.

Por último, la imagen 25 presenta una visión de troncos de árbol y piernas que se funden; estos troncos-pierna llevan zapatos que delatan su sexo: masculino y femenino, numerosas ramas brotan de ellos; deducimos una alusión a los arquetipos que vinculan el arraigamiento y la pasividad con las virtudes femeninas, aunque las ramas que vemos brotar parecieran más bien tubos provenientes de distintas direcciones y que se hallan sujetando las piernas. Un año después de la aparición de esta serie, Bourgeois escribiría en el Museo de Arte Reina Sofía: “Ojalá pudiera hacer mi privacidad más pública y, al hacerlo, perderla”⁴⁵.

⁴⁵ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*, (Madrid: Aldeasa, 1999), 42.



Imagen 25
Tree with Shoes, 1998
Autor: Louise Bourgeois
Fuente: <http://www.moma.org/>.

El principio femenino del que se habló en el punto anterior ha sido el motor creativo para muchas artistas, cuya obra, en consecuencia, expresa una esencia femenina vinculada a la naturaleza biológica. Como ejemplo, podemos citar a Ana Mendieta (Imagen 26), quien centra su trabajo en el principio básico del feminismo cultural. En la imagen vemos a la autora con los brazos levantados, el cuerpo desnudo cubierto de tierra; está situada frente a un árbol, en un estado completamente pasivo, en comunión estática con el elemento. Mendieta es una de las primeras artistas que en los años 70 se dan a la tarea de recuperar imágenes previas a la historia patriarcal, desenterrando las representaciones de las diosas y retomándolas en sus obras como símbolo de la existencia de una cultura matriarcal precedente a la que conocemos.

Las artistas que han participado en este movimiento llamado “La Gran Diosa” han reproducido las representaciones de Tierra-fertilidad, así como los elementos que Jung y Newmann identificaran con los arquetipos femeninos, también han recuperado los rituales que enfatizan el binomio mujer-naturaleza.

Imagen 26
Sin título, de la serie *El árbol de la vida*, 1976
Autor: Ana Mendieta
Fuente:
http://www.alonsoart.com/artist_view.php?id_artist=3.



Podemos concluir que hoy día existen dos posturas muy bien delimitadas sobre la relación de los conceptos de feminidad. Por una parte, tenemos aquellos arquetipos socialmente impuestos y heredados, y por otra, la deconstrucción que apoya a las artes visuales y promueve un cambio en estas relaciones, ya sea creando conciencia, cuestionando, violentando, etc. Así, se convierte en un instrumento para poner en vigor nuevos significados surgidos del autoconocimiento de las artistas. En su postura crítica Panikkar plantea la necesidad de:

Llegar a una cristalización de experiencias pertenecientes a diversas civilizaciones y culturas y exponer otras formas de experiencia humana, las cuales, hasta ahora –y aquí es donde interviene la inercia- sólo han sido aceptadas como correctivos accidentales y marginales a lo que la cultura hoy día predominante tienen por verdadero⁴⁶.

Aunque no coincidimos con la autora en que los casos de mujeres artistas que exponen experiencias propias sobre la feminidad sean casos marginales o accidentales, sí creemos que la inercia, hasta el día de hoy, traza el camino de la

⁴⁶ Raimon Panikkar, “Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. para una lectura intercultural del símbolo,” en *Arquetipos y símbolos colectivos*, (España: Anthropos, 1994), 384.

segunda propuesta, donde muchas de las representaciones visuales apuntan a la reproducción de los arquetipos junguianos.

Esta segunda postura se sitúa dentro de los arquetipos femeninos que, como podríamos deducir de la obra de Dijkstra en el siglo XIX, han hecho un gran aporte para conformar lo que es hoy nuestra cultura: mujeres muertas, enfermas o dormidas (actitud pasiva), la mujer sumisa en el hogar, todas ellas como traducciones del autosacrificio y la maternidad. De igual manera, se han tomado los rasgos biológicos como determinantes para la construcción de una identidad.

II. El recurso plástico de la imagen del árbol como expresión de lo femenino

- Vínculos morfológicos y biológicos entre mujer y árbol; árboles como alegorías; hierofanías y epifanías en el árbol; transmutaciones de mujer en árbol y árbol como matriz vegetal**

Con el propósito de presentar conjuntos de información que faciliten encontrar puntos de divergencia lo mismo que concordancias que nos ayudarán a establecer que el árbol es, efectivamente, un símbolo al que se le atribuyen cualidades asociadas a la feminidad, se realizó una recopilación general de mitos, leyendas y ritos en los que se conjuga el binomio mujer-árbol, así mismo, se hizo una clasificación en la que se incluyen sólo algunos ejemplos tomados de distintas fuentes y autores, principalmente de: Mircea Eliade, Erich Newman, Ovidio y J. J. Bachofen.

Antes que establecer parámetros temporales o definir cuáles son los orígenes y centros de difusión de cualquier simbolismo o culto vegetal, lo que se plantea aquí es conocer cuál es la función que se encuentra detrás del símbolo del árbol, y se procurará agruparlos dependiendo de la carga significativa que posee el elemento específicamente en relación a los aspectos femeninos.

Los cultos vegetales pueden estudiarse desde varios ángulos de conocimiento como el iconográfico, teológico, sociológico, etc. Para esta clasificación, debido a que es tan variada la documentación, ya que se cuenta con elementos literarios, visuales o plásticos como pueden ser los ritos y las leyendas o los mitos transmitidos oralmente, en la presente investigación se han tomado en cuenta solo la función y el significado de los hechos, no su medio de difusión o transmisión.

Debemos comenzar por ahondar sobre el significado de los objetos, debemos recordar que:

Para la mentalidad arcaica, la naturaleza y el símbolo coexisten. Un árbol se impone a la conciencia religiosa por su propia sustancia y por su forma, pero esa sustancia y esa conciencia religiosa, que han sido “escogidas”, es decir que se han “revelado”⁴⁷.

Con lo anterior se pretende establecer que, tratándose del culto vegetativo, la adoración al árbol se ha dado por su relación ya sea con una presencia o un hecho particular, lo que le enriquece y confiere importancia y, en el mejor de los casos, sacralidad.

El árbol vincula tres mundos: el subterráneo, el aéreo y el terreno. No debe ser coincidencia que las mujeres se relacionen en estos tres niveles o mundos con los árboles, la tradición folklórica y mítica nos habla de mujeres que habitan una cueva que se encuentra en las raíces del Árbol del mundo, son las *Norns* de la cultura escandinava, mientras que en otras representaciones las encontramos habitando las copas de los árboles, como ocurre con las representaciones de algunas vírgenes, ejemplo de ello es el Árbol de Jesé, o las hespérides, en todos los casos encontramos a la mujer como guardiana del árbol como umbral entre los tres mundos: cielo, tierra y subterráneo, inframundo o infierno.

A continuación se revisan aspectos que han vinculado a la mujer con el árbol dadas sus características biológicas desde los dos puntos de vista anteriormente abordados –la psicología analítica por un lado y, la sociología y el feminismo, por el otro- para descifrar cómo éstos se han enfocado en la construcción y deconstrucción del género femenino.

Vínculos morfológicos y biológicos entre mujer y árbol

Dentro de este grupo se encuentran aquellas representaciones en las que mujer y árbol se conjugan dadas sus características biológicas y también aquellas que asocian la morfología del árbol con rasgos atribuidos a la mujer, como lo son la protección y el cuidado.

⁴⁷ Mircea Eliade, *Tratado e historia de las religiones*, (México: Biblioteca Era, 1972), 245.

El árbol aparece como un modelo auténtico, como un verdadero arquetipo. En la naturaleza del árbol se manifiesta el poder de la vida. Entre las rudas tribus, ya que han sobrevivido durante generaciones, los hombres tomaron conciencia de la brevedad de su propia vida. En los frutos obtuvieron la fuerza vital del árbol, en sus hojas y flores buscaron curación y el techo del ramaje les sirvió de modelo para la tienda y la casa. En la floración y la cosecha de los frutos, en el anual <<muere y torna a vivir>> se sospechó la existencia de un poder superior, que se convirtió para el hombre en la esperanza de poder superar la muerte⁴⁸.

Se incluyen aquí las manifestaciones del árbol de la vida, árbol cósmico y los ritos de regeneración vegetal:

Es en virtud de su *poder*, es en virtud de lo que *manifiesta* (y que lo sobrepasa), como el árbol se convierte en objeto religioso. Pero este poder, a su vez es validado por una ontología⁴⁹: si el árbol está cargado de fuerzas sagradas, es que es vertical, que cree, que pierde sus hojas y las recupera, que por consiguiente se regenera (“muere” y “resucita”) innumerables veces, que tiene látex, etc. Todas estas validaciones tienen su origen en la simple contemplación mística del árbol en cuanto <<forma>> y modalidad biológicas⁵⁰.

De las múltiples características que poseen los árboles, encontramos tres de las que podríamos desprender la mayoría de las asociaciones que se han hecho de este elemento con la mujer: ramas extendidas hacia el cielo, raíces hundidas en la tierra y capacidad regenerativa.

El árbol invertido es una imagen recurrente en toda cultura, ejemplo de ello es la tribu de los upanishads en la India, que posee la creencia de un gran árbol invertido llamado *Acvattha* (no muerte), que es la representación de la creación como un movimiento descendente.

A este respecto, Lurker hace la siguiente interpretación:

⁴⁸ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 168-169.

⁴⁹ El término ontología es tomado de Leibniz quien la define como: “ciencia de lo que es y de la nada, del ente y del no ente, de las cosas y de sus modos, de la sustancia y del accidente”, es interpretado como el estudio de la esencia y de las propiedades que constituyen a los entes y los seres; es decir, se considera al objeto, en este caso el árbol, por sus cualidades intrínsecas las cuales son posteriormente relacionadas por el hombre con sus arquetipos.

⁵⁰ Eliade, *Tratado e historia de las religiones*, 245.

Al hombre que piensa en relaciones se le hace patente en la figura arbórea una ley estructural que abraza todos los campos cósmicos del crecimiento y desarrollo, del reino de lo vivo, del ente en todos sus estadios hasta la decadencia y la muerte⁵¹.

En la península de Malaca, habita el pueblo pigmeo de los kentas, ahí se conoce el relato de un árbol que:

Antiguamente desde un monte situado en el centro de la Tierra creció hasta el cielo; en su cima puso el dios Kaei una especie de disco giratorio, del que penden seis lianas en diversas direcciones; cada vez que una de las lianas cuelga sobre el territorio de los pigmeos de la selva, maduran los frutos⁵².

De esta cita podemos desprender la estrecha asociación entre el cosmos y la fertilidad. En cuanto a la capacidad de regeneración, la idea de que la agricultura fue un descubrimiento hecho por mujeres se basa principalmente en el hecho de que al ser éstas quienes pasaban más tiempo en un lugar fijo tenían el tiempo de observar e imitar los ciclos de inseminación y germinación de los vegetales. También se debe a la creencia de que la mujer compartía los ciclos de fertilidad con la luna y la tierra.

Entre los nativos de Orinoco y los *ewe* en África son las mujeres quienes siembran y plantan las raíces: “Así como las mujeres sabían concebir y traer niños al mundo, del mismo modo los granos y las raíces que plantaban daban frutos mucho más abundantes que si hubiesen sido plantados por la mano del hombre”⁵³. Resulta fácil deducir de esto que a la mujer se le considerara portadora de fertilidad, pudiendo llevarla consigo y depositarla en otro sitio.

Con el correr del tiempo la actividad de la siembra y el arado pasó a manos del hombre, pero se conservaron las relaciones entre la mujer y la fertilidad de la tierra. El culto telúrico a la Tierra Madre se transformaría más adelante en la madre de los granos. Mircea Eliade califica este tránsito como un paso de lo simple a lo dramático, pues se dio una sustitución de las divinidades telúricas arcaicas por las

⁵¹ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 15.

⁵² Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 168.

⁵³ Eliade, *Tratado e historia de las religiones*, 237.

diosas agrícolas que se sumaron a la construcción de religiones con estructuras cada vez más complejas. Estas diosas empiezan a: “Tener una historia patética, a vivir el drama del nacimiento, de la fertilidad a la muerte”⁵⁴.

En antiguas representaciones mesopotámicas aparece la imagen del árbol situado entre dos animales que pueden ser cabras, ovejas o toros, animales al servicio del hombre; esta relación simboliza la fecundidad, con el tiempo, los reyes-dioses se vincularon con árboles enormes y frondosos que emulaban el bienestar de su pueblo, brindando a su pueblo, ganado y tierras, fertilidad y protección.

Durante la Edad Media, el hombre se fue apropiando de las cualidades de fertilidad que se le adjudicaban a la mujer; se volvieron corrientes los mitos de reyes a quienes se les atribuía la fertilidad de los campos. En la *Odisea*, Ulises confiesa a Penélope que es por su fama de buen rey por lo que la tierra da fruto, las ovejas dan a luz y el mar está cargado de peces. A un rey que siempre se apega a la justicia y obra con rectitud, la tierra lo recompensa con abundancia, así los hombres de su pueblo no tendrán que partir al mar en busca de sustento. En su libro *La rama dorada*, Frazer deja bastante de lado el origen asociativo de la fertilidad, no solo vegetal, sino de toda índole con la mujer, y suele recurrir a mitos, ritos y leyendas que sustentan la posesión patriarcal de los atributos de fertilidad, confirmando la teoría del “robo” de las cualidades femeninas para adjudicárselas a un rey u hombre con características especiales. Lurker también ejemplifica esta relación al afirmar que:

La piña, asociada a menudo con el falo, se encuentra ya en el arte asirio y en las tumbas etruscas como símbolo de la renovación de la vida. Un mito sobre Atis, el dios frigio de la vegetación, cuenta que enloqueció por su amor apasionado a Cibele y se castró debajo de un pino; de la sangre del moribundo brotaron flores y árboles con la primavera. Y en una fiesta, que se celebraba en el mes de marzo, se representaba con una piña al dios que muere y revive⁵⁵.

⁵⁴ Eliade, *Tratado e historia de las religiones*, 240.

⁵⁵ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 174.

Las piñas de los pinos y los pinos mismos, se asociaron entonces a divinidades masculinas, simbolizando la renovación, la vida eterna. La granada y su árbol se relacionaron con deidades femeninas.

Como podemos apreciar en el texto anterior, los atributos femeninos no son exclusivos de la mujer, hemos visto cómo los conceptos de muerte y renacimiento son con el tiempo aplicables a divinidades masculinas, ocurre lo mismo con el rey y el trono, siendo éste una derivación del árbol que determina un lugar sagrado.

En algunas tribus de América del Norte e Indochina existió la costumbre de parir al pie de un árbol. En Malaca, antes de dar a luz, la mujer visita su *árbol natal*. En Escandinavia las embarazadas abrazaban a *vardträd*, el árbol protector para tener un parto fácil; el sauco cumplía la misma función para los daneses. En estos ejemplos el contacto entre mujer y árbol funciona para hacer sentir a las mujeres parturientas que comulgan con las fuerzas de la naturaleza y que así, éstas le brindarían salud y protección en el momento del parto.

Derivado de esta relación con la fertilidad, los árboles han sido considerados en numerosas culturas como proveedores de salud o alimento a pueblos enteros. Ejemplo de ello es *Yggdrasil*, un fresno que se alza sobre la fuente de Urd, el cual es imperecedero ya que siempre está verde; en su copa se posa el águila (considerada ave divina); de sus ramas gotea miel, lo que le vincula al árbol de la vida, pues esta característica de brindar alimento ya sea como fruto o, en este caso, la miel, funciona como elixir de la vida. Para los germanos los frutos que son posesión de Idun deben ser comidos para mantener la juventud eterna. En la época prehispánica los antiguos mayas creían en la existencia de un árbol de la leche, presumiblemente una ceiba⁵⁶ con innumerables pechos, cuya función era alimentar a los niños que morían al ser destetados (Imagen 27):

Al *Chichihuacuauhco* iban los niños muertos, ahí existía un árbol de cuyas ramas goteaba leche con la que los niños se alimentaban. Los antiguos

⁵⁶ En la región de la península de Yucatán crece un árbol típico que presenta protuberancias en su tronco, las cuales asemejan mamas.

creían que estos niños volverían al mundo para poblarlo cuando se destruyese la raza que estaba en la tierra⁵⁷.

Los niños muertos antes de ser destetados chupaban los frutos del árbol como si fuesen pechos. En el *Chilam Balam* un pasaje narra cómo estos bebés eran sacrificados y devorados.

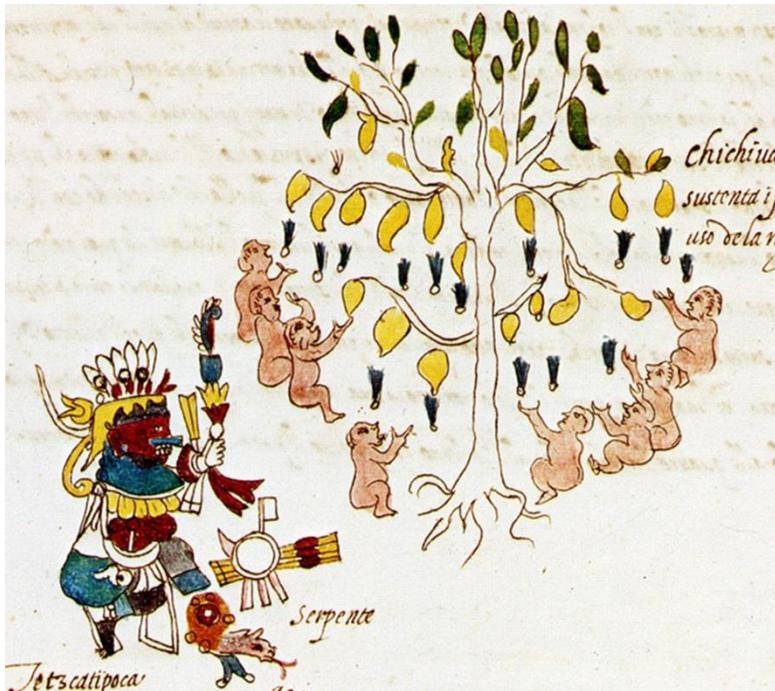


Imagen 27
Códice Vaticano. Chichihuacuauhco.
Fuente:
<http://www.mexicolore.co.uk/index.php?one=azt&two=ask&tab=ans&id=26>.

El arquetipo materno pues, consiste en la coexistencia de una madre mala o terrible capaz de negar la vida al quitar el sustento y el amparo al niño que de ella depende y la existencia de otra madre buena que da vida y protege; esta imagen polarizada queda a veces resumida en la simbología del árbol por contener los ciclos de vida y mortalidad.

Árboles como alegorías

Por alegoría entendemos la representación de una idea abstracta por medio de imágenes figurativas, ya sean personas, animales u objetos de la vida cotidiana. En particular, algunos árboles han sido vinculados a deidades femeninas, con el tiempo

⁵⁷ Miguel León Portilla, *De Teotihuacán a Los Aztecas: Antología de Fuentes e Interpretaciones Históricas*, (México: UNAM, 1995), 589.

estas especies absorbieron las cualidades de las diosas y se tomaron como representación de aquellos atributos peculiares.

En la antigüedad clásica cada diosa se correspondía con un árbol, a su vez existían atribuciones femeninas particulares para ciertas especies de árboles, por ejemplo: el ciprés fue asociado a la diosa Afrodita, y se le relacionó con la muerte; el pino era el árbol que se empleaba para colgar y crucificar, lo cual le dota de significados religiosos; en Grecia, el tilo pertenecía a Freya, diosa de la fertilidad y del amor, de ahí que entre los pueblos centroeuropeos el tilo sea considerado el árbol de los enamorados y bajo él se celebren fiestas y bodas.

De igual manera para los griegos, Esmirna, hija de Ciniras, aseguraba ser más hermosa que Afrodita, quien la castigó provocándole un amor carnal por su padre; una noche valiéndose de artimañas y de la complicidad de su nana, Esmirna entra en la habitación de su padre y lo seduce, éste al darse cuenta de lo que había hecho trata de matar a su hija, quien logra escapar; durante la persecución Afrodita la convierte en un árbol de mirto para salvar su vida. Desde entonces el árbol de mirto se asocia con la castidad:

El mirto pertenecía a Afrodita, diosa del amor, y cual signo del amor y de su condición de doncellas llevaban las muchachas griegas una corona de mirto [...] el mirto de brotes blancos se convirtió en símbolo de paz, castidad y encanto virginal⁵⁸.

La granada, fruto del granado, dada su coloración rojiza hace alusión al amor, y sus numerosas semillas a la fecundidad; este árbol estuvo consagrado a la diosa Hera, protectora del matrimonio. “La granada tuvo también en otras culturas una significación parecida, siendo por ejemplo atributo de la principal diosa cartaginesa, Tinnit, y de la budista Hariti, todavía hoy muy venerada entre el pueblo como diosa de la fecundidad y maternidad”⁵⁹.

El laurel es atributo de la castidad, en algunas composiciones se utilizarán las ramas del laurel en llamas para simbolizar la falta a esta virtud. Sin embargo, tras la

⁵⁸ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 173.

⁵⁹ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 174.

metamorfosis de Dafne, el laurel es consagrado al Dios Apolo, y éste porta una corona de laureles; al ser el dios de la poesía, la belleza y la música, el laurel se volvió un atributo de poetas, músicos, etc. Si recordamos la clasificación de arquetipos femeninos en capítulos precedentes, recordaremos el alusivo a la *altura espiritual más allá del intelecto*. De acuerdo al cristianismo, el laurel simboliza la eternidad, debido a su peculiaridad de ser de hojas imperecederas. Es vinculado en ocasiones a la Virgen María, ya que se dice que sus palabras son aromáticas, igual que las hojas de laurel. Desde el Renacimiento, este árbol es una alegoría de la Victoria quien, bajo la forma de una mujer alada, colocará una corona hecha con hojas de laurel a los vencedores.

El olivo representa la paz en gran parte del Mediterráneo. La mitología narra cómo Neptuno y Minerva contendían por el dominio de África, a tal punto que llegaron al consejo de deidades, donde se les retó a realizar el regalo más valioso; Neptuno hizo aparecer una fuente, mientras que Minerva venció con un olivo. A partir de entonces, el olivo se consagró a la diosa, simbolizando la paz.

Para el cristianismo, la imagen del sauce obtuvo un valor negativo y positivo a la vez, pues simboliza el pecado y el luto tanto como la fe y la fidelidad religiosa. Durante el Renacimiento se representó la alegoría de la carestía como una mujer escuálida y desaliñada que lleva una rama de sauce en su mano derecha, mientras que en la izquierda porta una piedra pómez, a este personaje lo acompaña una vaca flaca.

Por su parte, el álamo también fue asociado con elementos considerados femeninos. En la antigüedad, algunas culturas cubrían con hojas de álamo negro a sus muertos. Mientras que para la fe cristiana el álamo aludía por un lado a la salvación dadas sus cualidades curativas (con sus hojas curaban picaduras de serpiente), y por el otro recordaba la pasión de Cristo debido a su carga simbólica mortuoria.

La encina fue adorada por su fuerza y volumen, convirtiéndose en representante de la fuerza física y moral. Se le suele vincular con el árbol de la vida,

su madera parece estar lejos de la corruptibilidad, y adquiere significados de salvación; algunos autores lo vinculan a la Virgen María y, como desprendimiento de esta idea, a la Virgen de la Encina. Es un árbol tan fuerte que es difícil de doblar, por ello se convirtió en símbolo de la fe inquebrantable. Sin embargo, las bellotas que provienen de este árbol tienen connotaciones negativas, pues están relacionadas con la lujuria o con la imagen de esterilidad; incluso es posible asociarlas con el diablo ya que la bellota es el alimento de los cerdos. Recordemos la imagen de *Las malas madres*, realizada por Segantini.

Frida Kahlo realiza en 1946, *Árbol de la esperanza, mantente firme* (Imagen 28), en el que podemos ver con claridad la división entre el mundo masculino y el femenino, este último representado por el sufrimiento paciente y la victimización de la mujer tendida en la camilla de hospital. Quance interpreta a este personaje como habitante del mundo diurno, es decir, el que arquetípicamente es el reino de la razón y las deidades masculinas, mientras que la otra mujer pertenece al mundo nocturno, dominado por la luna; es ésta la Frida que Chadwick califica como sexual.



Imagen 28.
Árbol de la esperanza, mantente firme, 1946
Autor: Frida Kahlo
Óleo/masonite
Fuente: *Arte del Siglo XX*, 206

Quance remarca la composición que se forma por la horizontalidad de la mujer recostada cruzada por la verticalidad de la Frida erguida, haciendo un paralelismo con la simbología de la crucifixión que interpretada por la tradición cristiana nos

remite a la cruz como un *árbol de la esperanza*. La imagen nos presenta la relación mujer-árbol como alegoría de la esperanza; su significado cobra importancia para el presente trabajo dado que es a partir del sentido autobiográfico de la autora como podemos revisar la construcción de sus representaciones.

Hierofanías⁶⁰ y teofanías⁶¹ en el árbol

El árbol es utilizado por una deidad para conectarse con el mundo. Nos remitimos en este apartado a las visiones, apariciones o revelaciones divinas. La característica principal de este grupo es que el árbol adquiere significación en función de la deidad que lo posee o utiliza como vínculo con el mundo; es común encontrarnos con que estas divinidades están por lo general en estrecha relación con la fertilidad y, en ocasiones, determinan lugares sagrados. Por ejemplo, Cibele es representada sentada en la cima del *árbol del mundo* con una rueca en la mano que simboliza los días del hombre.

Para la iconografía cristiana las apariciones de la virgen se vinculan estrechamente a los árboles, suele aparecer junto o sobre ellos. Podemos relacionar este fenómeno con la idea de arraigamiento, o con la determinación de un lugar específico que fue tratada anteriormente, en la que los árboles celestes ubican un sitio como eje del mundo. Tal es el caso de Nuestra Señora de Fátima, la cual se representa sobre un árbol, rodeada de palomas, de manera similar a Afrodita, la diosa griega del amor.

El nombre de numerosos lugares de peregrinación muestra cómo la fe del pueblo cristiano relacionaba a la madre de Dios con distintos árboles: La virgen del Pino, del Espino, del Rosal, de la Oliva, etc.

María en persona, la virgen, es el vástago que en los planes divinos de salvación crece hasta convertirse en el árbol bueno (*Arbor bona*). Según la visión simbólica de la gente piadosa de la edad media, Cristo es el

⁶⁰ Manifestación de lo sagrado mediante un objeto habitual.

⁶¹ Revelación de una deidad.

<<fruto>> más hermoso que el Padre celestial ha hecho brotar del seno terrestre de María⁶².

Podemos señalar que el culto a las vírgenes relacionadas con los árboles tiene un significado simbólico, la mujer elegida estará enraizada en un lugar determinado; en todo caso, este lugar será considerado el *núcleo*, por lo que es posible establecer la ecuación: árbol-mujer sagrada-lugar sagrado o centro.

En la tumba de Tutmosis III se encuentra una imagen en la que se aprecia a la diosa Isis en forma de árbol que amamanta al dios Osiris con un seno que surge de sus ramas (Imagen 29).



Imagen 29.
Tumba de Tutmosis III, 1500-1450 a.C.
Fuente:
<http://hipertesis.com/category/general/page/8/>.

Existen otras dos versiones de esta representación: en la imagen 30 es el brazo de Isis el que sale de entre las ramas del árbol, mientras su mano sujeta una vasija con la cual vierte un líquido en un recipiente sostenido por el difunto.

En la imagen 31 es la diosa Hator quien se representa en el paraíso, se le puede apreciar de cuerpo entero posándose entre las ramas de un frondoso árbol para ofrecer alimento al faraón quien lo recibe en una posición genuflexa.

⁶² Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 178.



Imagen 31.
Hator en el paraíso. Egipto. S/f
 Fuente: Lurker, *El mensaje de los símbolos*, 169.

Imagen 30.
Isis brindando alimento al alma del difunto. s/f
 Fuente: Lurker, *El mensaje de los Símbolos*, 169.

Partiendo de estas tres versiones de un mismo mito podemos deducir que la diosa puede tener contacto con el mundo terrenal a través del elemento árbol, una vez más podemos remitirnos al primer inciso de este capítulo en el que se aclaró que uno de los significados que se atribuyen al árbol es el de “marcar” un lugar. Nos atrevemos a sugerir que por la doble cualidad del árbol de estar afianzado a la tierra, siendo inamovible y, de tener ramas que se extienden hacia el cielo conectando ambos planos, cielo y tierra, es por lo que puede fungir como medio de expresión para la deidad. Además, las imágenes muestran a la diosa brindando alimento y bebida al alma del muerto, presumiblemente para asegurar la supervivencia de ésta hasta el momento de la reencarnación, lo que concreta la función nutricia propia de su maternidad.

El árbol como conducto de las deidades está presente en prácticamente todas las culturas. Podemos distinguir claramente en la imagen 32 la forma de Adonis que está siendo “alumbrado” por el árbol. Aquí, el árbol no posee cualidades específicas, sino que es Esmirna, su madre, quien utiliza la presencia física del árbol para parir a través de él.

Otro ejemplo de este uso del árbol como lugar de nacimiento es la historia del dios indio del fuego, Agni, “probablemente se piensa en la madera, concebida como elemento femenino, con que se hacía fuego frotando”⁶³.



Imagen 32.
El nacimiento de Adonis.
Detalle de un fresco de Bernardino Luini
Escuela de Lombardía, Italia
Año 1500 aprox.
Fuente: Newmann, *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, 418.

En oposición a lo antes planteado, la fotógrafa Graciela Iturbide en *La Ascensión*, de 1984, (Imagen 33) muestra a dos muchachas que acaban de subirse a un árbol, las cuales representan a un par de vírgenes -recordemos que las vírgenes generalmente aparecen en los árboles, es especial en las copas-. La fotografía, que sitúa el punto de vista del observador partiendo desde abajo, enfoca los pies, además de evidenciar la idea de la ascensión, recalca que ha sido por méritos propios y no por algún poder sobrenatural. Los rostros no se ven, de acuerdo con Quance, esta es una característica que deshumaniza, nosotros diríamos que aporta generalidad. Por su parte, William A. Christian apunta:

Las imágenes de la madre con el niño, símbolo del poder creativo de la naturaleza en el interior del propio cuerpo humano [...] Se encuentran localizadas en puntos de ingreso a la naturaleza que se abren a otros mundos. Los árboles y las cimas de las montañas son puntos de contacto con el cielo [...] devuelven la energía natural o divina en forma de consuelo,

⁶³ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 174.

gracia y milagro, son huellas en lugares del mundo campestre que resultan lógicos para la súplica y la propiciación de las fuerzas exteriores⁶⁴.

El carácter sagrado que una sociedad suscribe a un lugar determinado tiene como ancla un elemento natural como los árboles, las cuevas o las cimas de las montañas y, como se ha visto, estos lugares se encuentran ligados a la aparición de las vírgenes, es decir, a la sacralidad femenina, en específico a los arquetipos de protección, bondad, altura espiritual, instinto de ayuda y de lugares de transformación.

Transmutaciones de mujer en árbol

Dentro de este grupo se incluyen árboles antropomorfos y transformaciones de mujeres en elementos vegetales, además de un reducido número de mitos en los cuales los árboles crecen en el lugar donde una mujer ha sido enterrada. Las historias de mujeres que se transforman en árboles son comunes sobre todo en las mitologías griega y romana.

Ovidio en su *Metamorfosis* cuenta la manera en que las Helíades, hermanas de Faetonte, fueron convertidas en álamos mientras lloraban por la muerte de su hermano ocasionada por su caída del carro del Sol.

El mejor ejemplo de los que integran este grupo es el conocido relato de Dafne y Apolo quien, al ser flechado por Cupido en castigo por burlarse de él, se enamora de Dafne. En las ilustraciones podemos ver el momento en que Dafne es tocada por Apolo en su persecución y al instante comienza su transformación en un laurel (Imágenes 34 y 35). Si comparamos ambas versiones son casi idénticas: Apolo, a la izquierda, toca a Dafne con su mano derecha, y ésta voltea al sentir el contacto; también podemos apreciar que la transformación inicia con las manos alzadas al cielo ramificándose, la diferencia que me parece importante recalcar es la aparición en la pintura de raíces que brotan de la planta de sus pies, aludiendo al primer inciso de éste capítulo podemos rescatar la idea de las raíces del árbol no sólo como la representación del lado oscuro del ser humano, sino la idea de asentamiento, el árbol

⁶⁴ Cristian Jr., William, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV a XVI)*, (Madrid: Nerea, 1990), 32.

ligado al sentimiento de firme permanencia en un sitio, o el árbol como indicativo de “el” lugar; en resumen, Dafne está adquiriendo el sentido de ser posesión del dios. Si unificamos las dos características, encontramos que Dafne se transforma en un árbol cósmico que unirá el cielo con la tierra y representa también los ciclos de regeneración asociados siempre a aspectos de la fertilidad femenina.



Imagen 34
Apolo persiguiendo a Dafne
Atribuido a Tiziano Aspetti
1605 aprox.
Relieve esculpido en mármol.
Fuente y ubicación: Museo del Prado

Imagen 35
Apolo persiguiendo a Dafne.
Autor: Cornelis de Vos
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo.
193 cm x 207 cm.
Fuente y ubicación: Museo del Prado



En el mito de Deméter y Perséfone encontramos una directa asociación con los ritos de regeneración vegetal por un lado y, por el otro, el vínculo madre e hija. Deméter fue para los griegos la diosa que les enseñó la agricultura y les hizo el regalo del grano para siembra, se le adoraba como deidad de la fertilidad, de las estaciones y otras virtudes relacionadas. De sus amoríos con Zeus nació Perséfone quien fue raptada por Ades y conducida hasta el inframundo, al enterarse, Deméter salió en su búsqueda, su ausencia provocó sequías y todo lo viviente sobre la tierra comenzó a

morir, es por ello que Zeus ordenó a Ades devolver a Perséfone. La condición para hacerla volver a la tierra era que en el camino ella no comiera nada, pero fue engañada y probó algunas semillas de granada, por lo que fue obligada a volver al lado de Ades un mes por cada semilla; desde entonces, al separarse Perséfone de Démeter, ésta se deprime por lo que suceden los cambios de estación. Al volver Perséfone al lado de su madre la tierra reverdece. Este mito coloca la vitalidad de la tierra en función de los humores de una deidad femenina, también resulta interesante el hecho de que la voluntad sea suficiente para decretar vida o muerte, es un poder que se ha atribuido al género femenino; la función biológica de la reproducción y el alumbramiento que caracterizan al cuerpo de la mujer se ha trabajado en el arte visual desde una visión romántica casi virginal. De acuerdo con la mitología, cada vez que Perséfone regresa a la tierra inicia la primavera, y cuando regresa al infierno comienza el invierno, el renacer y la transformación mágica ocurren cada vez que madre e hija se unen o se separan.

Sin embargo, a raíz de la revolución femenina que nos ha llevado a una concientización del cuerpo, de los roles de género y de las propias expectativas de las mujeres, esta visión ha cambiado su punto de focalización. Ejemplo de ello es la maternidad, nos parece que pocas mujeres han trabajado más intensamente que Frida Kahlo sobre este tema, en las obras *Mi nacimiento* o *La cama volando*. *Henry Ford Hospital* muestra una visión aterradora sobre una maternidad frustrada y la propia experiencia de la pintora sobre los múltiples abortos que tuvo a raíz de su accidente. En la obra de Kahlo vemos claramente su enfrentamiento al deseo de procrear vida y en cambio vivir la muerte en su propio cuerpo repetidas veces.

Árbol como matriz vegetal

En lugares y tiempos diversos, muchas culturas han fundado ritos y costumbres basados en la idea de un árbol específico como fundador de su tribu o pueblo; en otras ocasiones el árbol es utilizado para alojar a las almas que posteriormente

pasan al interior del cuerpo femenino. “El árbol es símbolo de la materia, de lo maternal, de cuyo seno procede toda la vida”⁶⁵.

El Árbol de Jesé (Imagen 36) es uno de los mitos cuya finalidad es explicar la genealogía de Jesús, con base en las escrituras del profeta Isaías. Consiste en tres elementos principales: vara, raíz y flor, que corresponden a María, Jesé (padre del rey David) y Cristo respectivamente. En la Edad Media se hicieron corrientes las representaciones de la Virgen situada en lo alto del árbol. Esta iconografía ha sido interpretada por varios autores, entre ellos, Quance, para quien la vara simboliza la madre, “la materia virgen de la que proceden todas las criaturas en el principio”⁶⁶.

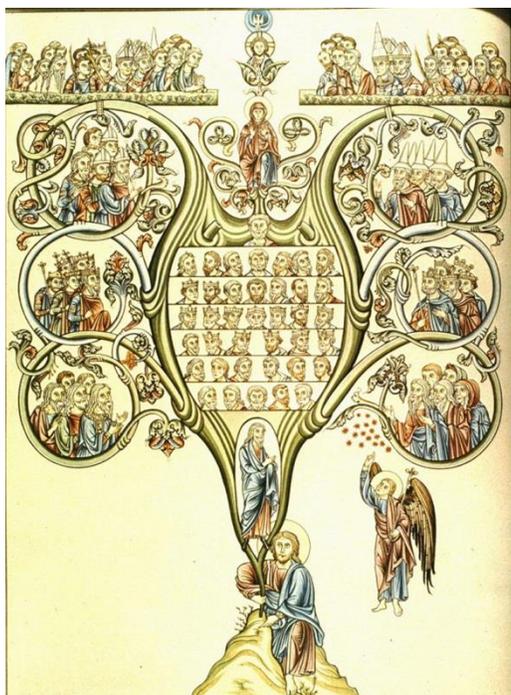


Imagen 36.
Árbol de Jesé.
Hortus Deliciarum, h.1195.
Fuente:
https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41515/rdim_2.pdf

Muy ilustrativo resulta el rito de hacer pasar a un niño enfermo a través del hueco de un árbol con dos finalidades: transferir la enfermedad mediante el contacto al objeto y, simbólicamente, pasar por un segundo parto; al atravesar otra vez por un orificio, la acción de un nuevo nacimiento eliminará los padecimientos.

⁶⁵ Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 174.

⁶⁶ Quance, *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, 205.

En Madagascar habita una tribu llamada *Antaivandrika*, que literalmente quiere decir las gentes de *vandrika* (árbol). Otra tribu cuya gente es llamada *antafásy* son los descendientes de un banano, la leyenda narra que un día salió un hermoso joven de un banano, que en poco tiempo creció grande y fuerte, los hijos de éste y sus nietos fueron quienes comenzaron el linaje de la tribu.

Un mito de los germanos relata el origen de la raza humana de la siguiente manera: tres hermanos divinos Odín, Wili y We encontraron sobre la playa dos troncos de árbol, y de ellos formaron la primera pareja humana, llamando al varón Ask (fresno) y a la mujer Embla (olmo), siendo éstos los padres de los primeros seres humanos. De modo parecido, para los sandaves del África oriental, el antepasado Matumda surgió del árbol del pan y de éste hizo salir a los primeros hombres y animales. El árbol en estos relatos más que una matriz, sirve como materia primigenia.

El fresno para los antiguos griegos se consideró la madre de la humanidad, al llegar el fin del mundo escondería a la pareja que engendraría al nuevo género humano; los primeros seres humanos se representan bajo la imagen del Beivas.

Como podemos apreciar la identificación entre estos dos aspectos radica en la consideración del árbol no como origen sino como vehículo, dada su relación con la característica del cuerpo de la mujer como el lugar de tránsito donde se aloja la vida del hombre antes de nacer.

El hombre primitivo tenía la creencia de que el cuerpo muerto era un estado de reposo en el tránsito hacia una vida nueva. Era así que al poner los cuerpos de los muertos dentro de los árboles (Imagen 37), se simbolizaba no sólo la preparación para un renacimiento, sino también la protección mientras el proceso ocurría. El árbol estaba relacionado con la fuerza que revitalizaría al muerto, por medio del uso de su poder fértil, además de su función protectora. Encontramos pues, representados los arquetipos que vinculan a la mujer con la vida y la muerte.

Retomando el ejemplo de las tribus de Madagascar, recordemos que el árbol dio vida a un varón, de quien nació una estirpe de hijos y nietos, antepasados de la tribu; en éste ejemplo la mujer ha quedado prácticamente invisible, y se olvidó la cualidad femenina de la regeneración que implica mujeres fértiles pariendo hijas fértiles, ya que es la mujer quien posee el vientre y el orificio por el que el hombre ha de venir al mundo terrenal.



Imagen 37
Entierro primitivo en el árbol. Africa Oriental.
 Fuente: Newman, *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, 419

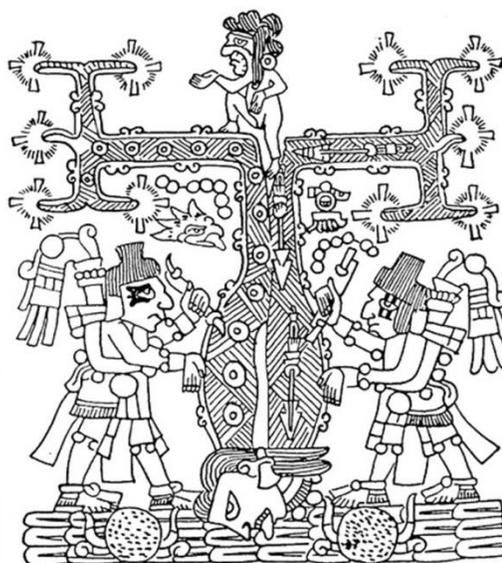


Imagen 38
Tamoanchan
 Fuente: Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, (México: FCE, 1957), 94.

El *Tamoanchan* (Imágenes 38 y 39) ilustran un árbol, cuyo tronco se abre por la mitad en la parte superior, de esta separación vemos salir a un hombre: “los mixtecos [...] se decían descendientes de los árboles e ilustraban su origen por un hombre saliendo por un tronco quebrado”⁶⁷.

⁶⁷ Laurette Sejourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, (México: FCE, 1957), 94.

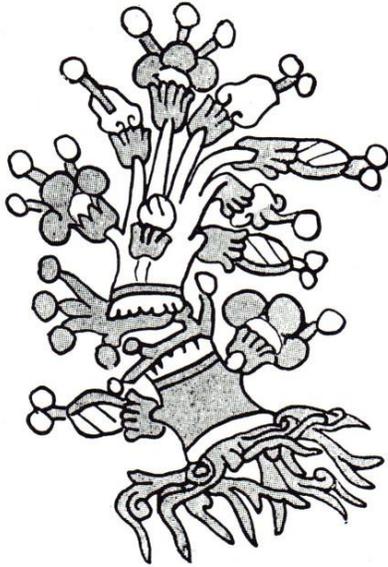


Imagen 39
Tamohuanchán
Fuente: Eduard Seler, *Obras completas*, (México: Archivo del Museo Nacional de Antropología e Historia de México, Tomo III), 229.

Otro ejemplo de las cualidades femeninas transferidas al varón es la creencia de que el alma de los hombres se aloja en una planta pero que luego es introducida en el vientre materno. Podría tratarse de la presencia de una dualidad, mientras el alma está contenida en la planta podemos hablar de un principio femenino, pero el hecho de “introducir” puede asociarse a la idea de que la planta posee una cualidad masculina “fecundando” o depositando dentro de la mujer lo que comúnmente se llama “la semilla” del varón.

En la Selva Negra la comadrona saca al bebé de la *Tititanne*, en otros lugares, San Nicolás sustrae de un árbol a los niños para posteriormente, entregarlos a sus padres, en la Baja Austria permanece la leyenda de cajitas que contienen a los niños no nacidos, éstas cuelgan de un árbol que crece en medio del mar.

En *El nacimiento de Adonis* encontramos los opuestos: vida y muerte unidos por el ciclo vital que se representa en el árbol. El orificio del árbol por el que Adonis debe pasar es un umbral, la misma oquedad en el árbol puede ser un lugar de enterramiento, por lo tanto lo vinculamos nuevamente al útero. Podría ser la representación del renacimiento a través de la muerte.

En los casos revisados anteriormente encontramos regularmente ideas que englobamos fácilmente en las categorías de arquetipos femeninos. Aunque en

ocasiones resulten conceptos opuestos, no debemos olvidar los principios compensatorios antes citados en el primer punto del capítulo I.

Al situarnos en una posición crítica nos damos cuenta de cómo la estructuración de los mitos ha fijado ciertas cualidades en el concepto de feminidad, y ha construido estereotipos que proceden tanto de la mitología clásica como de la cristiana y aún más allá.

También hemos podido observar cómo estos estereotipos se modifican y adecúan de acuerdo a un contexto social y cultural que les envuelve, en contraste con las obras realizadas por mujeres artistas que muestran visiones propias de estos prototipos, lo que refuerza nuestra idea de que los arquetipos son construcciones sociales susceptibles a desmontarse y, por consiguiente, a reelaborarse.

- **El árbol como recurso plástico relacionado con lo femenino en la obra de artistas contemporáneas: Esther Ferrer, Fina Miralles, Yoko Ono, Pamen Pereira y Jennifer Steincamp**

Este punto se centra en la revisión de obras cuidadosamente seleccionadas producidas por Esther Ferrer, Yoko Oni, Fina Miralles, Jennifer Steincamp y Pamen Pereira. La selección se realizó con base en la consideración de que su trabajo ha abierto caminos para que dentro de un contexto nuevo, podamos reflexionar sobre las producciones artísticas generadas por mujeres, en las que los elementos de feminidad subvierten o denuncian la codificación cultural que han tenido dentro de la tradición de la plástica, dado que lo femenino se plantea en estas artistas a partir de la autoconciencia.

Si bien algunas artistas tomadas como referentes para este capítulo se comprometen abiertamente como feministas y dirigen su producción a la búsqueda de contenidos y formas coherentes con sus discursos, abarcamos a otras que, sin

asumirse de igual manera, producen obras en que los temas femeninos están presentes. Por lo tanto, concordando con el planteamiento de Zamora: “El o la artista traduce el periodo y el contexto en que se desenvuelve, pero a través de un momento emocional”⁶⁸. Al ser las obras producidas dentro de un momento histórico, responden al contexto social y emocional de quien las realiza. En medio de esta ambigüedad se construye el producto plástico que se presenta en el último capítulo y que se sustenta en esta tesis.

El término femenino en el trabajo de estas artistas se plantea desde un punto de vista lejano al tradicional, se produce desde un sentido de apropiación del término, que ha sido posible dadas sus experiencias de vida, las cuales propiciaron una toma de conciencia personal; su quehacer plástico es un punto de reflexión activo sobre el cual emiten juicios y conceptos que dan sentido a sus obras.

Esther Ferrer

Nacida en San Sebastián, España, en 1937, es la más veterana y también la más radical de las artistas a las que aludimos en este trabajo. Ella se reconoce como artista, activista y feminista. Se integra al grupo Zaj en 1966, el cual fue disuelto treinta años más tarde. Pese a lo variado de su producción, es conocida internacionalmente por sus performances, materia en la cual es considerada pionera en su país; el elemento principal en sus obras es su propio cuerpo, añadiendo a sus piezas toques de humor e ironía.

Utilizaremos como recurso *El libro del sexo* (Imágenes 40 a 43), una serie de fotografías creada a partir de 1976; en ella se presentan decenas de variaciones de fotografías de la zona genital de la artista impresas e intervenidas, y podemos ver un juego de imagen entre fondo y figura; al poner atención en los extremos de la fotografía apreciamos sus piernas ligeramente separadas y el vello púbico en la parte central del recuadro, pero si atendemos a la división entre sus piernas, éstas toman el lugar de fondo sobre el cuál reconocemos la silueta de unos troncos, coronados por frondosas copas. Con su peculiar sentido del humor se hace patente la crítica

⁶⁸ Zamora, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*, 131.

feminista hacia un contexto social y cultural que ha sido producto de la hegemonía patriarcal; en este caso, el árbol es un pretexto para reflexionar sobre los arquetipos basados en *el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal* que aparece en el *Génesis*, dentro del *Antiguo Testamento*; se trata también del árbol más importante para la cultura occidental, puesto que en él se basa gran parte de las construcciones sociales de la diferencia entre el ser masculino y el femenino; es causante de la expulsión del paraíso, el peso de esta idea, como mencionamos, ha dado forma a todo el pensamiento occidental desde hace milenios. Esther Ferrer muestra de una forma irónica y contundente su postura a favor de la deconstrucción y reconstrucción de los arquetipos utilizando la imagen como medio de creación plástica.



Imagen 40
De la serie *Los árboles de la ciencia bien y del mal*, 1996
Autor: Esther Ferrer
Foto con hilo de cobre
Fuente :<http://www.arteleku.net/estherferrer/>.

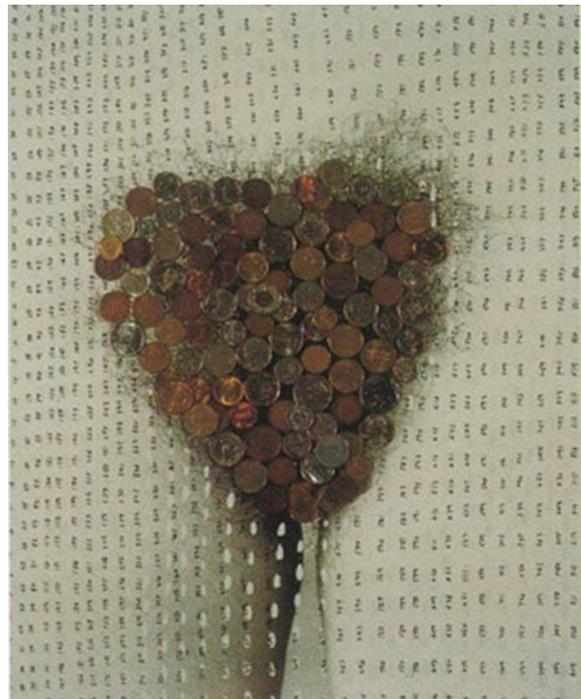


Imagen 41
Sexo internacional de la serie *Los árboles del bien y del mal*
Autor: Esther Ferrer
Monedas de diferentes países/foto
Fuente: <http://www.arteleku.net/estherferrer/>.

De acuerdo a San Ambrosio: “Adán fue inducido al pecado por Eva, y no Eva por Adán. Aquel a quien la mujer ha inducido al pecado, justo es que sea recibido por

ella como soberano”⁶⁹. Mientras que Beauvoir al respecto opina que: “En la religión cristiana la carne es maldita, la mujer aparece como la más temible tentación del demonio”⁷⁰.

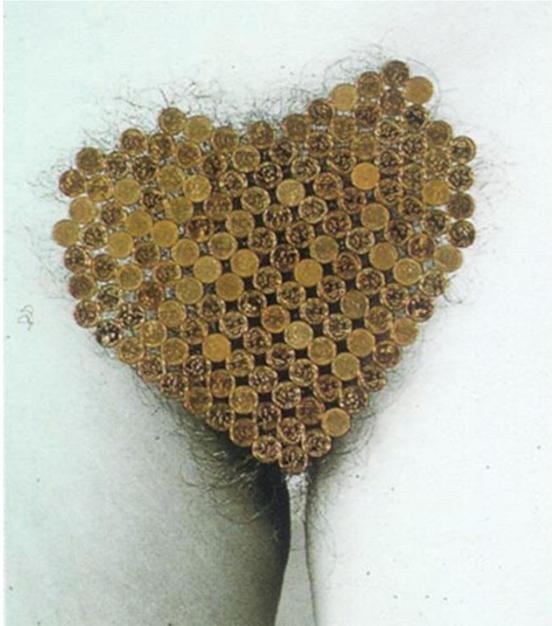


Imagen 42
Sexo nacional de la serie
Los árboles del bien y del mal
Autor: Esther Ferrer
Monedas francesas/foto
Fuente: <http://www.arteleku.net/estherferrer/>.



Imagen 43
Il était une fois une sexe violet
Autor: Esther Ferrer
Fotos con hilos y texto
Fuente: <http://www.arteleku.net/estherferrer/>.

En contraparte, los artistas del siglo XVI como Tiziano (1477/1490-1576) representan el árbol del bien y del mal en una imagen que es dividida por un árbol vertical que corta la escena en dos mitades. (Imagen 44). En la parte derecha se encuentra Eva tomando una de las frutas prohibidas del árbol, que le es ofrecida por un personaje cuyas manos y cabeza parecen de niño, mientras que su parte inferior parece una cola bífida. En el lado izquierdo encontramos a Adán, intentando detener el acto de la mujer. Como es sabido es ella quien no puede frenar su impulso y toma el fruto, mientras que él es la parte consciente cuya razón trata de contener al instinto.

⁶⁹ San Ambrosio citado por Andrea Guerrero, “La necesidad actual de la lucha feminista”, *LUMO 001*. Año 1, no. 1 (abril 2014): 84

⁷⁰ Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, 34.



Imagen 44
Adán y Eva, hacia 1550
Autor: Tiziano, Vecelio di Gregorio
Fuente: Museo del Prado.

En el caso de Ferrer, sus árboles del conocimiento, que encierran la vida y la muerte, contienen elementos que poseen una carga cultural y social bien definida. Estos elementos son monedas y metales que nos remiten al intercambio económico ya sea entre individuos como entre naciones; el empleo de las monedas señala, además de un punto geográfico, una identidad construida y asumida al interior de las sociedades.

Fina Miralles

El trabajo de Fina Miralles (Cadaqués, 1950) ha sido clasificado por varios autores dentro del Land Art de los años setenta. Su obra se fundamenta en el empleo del cuerpo como soporte artístico en la intervención en la naturaleza. Crea el concepto de “Cos-Natura” (Cuerpo-Naturaleza), que engloba la comparación entre lo que puede ser natural asumido como espontáneo, y lo artificial como manipulado.

En el año de 1975 desarrolla el proyecto titulado *Interacciones con el árbol* del que se desprenden piezas tituladas: *A dalt de un arbre (Arriba de un árbol)* (imagen 45); *Ligada a un arbre (Amarrada a un árbol)*; *Penjada a un arbre (Colgada a un*

árbol); *Paraules a l'arbre. (Palabras al árbol)*. De la serie nos interesan específicamente estas cuatro piezas.



Imagen 45
A dalt de un arbre (Arriba de un árbol)
Serie: *Interacciones con el árbol*,
1975
Autora: Fina Miralles
Fuente: Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía

Ligada a un arbre (Aterrada a un árbol) (Imagen 46) es el registro de una acción, donde Fina Miralles se ata a un árbol utilizando unas cuerdas que además de mantenerla unida a él, le restringen el movimiento; podemos percibir una especie de simbiosis o fusión con el elemento.



Imagen 46
Ligada a un arbre (Aterrada a un árbol)
Autora: Fina Miralles
Fuente:
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

La pieza titulada *Penjada a un arbre (Colgada a un árbol)* (Imagen 47) registra una segunda acción; en la fotografía observamos a Miralles prendida de la rama de un árbol por la parte posterior del suéter que lleva puesto; lo que cabe resaltar es la

postura suelta, los brazos y la cabeza no oponen resistencia, al respecto Laura de la Mora opina:

Se podría relacionar su actitud y gesto con dos posibilidades: la de un ahorcado o al menos un desmayado -esto- relacionado con la postura, o el haberse abandonado a la situación y al destino y estar en unión con la muerte⁷¹.

Poniendo en evidencia la relación cercana de la propuesta con el concepto de muerte ya vinculado al árbol previamente, debemos recordar la relación existente entre el árbol, la crucifixión, el ahorcamiento, la muerte y lo femenino.



Imagen 47
Penjada a un arbre (Colgada a un árbol)
Autora: Fina Miralles
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Las acciones llevadas a cabo en *Paraules a l'arbre (Palabras al árbol)* (Imágenes 48 y 49) consistieron en susurrar secretos o confesiones en el agujero que había en el tronco de un árbol para que el ser interno del árbol pudiera escucharlas; posteriormente la artista colocó una piedra para bloquear el orificio y que sus palabras pudieran ser preservadas dentro. Podemos interpretar esta relación con el árbol como un elemento de privacidad e intimidad propio del llamado arte feminista y, a su vez, contrastarlo con el estado pasivo atribuido culturalmente a la mujer.

⁷¹ Laura De la Mora Martí, *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Angels Ribé –en la década de los setenta-*, Tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia, (Valencia, 2005), 274.



Imágenes 48 y 49.
Parauls a l'arbre.
(Palabras al árbol)
 Autora: Fina Miralles
 Fuente:
 Museo Nacional
 Centro de Arte Reina
 Sofía

De su serie posterior *Traslaciones* (1976) nos interesa destacar la pieza titulada *Llit arbre* (Imágenes 50 y 51), donde un árbol es sacado de raíz del suelo donde está plantado y trasladado a la habitación, ocupando el lugar de Fina, recostado sobre la cama, en cuya cabecera se ha dispuesto una fotografía donde podemos ver a la autora enterrada, desde los pies hasta los muslos en el hueco donde fue extraído el árbol. Cabe recalcar la presencia de la cama y definirla como un objeto que es parte de la privacidad que buena parte del arte feminista opta por exponer como contrapunto del carácter público asignado a las labores masculinas. Otro de los elementos principales es el árbol, pero el otro es sin duda el cuerpo de la artista. Por otra parte, si tomamos en cuenta que las piernas de la autora están representando el lugar de la raíz podemos conectar su obra con lo que ya se habló sobre la relación entre la imposición de ciertos atributos femeninos a la raíz del árbol, y referirnos a los contextos socioculturales que han provocado la reclusión de la mujer al ámbito doméstico.



Imágenes 50 y 51.
Llit-arbre (cama-árbol)
Serie: *Traslaciones*
Autora: Fina Miralles
Fuente: Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Aunque Fina Miralles en palabras de Laura de la Mora niega la relación genérica en su obra en favor de la universalidad de los conceptos que pretende inferir en sus piezas, en el presente trabajo se considera que el hecho de que una mujer tome el cuerpo de una mujer como elemento referencial le confiere, ya sea intencionalmente o no, un carácter femenino que se potencializa al emplear su propio cuerpo.

Yoko Ono

Esta artista de origen japonés formó parte en los años 60 del grupo de vanguardia Fluxus, que daba prioridad al ámbito social antes que a las cualidades estéticas de la obra. Una de las características principales de su producción, que es clasificada por los críticos como conceptual, es la economía de recursos que utiliza para generar la reflexión del espectador en torno a los temas de su interés, los cuales van desde la paz, la libertad, la lucha contra el racismo y, también, cuestiones de género. Su obra es muy amplia y abarca música, canto, instalaciones, escritura, video, etc.

Dentro del presente trabajo nos interesa revisar dos propuestas, la primera de ellas se titula *Ex It* (Imagen 52), presentada por primera vez en la Lonja del Pescado de Alicante, en la Ciudad de Valencia, España, en el año 1997. En esta gran

instalación Yoko utiliza ataúdes de madera de cuyo interior surge un árbol joven. Dos conceptos son obvios: el de la muerte en aparente contraposición a la vida; sin embargo, podemos interpretarlo como una narración del tránsito del círculo vital, ya que los jóvenes árboles están surgiendo de los árboles muertos representados por las tablas de madera que conforman los ataúdes; la vida y muerte en relación a lo femenino ha sido tratada anteriormente. Recordemos los antiguos ritos de hacer pasar a los niños enfermos por el orificio de algún árbol para hacerlos sanar, o la mención hecha sobre los árboles que cumplen la función de matrices vegetales y que en ocasiones son troncos muertos de árboles de los cuales surge una nueva vida.



Imagen 52
Ex It
Autora: Yoko Ono
Fuente:
<http://es.wikipedia.org/wiki/YokoOno>.

La segunda pieza que citaremos es *Wish tree (Árbol de los deseos)* (Imágenes 53 y 54) de 1981, y que ha sido reproducida en otras ocasiones. Aquí la artista extiende una invitación a los asistentes a participar escribiendo en un trozo de papel sus deseos por la paz, éstos son colgados de las ramas del árbol.



Imagen 53
Wish Tree
Autora: Yoko Ono
Fuente:
<http://tapsa2010.wordpress.com/2010/12/12/arbore-de-los-deseos-yoko-ono/>.

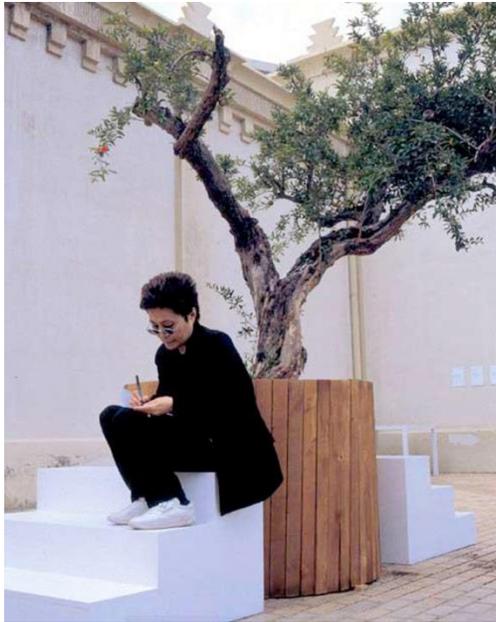


Imagen 54
Wish Tree
Autora: Yoko Ono
Fuente:
<http://tapsa2010.wordpress.com/2010/12/12/arbore-de-los-deseos-yoko-ono/>.

Pamen Pereira

Nace en Coruña en 1963. Su trabajo abarca las áreas del dibujo, la pintura, la escultura y la instalación. En su obra utiliza elementos cotidianos con acentuado carácter simbólico, siendo común el manejo de materiales orgánicos dada su característica de constante transformación. Una peculiaridad en su obra es la acumulación de fragmentos de plantas y árboles, que guarda celosamente a la espera del momento oportuno para resignificarlos en alguna pieza. Se trata de una relación con el elemento que podemos notar en otras artistas como Sandra Pani o Inés Alberico.

Las piezas que revisaremos a continuación forman parte de sus proyectos: *El mundo entero es medicina I y II*, de ellos desprendemos tres piezas que hemos clasificado utilizando como parámetro la relación que se establece con el concepto de lo femenino.

La primera pieza se presenta bajo el título: *El mundo entero es medicina* (Imagen 55), se trata de una pintura realizada al óleo sobre pan de oro, en ella podemos apreciar en color rojo la forma de raíces cuyo fondo dorado les confiere un carácter sacro, en palabras de la autora:

[...] fondos dorados y montañas dibujadas con venas rojas, estableciendo una relación absolutamente dependiente del todo con las partes y las partes con el todo. Las venas forman el mismo recorrido que los ríos en la tierra, que las raíces o las ramas de un árbol o que éstas y la ramificación del sistema nervioso⁷².

Sus palabras nos hacen recordar el árbol filosófico en el tratado alquimista de Dorneus, en el que establece una comparación entre el sistema vascular y las ramas del árbol, relación que es obvia dado el color rojo de las raíces, es clara la intención de la autora de hablarnos sobre el proceso vital.

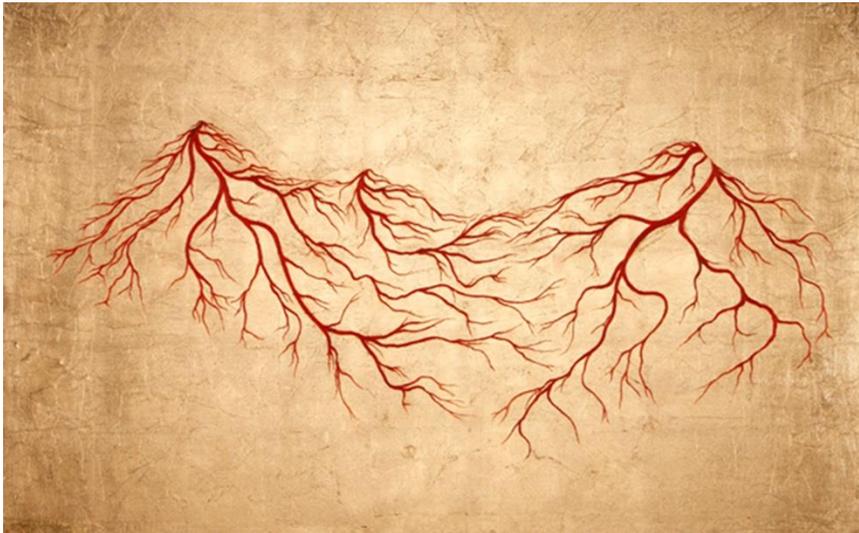


Imagen 55
El mundo entero es medicina, 2010
Autora: Pamen Pereira
Pan de oro y óleo sobre Madera, 89.5 x 190 cm
Fuente:
http://www.pamen_pereira.com/es.

Esta relación se vuelve más obvia en la obra *Homúnculo* (Imagen 56), en la que de una especie de maceta en posición boca abajo surgen ramas rojas que se desprenden hacia la parte inferior del cuadro; a su vez, estas ramas dan forma a una figura humana, de la que podemos percibir con claridad sus extremidades; la maceta toma el lugar de la cabeza y en la parte izquierda del personaje podemos apreciar un corazón.

De la tercer pieza titulada: *El tomillo* (Imagen 57) podemos rescatar dos elementos vinculados con la feminidad. Destaca la alusión a connotaciones benévolas, lo que nos remite a la función cuidadora y maternal que podría derivar en

⁷² Pamen Pereira, consultado 26 de agosto de 2011, www.pamenpereira.com.

la mujer que otorga dones como una figura bondadosa, pero que también es capaz de retirarlos.

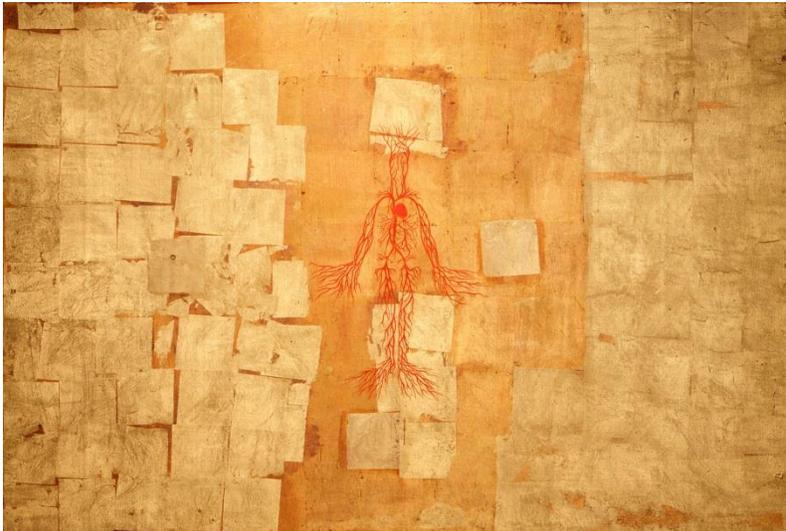


Imagen 56
Homúnculo, 2010.
Autora: Pamen Pereira
Pan de oro y óleo sobre madera.
Fuente: http://www.pamen_pereira.com/es.

Los tonos ocre y dorados de sus piezas hacen clara alusión a un aspecto mágico que se vincula estrechamente con la tierra gracias a los matices terracota, idea claramente reforzada en *Homúnculo*, en la que la cabeza del personaje es completamente sustituida por una maceta, mientras que en el cuerpo volvemos a encontrar el recurso de las venas-raíz de un color rojizo que transmiten vitalidad.



Imagen 57
El tomillo, 2010. 40 x 40 x 30 cm
Autora: Pamen Pereira
Planta de tomillo seca, pasta de cerámica y cable de acero
Fuente: http://www.pamen_pereira.com/es.

Jennifer Steincamp

Esta artista estadounidense se engloba dentro del ámbito de la instalación, para la que emplea como recursos el video y otros medios audiovisuales. Sus intereses se centran en la intervención de espacios arquitectónicos, naturaleza, movimiento y percepción. Dejando de lado el resto de su producción nos enfocaremos en dos piezas.

La primera de ellas lleva por título *Eye Catching* (Imagen 58), se creó ex profeso para la Yerebatan Cistern (Cisterna Basílica Yerebatan) en Estambul. En la base de dos de las columnas que sostienen el techo de la cisterna, se encuentran talladas dos cabezas de medusa. En los muros de la cisterna se proyectaron árboles luminosos en ondulante movimiento, haciendo alusión al poder de la sexualidad femenina, y a su vez a la cabellera serpentina de Medusa, quien como figura mitológica petrifica con la mirada; es una de las tres gorgonas que habitaban en el confín occidental del mundo, se le presenta como la figura de la mujer que produce temor en el hombre, acorde al arquetipo de lo secreto y tenebroso que se liga a lo mortuorio.



Imagen 58
Eye Catching
Autora: Jennifer Steincamp
Proyección en video digital
Fuente:
http://www.jennifer_steincamp.com/.

Para explicar mejor esta idea nos apoyaremos en el análisis que Quance hace del poema “Cautiva” de García Lorca expuesto a continuación:

Por las ramas
indecisas
iba una doncella
que era la vida.
Por las ramas
indecisas.
Con un espejito
reflejaba el día
que era un resplandor

de su frente limpia.
Por las ramas
indecisas.
Sobre las tinieblas
andaba perdida,
llorando rocío,
del tiempo cautiva.
Por las ramas
indecisas.⁷³

La doncella cautiva, se mueve entre las ramas de un árbol; se mencionan en este poema elementos como el espejo (que en la mitología refiere a la luna: luna-astro-espejo) y el rocío que sugiere la temporalidad cíclica, como refiere Quance: “para los griegos la luna era la responsable de la formación del rocío o <<agua de luna>> [...] Una vía de transmisión posible lleva a la canción popular y a los romances, en donde existen figuras subidas a árboles que o bien hacen el amor o bien intentan seducir a algún paseante⁷⁴. En “La infantina encantada”, que ha sido atribuida a fuentes celtas por Méndez Pelayo, una singular dama sentada en un árbol intenta seducir a un caballero que pasa por ahí. En un villancico, el Amor personificado se encuentra en la copa de un árbol desde donde lanzará sus flechas. Y en otro una joven hace el amor con un muchacho en lo alto de un árbol. Al respecto, Quance apunta:

En el corpus de la lírica antigua popular hispánica se señala que en la canción folklórica [...] es corriente asociar el amor y el hacer el amor con la copa de un árbol, u otros sitios altos con el acto de subir hacia ellos [...] Las alusiones que allí se hacen al movimiento de ramas u hojas quedará impresionado por el erotismo que encierran⁷⁵.

La segunda de las piezas que revisaremos se titula *Dance Hall Girl* (Imagen 59), del año 2005. Consiste en una serie de 13 proyecciones de pequeño formato; en cada proyección se presenta un grupo distinto de flores en movimiento, El título de la obra hace referencia al nombre de una película del oeste, que a su vez alude al personaje de una chica cuyo trabajo consistía en bailar en una cantina. La danza de las ramas, cuya relación hemos estudiado en un apartado anterior, en el que se estudió el vínculo que une a la mujer con la incitación sexual, es representada muchas veces

⁷³ Federico García Lorca, *Canciones: 1921-1924*, (España: Alianza Editorial, 2004), 19.

⁷⁴ Quance, *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, 61-62.

⁷⁵ Quance, *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, 69.

por el movimiento de las copas de los árboles. En esta pieza encontramos la peculiaridad de que se presenta un doble discurso, por un lado el goce provocado o representado por la danza y, por el otro, vemos a la mujer convertida en objeto de deseo. Creemos que la exposición a la que se somete la pieza, dado su formato en video, es una forma de poner en evidencia esta situación.

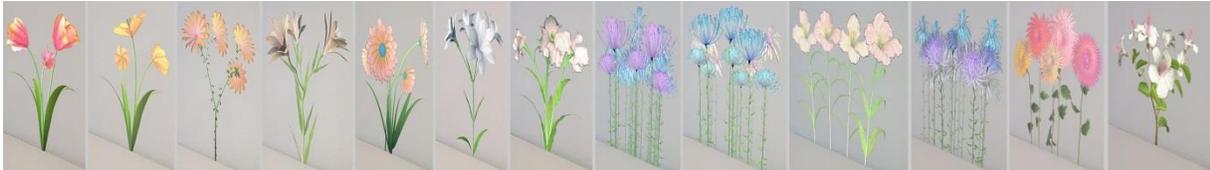


Imagen 59.
Dance Hall Girl, 2005
Autora: Jennifer Steincamp
Boceto de Proyección en video digital
Fuente: http://www.jennifer_steincamp.com/.

Las piezas de Steincamp hacen énfasis en el movimiento y podemos deducir dos arquetipos fundamentalmente dirigidos hacia dos aspectos “negativos” de los vínculos mujer-árbol, el primero de ellos es el de lo tenebroso, oculto y mortuorio representado por la alusión a Medusa cuya cabellera se agita con movimientos casi hipnóticos y que es capaz de petrificar al contacto de su mirada. El segundo arquetipo nos habla de la seducción que, como elemento sexual, está estrechamente vinculado con la potenciación de la fertilidad femenina, como se ha explicado en párrafos anteriores.

En Yoko Ono y Pamen Pereira encontramos que coinciden las categorías dicotómicas revisadas en el capítulo precedente, *Hada buena versus Bruja*, las cuales están vinculadas a arquetipos con acepciones tanto positivas como negativas ya que hablan de instintos de ayuda como en *El mundo entero es medicina* o *Wish Tree* en las que se genera la expectativa de elementos que podrían otorgar dones (medicinales o conceder deseos); mientras que al mismo tiempo encierran los misterios de lo escondido o tenebroso, pues Pereira emplea las raíces, que son el elemento oculto del árbol, y éstas son, por lo general, las representaciones visuales que ocultan secretos o tesoros. Los conceptos *mundo de los muertos* y *transformación mágica* se dejan ver con mayor claridad en Yoko Ono, porque

presenta el ataúd de forma directa en contacto con árboles que están en crecimiento y sobre la tierra.

En Esther Ferrer y Fina Miralles hacemos coincidir los conceptos de lo público y lo privado. Mientras en la obra de Esther Ferrer se trata de un postulado fundamental en sus propuestas abiertamente feministas, para Miralles no son intencionales; sin embargo, bajo nuestra interpretación, la relación entre arquetipos femeninos y su cuestionamiento están latentes en las piezas revisadas.

- **El árbol en Artistas Contemporáneas en México a partir de 1980. Análisis de sus propuestas: Rosario Guillermo, Sandra Pani e Inés Alberico**

A continuación se revisará la obra de Rosario Guillermo, Sandra Pani e Inés Alberico, estas tres artistas mexicanas viven y trabajan en México, la importancia de incluir sus propuestas en este trabajo se debe a la importancia de situar en un contexto similar el origen de sus obras. Las tres artistas fueron entrevistadas para entender su proceso de trabajo y la forma en que se relacionan con sus obras y con el árbol en particular. Las relaciones son íntimas y significativas, cada una de estas artistas le atribuye al árbol un valor simbólico fuertemente vinculado a los arquetipos femeninos.

Rosario Guillermo

Nacida en Mérida, Yucatán en 1950, Su producción es exclusivamente escultórica, realiza piezas en gran formato que son verticales en su mayoría; en ellas se generan sensaciones tanto de equilibrio como de movimiento, el cual es conferido por la organicidad de la forma en combinación con materiales ajenos a la cerámica que es la base de su producción. En su trabajo ha buscado integrar los principios arquetípicos de lo masculino y lo femenino.

Probablemente la alusión a las diosas en su obra pueda interpretarse como un modo de protesta, ya que busca reflejar mediante los referentes que se observan en su obra, la presencia de la mujer en su papel activo en la sociedad, lo que resulta una manera de reclamar su poder dentro de ésta.

En su pieza *Amor eterno* (Imagen 60) nos encontramos con la ambigüedad de los conceptos que implican los dos materiales empleados: la cerámica y la madera. Dado el título de la pieza y el antecedente que tenemos sobre su trabajo, podríamos pensar que hace referencia a los conceptos de masculino y femenino; sin embargo, aquí ofrecemos una alternativa a dicha interpretación.



Imagen 60
Amor Eterno
Autora: Rosario Guillermo
cerámica y madera
230 x 60 x 75 cm
Fuente: rosario_guillermo.com.mx.

La cerámica es una pasta blanca de textura tersa, este elemento parece sostenerse de una rama de árbol colocada en posición vertical que se mantiene erguida por un pequeño soporte que la apuntala en una zona ubicada a una altura que es apenas la cuarta parte de la rama. Ambos materiales representan dos cuerpos distintos que se fusionan para conformar un tercero, en éste último comulgan los simbolismos de la

cerámica como el vínculo con la tierra y el del árbol, representado en esta rama, con su verticalidad, fuerza, calor o crecimiento. Nos atreveríamos a proponer una lenta dominación del elemento blanco sobre la madera, ya que ésta parece más que sostenerse en ella, envolverla. Podríamos interpretar esto como la apropiación de una relación con el elemento cuyas acepciones ambiguas en algún momento estuvieron dominadas por lo masculino.

Sandra Pani

Esta artista ha trabajado desde en 1998 teniendo a la naturaleza como el elemento principal de su obra; el árbol está presente en una innumerable cantidad de ocasiones. Entre las disciplinas que abarca su producción se encuentran: la pintura, el grabado y el dibujo. Su temática gira en torno a los arquetipos. Tiene la convicción de que el trabajo de investigación debe ser posterior a la creación, para que esta no se vea condicionada y pueda surgir espontáneamente; es así como al finalizar sus series, las analiza e identifica relaciones con los arquetipos, apoyándose en el psicoanálisis, la antropología y otras disciplinas. Su obra es concebida como una anatomía comparada, pues en sus lienzos el cuerpo es la referencia, que se integra y se disuelve ante la imagen del árbol (Imágenes 61 a 66). Pani busca en el árbol la simulación del cuerpo humano, a veces encontramos ramas que configuran las costillas de algún personaje sin rostro. Sus personajes podrían ser cualquiera, son universales. La artista plantea que el género no aparece conscientemente en su obra, sin embargo, podemos reconocer claramente formas femeninas en algunas de sus piezas.

Su proceso creativo comienza de una forma muy interesante, pues se recuesta sobre el lienzo, para sentir el espacio, en una especie de acción performática; es a partir de la medida de su propio cuerpo, que surgen las formas, ella misma describe su proceso:

[...] un mandato interno me impulsa a establecer un proceso ceremonial y ritual. Literalmente uso mi propio cuerpo. Trabajo con el papel en el piso, camino alrededor y me acuesto sobre él para dejar una huella. Entrar en

contacto con el papel, se convierte en toda una reflexión acerca de la experiencia de habitar un cuerpo⁷⁶.

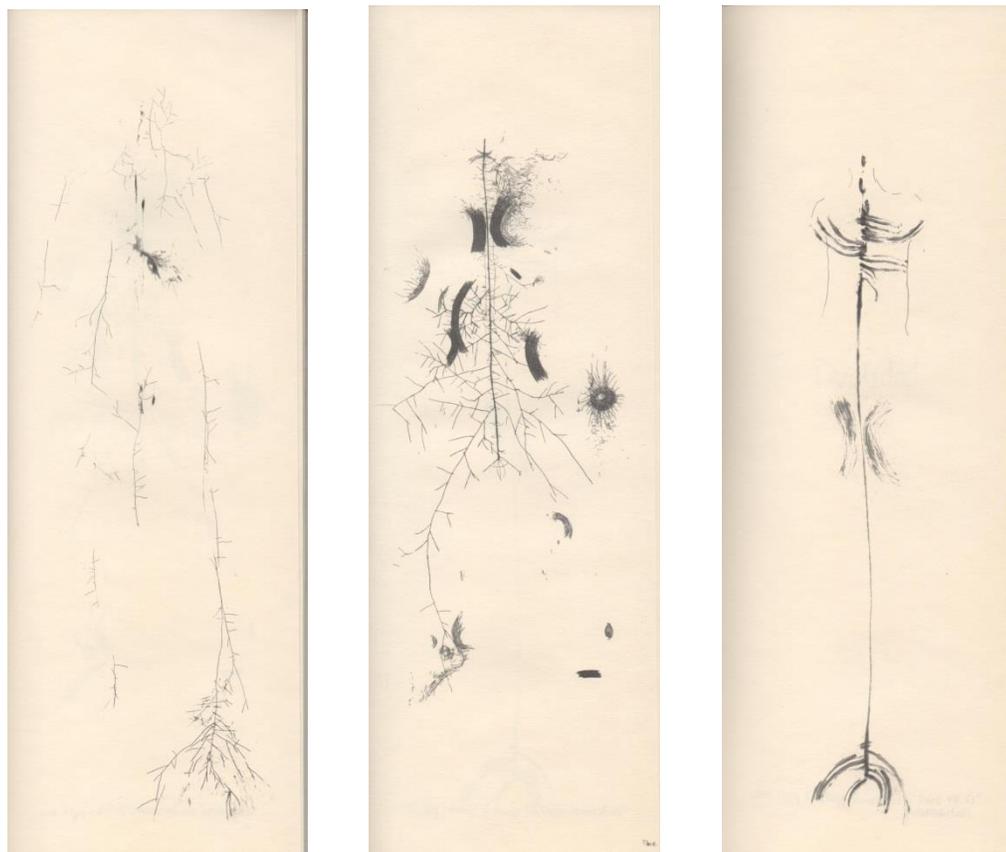


Imágenes 61, 62 y 63 de izquierda a derecha
Transmutación numinosa, 2008
Cuerpo árbol, 2008
Cuerpo en árbol inverso, 2008
Autora: Sandra Pani
300 x 110 cm, grafito/papel
Fuente: Catálogo de la exposición *De ser árbol* (México:Estampa, 2009)

Del texto anterior desprendemos dos ideas fundamentales en la obra de Sandra Pani que podemos interpretar como marcadamente femeninas, ambas en función del empleo del cuerpo; la primera es la reflexión que plantea sobre habitar un cuerpo, debemos tomar en cuenta que el arte de mujeres que tiene su inicio en el movimiento feminista de los años 60 y cuya proyección nos acompaña hasta nuestros días, bajo

⁷⁶ Sandra Pani, Catálogo de la exposición *De ser árbol*, (Centro Cultural Estación Indianilla, 2008), 2.

la consigna: “nuestros cuerpos, nosotras”, plantea esta misma reflexión sobre el cuerpo, “afirmación basada en una política del cuerpo que se erigía a partir de asuntos sobre el control de la identidad, reclamar el poder sobre el cuerpo... y sobre los modos en que había sido imaginado y simbolizado en la cultura”⁷⁷. No olvidemos que a partir de estos movimientos el arte corporal cobra suma importancia en la escena artística. De aquí desprendemos la segunda idea: a partir del asumir su propio cuerpo, se toma a éste como el parámetro para su creación, aunque el resultado sea pictórico, la referencia sigue siendo su propio cuerpo, el femenino.



Imágenes 64, 65 y 66 de izquierda a derecha
Cuerpo árbol II, 2008
Ser de ramas y raíces, 2008
De ser árbol (autorretrato), 2008
Autora: Sandra Pani
300 x 110 cm, grafito/papel
Fuente: Catálogo de la exposición *De ser árbol*.

⁷⁷ Zamora, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*, 21.

Inés Alberico

Inés Alberico se desenvuelve en el campo de la pintura, a la que incorpora materiales diversos como anilinas, objetos y soportes experimentales. El tema fundamental en su obra es la concepción de la vida y muerte como proceso en el cual nos encontramos inmersos, experimentando un constante movimiento.

En la pareja de piezas que vemos a continuación (Imágenes 67 y 68), el corte transversal de la madera es utilizado como soporte pictórico, que le sugiere a la artista una reflexión en torno al árbol:

La madera como un elemento vivo, representa la vida, la energía, la vitalidad, se caracteriza por su crecimiento hacia el cielo, en contante expansión [...] La capacidad de reflexionar sobre uno mismo, expresarlo, es reconocerse como un proyecto inacabado⁷⁸

Podemos reconocer estas características en los apartados anteriores donde citamos las cualidades del árbol y sus asociaciones, el encuentro entre vida y muerte, su función como vínculo entre el cielo y las profundidades terrestres.



Imagen 67
Autor: Inés Alberico
Óleo/madera tallada
Fuente:
<http://www.museodemujeres.com/>.

En la cara transversal del tronco Inés excava líneas orgánicas: “Los surcos pueden significar el dolor, el sufrimiento, el miedo, la impotencia, desesperanza, ríos de lágrimas, la necesidad de externar un sentir”⁷⁹. Esta lucha entre lo interno y lo

⁷⁸ Inés Alberico, “Un árbol”, consultada el 23 de abril de 2012, www.museodemujeres.com/matriz/artistas/alberico_ines.html.

⁷⁹ Alberico. “Un árbol”.

externo, entre desvelar el interior es un tema que ha sido recurrente en la obra de artistas feministas como Louise Bourgeois, Anne Messager y muchas otras. Para el psicoanálisis las heridas auto infringidas son un deseo por externar sufrimientos interiores.

Podríamos establecer una relación donde el interior del árbol simbolice el interior de la artista, en el cual las líneas grabadas podrían estar midiendo un tiempo alterno al conteo cíclico de las vetas de la madera.

Por último, cabe resaltar que la artista entabla la relación entre mujer y árbol mediante la idea de que la mujer es vista como un elemento sólido: un lugar donde los hijos pueden retornar pues ella siempre está ahí, fuerte e inmóvil.



Imagen 68
Autor: Inés Alberico
Óleo/madera tallada
Fuente:
<http://www.museodemujeres.com/>.

Llama la atención el hecho de que la textura sea una de las características de la madera que ha atraído a estas tres artistas mexicanas, en Pani por ejemplo, el proceso de “sentir” el soporte sobre el que va a trabajar transforma la acción en algo físico y táctil. En Rosario Guillermo es evidente el contraste de texturas entre la tersura de la cerámica y el carácter áspero de la corteza, Alberico menciona también esta sugestión táctil y visual de la madera como parte de la esencia del árbol.

Inés Alberico señala la importancia de su propia experiencia con la maternidad, idea que podemos ver claramente reflejada en los arquetipos de *lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento*; al

mismo tiempo que hace hincapié en la percepción de sí misma como un lugar fijo, definiendo su feminidad con respecto a una maternidad que podríamos considerar un papel social y cultural inalterable, pero que al mismo tiempo parece y alimentar su fortaleza interior, concepto que apreciamos en su trabajo al relacionarlo con la fuerza y la dureza de la madera. En contraste la obra de Pani es etérea, se disuelve en un entorno espacial donde los personajes parecen construirse y fragmentarse, en este caso la *Transformación mágica* parece ser la propia mutación de la autora. Pese a las diferencias, ambos trabajos parecen coincidir en un origen que parte de la autoexploración.

En la obra de Rosario Guillermo encontramos una peculiar dicotomía, recordemos que en el primer capítulo se habló sobre el principio compensatorio del que -acorde con el psicoanálisis- surgen los arquetipos. En *Amor eterno* parece existir una conciliación entre opuestos, lo masculino y lo femenino simbólico dialogan en sus piezas, formas creadas por la arcilla y formas pre existentes, temperaturas y texturas dan origen a una nueva construcción, aunque el origen de ambos elementos está vinculado a lo materno, a la tierra, simbolo de lo oculto, el arraigamiento y el temor, y su vez de la vida.

La manera en que se relacionan estas artistas mexicanas con el árbol sugiere ser de un carácter íntimo y personal, enfáticamente Pani y Alberico, mientras que en Steincamp, Yoko Ono y Pereira parece entablarse una relación distante, donde el árbol es utilizado por su simbolismo en las representaciones culturales, es decir, por el carácter general de su simbolismo.

En el caso de Steincamp, Yoko Ono, Pereira y Guillermo se reconoce y se retoma el principio de evasión del uso evidente del cuerpo, mientras que en Ferrer el cuerpo cobra dimensiones abstractas; en Miralles, Pani y Ferrer las artistas son un personaje que relaciona su morfología y su función biológica de una manera conceptual por lo que queda abierta a la interpretación y aparta su obra de la reproducción y perpetuación de arquetipos o estereotipos.

Planteamos un punto de coincidencia en las propuestas que hemos revisado de estas artistas, este punto radica en los elementos vinculados con los arquetipos que toman la función biológica de la mujer como punto de partida para generar atributos femeninos estereotipados. El hecho de ser mujeres creadoras las vuelve conscientes de sus contextos, lo que se refleja en obras en las que estos elementos arquetípicos no son simplemente reproducidos, sino que son evidenciados y, en los casos específicos de Ferrer y Steincamp, son puestos en tela de juicio.

La importancia de la revisión que se ha llevado a cabo, recae principalmente en la producción plástica presentada en el capítulo siguiente de este trabajo, en la que se rescata la idea de que la feminidad vinculada al símbolo del árbol es un concepto que puede ser deconstruido y redefinido desde cualquier posición, pero al ser retomado específicamente por productoras plásticas, adquiere características peculiares distantes de las producciones masculinas.

III. Propuesta plástica

▪ Fundamentos generales de la producción final

El presente capítulo⁸⁰ engloba la parte práctica de esta investigación donde comienzo por establecer los conceptos que cimientan toda la producción presentada. Posteriormente llevo a cabo una revisión del caso particular de cada serie, analizando tanto sus componentes conceptuales como formales.

El árbol me ha funcionado como un agente detonante de reflexión interna y del contexto que me rodea. En este trabajo, tal reflexión apunta a la construcción social del género femenino. Es por ello que tomo al árbol como una metáfora de la feminidad en proceso de deconstrucción, la cual parte de los conceptos que se han manejado en los capítulos precedentes como son: el arraigamiento, el estatismo o la fertilidad, los cuales han tenido su origen en valoraciones que la sociedad ha hecho sobre la mujer. Estos conceptos insertos en mi contexto particular –el ser mujer, artista, provenir de cierto tejido social de clase media, de una situación familiar específica, los desplazamientos en el México del siglo XXI- repensados desde el propio interior, generan un simbolismo personal, en el que las ideas de energía, movimiento, espacio interior, espacio exterior y piel, cobran significados representados por el árbol.

En las primeras dos series: *Forja* y *Elaboraciones en Expansión*, basé estas concepciones en la relación con la corteza del árbol, equiparable a la piel humana y a las barreras de protección de los individuos –comportamientos, actitudes o posturas-. También las fundamenté en la relación del árbol con la energía y el movimiento pues éste no es un elemento estático como podría parecer, los árboles crecen muy lentamente, modifican su forma cuando es necesario para así cubrir sus necesidades de agua y sol. Es una evolución sosegada pero constante, firme y focalizada. Son

⁸⁰ A partir de este momento el texto es escrito en primera persona, ya que se habla sobre la producción plástica de autoría propia.

estos conceptos una parte de los que equiparo con el ser femenino, concebidos desde un enfoque social y cultural contemporáneo.

La finalidad de este proyecto plástico en su conjunto es generar, a partir de imágenes metafóricas, significados propios en función de la experiencia personal sobre el ser femenino y su propio contexto como procesos que se encaran a partir de la individualidad. Pretendo que las piezas puedan funcionar como recursos visuales que posibiliten la apertura a una pluralidad. Sobre todo, busco aportar un elemento de reflexión visual.

He creado las obras que presento en las propuestas a partir de una suplantación del cuerpo femenino por el árbol, siendo éste un elemento que posee una enorme carga simbólica, y cuyo empleo relacionado con la imagen de la mujer, ha fomentado la constitución cultural del género femenino. Como se ha podido hacer notar en la revisión realizada en los capítulos precedentes, la imagen del árbol ha estado estrechamente vinculada a los arquetipos femeninos que hasta hoy tienen un gran peso en nuestra sociedad; además, ha sido un elemento que las artistas han utilizado para cuestionar estos conceptos mediante sus diversos trabajos creativos.

La obra elaborada se compone por cuatro grupos de piezas en las que cabe recalcar el paso de la bidimensionalidad de la gráfica tradicional hacia la tridimensionalidad propia de la cerámica, con el uso del árbol como objeto resignificado acorde al objetivo plástico y visual del tema abordado.

En las piezas que conforman *Forja* y *Elaboraciones en Expansión*, no se significó a la mujer a través de su imagen exterior, se trata más bien de un cuerpo interno. Como se mencionó antes, en sustitución del cuerpo femenino he empleado al árbol debido a los aspectos de la carga simbólica que culturalmente lo han vinculado al género femenino.

▪ Elaboraciones en Expansión

La representación en un sentido obvio de los elementos que comúnmente son asociados a lo femenino como: órganos sexuales, fetos en gestación, úteros, más que cuestionar conceptos, subsisten en la simple alusión a funciones biológicas. Para trascender estas ideas, planteo lo femenino en este discurso como un estado en construcción constante; un elemento de tensión entre el exterior invasivo del contexto y el interior de búsqueda y reflexión. Por lo tanto, mi intención no es poner atención en el planteamiento figurativo, sino en la abstracción de la energía que pone en movimiento la construcción que cada sujeto hace de su feminidad.

Como se mencionó previamente, en esta serie evoco los espacios interior y exterior del sujeto femenino, que conviven ligados de alguna manera en el mismo territorio. Es por ello que la figura y el fondo se trastocan en cada pieza presentada. Las imágenes pueden mostrar penetración, invasión interna/externa o emanaciones del interior al exterior, inclusive el interior puede ser invasor de sí mismo.

Podemos relacionar formalmente este conjunto gráfico con la obra de Inés Alberico, dada la característica formal de la utilización del tronco cortado transversalmente y el interés que existe por la textura y la constitución interna de éste. De igual modo, encontramos afinidad con la preferencia por el manejo conceptual sobre el representacional de Esther Ferrer y Steincamp, aunque en Ferrer, la presencia de la pelvis está presente como parte de la imagen, su importancia recae más en la idea que en el referente visual.

Una de las asociaciones mujer-árbol que fueron examinadas en capítulos anteriores fue el estado pasivo e inmóvil, vimos cómo en algunas sociedades se produjeron imágenes de mujeres en estado de espera, en algunos casos literalmente arraigadas a la tierra. A la preñez se le ha representado en este estado inactivo, de manera similar los vínculos al cuidado, ya sea al hombre o a los hijos, se situaron estáticos. Es por ello que en aquellos arquetipos ejemplificados, la imagen del árbol se vinculó a la mujer por su constitución biológica, que le permite el embarazo y alumbramiento, es decir, por ser fértil e inmóvil igual que un árbol.

Estas primeras obras esbozan formas orgánicas uterinas. La energía se mueve jugando dentro y fuera de estas formas para construir las imágenes internas del ser representado.



Imagen 69
Principio, de la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2010
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora

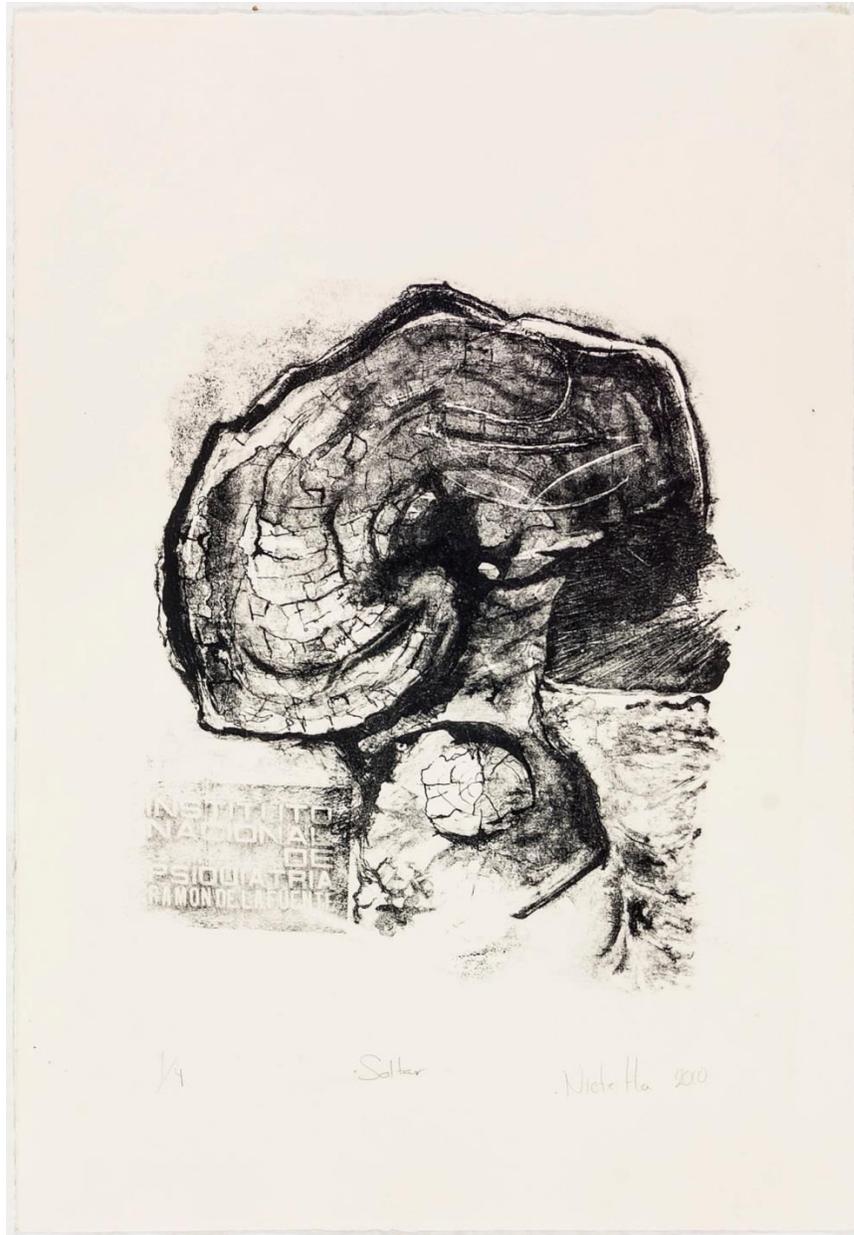


Imagen 70
Soltar, de la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2010
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora

Las imágenes 69 y 70 muestran una pieza contextualizada en el Instituto Nacional de Psiquiatría. El interés por este contexto parte de experiencias personales para ampliarse al terreno de lo colectivo. Durante el siglo XIX cobran auge numerosos padecimientos considerados “femeninos”, entre ellos la histeria, recordemos que en el capítulo I se hizo referencia a este punto, es en este momento que se “descubre”

la masturbación femenina que lleva a repensar la sexualidad de la mujer; se ve enfrentada a los ideales tradicionales del personaje materno al resguardo del hogar, cuya sexualidad se enfoca a brindar placer al varón y, por supuesto, a la reproducción. Es en este momento histórico cuando se crea conciencia de la posesión de un cuerpo femenino, en esta pieza en particular, el dominio sobre la sexualidad es la idea predominante.

Las imágenes 71 y 72 muestran dos formas que buscan anunciar movimiento, en el primer caso la forma central marca una rotación sobre su propio eje, es un interior con un dinamismo acelerado, mientras que la segunda imagen vibra en una acción inestable.



Imagen 71
Búsqueda de cambio. De la serie:
Elaboraciones en expansión, 2010
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora



Imagen 72
De la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2010
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora

La imagen 73 es un elemento que se mantiene suspendido en el espacio, este cuerpo parece experimentar una leve inquietud, es una forma encerrada, de la cual no podríamos decir si se va gestando desde dentro o si está siendo “comida” por su exterior.

El árbol como metáfora del cuerpo femenino es solamente una mediación, es un elemento contenedor de nuestra individualidad y nuestra integridad. Se traduce en términos visuales en una autodefensa mediante el diálogo entre lo interno y lo externo que va construyendo al sujeto femenino.

La imagen es la interpretación de un universo privado, suspendido en un ambiente que lo contiene y que está conformado por vínculos sociales, afectivos, formación, conocimientos aprendidos y heredados, etc. Esta vida interna y su circunstancia externa se configuran recíprocamente. Es decir, que la mujer como sujeto inmerso en un entorno determinado puede moldear su perfil de acuerdo a éste

contexto, pero puede a su vez transformarlo al crear conciencia de su imagen interna.



Imagen 73
De la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2010
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora

Las imágenes 74, 75 y 76 comparten las características de ser imágenes fragmentadas y poseer una textura sobrecargada tanto fuera como dentro de la figura central, lo que resulta en formas densas y caóticas, en las que conviven líneas orgánicas interrumpidas por rectas que van en múltiples direcciones, en contraste

con la suavidad y el ritmo suave de la imagen 73, o con el movimiento organizado de las imágenes 71 y 72.



Imagen 74
De la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2010
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora

Imagen 75
De la serie:
Elaboraciones en expansión, 2012
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora



Imagen 76
De la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2012
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora

Las imágenes 74 y 75 son formas casi cerradas, los individuos que se representan están protegiendo el caos que se produce dentro. Es un estado de introspección que se presenta al analizar pretensiones, deseos, negaciones, etc. tal como se ha establecido al hablar sobre la deconstrucción; es necesario evidenciar y reflexionar sobre lo que se quiere y lo que se rehusa para conformar una identidad femenina propia.

Las imágenes 77 y 78 no son ya formas aisladas, conviven en ellas dos y tres elementos respectivamente. En la 77 dos formas similares se enfrentan, no sabemos con certeza si se trata de un cuerpo y su reflejo o dos piezas que se van acercando en un lento movimiento que nos hace predecir un choque futuro. Ambos segmentos van disolviéndose en el espacio, nos dan una falsa idea de su densidad y su peso, a la vez que parecen densas y pesadas, se nos antojan con una solidez inconsistente.

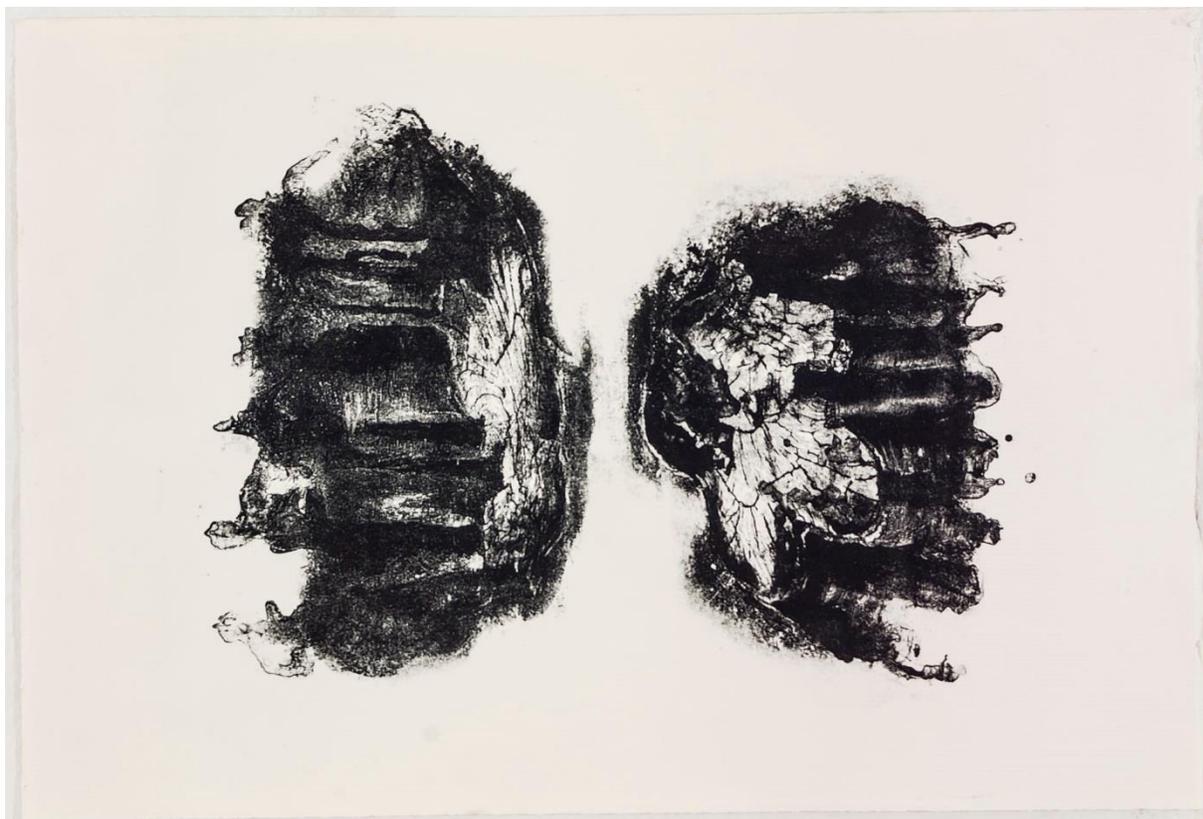


Imagen 77
De la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2012
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón

La imagen 78 se compone de tres elementos, son perfiles de tres distintos momentos conseguidos por el impulso de una pieza en un movimiento rotatorio, la intención de la acción contiene un doble significado, son revoluciones centrífugas y centrípetas. El tiempo adquiere aquí un papel predominante, ya que estas piezas se encuentran atravesando lapsos de construcción, por momentos va configurándose cuando la materia está siendo atraída por un magnetismo que emana de algún núcleo; y por otros, la piel de este cuerpo se va desprendiendo capa por capa, disolviéndose nuevamente en el espacio externo.

Es decir, estos cuerpos representan un proceso continuo de formación y descomposición del sujeto femenino involucrando un contexto socio-cultural que en ocasiones es absorbido y en otras es expulsado de la construcción de estos individuos.



Imagen 78
De la serie: *Elaboraciones en expansión*, 2012
Autor: Nicté-Ha Gómez
Litografía/papel de algodón
Propiedad de la autora

En toda la serie se manejaron tres elementos conceptuales: textura, movimiento y energía con la intención de trastornar los arquetipos femeninos que enlazan con los estados pasivos estudiados anteriormente. Aquella energía latente sale de su

inactividad, en distintas velocidades impulsa estos interiores y exteriores representados por las formas arbóreas casi abstractas; en algunas ocasiones logran penetrarse recíprocamente, en otras rechazarse o contenerse, de cualquier manera conviven en un mismo espacio y se complementan, haciendo imposible la existencia de uno sin el otro.

La obra se produjo en litografía en su mayoría durante la segunda mitad del año 2010, en 2013 retomé el trabajo utilizando la siligrafía como técnica.

Cada pieza comienza con la cuidadosa selección de un tronco de árbol talado, cuya textura, forma y corteza deben resultarme sugerentes; tomo un registro del tronco en fotografías, bocetos, calcas o moldes, que sirven de punto de partida para trabajar directamente en la piedra o lámina la imagen que posteriormente será impresa. El resultado son imágenes envolventes, cargadas de textura.

▪ Forja

En las siguientes piezas cuestiono los arquetipos que asientan la relación de la mujer con los ciclos de regeneración. Como se mencionó anteriormente, a la mujer se le valora por su capacidad de “generar” vida, también se habló de la idea de la mujer como portadora y transmisora de fertilidad y, por supuesto, de su contraparte, lo mortuorio; al dar a luz también condena al recién nacido a su muerte inminente, de ahí sus vínculos con lo oscuro y tenebroso.

En la obra de Yoko Ono encontramos una referencia cercana en su pieza *Ex It*, donde de los ataúdes llenos de tierra nacen árboles, a esta idea podemos sumar la asociación con el arraigamiento. Comparativamente hablando, en el caso de *Forja* existe la intención de un doble discurso, por un lado se trata de cuestionar estos vínculos por medio de la alusión uterina en la forma de las piezas que es envolvente y orgánica, pero al presentarlas quemadas pongo fin a esta alianza. Por otro lado, al retomar nuevamente la metáfora del cuerpo interno y la energía que lo constituye,

junto a esa otra, la externa, que a veces lo confronta o lo transforma, busco expresar que esta energía se vuelve contra el sujeto representado, de esta manera encontramos acciones transgresoras como: quemar, cortar, doblar y perforar.

La recreación que planteo surge a partir del conocimiento que genera el cuerpo femenino propio. De esto se desprende el siguiente grupo de piezas (imágenes 79 a 84). Como parte de las características de esta producción encontramos un contraste entre el brillo de los vidriados y los lugares ásperos que conviven en cada pieza; nos dan la sensación de ser fragmentos de mapas tridimensionales en perspectiva aérea que describen territorios imaginarios, idea que nos remite al vínculo mujer-árbol con la tierra y que es reforzado por el empleo del barro, pero no como evocación de gestación de vida; en esta ocasión, la tierra se convierte en un amplio territorio que se puede recorrer, un territorio que es tanto el interior metafórico como físico del sujeto femenino.

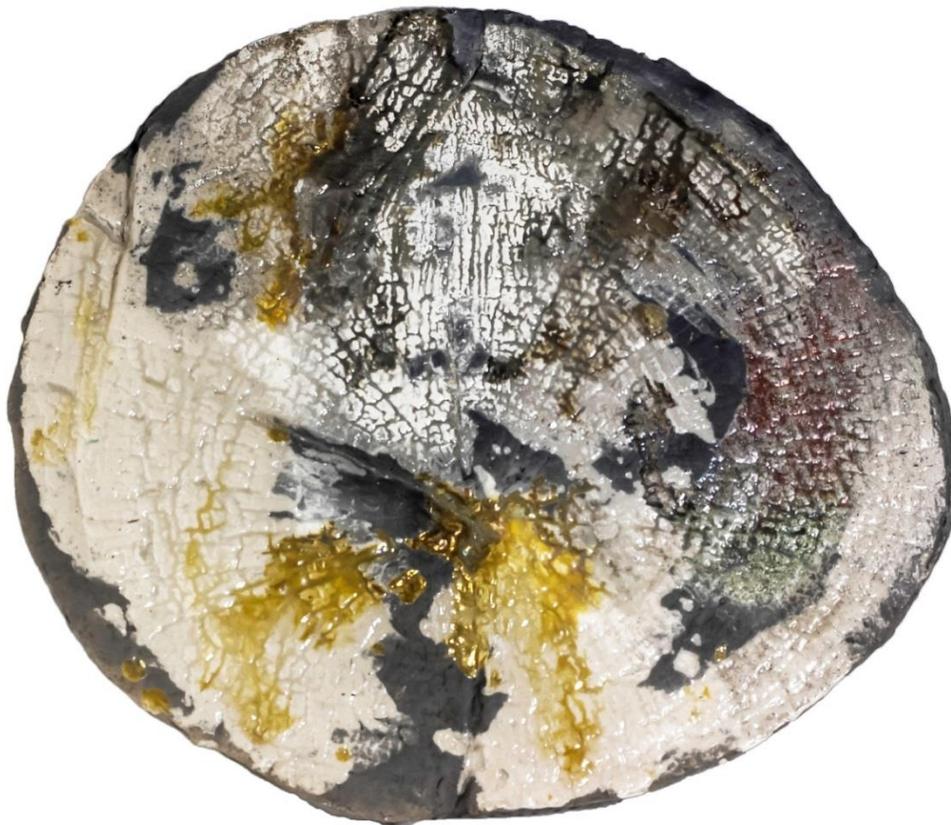


Imagen 79
De la serie: *Forja*, 2011
Autor: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora

Las imágenes 79, 80 y 81 contrastan los brillos tersos de los vidriados al tacto con fragmentos negros ahumados que son los restos de la quema que dio origen a los colores de los esmaltes.

El espacio externo –que en la primera serie, *Elaboraciones en Expansión*, cobraba importancia junto con la forma para construir un flujo de energía entre estos dos elementos– cobra en esta nueva serie un sentido distinto, este exterior se vuelve hiriente, ajeno a la forma, que se contiene en sí misma; son piezas sólidas que intentan defenderse de las acciones que provienen del contexto (espacio exterior) representado por el fuego.

Estos troncos nuevamente representan un mundo interior, han sido atacados por un agente somero y, como residuo, han quedado estas marcas carbonizadas, haciendo presente el paso del tiempo.



Imagen: 80
De la serie: *Forja*, 2011
Autor: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora

Las piezas surgen de la reflexión sobre mis relaciones personales, de pareja, como hija, como hermana, como amiga. Reflexión que se extiende de lo particular a lo colectivo, de lo individual al contexto de una mujer que se desenvuelve en la primera década del siglo XXI en un país como México.

Es común y pareciera en ocasiones “normal”, ser parte de una sociedad que violenta al género femenino: las agresiones verbales, físicas y emocionales que nuestra cultura practica son como un segmento de nuestra vida diaria.



Imagen 81
De la serie: *Forja*, 2011
Autor: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora



Imagen 82
De la serie: *Forja*, 2011
Autor: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora

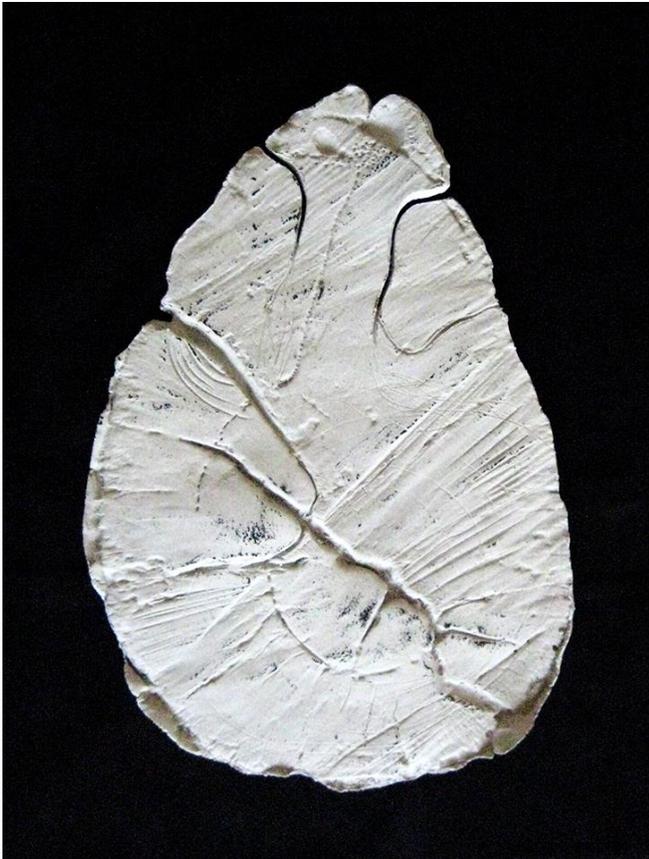


Imagen 83
De la serie: *Forja*, 2011
Autor: Nicté-Ha Gómez
Cerámica



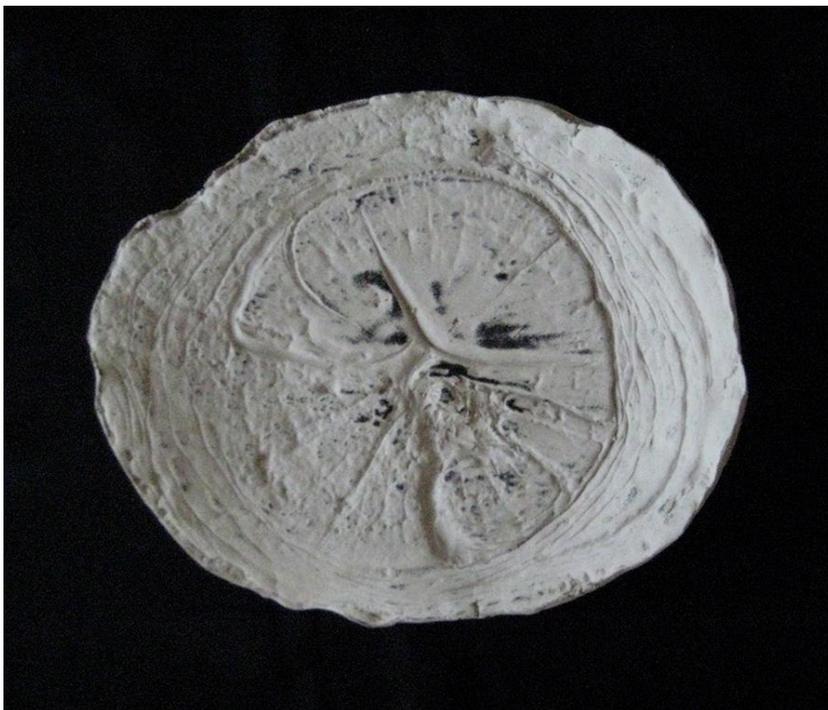
Imagen 84
De la serie: *Forja*, 2011
Autora: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora

Posteriormente realicé otra serie de piezas forjadas en los mismos moldes, este segundo grupo fue alterado en su forma, moldeando a partir de imágenes sugerentes, creando proyecciones de mi interior. El barro se convierte en la materia que nos conforma, representa a una mujer que vive siendo vulnerada por una fuerza externa: cortadas, fracturas, mutilaciones, de tal modo que es traspasada o doblada (imágenes 85 a 90).



Imágenes 85 y 86
De la serie: *Forja*, 2011
Autora: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora





Imágenes 87 y 88
De la serie: *Forja*, 2011
Autora: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora



Imágenes 89 y 90
De la serie: *Forja*, 2011
Autora: Nicté-Ha Gómez
Cerámica
Propiedad de la autora

Procedimiento Técnico

La serie *Forja* se realizó en cerámica, entre enero y junio de 2011. Se trata de un conjunto de relieves cerámicos quemados en la técnica *Rakú Yaki*. Estas piezas surgieron a partir de la obtención de moldes de yeso (imágenes 91-99) de los cortes transversales de árboles talados, sobre los cuales posteriormente fueron presionadas placas de barro húmedas. El sitio específico de su proveniencia es el parque ecológico “Fuentes Brotantes”, al sur de la ciudad. El motivo de la elección del sitio fue el agua que literalmente brota del suelo, este otro elemento natural ha estado culturalmente vinculado a la tierra y a los árboles, el agua que fluye posee connotaciones de limpiar o lavar, llevándose en su flujo la materia que se va desprendiendo a la orilla de la corriente.



Imágenes 91 y 92
Proceso de obtención de moldes de
yeso



Imágenes 96 y 97
Moldes de yeso



Imágenes 98 y 99
Moldes de yeso

Implicaciones Situadas

El proyecto *Implicaciones Situadas* del cual presento tres piezas (imágenes 100-103), lo trabajé en torno a la imagen del árbol invertido, la cual fue revisada en capítulos precedentes, de ahí determiné que su principal vínculo con los estereotipos femeninos refiere a la conexión entre el cielo y la tierra, siendo asociado con los ciclos vida-muerte. Es por ello que la imagen del árbol invertido en esta producción es un árbol con ramas secas, de esta manera evito, relacionarlo con la fertilidad.

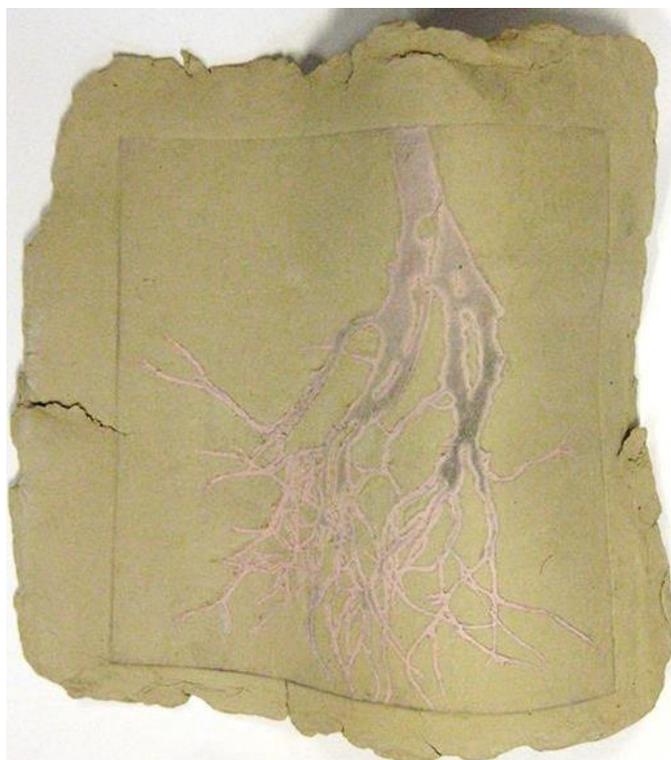
El árbol invertido se ha vinculado a la energía del cosmos, extendiéndola hacia el cielo y la tierra. Las raíces se vinculan con el arquetipo que describe a la mujer dentro de *lo secreto, escondido, tenebroso* porque se encuentran enterradas en la oscuridad; la utilización del barro advierte sobre estos conceptos que más que libertad, nos transmiten angustia. Los rizomas en las siguientes piezas no se encuentran sepultados, están expuestos mostrando que en el contexto actual los mecanismos que operan en la generación de vida no son más un secreto, los antes misteriosos ciclos de vida y muerte que relacionaban a la mujer con los árboles son un recurso agotado.

En la búsqueda de una representación de conceptos vinculados con la feminidad en el contexto actual, las piezas surgidas de esta serie poseen raíces-rama consideradas como un sistema que conduce la energía interna del mismo árbol –que como se ha aclarado anteriormente representa al individuo femenino–, lejos de hacer referencia al concepto de fecundidad, anuncian una fuerza vital en el sujeto, para moverse, actuar, pensar, sentir.

El hecho de que como parte del proceso las piezas realizadas en el papel de barro –que es tan frágil–, deban pasar por el fuego, apunta a la intención de mostrar fuerza y resistencia.

Pudimos apreciar anteriormente imágenes de naturaleza análoga con temáticas sexuales, como las obras de Vorst Sewell o Arthur Hacker donde las doncellas pasivas esperan ya sea en las copas o pies de los árboles a los paseantes para que dispongan de sus cuerpos.

Las ramas de los árboles aparentemente secos que muestro, pueden ser múltiples piernas que hacen moverse al elemento, idea que remarco con los trazos ligeros y sueltos de los ramales.



Imágenes 100 y 101
De la serie: *Implicaciones
situadas*
Autor: Nicté-Ha Gómez
Grabado en metal/papel de
arcilla
Propiedad de la autora



Imágenes 102 y 103
De la serie: *Implicaciones
situadas*
Autor: Nicté-Ha Gómez
Grabado en metal/papel
de arcilla
Propiedad de la autora

Proceso técnico

Esta serie surge en parte de la necesidad de experimentar con los medios gráficos aplicados a la cerámica, por ello investigué y realicé ensayos sobre la manera de hibridar éstas dos disciplinas. Para lograrlo utilicé láminas de fierro grabadas como matrices para imprimir posteriormente en papel de barro.

Para la realización del papel se utilizó la siguiente fórmula, misma probé con pulpa preparada a partir de papel de algodón y papel higiénico. Esta fórmula se mezcló en una licuadora y posteriormente se extendió sobre una placa de yeso para que absorbiera el exceso de humedad.

Componentes de la pasta de papel:

Una parte de barbotina

Dos partes de pulpa de papel (higiénico o de algodón)



Imágenes 103 y 104
Papel de barro sobre secador de yeso

Determiné que funciona mejor emplear pulpa de papel higiénico, por producir una textura más fina y tener una mejor maleabilidad.

Las placas de lámina negra se grabaron al azúcar. Debido a sus características, las tintas normales para huecograbado no resisten las altas temperaturas requeridas para hornear el barro, pues se calcinan y pierden el color, por lo que se experimenté hasta encontrar una fórmula que pudiera ser aplicada en huecograbado que tuviera la propiedad de resistir temperaturas de entre 800 y 1,150 grados centígrados. El resultado fueron dos fórmulas para obtener las tintas de impresión:

Fórmula 1:

Óxido o pigmento cerámico
Tinta transparente para grabado
Fundente

Fórmula 2:

Esmalte
Tinta transparente para grabado



Imagen 105
Placa de zinc entintada, abajo
su impresión en barropapel

Al momento de imprimir, debido a las grandes cantidades de barro que el papel contiene y por tratarse de un material moldeable, al pasarlo por el rodillo y debido a la acción de la presión que éste ejercía, el papel de barro sufría alteraciones en su morfología; al expandirse resultaba en formas irregulares, en otras ocasiones se rasgaba, razón por la cual tomé conciencia de que al enfrentarme a este papel

estaba tratando con un material “vivo” con características peculiares, lo que desencadenó la experimentación con la plasticidad que ofrece este soporte.

A partir de mi historia particular surgieron preguntas sobre el ser femenino: pensar, verse, actuar, moverse como un ser femenino en una cultura como la nuestra; esto aunado a un reflexión sobre el origen de los estereotipos que dictaminan ciertas actitudes y el papel de las imágenes en estas construcciones sociales y culturales.

Recabando la información presentada en los capítulos precedentes, se percibió con claridad que las imágenes como productos socioculturales de una colectividad reflejan el pensamiento generalizado de ésta –en nuestro caso una sociedad androcéntrica– y por ende, un campo de visión alterno surgido desde el punto de vista de las propias mujeres genera una producción plástica que puede invertir toda la carga visual heredada.

Con estas bases, la atención de la obra realizada para las dos primeras series *Forja* y *Elaboraciones en Expansión* se concentra en la energía que configura y emana del cuerpo interno, así como en la textura. Estos son los elementos que enlazan las primeras dos series, el resultado son imágenes cerradas casi uterinas vistas desde dentro. La textura que es evidente en *Elaboraciones en Expansión*, se vuelve real en *Forja*, la segunda serie, en la que además del volumen puede notarse el contacto con materiales moldeables, lo que representa la necesidad de pasar de lo visual a lo táctil, de la sola imagen, al objeto.

Para llegar a *Implicaciones Situadas* tuve que emigrar el punto de visión del interior al exterior, los árboles son ahora plenamente reconocibles, la atención que anteriormente se centraba en la estructura del tronco, se traslada a la distribución y morfología de las ramas, son imágenes que se abren al espacio. La energía que fluía para construir las piezas de las primeras series se convierte en una fuerza de impulso; de la misma manera el movimiento envolvente de aquéllas, en este conjunto es suelto y abierto.

En conclusión, estas series parten de la premisa del árbol como elemento dotado de una fuerte carga simbólica asociada a la construcción cultural del género femenino. Es por ello que lo retomé como dispositivo para cuestionar y reelaborar esta construcción cultural. Traté de adherir el concepto de energía como elemento importante que detona movimiento y cambio, en consecuencia, las series que componen la propuesta plástica muestran un paso de la atención focalizada en la construcción interna, al interés por representar una configuración bien definida capaz de elegir cuándo y dónde trasladarse y situarse.

CONCLUSIONES

Mientras que la psicología analítica plantea la idea de que la colectividad comparte estados de inconsciencia heredados que rigen nuestras representaciones visuales, la sociología y el feminismo pugnan por la construcción cultural de éstas, mediante las relaciones que los productores establecen con su realidad. Así, imágenes de un árbol en estrecha relación con la mujer pueden contemplarse desde diferentes perspectivas mentales. La psicología analítica ha servido no sólo para detectar los conceptos generales adheridos a la idea de feminidad, nos ha llevado también por un camino histórico no lineal que nos permitió revisar el fenómeno del surgimiento de imágenes similares dentro de contextos que pudieran divergir en muchos puntos como el espacial o temporal, pero hilados por prácticas y costumbres sociales similares.

A lo largo del presente trabajo hemos podido ver claramente el sistema de dominación ejemplificado en el simbolismo del árbol en cuanto a su relación con lo femenino, reproduciendo arquetipos que parecen o deberían estar en proceso de suprimirse. Rastreamos estas asociaciones a partir del neolítico con los cultos ctónicos derivados en las posteriores imágenes de mujeres-árbol, cuyo cuerpo-tronco engendra, da vida. Es el mismo portal/umbral para vincular a las deidades con el mundo terreno, haciendo hincapié en que tienen como trasfondo la representación del nacimiento y muerte en regeneración constante.

Se aclaró cómo se construye este ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento, el cual se traduce en términos espaciales que se jerarquizan en distintos lugares y tiempos; algunos autores como Gilbert Durand sugieren que este pensamiento regenerativo es característico de las culturas occidentales debido a su deseo de vencer y superar la muerte, de dominarla. Creemos que este deseo no es exclusivo de las culturas occidentales, ya que en el México previo a la colonización existían también ideas mesiánicas y de muerte-vida cíclicas que han sido difundidas también

por todo el mundo, lo mismo en regiones africanas y americanas que en asiáticas o europeas.

A la mujer se le ha colocado en este lugar cercano al ciclo vital, desde donde puede regir la sucesión temporal en la que estamos los mortales, se le ha considerado una mediadora entre el mundo de los vivos y el de los muertos, un puente entre el mundo natural y el sobrenatural, ubicada justo en el umbral, en el lugar donde los mortales tomamos conciencia de nuestra muerte. Parece que la imagen de femineidad es en parte un poder transitar entre los componentes de los ciclos de vida-muerte-regeneración. Derivado de estas asociaciones se formularon arquetipos que van desde la bondad, y protección, hasta lo negativo, oscuro, mortuorio y sensual. Como parte de los recursos empleados por el ser humano para representar dichas asociaciones, se produjo un amplio acervo visual en el que se hace referencia al binomio mujer-árbol.

La pregunta que surgió en esta tesis fue si estos arquetipos y el estado liminar representan la verdadera posición de las mujeres dentro de un orden simbólico o si este es sólo el punto de vista masculino, en el que los estereotipos de la mujer son sólo una consecuencia de la intención de introducirla y hacerla encajar en el mencionado orden simbólico, de convertirlas en un signo. Un cuestionamiento esencial en este trabajo ha sido si la mujer se concibe a sí misma ubicada en este estado mediático.

Las bases sobre las que se asienta el discurso que plantea la necesidad de construir un nuevo orden simbólico ya existen desde Toril Moi, Caroline Bynum hasta Spivak, quienes, sabiendo que existe un punto de vista externo al presente orden simbólico, plantean que debe ser entendido y asimilado y podría proporcionar una “percepción diferente del significado de la labor cultural de las mujeres”.

Al inicio de la investigación se planteó la necesidad de conocer el papel de las imágenes visuales en la construcción del género femenino. Esta interrogante ha quedado resuelta al considerar que la construcción de la identidad femenina es el resultado de las prácticas sociales y culturales y de sus interacciones, por ello, las

imágenes son capaces no sólo de reproducir estos contextos, sino también de cuestionarlos, interpretarlos y funcionar como agentes que desde el campo de la plástica contribuyan a la generación de cambios en entornos específicos. En ello radica la importancia de la deconstrucción de los arquetipos femeninos en las artes plásticas.

Alrededor de 1860 J.J. Bachofen hizo públicas sus investigaciones en las cuales rastrea el origen de toda cultura en lo matriarcal, busca destacar el papel predominante de la mujer en las civilizaciones. Sus estudios mitológicos y simbólicos son un parte aguas para el estudio de las representaciones femeninas, que interrelacionadas con el feminismo o la psicología analítica aportan distintas lecturas para el escarpado camino de la construcción del género femenino.

Es en la primera mitad del siglo XX que la psicología analítica formula su principal aporte: la teoría del arquetipo, que surge como una aglomeración colectiva de conocimientos innatos para explicar el surgimiento de todo tipo de manifestaciones culturales –visuales, tradiciones orales, literatura, rituales, etc. – surgidas en cualquier época y lugar con características afines. Proposición que se reproduce con gran éxito durante varios siglos y que en la actualidad sigue teniendo vigencia en muchos sectores.

De esta idea se desprende el primer cúmulo de imágenes presentado en este trabajo, en el cual enfatizamos la transformación que inicia en el siglo XIX y se magnifica en el XX, momento en el que las mujeres intentan revisar y cuestionar la mitología que refiere a ellas. Si bien es verdad que la postura de algunas artistas parece converger en estas figuras arquetípicas que perpetúan los discursos que consideran la feminidad como un elemento estrechamente vinculado a sus funciones biológicas, el alejamiento cada vez es mayor, cada vez se transgrede y se intenta superar estos códigos que la imagen visual ha contribuido a enraizar, pero que en un esfuerzo paralelo ha tendido a deconstruir, caminando así en busca no sólo de nuevas interpretaciones, sino de nuevas construcciones.

El tema del árbol ha atraído a gran número de artistas (y lo sigue haciendo); en la obra de algunas parece existir una intención de valimiento de los arquetipos

femeninos, otras no se apartan de las imágenes numinosas, mientras que en la obra presentada en el tercer capítulo se busca el dominio de lo cotidiano. Es posible que algunas de las autoras cuyas obras han sido citadas en este estudio hayan adoptado el estado liminar para cuestionar los términos en los que nos hemos aproximado como cultura a lo femenino. Lo que se debe considerar es que también estos estados transitorios son lugares de transformación y son móviles, como apunta la propuesta plástica.

La forma de abordar la temática del árbol es abstracta en los casos de los referentes artísticos de Inés Alberico, Esther Ferrer y Fina Miralles, mientras que en Jennifer Steincamp, Pamen Pereira, Rosario Guillermo y Sandra Pani la forma es fácilmente identificable. Alberico retoma la construcción interna de los árboles, ella misma se afirma como un árbol fuerte, arraigada, lista para ofrecer cobijo y protección. Todas estas artistas producen obras artísticas desde su posición como mujeres insertas en los ambientes que habitan; los puntos de coincidencia y las diferencias en la manera de abordar la temática del árbol y la dirección de sus proyectos plásticos existe en función de la similitud y el distanciamiento de sus entornos. En la propuesta plástica presentada se encontró en primer instancia una relación con la vista interior del tronco de los árboles de Inés Alberico, que genera formas abstractas y orgánicas, con la serie *Elaboraciones en construcción* que tiene la diferencia sustancial de que los conceptos empleados y las propuestas son polares; mientras que Alberico pugna por el encadenamiento y la espera, las litografías propias buscan movimientos vertiginosos en algunas ocasiones o lentos y sutiles en otras. Lo que las unifica es la frase que comparto con Alberico: “Yo soy un árbol”, aunque con un fondo distinto.

De Ferrer se retomó la idea del concepto de vagina para realizar la primera serie *Elaboraciones en construcción*, en la artista española la presencia del órgano sexual femenino es explícita –porque utiliza la fotografía como medio–, y lo convierte en objeto de cambio por la intervención de las imágenes que lleva a cabo con metales (monedas, hilo de cobre) y su valor simbólico. En este caso, sus representaciones son solamente externas. En contraste, la serie litográfica presentada como propuesta plástica en esta investigación muestra imágenes

abstractas que podrían acercarse a lo uterino, que es la representación de la construcción interna del cuerpo, interés que se aproxima a los troncos de árboles de Inés Alberico, tomados en su corte transversal y pintados.

Para realizar *Forja*, se retomó el concepto anterior y el referente uterino, esta vez adquirió una carga de violencia mediante la acción de quemar, cortar, doblar, perforar. Se trabajó nuevamente a partir del árbol talado, se mostró su construcción interna, invitando al espectador a reflexionar sobre ésta. Los restos de incineración en las piezas cerámicas provocan la meditación sobre los significados de principio y fin como proceso de re-creación constante, esta vez, lejos de la idea arquetípica vinculada a los ciclos de vida-muerte y regeneración.

La serie realizada en cerámica-gráfica titulada *Implicaciones situadas* puede vincularse con el trabajo de Jennifer Steincamp tanto por la representación figurativa del árbol, como por el movimiento en las ramas. Mientras que en Steincamp este movimiento se presenta por medio de su formato en video, en *Implicaciones Situadas* el movimiento sólo es sugerido por la imagen bidimensional y, en algunos casos, por el volumen que se consigue al curvar el papel de barro, que podría en efecto aludir al origen en los cultos ctónicos por la utilización de la tierra como soporte de la obra, pero al que se añaden conceptos como fragilidad y maleabilidad.

En cada una de las piezas presentadas en el tercer capítulo se haya presente la relación entre árbol-mujer junto con su contexto, conceptos abordados desde distintos puntos de interés. En ocasiones encontramos un entorno que contribuye a la elaboración del ser, en cuyo caso el cuerpo interno se vuelve organismo dúctil, y ambos elementos entran en una especie de danza, de vaivén. Otras veces es un exterior que lacera al cuerpo interno, y lo obliga a endurecer como una corteza protectora. En la última serie ya no se representa al cuerpo interior, ahora es un tronco visto desde afuera, con unas ramas-raíz que van desplazando a la figura como si fueran sus piernas. Es la representación de un ser femenino que emigra, desplazándose en un contexto hecho de tierra.

En toda la producción plástica presentada, está vigente una carga autobiográfica que se opta por encubrir, a pesar de que ha sido el detonante para

realizar esta investigación, tiene importancia sólo para la autora, ya que las ideas que se pretenden comunicar tienen que ver con la deconstrucción de estereotipos que involucran a una esfera más numerosa de individuos.

El sentido de la presente investigación, partiendo de las imágenes donde el vínculo mujer-árbol es interpretado por la teoría del inconsciente colectivo que establece ideas estereotipadas de la feminidad naturalizadas en nuestra cultura, y que posteriormente son puestas en tela de juicio por el feminismo y la sociología, provoca el surgimiento de un arte que cuestiona y denuncia estas formas de relación arraigadas en las funciones biológicas de las mujeres, de tal modo que recae en la propuesta plástica elaborar la proposición de un nuevo vínculo con este elemento partiendo de una historia de vida particular. Este vínculo es la energía, no como gestora, cuidadora o nutricia, pues es una energía codiciosa, que únicamente es usada por el sujeto para su crecimiento, para moverse hacia sus deseos, para animar sus búsquedas personales.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía

- BACHOFEN, Johann Jakob. *Mitología arcaica y derecho materno*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1998.
- BARBOSA, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Traducido por Pablo Palant. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1969.
- CARRO Fernández, Susana. *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Asturias: Ediciones Terra, 2010.
- CASABÁN Ciscar, Consuelo. *Identidad femenina en la colección del IVAM*. Valencia: Intitut Valencià d'Art Modern.
- COLLAZO, Carolina. *Deconstrucción, ideología y política: cuando lo subalterno no habla, habita*. (s.f.).
- DIJKSTRA, Bram. *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. España: Debate, 1994.
- DOLTO, Françoise. *Lo femenino: artículos y conferencias*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era, 1972.
- FREUD, Sigmund. *Lo Inconsciente*. En *Obras Completas*. Vol. XIV. B. Aires: Amorroutu, 1996.
- GIMBUTAS, M. *The Language of the Goodess*. Londres: Thames and Hudson, 1989.
- GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- HAGENDER, Fred. *La sabiduría de los árboles. Historia, folclore, simbolismo, propiedades curativas*. Barcelona: Blume, 2006.
- HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. España: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer, 1991.
- _____. *Manifiesto Cyborg*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

- IMPELUOSO, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Sobre plantas, flores y animales. Los diccionarios del arte*. Barcelona: Editorial Electa, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2009.
- _____. *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *Simbología del espíritu, estudios sobre fenomenología psíquica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Símbolos de transformación*. Edición revisada y aumentada de transformaciones y símbolos de la libido. España: Paidós, 1963.
- KOFMAN, Sarah. *El enigma de la mujer: con Freud o contra Freud?*. Barcelona: Gedisa, 1982.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *De Teotihuacán a Los Aztecas: Antología de Fuentes e Interpretaciones Históricas*. México: UNAM, 1995.
- LURKER, Manfred. *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona: Herder, 1992.
- NEWMANN, Erich. *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. España: Trotta, 2009.
- _____. "La conciencia matriarcal y la luna." En *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo de Eranos I*. Karl Kerényi, Erich Neumann, Gershom Scholem y James Hillman, 45-96. Barcelona: Anthropos, 1994.
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. Barcelona: Planeta, 1990.
- PANIKKAR, Raimon. "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. para una lectura intercultural del símbolo." En *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo de Eranos I*. Karl Kerényi, Erich Neumann, Gershom Scholem y James Hillman, 383-414. Barcelona: Anthropos, 1994.
- PARACELSO. *Textos esenciales*. Madrid: Siruela, 2002.
- POLLOCK, Griselda. "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon". En *Crítica feminista en la teoría del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 141-160. México: Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

- QUANCE, Roberta Ann. *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbólica*. Madrid: Cátedra, 2007.
- RIVERA Garretas, María Milagros. *Mirar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria, 1998.
- RODRÍGUEZ, Beatriz. *La feminidad y sus metáforas: sirenas y Amazonas*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2005.
- ROBLES, Martha. *Mujeres, mitos y diosas*. México: CONACULTA, FCE, 1996.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: FCE, 1957.
- SOLARES, Blanca. *Madre Terrible: La Diosa en la religión del México antiguo*. Barcelona; UNAM-Ánthropos, 2007.
- TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serval, 2002.
- WEIGEL, Sigrid. *La mirada bizca: sobre la historia de la escultura de las mujeres*, editado por Gisela Ecker. Barcelona: Icaria, 1986.
- WILLIAM A, Cristian Jr. *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV a XVI)*. Madrid: Nerea, 1990.
- ZAMORA Betancourt, Lorena. *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007.

Hemerografía

- Halifax, N. "Feminist art psychotherapy: contributions from feminist theory and contemporary art practice." *The Feminist Critique of Art History* 36, no. 2 (1997): 49-55.
- Lippard, Lucy. "Projecting a Feminist Criticism." *Art Journal* 35, no. 4 (Summer 1976): 337-339.

GAIDÓS, Jesús Saiz, Beatriz Fernández Ruiz y José Luis Álvaro Estramiana. “De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía.” *Revista: Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* 11, 2007: 132-148.

LÓPEZ Terrada, María José. “El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística.” *Ars Longa*, nos. 14-15, (2005-2006): 27-44.

MANZARBEITIA Valle, S. “El Árbol de Jesé.” *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1, no. 2 (2009): 66.

Web

<http://www.danielcanogar.com>. Consultado 24 de julio 2013.

<http://www.geocities.ws/kababelanss/arbolydiosa.htm>. Consultado 24 de agosto de 2011.

http://mitosyleyendas.idoneos.com/index.php/Mitos_y_simbolos. Consultado 24 de agosto de 2011.

<http://www.museodemujeres.com/>. Consultado 5 de septiembre de 2011.

“From fetish to god in ancient Egypt”,

http://books.google.com.mx/books?id=mx5laCC9KJYC&printsec=frontcover&dq=From+fetishto+god+in+ancient+egypt&hl=en&ei=9TqSTp2uO4jd0QHR58w9&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CC0Q6wEwAA#v=onepage&q&f=false.

Consultado 9 de octubre de 2011.

“Egyptian mythology”,

http://books.google.com.mx/books?id=KCBcr8bYvUsC&printsec=frontcover&dq=egyptian+mythology,+max&hl=en&ei=eTySTuGpCOXI0QGxkJkq&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&sqi=2&ved=0CCkQ6wEwAA#v=onepage&q&f=false.

Consultado 9 de octubre de 2011.

http://www.danielcanogar.com/ficha.php?year=2006&proyecto=01_photosyntheticremembrance&lang=es&foto=2. Consultado 23 de julio de 2013.

https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41515/rdim_2.pdf. Consultado 23 de noviembre de 2013.

Catálogos

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*, Madrid: Aldeasa, 1999.

CENTRO CULTURAL ESTACIÓN INDICANILLA, *Sandra Pani: De ser árbol*, México: Imprenta Estampa, 2009.

Tesis

De la Mora Martí, Laura, *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Angels Ribé – en la década de los setenta*. Tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2005.