

QueerARTivismo Político y Reivindicación Social: Nuevas Aproximaciones
Interdisciplinarias y Transculturales a la Autobiografía Visual Femenina

by

Rosita Scerbo

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved April 2020 by the
Graduate Supervisory Committee:

David William Foster, Chair
Jesus Rosales
Carlos Javier García-Fernández

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2020

ABSTRACT

Autobiography, as a means of expression and vindication of the self, offers female authors / artists the opportunity to define their own identity. The autobiographical genre has very old origins and is essential in the process of identity construction by women belonging to ethnic minority groups. Autobiographical discourses allow women to be at the same time sculpture and sculptor, creator and creation. The objective of this work is to offer a new approach to the feminine universe of visual self-representation. Self-narration should be at the center of feminist attention, being one of the most effective methods that women can apply to talk about their experiences and conditions. This research attempts to bring together multiethnic voices and promotes an interdisciplinary resource that interests not only literature and culture, but also other fields of the humanities, such as history, sociology, and gender and disability studies. One of the main intentions is to dismantle traditional forms of identity and destroy social borders, adopting difference and alterity as a unique component of each individual.

My dissertation analyzes female autobiographical texts in their different visual forms, with special emphasis on the countries of Argentina, Mexico and the United States. Through personal narratives, photographs, films, paintings, murals, and digital productions, these female works examine themes such as homophobia, political identity, native sovereignty, motherhood, lesbian identity, and different minority cultural identities. Some of the selected authors live on the fringes of white supremacy due to belonging to minority ethnic and social groups. Other voices live outside the dominant heteronormative system because they recognize themselves as lesbian or bisexual. Beyond these circumstances, all the authors are discriminated against for being women in

a patriarchal context. The theoretical frameworks used include in themselves interdisciplinary autobiographical definitions theorized exclusively by women. For example, the concepts of HERstory (Ashby and Gore 1995), Autohistoria (Anzaldúa 1999) Pathography (Hawkins 1999), Feminography (Abrams 2017) and Autobiografilm (Paola Lagos Labbé 2011) could be mentioned. The different visual stories explore the contrasting nuances of women's racial and / or lesbian identity that are often perceived as outsiders within their own country. All the artists who are the subject of my analysis face different forms of repression and are motivated by a desire for social recognition. These marginalized groups invite readers to develop new forms of cross-cultural dialogues, practices, and alliances.

RESUMEN

La autobiografía, como medio de expresión y reivindicación del yo, ofrece a las autoras/artistas femeninas la oportunidad de definirse a sí mismas. El género autobiográfico tiene orígenes muy antiguos y resulta fundamental en el proceso de construcción de la identidad por parte de mujeres pertenecientes a grupos étnicos minoritarios. El discurso autobiográfico permite a la mujer ser al mismo tiempo escultora y escultor, creador y creación. El objetivo de este trabajo es ofrecer una nueva aproximación al universo femenino de la autorepresentación visual. La autonarración debería estar en el centro de la atención feminista, siendo uno de los métodos más efectivos que las mujeres pueden aplicar para hablar sobre sus experiencias y condiciones. Esta investigación intenta reunir voces multiétnicas y promueve un recurso interdisciplinario que interesa no solo a la literatura y la cultural, sino también a otros campos de las humanidades, como la historia, la sociología y los estudios de género y de la discapacidad. Una de las principales intenciones es dismantelar las formas tradicionales de identidad y destruir las fronteras sociales, adoptando la diferencia y la alteridad como un componente único de cada individuo.

Mi proyecto de disertación analiza textos autobiográficos femeninos en sus diferentes formas visuales poniendo especial énfasis en los países de Argentina, México y Estados Unidos. A través de narrativas personales, fotografías, películas, pinturas, murales y producciones digitales, estas obras femeninas examinan temas como la homofobia, la identidad política, la soberanía nativa, la maternidad, la identidad lesbiana y diferentes identidades culturales minoritarias. Algunas de las autoras seleccionadas viven al margen de la supremacía blanca por el hecho de pertenecer a grupos étnicos y

sociales minoritarios. Otras voces viven al margen del sistema heteronormativo dominante para reconocerse a sí mismas como lesbianas o bisexuales. Más allá de estos contextos, todas las autoras se encuentran discriminadas por ser mujeres en un contexto patriarcal. Los marcos teóricos que se emplean incluyen en sí definiciones autobiográficas interdisciplinarias teorizadas exclusivamente por mujeres. Podrían mencionarse, por ejemplo, los conceptos de HERstory (Ashby y Gore 1995), Autohistoria (Anzaldúa 1999) Pathography (Hawkins 1999), Feminography (Abrams 2017) y Autobiografilm (Paola Lagos Labbé 2011). Las diferentes historias visuales exploran los diferentes matices de la identidad racial y/o lesbiana de las mujeres que a menudo se perciben como forasteras dentro de su propio país. Todas las artistas objetos de mi análisis se enfrentan a diferentes formas de represiones y están motivadas por un deseo de reconocimiento social. Estos grupos marginados invitan a los lectores a desarrollar nuevas formas de diálogos, prácticas y alianzas transculturales.

ACKNOWLEDGMENTS

This project would not have been possible without the support, patience, dedication, and guidance through each step of the process of my committee members, Dr. David William Foster, Dr. Jesus Rosales and Dr. Carlos Javier García-Fernández. In Dr. Foster, I have found an inspiring role model. He has been my rock and primary support since day one, believing in my research, projects, and professional dreams. When I applied to Arizona State, I already knew I wanted to work with him and increase my knowledge of queer theory, literary, and visual studies in Latin America. Reading his work and attending his lectures prompted me to contemplate more deeply the intersection between the gender and visual component of my own investigation. Thanks to him and his global knowledge through the years I gained a more nuanced understanding of Latin American literary studies, critical and queer theories, feminist theoretical approaches, photography contemplation and interpretation and so much more. Dr. Foster has been an exceptional and generous mentor who has been personally invested in my progress as a graduate student and young scholar. He was always there to assist and support me, proudly commemorating my fundamental academic milestones, such as my first publication, awards and scholarships I was granted, and the first academic job I was offered. It was an absolute privilege and honor to work and learn from him as a graduate student, mentee, research assistant, and co-author of a scholarly project.

Dr. Rosales ' contributions to this dissertation project through the years was absolutely essential. His enthusiasm and expertise for Chicano/a history, literary works, and cultural productions has enhanced my passion and excitement about Latinx Culture in the United States. He pushed me to learn and investigate more while he was always

considering my work valuable and never made me feel out of place. Our countless intellectual conversations brought me to a deeper understanding of the Chicana/o experience, especially in the South West. He helped me improve my writing and comprehend the different forms and definitions of autobiography and how to approach them critically. Thanks to him I have grown personally and academically, learning how to find a balance between work, study, and personal life. I would also like to thank Dr. García-Fernández. I wouldn't be here today without him. He was my very first advisor at ASU and patiently helped me navigate and understand academia at a deeper and critical level. Dr. García-Fernández has incredibly transformed the way I look at cinema, interpret movies, and question film studies theoretical approaches. Our in-class and office hours conversations helped me better dialogue with conceptual frameworks for understanding the ever-changing cinematic media. Each and every one of them has paid extreme attention to my professional training and growth as a student, researcher, and scholar and has made my experience at ASU absolutely wonderful.

In addition, I would like to express my sincere gratitude to the support staff of the School of International Letters and Cultures for their assistance, kindness, hard work, and considerate guidance. I would also like to thank my fellow graduate students at Arizona State University and West Virginia University that over the years became some of my greatest friends and essential part of my support system. From Diana, Concetta, Mariana, Miriam, Ofelia, Xiomara, Nancy, Czarina, Mari, Andrea, Lluís, Tim, Nayibe, Lilly, Mahue, Ana, Bea, Esther, Eva, and the rest of my beloved scholars and basement crew members. Among many things, they have taught me what a real feminist should be. We

should raise each other up, support, encourage, and empower one another. We saw together that when women support other women, incredible things happen.

I must acknowledge my childhood friends Laura, Maria Vittoria, Carla, Giulia, Teresa, Sara, Giosué, Carmelo and Ennio. We literally went through everything together and every time we see each other it's like we have never left our hometown. We created our little Latin America in our small village in the south of Italy. I literally owe them my life and my professional career for that matter. Among countless things, they have made me a heritage speaker of Spanish and brought me close early on to Latin American music, literature, and culture in general. I am also thankful for my parents, Gina and Francesco, my brother Costantino, my sister Jennifer and the rest of my family and relatives in Italy. You showed me that I can do anything I set my mind to and are my loudest fans. Lastly, I cannot express how grateful I am for my family here in the United States, especially for my husband Matt and the way we navigate life together every day as a queer family where both partners are really truly actually equals and reject any gender role. I would like to say a special thank you to my home in the desert, mi tierra roja, mi querida Arizona. You gave me so many unforgettable memories and both of my daughters who were born there. Finally, I dedicate this dissertation to Sol and Luna, you are the greatest gifts of my life. Thank you and I love you.

Thank you from the bottom of my heart

Gracias de corazón

Grazie di cuore

TABLA DE CONTENIDO

	Página
LISTA DE FIGURAS.....	xi
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN: VIDAS A LOS MÁRGENES: UN PUENTE ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA VISUAL LATINOAMERICANA Y CHICANA.....	1
2 ENSAYO FOTOGRÁFICO Y AUTO-REPRESENTACIÓN PERTURBADORA: HACIA UNA VISIBILIDAD DEL CUERPO FEMENINO OBESO, MONSTRUOSO Y ENFERMO.....	19
Introducción al autorretrato fotográfico.....	19
Laura Aguilar- <i>Queering Fat Embodiment</i>	23
Graciela Iturbide - <i>Queering the Post Humanist Body</i>	35
Gabriela Liffschitz- <i>Queering Disability</i>	48
Conclusión.....	61
3 “AUTOBIOGRAFILM”, VIDEO-ACTIVISMO Y FILMOGRAFÍA DE LA MEMORIA: APROXIMACIONES TEÓRICAS AL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO FEMENINO.....	64
Introducción al cine del “Yo”	64
Cinema queer y autobiografíles.....	67
Albertina Carri en <i>Los Rubios</i> (2003) – El proceso de <i>TRANS</i> gredir y <i>TRANS</i> formar el canónico género del auto-documental desde una perspectiva queer.....	73

CAPÍTULO	Página
Lourdes Portillo en <i>El diablo nunca duerme</i> (1994): las relaciones interétnicas y los conflictos intergeneracionales bajo el lente de una transgresora de la frontera entre el espacio público y el privado.....	86
Conclusión.....	103
4 “BORDER ARTE”: AUTORRETRATOS Y DISCURSOS AUTOBIOGRÁFICOS QUEER EN PINTURAS Y MURALES DE MUJERES ARTISTAS.....	106
Introducción a la autorrepresentación en las obras de arte.....	106
Leonor Fini y la apropiación del cuerpo femenino a través de la representación de mujeres poderosas y sexualmente liberadas: los casos de la “femme fatale” y de la mujer monstruosa.....	115
Arte social y de denuncia en la figura matriarcal de la abuela chicana: el hilo delgado entre autobiografía visual y biografía colectiva.....	131
Conclusión.....	145
5 CIBER ARTE E INTERVENCIONES AUTOBIOGRÁFICAS FEMINISTAS EN LAS HUMANIDADES DIGITALES.....	149
Introducción al ciber “Yo”	149
Un breve repaso de la pedagogía digital.....	151
Queer Technologies: nuevos horizontes narrativos antihegemónicos en los espacios virtuales.....	154

CAPÍTULO	Página
<i>Cibercorporalidad: diarios virtuales y mapas corporales en la producción autobiográfica digital de Adriana Calatayud</i>	157
“La mujer divina” en los ciberespacios: la representación de la Virgen de Guadalupe como símbolo feminista de la mexicanidad en las obras digitales de tres artistas chicanas.....	165
Conclusión.....	191
6 CONCLUSIONES.....	193
OBRAS CITADAS.....	202
APÉNDICE	
A COPYRIGHT PERMISSIONS.....	217.

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
2.1. <i>Nature Self-Portrait #14</i> , Laura Aguilar. Courtesy of Christopher Velasco.....	27
2.2. <i>Three Eagles Flying</i> , Laura Aguilar. Courtesy of Christopher Velasco.....	30
2.3. <i>Laura</i> , Laura Aguilar. Courtesy of Christopher Velasco.....	32
2.4. <i>Autorretrato con serpientes</i> . Courtesy of Graciela Iturbide.....	39
2.5. <i>Autorretrato en el campo</i> . Courtesy of Graciela Iturbide.....	43
2.6. <i>Autorretrato</i> . Courtesy of Graciela Iturbide.....	43
2.7. <i>Ojos para volar</i> . Courtesy of Graciela Iturbide.....	45
2.8. <i>Fig.1 Recursos humanos</i> , Gabriela Liffschitz, Courtesy of Eduardo Gil.....	53
2.9. <i>Fig.2 Recursos humanos</i> , Gabriela Liffschitz, Courtesy of Eduardo Gil.....	53
4.1. <i>Ideal Life</i> , Leonor Fini. Courtesy of wikiart.org.....	122
4.2. <i>Femme assise sur un homme un</i> , Leonor Fini. Courtesy of Museum of Sex.....	125
4.3. <i>The Alcove/Self-Portrait with Nico Papatakis</i> . Courtesy of Museum of Sex.....	125
4.4. <i>Grandmother</i> . Courtesy of Verónica Ortegón.....	138
4.5. <i>Tres Generaciones</i> . Courtesy of Judy Baca.....	139
4.6. <i>Mi Abuelita</i> . Courtesy of Judy Baca.....	139
5.1. <i>Geografías personales 2007-2010</i> . Courtesy of Adriana Calatayud.....	161
5.2. <i>Geografías personales 2007-2010</i> . Courtesy of Adriana Calatayud.....	161
5.3. <i>Beauty, My Mother, 2014</i> . Courtesy of María Teresa García Pedroche.....	170
5.4. <i>María's Dream for Her Future, 2014</i> . Courtesy of María Teresa García Pedroche.....	170

Figura	Página
5.5. <i>Lupe & Sirena</i> , autorretrato. Courtesy of Alma López.....	175
5.6. <i>Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe</i> (1978). Yolanda López. Courtesy of Galeria de la Raza, San Francisco.....	187

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

VIDAS A LOS MÁRGENES: UN PUENTE ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA VISUAL FEMENINA LATINOAMERICANA Y CHICANA

Many of us identify with groups and social positions not limited to our ethnic, racial, religious, class, gender, or national classifications. Though most people self-define by what they exclude, we define who we are by what we include.

- Gloria E. Anzaldúa, “(Un) natural bridges, (Un) safe spaces”.

El género de la autobiografía es muy antiguo y una de sus primeras manifestaciones se remonta por lo menos a las “Confesiones” de San Agustín del siglo V. Se trata de un género fundamental sobretodo en el proceso de construcción de la identidad por parte de los inmigrantes latinos que viajaron a Estados Unidos durante las últimas décadas. Los escritores de herencia española criados en los Estados Unidos, como los chicanos en el South West y los puertorriqueños de Nueva York, escriben una literatura sobre el compromiso político, hablando de temas en sus vidas relacionados con su condición de grupos minoritarios dentro de la sociedad estadounidense. En comparación con la dimensión ideológica históricamente asociada con estas literaturas, se produjeron muchas obras autobiográficas también en el contexto latinoamericano y se pueden encontrar similitudes entre todas estas formas de narración del yo. A veces, estos escritos intentan redefinir y expandir lo que realmente significa ser latino en Estados Unidos o pertenecer a grupos marginalizados en Latino América. Varios estudios se han

producido sobre el género autobiográfico, aunque ninguno se haya enfocado en autobiografía visual (fotografía, cine, pintura, obras digitales y murales).

Mi proyecto de disertación analiza los textos autobiográficos femeninos de América Latina en sus diferentes formas visuales. Se pondrá especial énfasis en los países de Argentina, México y Estados Unidos. A través de narrativas personales, películas, fotografías, obras de arte y producciones digitales, estas obras femeninas examinan temas como la homofobia, la identidad política, la soberanía nativa, la maternidad, la identidad lesbiana y diferentes identidades culturales minoritarias. Las mujeres objetos de análisis se enfrentan a diferentes formas de represiones y están motivadas por un deseo de reconocimiento social. Estos grupos marginados invitan a los lectores a desarrollar nuevas formas de diálogos, prácticas y alianzas transculturales. Algunas de las autoras seleccionadas para mi proyecto viven al margen de la supremacía blanca por el hecho de pertenecer a grupos étnicos y sociales minoritarios. Otras voces viven al margen del sistema heteronormativo dominante para reconocerse a sí mismas como lesbianas o bisexuales. Más allá de estos contextos, todas las autoras se encuentran discriminadas por ser mujeres en un contexto patriarcal. Lo que las mujeres seleccionadas comparten es uno o más tipos de discriminación. Siempre me han apasionado las producciones autobiográficas y a pesar de que mucho se ha escrito e investigado sobre este género literario, a lo largo de mi investigación me ha llamado mucho la atención el hecho de que aún no se ha publicado un estudio sobre las producciones autobiográficas visuales en el contexto Chicano y Latinoamericano. Por lo tanto, mi investigación podría aportar una herramienta necesaria para el estudio de este género. Mi proyecto se centrará en

producciones autobiográficas visuales contemporáneas exclusivamente de mujeres, que se produjeron de los años 1950 en adelante.

Los marcos teóricos que se emplearán incluyen en si algunas producciones autobiográficas. Por ejemplo, se beneficiará de la teoría de la Frontera planteada por Gloria Anzaldúa en su texto autobiográfico *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987). Este enfoque resulta relevante porque la autora utiliza el término *Borderlands* con la B en mayúscula para explicar un concepto que va mas allá del confín geopolítico Texas/México. La autora se sirve de prosa y poemas que detallan las fronteras invisibles que existen entre latin@s y no latin@s, hombres y mujeres, heterosexuales y homosexuales, y muchos otros grupos opuestos. Su naturaleza lesbiana representa una mezcla entre las identidades masculinas y femeninas y su cultura incluso resulta ser una mezcla de muchas razas diferentes. Aunque se haya escrito mucho sobre dicha autora, mi postura propone una nueva lectura de su teoría de la Frontera, adoptando la construcción simbólica teorizada por Gilles Deleuze, filósofo francés, y Félix Guattari, psiquiatra y activista político francés, que introducen el concepto de espacio rizomático. El aporte de este proyecto no es solo para continuar expresando un diálogo entre mujeres, mujeres de color y entre las personas que viven en los espacios fronterizos, sino también para expandir visiones y espacios teóricos en general. Las diferentes historias exploran los diferentes matices de la identidad racial y / o lesbiana de las mujeres que a menudo se perciben como forasteras dentro de su propio país. Este proyecto imagina e inspira una nueva conciencia y nuevas alianzas. Esta investigación también intenta reunir voces multiétnicas y promueve un recurso interdisciplinario que interesa no solo a la literatura y la cultural, sino también a otros campos de las humanidades, como la historia, la

antropología, la sociología y los estudios de género y de la discapacidad. Una de las principales intenciones es dismantelar las formas tradicionales de identidad y destruir las fronteras sociales, adoptando la diferencia y la alteridad como un componente único de cada individuo de nuestra sociedad. Todas estas voces buscan un reconocimiento y luchan contra algún tipo de discriminación que de alguna manera está relacionada con su identidad personal y su herencia cultural.

Todas las diferentes secciones de mi proyecto proponen un nuevo acercamiento teórico a las obras visuales objeto de mi estudio. Se pone de manifiesto como el proceso de criticar una producción artística es, de acuerdo con lo que afirma Clements, “a creative act of the mind” (1976). Las artes juegan un papel fundamental en nuestra sociedad, y entre muchas otras funciones, ayudan a crear un sentido de comunidad. Muchos críticos se dedicaron en explicar y subrayar las funciones de las expresiones artísticas. Albrecht, por ejemplo, nos explica que:

Directly or indirectly, art may bolster the morale of groups and help create a sense of unity, of social solidarity; as used by dissident groups it may create awareness of social issues and provide rallying cries for action and for social change. In our society, it may thus be used to criticize as well as to support the social order while performing essentially the same function (...). (1968, 390)

Fitzgerald, desde un punto de vista sociológico, nos confirma que nuestra sociedad se está volviendo cada vez más en una nación que omite y se olvida de sus tradiciones y su historia, y que abandona los valores de sus propósitos colectivos (1986). Todo lo que tiene que ver con el arte se convierte así en una crítica política y este es por una parte el

objetivo de mi investigación. Este trabajo analizará el arte visual de varias mujeres, que, viniendo de ambientes y entornos diferentes, tienen como elemento unificador el rol primordial de las artes visuales, que es lo de luchar por la justicia social.

En las últimas décadas, los movimientos feministas se empeñaron en promover los debates entornos a las obras de arte producida por mujeres, favoreciendo una mayor visibilidad a las artistas. La ocultación de artista femeninas por el panorama global se debe, según muchos estudios, a la estructura patriarcal de nuestra sociedad que sigue identificando las producciones femeninas menos valiosas respecto a las producidas por los colegas del sexo opuesto. Hammond nos recuerda que las producciones artísticas se han siempre asociados históricamente a un “corporate-government-elite” constituido por hombres blancos que “fund and run art museums, set standards of taste, and have a vested interest in creating, validating, and supporting art whose form and content justifies and furthers a patriarchal society order” (33). Doug Blandy y Kristin G. Congdon, en *Pluralistic Approaches to Art Criticism*, se sirven de esta definición para confirmar el estado actual de las artes producidas por mujeres. La autora afirma en este contexto que “a lack of recognition leads to silencing” (15).

La razón por la que he decidido centrar mi tesis en la autobiografía visual femenina está relacionada con el hecho de que las mujeres, históricamente, siempre se han identificadas como "objetos" en oposición a los sujetos masculinos. La autobiografía ofrece a las autoras/artistas femeninas la oportunidad de definirse a si mismas, finalmente, les permite construir su propia identidad y subjetividad. De aquí viene el término “QueerARTivismo” político que utilizo en el título. Este género particular permite a las mujeres ser al mismo tiempo escultura y escultor, creador y creación. Por

esta razón, la auto-narración debería estar en el centro de la atención feminista, siendo uno de los métodos más efectivos que las mujeres pueden aplicar para hablar sobre sus experiencias y condiciones. Gayatri Spivak cuestionó la capacidad del sujeto "subalterno" para hablar, señalando que las mujeres que intentan expresarse siempre acaban usando el discurso dominante, en otras palabras, se ven obligadas a usar el lenguaje del opresor. Para Spivak, la cultura patriarcal inevitablemente silencia la voz de las mujeres (Spivak 1986). Sin embargo, la autobiografía visual le da a la artista femenina un nuevo espacio y una nueva voz que rechaza la práctica masculina. En las últimas décadas, diferentes teóricos han reconocido el valor del género autobiográfico, centrando su atención en diferentes procedimientos de la representación del "Yo". El uso de imágenes y, en particular, la fotografía autobiográfica es el foco de las discusiones de algunos de estos críticos (Spence 1986, 1991, Kuhn 1995, Stacey 1997). Hoy en día, carecemos de investigaciones centradas en la autobiografía visual femenina y en su relevancia en la teorización feminista y la práctica crítica. Por lo tanto, mi estudio podría ofrecer una valiosa contribución al campo de la auto-narración en América Latina. La autobiografía se considera una categoría de estudio interdisciplinario que fomenta el conocimiento y vincula diferentes disciplinas y enfoques feministas. Además, puede representarse en numerosas formas, como escrita, oral y visual, y por lo tanto no puede definirse como simplemente un género distinto (Marcus 1994).

Delmar subraya que "feminism is usually defined as an active desire to change women's position in society" (13). Las mujeres están consiguiendo promover estos cambios también gracias al género autobiográfico. Las expresiones artísticas femeninas nunca han estado tan presentes en el entorno académico. Sin embargo, los colegas

varones siempre han tenido salarios más altos, avanzan más fácilmente en su carrera y tienen mayor poder político en el entorno académico (Hall, 1971). El objetivo principal de esta disertación es, entonces, aumentar la visibilidad de las contribuciones femeninas en las bellas artes y las expresiones literarias. Las mujeres, históricamente, siempre se han expresado utilizando diferentes métodos y enfoques para el arte y la literatura. Sintieron siempre la necesidad de documentar sus historias peculiares, la mayor parte del tiempo utilizando biografías y autobiografías.

De Beauvoir habla sobre el acto de conectarse como uno de los principios fundamentales del movimiento feminista, que debe considerarse como una actividad colectiva (1952). De la misma manera, Lippard nos sugiere que las comunidades artísticas femeninas tendrían que acoger mujeres de edades, clases y razas diferentes (1984). Las mujeres necesitan salir de su situación de aislamiento, celebrando sus diferencias y usándolas como poderosas armas de batallas en la lucha por la igualdad. Lorde nos recuerda que “Difference must not be merely tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can speak like a dialect” (111). Los hombres y las mujeres han siempre tenido maneras diferentes de expresarse acerca de sus vidas y sus experiencias. Esta disparidad se nota incluso en las producciones artísticas y en la práctica del criticismo literario y estético. Resulta muy interesante lo que nos comparte Bass cuando afirma que la crítica por parte de las mujeres tendrá siempre un carácter más íntimo y personal si comparado con la de los colegas masculinos. El autor subraya que una mujer suele referirse a un libro que recién ha leído afirmando que “this book has meant the most to me this year” y no con frases típicas masculinas como “this is the best book of the year” (43). En *From the Center: Feminist essays on women's art*,

Lippard se enfoca de manera particular en este aspecto de las creaciones femeninas que se distingue sumamente de las expresiones masculinas. Lippard afirma que:

We have broadly accepted the male concern with facade and monument, the female concern with function and environment; the male concern with permanence and structural imposition, the female concern with adaptability and psychological need; the male concern with public image, the female resistance to specialization; the male concern with abstract theory, the female concern with biography and autobiography (1976, 74).

Por lo tanto, como demuestra lo anterior, hay algunas recurrencias en las producciones artísticas y literaria producidas por mujeres, y la autobiografía parece ser el género perfecto, útil para ejemplificar estas disparidades. Es por esta razón que en mi análisis analizo y aplico algunas definiciones autobiográficas interdisciplinarias teorizadas exclusivamente por mujeres, como HERstory (Ashby y Gore 1995), Autohistoria (Anzaldúa 1999) Pathography (Hawkins 1999) y Feminography (Abrams 2017), que en conjunto describen la autobiografía no solo como un género literario sino también como práctica cultural, social, política e histórica. Es de allí que nace la famosa declaración feminista “the personal is political”. Otro necesario paralelismo que quisiera presentar en mi investigación ve vinculadas no solo las mujeres con las producciones autobiográficas, sino también estas últimas con una aproximación teórica rizomática. Muchos teóricos ofrecieron sus opiniones acerca del rasgo de la repetición y su vinculación con el entorno femenino. Congdon nos dice que las mujeres artistas de diferentes antecedentes siguen respondiendo al mecanismo de la repetición y a los patrones y los elementos decorativos en el arte (21). De la misma manera, Munro explica que la repetición se valora no por su

capacidad / incapacidad para crear algo nuevo, sino porque actúa para crear una sensación de seguridad y certeza (1979), que es exactamente lo que buscan las mujeres. Por lo tanto, las producciones femeninas se basan, como hemos vistos, en procedimientos relacionados con los conceptos de la conexión y la repetición, y según mi lectura podría incluirse una lectura rizomática de estos principios.

El primer capítulo de mi investigación se enfoca en la autobiografía visual en forma de autorretratos. Entre las mujeres representadas en mi estudio, puedo mencionar el texto autobiográfico visual de la escritora y fotógrafa profesional argentina Gabriela Liffschitz. En 2000 la fotógrafa edita *Recursos humanos*, su primer libro de autorretratos que recoge textos y fotos de su autoría, con desnudos suyos. Esta investigación ahonda en el tema de la mujer enferma o discapacitada en el arte visual de la fotógrafa y escritora argentina. Este análisis del libro de fotos de Liffschitz titulado *Recursos humanos* (2000) proporciona información relevante sobre las normas sociales, las políticas y los debates actuales, sobre la atención médica y los derechos de las mujeres en Argentina. El 30 de noviembre de 1999, la fotógrafa argentina se sometió a una cirugía por cáncer de mama y tuvieron que extirparle el seno izquierdo. Gabriela Liffschitz en *Recursos humanos* compone una serie de autorretratos textuales y visuales de su propio cuerpo, el cuerpo de una mujer que tiene cáncer. Su álbum de fotos registra transformaciones en la superficie del cuerpo en autorretratos y textos utilizando la enfermedad como metáfora. Liffschitz es por eso una artista latinoamericana que reflexiona sobre temas como la identidad, la violencia, la marginación y la enfermedad.

Otra fotógrafa que se investigará es la mexicoamericana Laura Aguilar. Sus obras representan a la comunidad latina y LGBT y se prestará particular atención a algunos de

sus autorretratos mas famosos, como *Three Eagles Flying*. En esta obra de 1990, la fotógrafa Laura Aguilar está parada, con los pechos desnudos y atada con una cuerda pesada, entre las banderas mexicana y estadounidense. Esta obra se puede comparar con la pintura de carácter autobiográfico de Frida Khalo con particular énfasis dada a su autorretrato que trata el mismo tema de Aguilar “Self-Portrait Along the Border Line Between Mexico and the United States” (1932). Laura Aguilar es muy conocida por sus retratos, en su mayoría centrados en personas de comunidades marginadas, incluyendo personas LGBT, mujeres latinas y personas obesas. Su trabajo se centra en la forma humana y desafía los constructos sociales contemporáneos de la belleza. Su contribución es importante porque se basa en una critica de las tendencias humanas en dibujar limites y fronteras arbitrarias entre diferentes clases de individuos. El poder de las fotografías incluidas en el texto es lo de subrayar la existencia de estas personas que están luchando contra diferentes formas de discriminación.

La última artista que analizo en mi primer capítulo, en el contexto mexicano, es Graciela Iturbide y sus peculiares autorretratos siempre acompañados de alguna especie animal. La artista, definida por los críticos como señora de los símbolos o dueña de la fotografía mexicana, modifica su cuerpo en los autorretratos sirviéndose de diferentes especies animales, como serpientes, caracolas y peces. En este contexto he aplicado la teoría post-humanista a su obra inédita. Su trabajo, que explora su cuerpo añadiendo características post-humanistas, investiga la relación entre género y política. En este proceso de revolucionar los roles y expectativas tradicionales de género, Iturbide tiene la oportunidad de abordar el género femenino de nuevas maneras imaginativas. Las teorías post- humanistas a menudo plantean preguntas sobre los cuerpos, las identidades y las

subjetividades alternativas y otros temas estrictamente relacionados con las representaciones de género. Para plantear una lectura post-humanista de los autorretratos de Graciela Iturbide me serviré principalmente de las teorías formuladas en el “Manifiesto Cyborg”, un ensayo escrito por Donna Haraway en 1985. Este ensayo busca establecer una identidad alternativa al feminismo esencialista y a todas las corrientes ideológicas que se desarrollaron en los años 70. El “Manifiesto Cyborg” rechaza a los límites rígidos que primordialmente separan lo humano de lo animal y lo humano de la máquina. La aparición de estas mujeres no tradicionales y subversivas en el contexto fotográfico implica una afirmación de la existencia de nuevos cánones culturales que se establecen alrededor de la imagen. Es decir, si algo aparece en una fotografía, es algo que existe y, en este consenso, ahí reside la disidencia de este tipo de producción fotográfica. “La Fotografía es subversiva, no cuando asusta, trastorna o estigmatiza, sino cuando es pensativa” (Barthes 81). La fotografía de estas mujeres latinoamericanas y US Latinas invitan a su observador a reflexionar sobre ellas y sobre sus contextos sociales, históricos, nacionales y políticos. El conjunto de estas imágenes provoca lo que Barthes dominó el “punctum”, ese elemento o detalle que sobresale de una imagen para impactar en el sujeto que la observa. El sujeto fotografiado se convierte en un objeto pasivo mientras que el espectador de determinada imagen participa activamente a través de su contemplación de la misma.

La foto no es sólo una imagen [...] es también un verdadero acto icónico [...] algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias [...] pero este acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente

dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. (Dubois 11)

Es a través de la forma artística de la fotografía autobiográfica que se obliga a los espectadores a enfrentarse con otras posibles formas de representación femenina. “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar” (Sontag 12).

El segundo capítulo de mi disertación se centra en películas de contenido autobiográfico dirigidas por mujeres. Respeto al cine autobiográfico se analizará la película documental argentina *Los Rubios* de 2003, dirigida por Albertina Carri. Esta producción cinematográfica documenta la búsqueda de la directora Albertina Carri mientras investiga qué le sucedió a su familia durante la "Guerra sucia" de Argentina. Para analizar esta producción autobiográfica me serviré del término “autobiografilm” empleado por la doctora en comunicación audiovisual Paola Lagos Labbé en su artículo titulado "Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad." La segunda guionista y cineasta analizada en este segundo capítulo es la mexicoamericana Lourdes Portillo. El documental objeto de mi estudio producido y escrito por la misma directora es *El diablo nunca duerme* (1994). En esta producción se relata la historia del retorno de Portillo a su ciudad natal Chihuahua, en México, para investigar la muerte misteriosa de su amado tío Oscar por una herida de bala. Este proceso se volverá en una investigación muy dolorosa y llena de contradicciones. Mi interpretación de la película se centra en el tema del misterio y en las reacciones que provoca el descubrimiento de la homosexualidad del tío fallecido por parte de los miembros de la familia y de la comunidad. Al mismo tiempo, presento un

recorrido histórico y teórico que pone en evidencia otras realidades ejemplificadas por la directora: la difícil situación de discriminación e intolerancia que existe entre mexicoamericanos/chicanos y mexicanos nacionales y las consecuencias dramáticas relacionadas con el concepto popular de ‘familismo’. Por otro lado, se ponen en evidencia todas las temáticas que hacen de *El diablo nunca duerme* un ejemplo de cine queer, desde la opresión política, hasta el concepto de salir del closet y enfrentarse a la realidad de una enfermedad asociada con la comunidad gay y lesbiana.

El capítulo tres de mi proyecto de disertación se enfoca en otras expresiones artísticas autobiográficas femeninas que incluyen pinturas y murales de contenido autobiográfico. Una de las artistas que se analiza es la pintora, diseñadora, ilustradora y escritora surrealista argentina Leonor Fini. Las razones que fundamentan su presencia en esta investigación están relacionadas con las técnicas y temas que caracterizan sus obras surrealistas. Muchas de las pinturas de Fini muestran a mujeres en posiciones de poder o en contextos muy sexualizados. El detalle que no puede escapar a la atención del espectador es en particular el hecho de que la mujer se encuentra siempre en una posición central, de control y dominación. La obra de la artista argentina se vale de una enorme carga simbólica, explorando temas como el concepto de la *mujer fatal* y la mujer monstruosa y peligrosa. Varias especies animales acompañan a menudo los autorretratos de la artista. Fini incluye símbolos como esfinges, hombres lobo y brujas y la mayoría de los personajes de su arte son mujeres o andróginas (Grew 2010). Las aproximaciones feministas y las teorías de los estudios animales que se aplican en este contexto representan movimientos que comparten numerosas preocupaciones y desafían diferentes formas de opresión. Ambos enfoques ponen en el centro de sus conversaciones la ética y

el respeto por los derechos fundamentales que otorgan a estas categorías un valor inherente. Ambos movimientos juzgan y ponen en cuestión la cultura occidental y más específicamente el sistema patriarcal que tiende a distinguir a ellos (los hombres) de nosotros, los “otros” (mujeres y animales). Esta sección del capítulo busca revolucionar la forma en que pensamos sobre la animalidad y el género, reencontrando algunos de los temas que se analizan en el primer capítulo a la hora de acercarme a la fotografía de Graciela Iturbide en México y la inclusión de los animales en su obra fotográfica.

Verónica Ortegón es otra artista tejana que como también la muralista chicana Judy Baca dedica muchas de sus obras autobiográficas a imágenes relacionadas con su infancia, sus ancestros y sus tradiciones familiares. Una representación familiar que acomuna de manera particular estas dos artistas es la imagen de la abuela, a menudo presente en sus producciones artísticas. Ortegón honra a los ancianos y en particular a su abuela, en la pieza *Grandmother*. Siguiendo los mismos temas, la artista chicana residente en California, Judy Baca dedica mucha de su atención artística a la imagen de su abuela en pinturas y murales (*Tres Generaciones 1975* y *Mi Abuelita 1970*). Esta sección de mi proyecto resalta el poder unificador del arte como instrumento comunitario para enseñar al público la historia, la cultura y las tradiciones. Se dialoga también con los aspectos sociales del arte y en particular del arte público, conceptos que se han estudiado rigurosamente tanto en los Estados Unidos como en Europa. Se dedicada mucha atención a este campo estético como instrumento de comunicación política (Barzun 1989, Lyotard 1967 y Weber 1973) sobretodo en el ámbito del muralismo chicano, llamado también “el arte de la raza” que se dirige a las comunidades socialmente marginadas de los Estados Unidos.

En el cuarto y último capítulo, dirijo mi atención al concepto de “ciber-arte” y a las intervenciones autobiográficas femeninas en el campo de las humanidades digitales. El mundo digital ofrece una plataforma única para las mujeres, un espacio reinventado donde estas últimas pueden ser más activas, en comparación con la narrativa tradicional. A través de plataformas digitales las mujeres están totalmente libres de publicar sus trabajos e investigaciones y no se ven limitadas a la hora de compartir sus ideas creativas o sus opiniones políticas y sociales. Retomo en esta circunstancia la teoría del Cyborg introducida por Donna Haraway y me sirvo de aproximaciones que valoran la evolución de libro/texto primordial (Hayles 2008, 2010) hacia una apreciación del hipertexto o “texto ideal” /digital (Landow 2006). Se resalta así el rol que las humanidades digitales tuvieron en el proceso hacia una mayor representación y visibilidad de la mujer en el contexto cultural y artístico, así como hacia una mayor aceptación del cuerpo femenino inusual y revolucionario. Adriana Calatayud, originaria de la Ciudad de México, es la primera artista digital que se analiza. Cabe destacar su obra digital autobiográfica *Geografías personales* que recoge una serie de proyectos a través de los cuales la artista digital trabaja con su propio cuerpo y con el concepto del mapa y de la colocación de un individuo en el espacio. Los imperativos que mueven la artista digital están relacionados con la exploración de sí misma, una construcción y deconstrucción de su propia identidad y la búsqueda de una relación con el espacio que la rodea.

Otra artista protagonista de la última parte de mi tesis es María Teresa García Pedroche. Su arte digital se caracteriza por el uso de “mixed media”, como por ejemplo su exposición en el Centro Cultural de Bath House en Dallas, en 2010, titulada *Todo sobre mi madre*. Una de las piezas fundamentales de este evento fue *Beauty, My Mother*

con la que la artista conmemora la belleza y la inocencia de su madre cuando era solo una niña. Sin embargo, la obra que llama más mi atención y que he decidido incluir en mi análisis es *María's Dream for Her Future*. En esta imagen, la pintora se sirve de flores, pájaros, conchas marinas y fotografías de color sepia, recordando de manera nostálgica momentos de su infancia. La foto de María y su madre es modificada digitalmente para incluir sobre ambas cabezas coronas llevadas típicamente por la Virgen de Guadalupe. La pieza incorpora digitalmente incluso una foto de su padre mientras sostiene a la bebé María, explorando, con el auxilio de los símbolos agregados posteriormente, las relaciones dentro de su familia. Uno de los aspectos queer de estas imágenes se debe a las técnicas híbridas que se alejan del arte tradicional. La Virgen de Guadalupe como símbolo de liberación feminista se encuentra también en los autorretratos digitales de Alma López, artista chicana conocida como "la Diva Digital". En muchas de sus obras se retrata subversivamente a la Virgen como una mujer mexicana de piel oscura, desafiando las imágenes eurocéntricas que tradicionalmente representan a la Virgen María como una mujer blanca con ojos azules. La artista reinventa los íconos mexicoamericanos, incluyendo en sus obras otras figuras femeninas, partes fundamentales de la tradición, cultura e identidad chicana y mexicana, como la diosa azteca de la luna Coyolxauhqui y la Malinche. En la serie *Lupe y sirena enamoradas* (1999) se representa a la Virgen tendiendo una relación amorosa con una sirena, dando espacios a lecturas teóricas sobre las relaciones homoafectivas y sobre la construcción simbólica de la ninfa de los océanos (Dinnerstein 1976). La última artista investigada en el contexto del autorretrato y la combinación y yuxtaposición del cuerpo femenino con la imagen de la Virgen, es la chicana de tercera generación Yolanda López. En sus piezas autobiográficas la artista

intenta santificar a la mujer chicana y elevarla como ser femenino de carácter divino. En su tríptico, en particular, las tres secciones del panel incluyen una imagen de la propia artista, su madre y su abuela, las tres representadas como la Virgen de Guadalupe, aunque con diferentes actitudes y significancias. Finalmente, se verá como todas las artistas analizadas en este capítulo hacen de su propio cuerpo un lugar de descubrimiento en el proceso de reinventar y reconstruir sus identidades femeninas.

Sin embargo, uno de los elementos compartidos por las artistas anteriormente mencionadas es la recuperación del pasado, de las tradiciones, y de la historia colectiva que forma parte de la identidad de las mujeres investigadas y que se hace posible a través de la narración del “Yo”. Está resulta ser una práctica urgente si se considera el hecho de que esta tendencia parece estar desapareciendo en las ámbitos contemporáneos. Eric Hobsbawn a este respecto nos explica que:

The destruction of the past, or rather of the social mechanisms that link one's contemporary experience to that of earlier generations, is one of the most characteristic and eerie phenomena of the late twentieth century. Most young men and women at the century's end grow up in a sort of permanent present lacking any organic relation to the public past of the times they live in. This makes historians, whose business it is to remember what others forget, more essential at the end of the second millennium than ever before. But for that very reason they must be more than simply chroniclers, remembrancers and compilers, though this is also the historian's necessary function. (Hobsbawm 3).

Para evitar esta destrucción del pasado las artistas se sirven de las fotografías y de otras expresiones visuales que tienen una relación privilegiada con la memoria. Este aspecto hace que los temas de la memoria se encuentren a la vanguardia de cada imagen fotográfica o representación visual como un mural, una pintura, una película o una imagen híbrida modificada digitalmente. Como han demostrado varios teóricos, las fotografías se basan en lo que sabemos para que podamos reconocer lo que hemos olvidado o negado a ver. El aspecto más interesante que rodea esta práctica visual de recuperación de la memoria está estrechamente relacionado con la memoria personal y familiar que se convierte inevitablemente en una memoria colectiva compartida de manera generalizada por ejemplo por todas las familias mexicanas inmigradas a los Estados Unidos. En términos usados por Gloria Anzaldúa, se podría hablar en todas estas circunstancias de “Autohistoria”.

Todas estas expresiones artísticas pertenecen a una nueva corriente "perturbadora", en el sentido de querer interrumpir con las imágenes esperadas y contempladas, sobretudo por parte de un público masculino. Las artes femeninas, que se expresan a través del cine, la fotografía, las pinturas, los murales y las producciones digitales, celebran al mismo tiempo y de una manera espectacular lo cotidiano y lo excepcional de las mujeres que viven en las *Fronteras*. El término *Frontera*, retomado de las teorías de Gloria Anzaldúa, viene usado aquí no solo para indicar la división geopolítica entre Estados Unidos y México, sino en su significación más amplia de espacio metafórico y rizomático donde se encuentran todas las mujeres pertenecientes a porciones de la sociedad que se encuentran discriminadas y marginalizadas.

CAPÍTULO 2

ENSAYO FOTOGRÁFICO Y AUTO-REPRESENTACIÓN PERTURBADORA: HACIA UNA VISIBILIDAD DEL CUERPO FEMENINO OBESO, MONSTRUOSO Y ENFERMO

What the eye sees is a synthesis of who you are and all you have learned. This is what I would call the language of photography.

Without the camera you see the world one way, with it, you see the world another way. Through the lens you are composing, dreaming even, with that reality, as if through the camera you are synthesizing who you are... So you make your own image, interpreting.

-Graciela Iturbide

Introducción al autorretrato fotográfico

Las fotografías cuentan historias de maneras en que las palabras no pueden. En la práctica fotográfica, por ejemplo, la narración visual a menudo se denomina "ensayo fotográfico" o "historia fotográfica". Es una forma de comunicación que el fotógrafo o la fotógrafa utiliza para narrar una historia con una serie de mensajes visuales. La frase "una imagen vale más que mil palabras" justifica el arte de la narración visual. Si se considera el ejercicio de la narración visual como un ejemplo de arte, entonces podemos servirnos de la definición de Leo Tolstoy que considera el propósito del arte como el rol socialmente vital de crear comunidad: "Art is a human activity consisting in this, that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings and also

experience them” (Tolstoy en Emery 627). Las tres artistas que incluyo en mi estudio se sirven del lenguaje visual para expresar su identidad y para alejarse de los discursos hegemónicos. Por lo tanto, este primer capítulo de mi investigación constará de tres partes. En los siguientes apartados se presentarán las obras visuales autobiográficas de tres fotógrafas, la artista chicana Laura Aguilar, la mexicana Graciela Iturbide y la argentina Gabriela Liffschitz. Las tres figuras femeninas representan tres aproximaciones distintas a los estudios de la autobiografía visual y propongo analizar los siguientes textos autobiográficos según una perspectiva queer. El término “queer” que voy a utilizar a lo largo de mi investigación, no se refiere solo a la ideología sexual de las narradoras, sino que incluye sus significaciones más amplias. Queer se entenderá aquí como cualquier práctica que busque desafiar los paradigmas hegemónicos. La bibliografía consultada sugiere que la teoría queer puede ampliar su enfoque para abarcar cualquier tipo de actividad o identidad que resulta de alguna manera anómala. El objetivo de la teoría queer es visibilizar, criticar y separar lo normal (estadísticamente determinado) de lo normativo (moralmente determinado). Lo explica bien Tamsin Spargo cuando aclara que mientras que lo "normal" puede ser estadístico, las normas tienden a establecerse moralmente y tienen la fuerza de los imperativos (74). Por lo tanto, podría resultar beneficioso usar el término “queer” en todo su potencial y no restringir su ámbito de investigación.

El objetivo general de la teoría queer es reconstruir los ideales monolíticos que caracterizan las normas sociales. Además, analiza la correlación entre la distribución del poder e la identificación de un individuo. En la perspectiva de Thomas Dowson "Queer theory is very definitely not restricted to homosexual men and women, but to anyone who

feels their position (sexual, intellectual, or cultural) to be marginalized . . . Queering . . . empowers us to think what is often the unthinkable" (163). Este término resulta valioso e indispensable a la hora de acercarme a las obras de las tres artistas mencionadas anteriormente. Las tres mujeres desafían las prácticas sociales normalizadas y demuestran cómo ser queer significa vivir en un "lugar de cambio permanente" (Lee Edelman 348). Esta teoría toma en consideración otros factores que contribuyen a la marginalización de un individuo, no se limita entonces solo a discursos relacionados con la sexualidad, sino que abarca cuestiones de clase, raza, religión, salud etc. Entiendo que la teoría queer es, en palabras de Ruth Goldman, una perspectiva teórica desde la que desafiar lo normativo (170), una aproximación que lucha contra lo normal y no solo lo heterosexual. Con la fotógrafa Laura Aguilar se verá como postulaciones queer pueden ser aplicadas al concepto de cuerpo femenino obeso. Graciela Iturbide nos presentará un ejemplo de cuerpo postmoderno que supera los límites entre animalidad y feminidad. Gabriela Liffschitz, por otro lado, subvertirá otras etiquetas vinculadas con la visibilidad del cuerpo poniendo de manifiesto el cuerpo desnudo de una mujer enferma. El conjunto de sus fotografías nos permite establecer un diálogo crítico con temas como la discapacidad, el cáncer de mama y los estereotipos de belleza femenina.

En las últimas décadas, los movimientos feministas se empeñaron en promover los debates entornos a las obras de arte producida por mujeres, favoreciendo una mayor visibilidad a las artistas. La ocultación de artistas femeninas por el panorama global se debe, según muchos estudios, a la estructura patriarcal de nuestra sociedad que sigue identificando las producciones femeninas menos valiosas respecto a las producidas por los colegas del sexo opuesto. La razón por la que he decidido centrar esta investigación

en la autobiografía visual femenina está relacionada con el hecho de que las mujeres, históricamente, siempre se han identificadas como "objetos" en oposición a los sujetos masculinos. La autobiografía ofrece a las artistas femeninas la oportunidad de definirse a si mismas, finalmente, les permite construir su propia identidad y subjetividad. De aquí viene el término QueerARTivismo político que utilizo en el título de mi disertación. Este género permite a las mujeres ser al mismo tiempo escultura y escultora, creadora y creación. Por esta razón, la auto-narración debería estar en el centro de la atención feminista, siendo uno de los métodos más efectivos que las mujeres pueden aplicar para hablar sobre sus experiencias y condiciones. Gayatri Spivak cuestionó la capacidad del sujeto "subalterno" para hablar, señalando que las mujeres que intentan expresarse siempre acaban usando el discurso dominante, en otras palabras, se ven obligadas a usar el lenguaje del opresor. Para Spivak, la cultura patriarcal inevitablemente silencia la voz de las mujeres (1986). Sin embargo, la autobiografía visual le da a la artista femenina un nuevo espacio y una nueva voz que rechaza la práctica masculina. En las últimas décadas, diferentes teóricos han reconocido el valor del género autobiográfico, centrando su atención en diferentes procedimientos de la representación del yo. El uso de imágenes y, en particular, la fotografía autobiográfica es el foco de las discusiones de algunos de estos críticos (Spence 1986, 1991, Kuhn 1995, Stacey 1997). La autobiografía se considera una categoría de estudio interdisciplinario que fomenta el conocimiento y vincula diferentes disciplinas y enfoques feministas. Además, puede representarse en numerosas formas, como escrita, oral y visual, y por lo tanto no puede definirse como simplemente un género distinto (Marcus 1994). Hoy en día, carecemos de investigaciones centradas en la autobiografía visual femenina y en su relevancia en la teorización feminista y la práctica

crítica. Por lo tanto, mi estudio ofrece una valiosa contribución al campo de la auto-narración Latinoamericana y US Latina.

Laura Aguilar- *Queering Fat Embodiment*

En las últimas dos décadas, hemos sido testigos del poderoso surgimiento en la literatura, arte y pensamiento de contribuciones por parte de lesbianas latinas en la escena cultural de los Estados Unidos, así como en todos los otros países de habla española. Laura Aguilar es muy conocida por sus retratos, en su mayoría centrados en personas de comunidades marginadas, incluyendo personas LGBT, mujeres latinas y personas obesas. Su trabajo se centra en la forma humana y desafía los constructos sociales contemporáneos de la belleza. Aguilar trabajó activamente como fotógrafa desde la década de 1980 en adelante. Según los críticos, a menudo usaba el autorretrato para aceptar su propio cuerpo al desafiar las normas sociales de sexualidad, clase, género y raza. Una de las características más sobresaliente de su obra es el género del autorretrato. Como nos explica Amelia Jones en su estudio “Performing the Other as Self”: “The self-portrait photograph performs a kind of visual autobiography, promising to deliver a particular “subject” (in this case the author her-or himself) to the viewer through a visual ‘text’ narrated in the first person” (69). El autorretrato en la práctica de la fotografía se vuelve fundamental para las mujeres artistas, que luchan por articularse como autores más que como objetos de la creación artística masculina. Históricamente, el cuerpo de las mujeres está subordinado a una mirada que está alineada con los sujetos masculinos (Jones 69). Aguilar puede cambiar esta situación fotográficamente, creando su propia narrativa visual y autobiográfica. Ella se convierte así en sujeto en lugar de mantener su

situación como “objeto” femenino sin palabras y dominado por el imaginario patriarcal. Durante las décadas de los 70s y 80s la mirada masculina fue objeto de estudio por muchos teóricos que convenían en definirla como agresiva y penetrante. Por ejemplo, podemos citar el ensayo de Laura Mulvey sobre la teorización formativa de la mirada masculina, en el cual la autora aclara que “Woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions...by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning” (15). A través de una representación visual de la estética feminista chicana, Aguilar desmonta y reconstruye el cuerpo femenino, reclama un espacio que nunca había sido logrado y evoca nuevas interpretaciones y perspectivas reveladoras de la identidad chicana. Aguilar plantea una perturbación artística del discurso hegemónico patriarcal, que contribuye al hecho de que las artistas y escritoras chicanas siguen siendo invisibles o marginales si comparadas con los colegas de género masculino. La fotógrafa expresa de esta manera un nuevo modelo de feminidad que supera los límites impuestos por el género masculino descritos en el famoso libro por John Berger titulado *Ways of Seeing*: “Men act and women appear. Men look at women and women watch themselves being looked at” (47).

A la hora de enfocarme en la obra subversiva de Aguilar resulta imprescindible mencionar su célebre exposición "Show and Tell" que es la única representación individual de una artista chicana en la costa del pacífico. Las piezas incluidas en esta exposición documentan como se construyó a lo largo de su carrera su lenguaje visual. Su obra contribuye a la producción artística y cultural chicana mientras que al mismo tiempo explora temas nuevos dentro la crítica feminista y de los intereses típicos de las

teorías de la frontera. La característica más evidente que presenta la obra de Aguilar mirase por ejemplo abajo “Nature Self-Portrait # 14”, es el hecho de exhibir un tipo de cuerpo que está presente a nuestro alrededor, pero no se ve en el arte u otros medios visuales. Una de las características aparentes del cuerpo en muestra, aparte ser un claro ejemplo de cuerpo obeso, es el hecho de representar una mujer mestiza o hispanica. Ambas peculiaridades intensifican la intención de Aguilar de exponer categorías de cuerpos femeninos marginalizados. La narradora visual expone de manera innovadora y transgresiva su lenguaje puramente gráfico. Como Aguilar confiesa en diferentes entrevistas, ella sufría de dislexia auditiva y sintió la urgencia de buscar una nueva forma de comunicarse y expresar su manera de ser. En el video testimonial, *Talking About Depression 2* (1995), presentado en “Show and Tell,” la misma fotógrafa Aguilar describe cómo, desde muy joven, se vio afectada físicamente y emocionalmente por un trastorno del lenguaje que le impidió comunicarse con maestros y compañeros de clase. Desde los primeros años de su vida fue percibida por los compañeros y por los adultos a su alrededor como el *Otro*, diferente e ignorado, que la hizo sentir invisible a los ojos de los demás. De hecho, los disléxicos auditivos a menudo experimentan los sonidos como revertidos o desordenados, lo que resulta en una lectura difícil y una comprensión auditiva lenta.

La artista explora esta soledad a través de su lenguaje visual y negocia el tropo ancestral del cuerpo femenino como paisaje que no puede ser atravesado y conquistado por la mirada masculina. El cuerpo femenino se vuelve materialmente como otro componente del paisaje natural. Las fronteras entre humanos y no humanos se desvanecen. Aguilar se compromete en mostrar un cuerpo inesperado y desconcertante.

En este autorretrato se ve una mujer contemplando su propia imagen de una manera narcisista. La mano izquierda de Aguilar se extiende horizontalmente en el acto de tocar las palmas con su imagen repetida en agua. Aguilar siempre quiso buscarse a si misma a través de su arte virtual y puedo afirmar que “Nature Self-Portrait #14” es un ejemplo excepcional de esta búsqueda de la identidad. Vale la pena mencionar los conceptos del estadio del espejo y de la constitución subjetiva, teorizados por el psicoanalista francés Jacques Lacan en su estudio titulado *El estadio del espejo como formador de la función del Yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1976). A continuación, por lo tanto, reviso algunas posturas acerca de la noción del Espejismo. Se interpretará el acto de mirarse al espejo como acto de buscarse a si mismo, una mirada introspectiva que nos permite evidenciar también alguna desviación narcisista. El ser humano se ve obligado a la introspección y el espejo se representa al mismo tiempo como el símbolo por excelencia del doble. La mujer de ese lado con sus convicciones y principios y la mujer de allá, con sus inseguridades y dudas, que no se reconoce en su reflejo. Si por un lado el espejo refleja este conflicto interior que acomuna a las mujeres, esta lectura acerca del acto de reflejar su propia imagen evidencia también los miedos de este sujeto femenino. El espejo se vuelve ahora como testimonio implacable del pasar del tiempo y de la vejez, así como revelador de la obesidad de la protagonista que no refleja los cánones de belleza socialmente aceptados. Además, los debates en torno a esta cuestión describen al espejo como objeto relacionado a la búsqueda de los cánones de belleza y por esa razón incluso a nociones narcisistas (Schroeder 2008).



Figura. 2.1. *Nature Self-Portrait #14* (1996), gelatin silver print, 16 x 20 inches,
Laura Aguilar. Courtesy of Christopher Velasco

“Nature Self-Portrait #14” hace parte de una colección del 1996 que recoge un total de quince imágenes en un entorno natural desértico y que tienen como único protagonista el cuerpo desnudo de Aguilar. No se puede afirmar con certeza que estamos enfrente de un cuerpo lesbiano, pero como aclara Foster “a number of semiotic processes are taking place in Aguilar’s photography. All of them serve to disrupt the (hetero)sexist gaze of conventional photography of the nude female body in nature” (78). Lo anterior justifica el desarrollo de esta investigación, que busca determinar los procesos característicos de los textos fotográficos de la artista chicana dentro la teoría queer. Las teorías feministas y queer prestaron siempre mucha atención al problema del cuerpo y, en particular, las conjeturas basadas en el término inglés “embodiment” enfatizan la especificidad material del cuerpo en el proceso de la construcción de la sexualidad y de la subjetividad. A la hora de anotar los patrones más representativos de estas teorías es útil

seguir de manera orientativa las clasificaciones realizadas por Butler (1990, 1993) y Grosz (1994). Mi lectura de la obra de Aguilar quiere al mismo tiempo demostrar como la imagen del cuerpo obeso, exhibido en la narrativa autobiográfica visual de la artista, puede ser considerado queer. La génesis de los estudios de la obesidad como un campo académico empezó con el movimiento de liberación que surgió en los EE. UU. a fines de la década del 1960. Esta corriente surgió de los derechos civiles y, especialmente, de los movimientos de liberación de las mujeres. Los primeros activistas dentro de esta tendencia fueron grupos de mujeres conscientes del problema de la obesidad que buscaban resoluciones para abordar las necesidades específicas y los problemas que enfrentan las mujeres gordas, que el feminismo dominante a menudo ignoraba.

De acuerdo con las investigaciones realizadas por Kathleen LeBesco, se puede establecer una serie de similitudes/paralelismos en los tratamientos médicos, psicológicos, sociales y de representación de las dos nociones: “fatness” y “queerness” (2004). LeBesco argumenta que tanto la gordura como la identidad queer han sido, medicalizadas, patologizadas y estigmatizadas. Es indispensable echar un vistazo retrospectivo que evidencia como ambos han sido blanco de campañas de salud pública y otras intervenciones que buscan administrarlos, curarlos e intentar eliminarlos. Estos discursos producen cuerpos gordos y queer (y cuerpos queer gordos, como en el caso de Aguilar) como inaceptables tanto físicamente como moralmente. Para explicar las razones que inspiran y fundamentan la comparación entre estos dos conceptos, es importante destacar, sin embargo, que con el término "queer" no se quiere simplemente describir el deseo que una persona siente hacia un individuo del mismo sexo. Por el contrario, la locución “queer” puede referirse a una descripción o una acción; una

orientación y una práctica; un modo de investigación política y crítica que busca exponer suposiciones que se dan por supuestas, desclasificar categorías claras y deshacer la definición supuestamente fija de cuerpos, género, deseo e identidades. Como argumenta Eve Kosofsky Sedgwick:

“queer” can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically. (8)

Para ello, la fotografía de Aguilar se puede definir queer en base a muchas consideraciones y recordando que las cuestiones de la sexualidad siempre están implicadas en las cuestiones del cuerpo. Como nos confirma Grosz, “any account of embodiment is also always an account of sexuality” (viii). Una de sus obras más conocidas y apreciadas, sobretodo en el entorno de los estudios feministas chicanos, es la obra “Three Eagles Flying” (1990), que exterioriza sus múltiples crisis de identidad. Estas luchas interiores se relacionaban no solo con su ideología sexual sino también con su herencia cultural y étnica y con los trastornos mentales y físicos que caracterizaron su existencia. La fotógrafa fue capaz de explorar estas disputas reales y simbólicas a través de su obra fotográfica que se presenta revolucionaria y reveladora. En este autorretrato se observa su cuerpo parcialmente desnudo envuelto en la bandera estadounidense y atado con cuerdas, mientras que las banderas de los Estados Unidos y México cuelgan, respectivamente, en su lado izquierdo y derecho. Su cabeza está oculta por la bandera mexicana de una manera que la imagen central de la bandera, que es el águila mexicana, cubre su rostro. El águila podría representar en términos de Barthes “*the studium*” de la

foto de Aguilar, un elemento que indica significados históricos, sociales o culturales extraídos a través del análisis semiótico de la imagen. En este caso el águila se puede leer como un componente unificador, que conjunta las dos identidades de la fotógrafa, la americana y la mexicana, ambas vinculadas a la imagen del águila.

Los elementos simbólicos en “Three Eagles Flying” juegan incluso con el significado del apellido del artista, ya que águila significa “eagle” en inglés. Aguilar nunca se sintió apoyada por su familia como persona y como artista en el campo laboral. La depresión fue una compañía fiel de su vida y la fotógrafa tuvo que buscar una manera de escaparse de esta realidad y convertir sus sufrimientos en una obra de arte que le permitiera comunicarse y hacerse visible.



Figura 2.2. *Three Eagles Flying*, (1990), Three gelatin silver prints, 24 x 20 inches each, Laura Aguilar. Courtesy of Christopher Velasco

Las obras de Aguilar han aparecido en más de 50 exhibiciones nacionales e internacionales y el tema de su ideología sexual se vio representado en muchas de sus fotografías. A manera de ejemplo, en su colección de ensayos fotográficos, titulada "Latina Lesbian Series", Aguilar explora diferentes aspectos de su sexualidad. Las fotografías emplean elementos de autoexploración y auto-comunicación, a través de los cuales ella nuevamente introduce una comunidad a menudo excluida en el campo del lenguaje visual. Las protagonistas femeninas de esta colección aparecen en una serie de retratos en blanco y negro y son todas mujeres lesbianas encargadas en su mayoría por Yolanda Retter. Todas estas mujeres reflexionan como Aguilar sobre su propia identidad y pertenecen a diferentes campos laborales y sociales, (madres, músicas, abogadas etc). Debajo de cada retrato hay notas manuscritas por las mujeres mismas. Aguilar también incluye un autorretrato suyo en dicha colección, en el que se imagina a sí misma como miembro de esta comunidad, a pesar de la indecisión de llamarse a sí misma lesbiana. En "Laura" (1988) la fotógrafa se queda mirando sonriente a la cámara, con las manos metidas casualmente en los bolsillos. Junto a ella hay un estante decorado con fotos familiares, figuritas, velas y libros. Un monstruo de peluche grande cuelga del techo y una imagen de Frida Kahlo con sus ojos oscuros emerge en la pared trasera. También observamos las ilustraciones de las tarjetas de lotería mexicana, como la sirena, el alacrán, el nopal, el corazón y la rosa, que crean un visible borde alrededor de la fotografía. Debajo del autorretrato, ella escribe:

"I'm not comfortable with the word Lesbian but as each day go's by I'm more and more comfortable with the word LAURA. I know some people see me as very child like, naïve. Maybe so. I am. But I will be dammed if I let this part of me die!"



Figura 2.3. *Laura* from “Latina Lesbians” series (1988), Laura Aguilar. Courtesy of Christopher Velasco

Es interesante mencionar, a este respecto, la correlación que Jackie Wykes establece en su introducción a la colección de ensayos titulada *Queering Fat Embodiment* entre “fat”, “queer” e identidad lésbica:

Is fat queer? The specious stereotype of the fat lesbian who ‘turns to women’ because she’s ‘too ugly to get a man’ suggests it may be.

Conversely, even the most cursory analysis of contemporary Western media culture reveals that only slender bodies are presented as legitimate objects of heterosexual desire. (1)

Puede reconocerse en estas ideas la influencia de Adrienne Rich con su estudio “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” del 1980. La evidencia indica como la heterosexualidad es una institución política que no solo trabaja para estructurar la vida social, política, económica y cultural de los individuos de acuerdo con un sistema asimétrico de género binario, sino que también funciona como un ente que estructura y manipula los fundamentos de la identidad y del deseo a través del control de la conciencia. De la misma manera McCruer se vio influenciado por las ideas postuladas en el estudio de Rich, afirmando en *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* que “compulsory heterosexuality is contingent on compulsory able-bodiedness, and viceversa” (2).

La representación de Aguilar de lo que resulta ser tradicionalmente lo oculto se desarrolla a lo largo de sus varias exposiciones. En otras ocasiones se acercó a la colectividad lésbica, como en el caso de la colección “Plush Pony Series” del 1992, con la que la fotógrafa intenta mostrar los múltiples lados de la comunidad latina lesbiana. Aguilar se instaló en el bar de lesbianas de East Los Angeles llamado “The Plush Pony” y tomó fotos de los clientes creando una serie de retratos en blanco y negro de la comunidad de la clase obrera más baja. Artísticamente perturbador es, como he mencionado en un apartado anterior, su serie “Nature Self-Portrait”, que explora las ideas de presencia física y la relación del cuerpo femenino con la naturaleza. Aguilar está siempre representando una versión de la “Otridad” que supera los cánones tradicionales y encarna una manera de producir fotografía que resulta inesperada e innovadora. Amelia Jones in *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* nos ofrece el ejemplo del autorretrato titulado *In Sandy’s room*, en el que Aguilar se presenta personificando

una odalisca. Según Jones esta imagen “in obvious ways unhinges this trope of feminine sexual availability that is so endlessly reproduced in the history of post-Renaissance Western art. And yet Aguilar disarticulates the odalisque from the (White, thin, heterosexual) feminine ideal” (91).

El conjunto de argumentos que he expuesto puede fundar la afirmación de que toda su obra se desarrolla alrededor del principio de performatividad teorizado por Judith Butler en su libro *Gender Trouble*. Siguiendo esta perspectiva, un individuo como Aguilar está deliberadamente promulgando atributos sexuales particulares para desestabilizar los estereotipos. Como se ha ido demostrando, la carrera de Laura Aguilar se ha dedicado a representar la existencia de lo oculto, desde las mujeres latinas, lesbianas y los cuerpos obesos y, en última instancia, lo que estaba haciendo la artística es representar su propio interior. Sin conectarse directamente con la palabra lesbiana, Aguilar se vincula con el significado de la palabra incorporándose a sí misma en la colección “Latina Lesbian Series”, que expresa esta autoidentificación visualmente. Cuando se aborda este concepto que relaciona “gender performance” con la fotografía, cabe mencionar la contribución de Jennifer Blessing que en la introducción de *Rose is a Rose: gender performance in photography*, enfatiza la enorme influencia del libro de Butler al solidificar la noción de performatividad en estudios de género y queer, así como en la teoría del arte. Convencionalmente, la feminidad normativa, blanca y heterosexual, es reiteradamente realizada por la fotografía. Sin embargo, las imágenes de Aguilar no se combinan con una narrativa estable que define a las “mujeres como objeto”, ni se abandonan a la inexorable mirada masculina (como se mencionó antes, según Mulvey y otros críticos, el cuerpo femenino es percibido como un objeto a través

de la mirada del patriarcado occidental). Por el contrario, las imágenes de Aguilar apuntan a lo que Butler define como *failure of...performativity to finally and fully establish the identity to which it refers*” (*Bodies 188*).

Graciela Iturbide - *Queering the Post Humanist Body*

Esta segunda sección del capítulo busca revolucionar la forma en que pensamos en la animalidad y el género, explorando cómo ambos conceptos son complejos e interdependientes. La artista visual que analizo en este contexto es la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide y sus autorretratos peculiares siempre acompañados por alguna especie animal. La artista, definida por los críticos como la dama de los símbolos o dueña de la fotografía mexicana, modifica naturalmente su cuerpo en sus autorretratos utilizando diferentes tipos de animales no humanos, como serpientes, caracoles y peces. Iturbide es una de las fotógrafas más destacadas, no solo de América Latina sino a nivel internacional. Ella es la talentosa estudiante del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, considerado uno de los patriarcas del género artístico de la fotografía. Iturbide fue ganadora de los más altos premios y reconocimientos que ofrece el campo de la fotografía, como el premio W. Eugene Smith, the Hasselblad y la famosa beca Guggenheim Fellowship. Sin embargo, no son muchos los estudios previos realizados acerca de esta reconocida fotógrafa. Cabe mencionar el estudio de Nathaniel Gardner “Visual Witness: A Critical Rereading of Graciela Iturbide’s Photography”. Este artículo estudia su primera narrativa visual: *Los que viven en la arena*. Este estudio de 2017 se enfoca en el trabajo de Iturbide utilizando las nociones de fotografía como testigo y basándose en las estructuras teorizadas por la académica Ariella Azoulay acerca del

contrato civil de la fotografía, además de conceptos de otros expertos visuales, para identificar y subrayar los diversos elementos fundamentales de sus obras.

Por otro lado, mi investigación propone una nueva lectura de su arte visual dialogando con teorías post-humanistas. Su trabajo, que explora una encarnación femenina alternativa mediante la adición de características post-humanistas, investiga la relación entre género, animalidad y política. En este proceso de revolucionar los roles y expectativas tradicionales de género, Iturbide tiene la oportunidad de abordar el género femenino de nuevas maneras imaginativas. Las teorías post-humanistas a menudo plantean preguntas sobre los cuerpos, las identidades y las subjetividades alternativas y otros temas estrictamente relacionados con las representaciones de género. Para proponer una lectura post-humanista de los autorretratos de Graciela Iturbide, se empleó las teorías formuladas en el "Manifiesto Cyborg", un ensayo escrito por Donna Haraway en 1985. Este ensayo intenta establecer una identidad alternativa al feminismo esencialista y a todos los movimientos ideológicos que se desarrollaron en los años 70. El trabajo de Haraway revisa las formas en que la raza, el género y la animalidad se presentan como nociones profundamente relacionadas entre sí en la construcción de nuestra cultura. El "Manifiesto Cyborg" rechaza los límites rígidos que separan principalmente al ser humano del animal y al ser humano de la máquina. Considero como una base común que unifica los enfoques de los estudios sobre animales con las perspectivas de género y sexualidad el hecho de que ambas postulaciones critican las recurrente creencias de la cultura occidental que distinguen a "nosotros" de los "otros", identificando a las mujeres y a los animales como estos otros (Plumwood, 1993). El compromiso occidental que busca hacer una separación profunda entre estas dos categorías ayuda a reforzar el abuso

social y las opresiones (Adams 1993). A través de este marco teórico post humanista se puede demostrar como los animales no humanos deberían estar en el centro de las perspectivas de la teoría feminista, señalando teóricamente el hecho de que tanto los animales como las mujeres están asociados con el concepto de los "Otros" diferidos y discriminados. Graciela Iturbide se compromete, a través de su fotografía, a capturar las opciones múltiples de identidad sexual y de género que han sobrevivido la imposición de la moral occidental, no solo mediante la representación de su propio cuerpo sino también dando muestra de las comunidades indígenas de Oaxaca en muchas de sus narrativas visuales. El objetivo de Iturbide es siempre lo de representar alguna clase minoritaria que sigue siendo invisible dentro del discurso dominante. Como nos explica Sontag:

La fotografía siempre ha estado fascinada por las alturas y los sumideros de la sociedad. Los documentalistas (distintos de los cortesanos con cámara) prefieren los últimos. Durante más de un siglo los fotógrafos se han cernido sobre los oprimidos y presenciado escenas violentas con una buena conciencia impresionante. La miseria social ha alentado a los acomodados a hacer fotografías [...] con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta para ellos. (84)

Históricamente, la diferencia animal y la diferencia sexual estuvieron estrechamente vinculadas, como sugieren algunos críticos, desde Jacques Derrida hasta Kelly Oliver. Desde el principio de los tiempos en el jardín del Edén, según el relato bíblico del libro del Génesis, el diablo se sirvió de un animal, una serpiente, que funcionó como el dispositivo narrativo que le permitió alinear no solo la animalidad sino también la

feminidad. Este acto le permitió reformular la posición de Eva y con ella la de todas las mujeres en la jerarquía del ser humano. Oliver nos explica la evolución de este fenómeno cuando afirma que: “within the patriarchal imaginary, woman . . . [is] closely related to animal and animality; women’s bodies have been imagined as subject to, and determined by, natural processes that make them closer to animals than to men (17)”. Por consecuencia, mujeres y animales se encuentran de la misma manera subordinados al grupo dominante constituido por los hombres.

En este contexto, uno de los autorretratos más conocidos de Graciela Iturbide y objeto de mi investigación es el llamado “Autorretrato con serpientes” de 2006. En esta imagen en blanco y negro nos enfrentamos a una fotografía de Iturbide sosteniendo múltiples serpientes con su boca. En el proceso de analizar este fuerte elemento simbólico cabe mencionar el amplio estudio de James H. Charlesworth sobre la serpiente como un emblema polivalente en el mundo antiguo:

The serpent is a wild beast and appears already named, is he then not one of the ‘wild beasts’ the God Yahweh had made (2.19) and the man named (2.20)? . . . Is the serpent the only creature, beside the human, who can talk? . . . Why does the woman speak to the serpent; is he attractive? . . . Is the serpent being presented as male or female?” (283)

A partir de estas suposiciones, las discusiones filosóficas contemporáneas sobre la distinción entre los seres humanos y los animales han llamado la atención sobre la estrecha asociación que existe entre la diferencia animal y la diferencia sexual en la historia del pensamiento occidental. En un conjunto de conferencias de 1997, Jacques Derrida sostiene que el rechazo de aceptar a los animales como nuestros iguales es un

rasgo constitutivo de la tradición filosófica occidental; esta desautorización, esta visión generalizada trabaja para instituir “what is proper to man, the relation to itself of a humanity that is above all anxious about, and jealous of, what is proper to it (14)”.



Figura 2.4. *Autorretrato con serpientes*, (2006). Courtesy of Graciela Iturbide

El análisis de Derrida subraya como las diferencias sexuales también figuran en las problemáticas filosóficas occidentales y son evidentes de manera particular en la historia del Génesis en el que se reúnen los dos modos de diferencia, la animalidad y la feminidad, en una sola narrativa fundamental. Derrida propone una nueva lectura del Génesis, en la que la relación entre animalidad y género surge en un primer momento durante la escena de nombrar a los animales que ve a Adán como protagonista. Por empezar, el autor explica que hay dos versiones diferentes del Génesis y para él es

significativo que este nombramiento no ocurra en la primera historia de creación sino en la segunda historia. En palabras de Derrida: “It isn’t the man-woman of the first version but man alone and before woman who, in that second version, gives their names, his names, to the animals (15)”. En este contexto, la figura femenina de Eva no puede desempeñar ningún papel en el proyecto de asignar a los animales sus nombres. Por consecuencia, Adán, proclamándose como el único ser viviente capaz de nombrar no solo a la mujer sino también a los otros animales, proclama su soberanía (17). La mujer y el animal se encuentran, por lo tanto, puestos al mismo nivel y sin derecho de hablar. Siguiendo la perspectiva de Derrida, la filósofa feminista Kelly Oliver asocia la soberanía de Adán y su soledad con su derecho dado por Dios de nombrar no solo a los animales sino también a la mujer. Así haciendo ejerce su dominación sobre ambos grupos, mujeres y animales:

“Derrida associates both Adam’s sovereignty and his loneliness with his ‘God-given’ right to name the animals, through which he lords over them. It is also noteworthy . . . that in this second version of the story, Adam names woman in the same way that he names other animals; indeed he names her twice, first he calls her ‘woman,’ and after they eat from the tree of knowledge, he calls her ‘Eve’” (Gen 2.23, 3.20). (Oliver 66).

La autora en la misma página sigue subrayando que el derecho que Adán piensa tener, enfatizado por el hecho de nombrar a la mujer, es evidencia de su dominio sobre ella, similar a su dominio sobre los animales (66). Se construye así un paralelismo, entre la diferencia animal y la diferencia sexual que parecen haber llegado al mismo tiempo. Además, Oliver aclara que “within Judeo-Christian myths and philosophies the binary

opposition between human and animal is intimately linked to the binary opposition between man and woman (55)". Conceptualmente, el binarismo hombre/mujer parece equivaler a la dicotomía hombre/animal. En el caso del primer autorretrato de Iturbide objeto de mi estudio, cabe destacar que la fotógrafa mexicana pone en primer plano la imagen de una mujer, ella misma, con la de la serpiente. Ambas representaciones se refieren históricamente a la connotación del pecado y de la tentación. Las dos entidades, Eva y la serpiente, con sus palabras, convencieron Adán a pecar. Algunos críticos, como por ejemplo Chrysostom, prestan mucha atención a estas dos imágenes vistas como vehículos del mal/diablo. En particular, el autor intenta proponer una lectura sexualizada y feminizada de la serpiente, subrayando el hecho de que el diablo "made use of this one (hablando de la serpiente) just like some instrument"; y más adelante confirma que "he used this wild animal as a serviceable instrument" (127). Estas interpretaciones de Chrysostom evocan una posesión sexual. Esta noción de la posesión demoníaca como sexualizada en el pensamiento cristiano primitivo viene explicada por Ross S. Kraemer en el ensayo "The Other as Woman: An Aspect of Polemic among Pagans, Jews, and Christians in the Greco-Roman World". La mujer (Eva) fue sometida por el hombre de la misma manera que la serpiente fue sometida y feminizada a su propio placer por el demonio. A través de esta imagen, se comprueba el conocido vínculo entre feminización y ser penetrado o en el caso de la serpiente, poseído corporalmente. Desde un punto de vista metafórico, la serpiente como la mujer, funcionan como "recipientes" en los cuales fluye el inseminado engaño del demonio. Es fundamental subrayar como Iturbide, a través de una sola imagen, pueda transmitir todos estos mensajes, confirmando su postura feminista y su deseo de reivindicación. A través de su arte de carácter post humanista, la

artista es capaz de reflejar a su propia sociedad, su fotografía se convierte en representación metafórica de una realidad que queda escondida. David W. Foster, en el prefacio de su libro *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives* aclara que “Photography, like all cultural production, is a translation. It is certainly a ‘translative interpretation’ of the sociohistorical with which it concerns itself” (vii).

A partir de esta observación, la fotografía de Iturbide engloba y traduce su visión global de la situación del sujeto femenino, en particular sus autorretratos. Siguiendo los términos teóricos introducidos por Barthes, el *stadium* de las fotografías de Iturbide siguen siempre la misma lógica. Su cara y su cuerpo, siempre rigurosamente en blanco y negro, se encuentran modificado artificialmente por alguna especie animal. El término *stadium* utilizado por Barthes, no se refiere solo a la escenificación de la imagen, sino a todos los elementos visibles e invisibles, que en su conjunto operan para transmitir un mensaje al observador. Dentro de este *stadium* se percibe siempre un elemento perturbador, un componente que posee una “agudeza especial” y respeto a la obra de la fotógrafa mexicana, este elemento, identificado como el *punctum*, irrumpe en *studium* y provoca el *spectator*. Este componente, en la obra de Iturbide, es dado por la inclusión del género animal que llega a formar parte integrante del cuerpo de la artista. Las caracolas, las serpientes, los peces, los pájaros, pegados siempre al cuerpo de la artista, pueden ser percibidos en palabras de Barthes, como “ese azar que en ella [la foto] *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (65). Esta interacción entre el género femenino y las especies animales se convierte en este detalle que se sale de la imagen para impactar al observador.



Figura 2.5. *Autorretrato en el campo*. Courtesy of Graciela Iturbide



Figura 2.6. *Autorretrato*. Courtesy of Graciela Iturbide

Iturbide utiliza muchos símbolos en su narrativa visual, sin embargo, un símbolo evidente que se repite a menudo en su fotografía es el pájaro. La artista tiene un libro dedicado a este tema titulado *Pájaros*. En una entrevista la fotógrafa mexicana nos sugiere el significado de este símbolo, afirmando que “los pájaros para mí significan la libertad, la libertad de vuelo” (Iturbide, “El baño de Frida Kahlo”). Planteando un paralelismo con la artista chicana analizada en el apartado anterior, Laura Aguilar y su obra “Three Eagles Flying”, los pájaros en algunas de sus fotografías se ven inmortalizados sentados sobre una serie de cactus aludiendo a la misma identidad mexicana. El águila en particular es un símbolo fundamental para el escudo de armas de México, al igual que los vínculos de esa ave con la historia oral de los aztecas: un águila, sentada sobre un cactus y comiéndose una serpiente. Según la perspectiva de Manuel Gonzales, la simbolización alrededor de la imagen del pájaro puede ser leída como un emblema de la identidad de los mexicanos relacionada con el aspecto migratorio que caracteriza la experiencia de vida de muchos de estos individuos (266). Por otro lado, Claude Lévi-Strauss busca también una explicación de este símbolo, esta vez valiéndose del sentimiento de interdependencia que une muchas especies de aves que de alguna manera puede parecerse al sistema que rige las comunidades de los seres humanos:

birds are given human Christian names because they can be permitted to resemble men for the very reason they are so different. . . [T]hey form a community which is independent of our own but, precisely because of this independence, appears to us like another society, homologous to that in which they live a family life and nurture their young; they often engage in

social relations with other members of their species; and they communicate with them by acoustic means. (204)



Figura 2.7. *Ojos para volar*. Courtesy of Graciela Iturbide

Es interesante también subrayar que casi todas las especies animales incluidas en sus autorretratos están relacionadas con símbolos típicos de la religión cristiana, desde las serpientes, hasta los peces y las aves. Al mismo tiempo, Iturbide se sirve de estas simbologías para construir un imaginario de mujer que se acerca más a lo monstruoso y no al típico y tradicional ángel del hogar contemplado por las expectativas patriarcales. La mujer no es perfecta y no respecta los estereotipos de belleza occidentales. En este sentido, el arte visual de Iturbide parece encarnar perfectamente el concepto de mujer

Cyborg teorizado por la crítica estadounidense Donna J. Haraway. El objetivo de Haraway es crear un imaginario de mujer alternativo que se aleja de los cánones y de los límites de la cultura occidental. En su ensayo “A Cyborg Manifiesto” aclara que “the cyborg is a creature in a postgender world; it has no track with bisexuality, pre-oedipal symbiosis... In a sense, the cyborg has no origin story in the Western sense” (8). Por lo tanto, el cyborg se salta el paso de la unidad original, de la identificación con la naturaleza en el sentido occidental. Siguiendo la misma corriente, Hilary Klein argumenta que tanto el marxismo como el psicoanálisis, en sus conceptos de trabajo y de individuación y formación de género, dependen de este concepto de la unidad original que se produce a través de la progresiva dominación de la mujer / naturaleza. Siguiendo esta perspectiva, los autorretratos de la artista mexicana remontan este deseo de construir un cuerpo femenino alternativo y rebelde que vive a los márgenes de las leyes de la naturaleza y de la sociedad. El cuerpo de Iturbide se presenta modificado por la presencia de diferentes especies animales, y es allí donde se manifiesta la mujer cyborg. Como nos confirma Haraway, “the cyborg appears in myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed” (11). El propósito de Iturbide y Haraway parece ser lo mismo, sobretodo cuando la estudiosa estadounidense confiesa que su mito cyborg trata sobre fronteras transgredidas, fusiones potentes y posibilidades peligrosas, que las personas progresistas podrían explorar como parte del trabajo político necesario (14). Judith Butler nos habla del género como una construcción social a la cual estamos sometidos (1990) y siguiendo la misma visión sobre la construcción de la identidad, Haraway reconoce en el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo los principales responsables de la creación de categorías fijas como las de género, raza y clase:

There is nothing about being “female” that naturally binds women. There is not even such a state as “being” female, itself a highly complex category constructed in contested sexual scientific discourses and other social practices. Gender, race, or class consciousness is an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism, and capitalism. (16)

Lo anterior justifica mi lectura de los autorretratos de Iturbide aplicando las teorías cyborg feministas. Las imágenes cyborg son las únicas que pueden sugerir una salida del laberinto de los dualismos. Por medio de esta aproximación se pueden superar todas las dicotomías históricas como las entre mente y cuerpo, animal y humano, organismo y máquina, público y privado, naturaleza y cultura, hombres y mujeres, primitivos y civilizados que se ponen todas en cuestión ideológicamente. El cuerpo animalizado de Iturbide puede ser concebido como una entidad monstruosa e innatural y es fundamental aquí apoyarnos en las palabras de Haraway que nos aclara que “Monsters have always defined the limits of community in Western imaginations” (64). Quizás el proceso que utiliza la fotografía de auto representarse de una manera monstruosa es el único posible hacia una separación total de estos dualismos epistemológicos. El cyborg es una especie de yo personal, colectivo y postmoderno, desmontado y reensamblado. La política cyborg representa la lucha por el lenguaje y la lucha contra la comunicación perfecta, contra el único código que traduce todo el significado perfectamente. El cyborg feminismo podría ser el futuro de los movimientos feministas contemporáneos, que tendría que alejarse tanto del feminismo marxista que del socialista que con el pasar del

tiempo han naturalizado las categorizaciones alrededor de lo que significa ser "mujer" y la conciencia de la vida social a la cual la mujer tiene que someterse históricamente. Fotógrafas como las analizadas en mi proyecto de disertación utilizan su propio cuerpo para promover y adelantar un nuevo modelo femenino, como nos confirma Haraway, "our bodies are maps of power and identity (65)". El capitalismo, el clasismo y las estructuras patriarcales ya no pueden controlar nuestros cuerpos y las maneras en las que queremos representarlo. Al fin de cuentas, lo que acomuna las artistas de este primer capítulo sobre la politización de la autobiografía visual femenina es un sueño compartido: "We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender" (Haraway 67).

Gabriela Liffschitz- *Queering Disability*

A pesar de una larga historia de negligencia, en las últimas décadas, los académicos provenientes de diferentes disciplinas, como sociología, discapacidad, estudios de género y estudios queer, han investigado cuestiones relacionadas con la discapacidad y la sexualidad usando recursos teóricos como la teoría feminista, la teoría queer, la teoría crip, el marxismo y el post-estructuralismo. A partir de la década de 1990, los académicos han dado voz a las personas con discapacidades analizando las experiencias que estas últimas comparten a través de memoirs y diarios (Clare 2001, Vane, 2015). En *Stolen Bodies, Reclaimed Bodies: Disability and Queerness*, Clare articula este paralelismo entre discapacidad y teoría queer analizando las varias formas de odio hacia el cuerpo dentro de los paradigmas hegemónicos:

Of course, this is one of the profound ways in which oppression works—to mire us in body hatred. Homophobia is all about defining queer bodies as wrong, perverse, immoral. Transphobia, about defining trans bodies as unnatural, monstrous, or the product of delusion. Ableism, about defining disabled bodies as broken and tragic. (362)

Los estudiosos queer resaltan las equivalencias entre las experiencias de las personas LGBT y las personas con discapacidades. En algunas instancias estas similitudes están relacionadas con la idea de "coming out" como gay o como persona discapacitada. Estos individuos esconden su identidad para evitar la opresión, la alienación y las diversas formas de discriminación que implica identificarse con un grupo marginalizado. Las principales críticas a esta postura se centraron en identificar incluso una correspondencia histórica, considerando el hecho de que tanto la homosexualidad como la discapacidad han sido estigmatizadas, patologizadas e incluso vistas como el resultado del pecado y de la inmoralidad (McRuer & Mollow 2012, Shakespeare et al., 1996).

Consecuentemente, el campo de los estudios sobre las discapacidades ha ganado una gran visibilidad académica en los últimos años. Esta tercera sección de mi estudio se centrará en la constitución progresiva del cuerpo discapacitado como territorio simbólico y real. Esta investigación ahonda en el tema de la mujer enferma o discapacitada en el arte visual de la fotógrafa y escritora argentina Gabriela Liffschitz. Este análisis del libro de fotos de Liffschitz titulado *Recursos humanos* (2000) proporciona información relevante sobre las normas sociales, las políticas y los debates actuales, sobre la atención médica y los derechos de las mujeres en Argentina.

El 30 de noviembre de 1999, la fotógrafa argentina se sometió a una cirugía por cáncer de mama y tuvieron que extirparle el seno izquierdo. Gabriela Liffschitz en *Recursos humanos* compone una serie de autorretratos textuales y visuales de su propio cuerpo, el cuerpo de una mujer que tiene cáncer. Su álbum de fotos registra transformaciones en la superficie del cuerpo en autorretratos y textos utilizando la enfermedad como metáfora. Liffschitz es por eso una artista latinoamericana que reflexiona sobre temas como la identidad, la violencia, la marginación y la enfermedad.

Esta sección de mi investigación discute varios conceptos desde el punto de vista de los estudios de la discapacidad feministas, como la narrativa de la discapacidad, la invisibilidad corporal, la normalidad y los estereotipos. Para abordar este tema, este trabajo investiga la identidad de la discapacidad utilizando la teoría de la discapacidad feminista de Kim Q. Hall, Rosemarie Garland-Thomson y Susan Wendell, entre otros. La belleza y la feminidad se ven como un artificio en la obra de Liffschitz que retrata un tema inusual que resulta casi invisible en trabajos académicos y relatos biográficos latinoamericanos. Al proporcionar una visión crítica de este tema desde un punto de vista feminista, este estudio pone énfasis en las experiencias en vivo que enfrentan las mujeres enfermas o discapacitadas, doblemente marginadas, no solo por su discapacidad sino también por su género.

El cuerpo desnudo de Gabriela Liffschitz es el protagonista de su memoria gráfica híbrida titulada *Recursos humanos* (2000). Esta colección de fotografía y texto incorpora treinta autorretratos. Las imágenes dan muestra de un cuerpo de mediana edad y una mastectomía parcial. La fotógrafa nació en 1963 y representa la encarnación de una mujer de mediana edad con todos sus defectos e imperfecciones basadas en la belleza

estandarizada y admirada por la mirada masculina. En las imágenes podemos notar claros signos de envejecimiento como arrugas en los ojos, bolsas debajo de los ojos, problemas de tono de piel en la parte inferior del abdomen, brazos y muslos que están lejos del imaginario estereotipado de la belleza femenina perfecta. Siguiendo el relato de Foster, la fotógrafa “by using her body in a parody or mockery of the *Playboy* ethos for the display of the feminine body, Liffschitz implies a prior, if spurious, narrative, that of her body in the narrative of a working sex-symbol model” (189). Su obra de arte representa una doble posición crítica contra la misoginia y la institución patriarcal. La artista muestra un cuerpo que perdió las características típicas de la juventud y al mismo tiempo retrata el cuerpo de una mujer inaceptable a los ojos de un hombre. El cáncer de mama implica un significado paradigmático y metafórico relacionado con la concepción de un cuerpo femenino que se vuelve inútil. Como señala Foster:

Hysterectomy, for example, renders a woman incapable of fulfilling the prime role assigned to her by the patriarchy, which is the reproduction of the species. By contrast, mastectomy is both a sign of the same incapacitation (because she can no longer breast-feed or can do so only in a much diminished fashion) and an irreversible depreciation of the dominant visible sign of maternity, the female breast. (191)

Las mujeres que pierden sus senos debido a la enfermedad ya no se consideran capaces de cumplir con su deber biológico y rol materno y se las percibe como individuos que han perdido su único valor social. Vale la pena mencionar que Liffschitz misma se refiere a su seno ausente en las secciones textuales de su libro de fotografías como "la faltante",

subyacente a esta deficiencia que la hace aparecer como un ejemplo incompleto de belleza femenina tradicional.

Las dos imágenes que presento aquí, a manera de ejemplo, son extraídas del libro *Recursos humanos* y comparten entre ellas algunos detalles fundamentales. En la página 29 del libro (fig.1), se observa una fotografía de la mujer que se inclina hacia delante con los brazos cruzados sobre la rodilla derecha que aparece levantada. Liffschitz aquí está mirando a la cámara y el detalle esencial que no puede escapar a mi investigación es el hecho de que mientras el seno derecho es parcialmente visible debajo del brazo izquierdo, la posición del brazo izquierdo es tal que revela completamente el particular del seno izquierdo que falta. Esta peculiaridad se encuentra a menudo en los autorretratos del cuaderno, en el que el pecho derecho (que es el seno restante) está oculto. Lo mismo sucede en la página 35 donde la fotógrafa está cubriendo el seno derecho y dejando descubierto el lugar donde debería estar el seno izquierdo (el seno faltante). Como señala Foster, la manera de posar de Liffschitz en este caso proporciona una imagen claramente andrógina (198). En ambas fotos la mujer está retratada de lado y no se encuentra nunca en el centro del objetivo.



Figura 2.8. *Fig.1 Recursos humanos*, Gabriela Liffschitz. Courtesy of Eduardo Gil.



Figura 2.9. *Fig.2 Recursos humanos*, Gabriela Liffschitz. Courtesy of Eduardo Gil.

En el contexto del problema dentro de la investigación académica, los estudios previos de esta obra se centraron en el análisis de la historia de la mirada masculina que contempla el cuerpo de la mujer. Como afirma Foster en su investigación sobre la fotógrafa argentina la noción de lo que es bello, sexy, maternal o encantador, ha variado considerablemente (2017, p.186). Sin embargo, el autor señala una condición histórica inmutable que confirma que el cuerpo de la mujer, o los cuerpos de cualquier otro individuo que pueda construirse como el Otro del ancla masculinista, ya sea por virtud de género, sexo, sexualidad, preferencia sexual, raza, origen étnico y / o capacidades físicas, deben ser siempre sujetos y subordinados a esa mirada (186). El trabajo artístico de Liffschitz representa una memoria gráfica de la experiencia del cáncer y un brillante ejemplo de la producción cultural denominada *pathography*, que podríamos traducir al español con el término “patografía”. Laura McGavin en su estudio explora el significado de esta noción afirmando que en este tipo de narrativas visuales “the ill body is frequently drawn as becoming its surrounding environment or disintegrating into smaller constituent bodily parts or processes” (189). Liffschitz promueve una nueva representación del cuerpo femenino revolucionando el cuerpo estereotipado de un individuo sano. La enfermedad femenina puede analizarse a través del lente de la “patografía”, un género literario alternativo que se centra en la vida de un individuo con respecto a la influencia que una enfermedad o un trastorno psicológico particular tuvo en su existencia.

Diferentes estudiosos han analizado el enfoque psicoanalítico definido *Pathography* que combina los términos "patología" y "autobiografía" y que se refiere a las memorias de la enfermedad. Entre los más prestigiosos, cabe mencionar los estudios de Hawkins (1993)

y Frank (1995). El libro de fotografías *Recursos humanos* es una producción híbrida que incluye textos y elementos visuales e ilustra lo que significa estar enferma. La caracterización mixta del trabajo constituye la inestabilidad ontológica del cuerpo femenino canceroso y da muestra de lo que significa tener cáncer de mama y de las consecuencias de su tratamiento. La patografía visual combina la ética, la política y las dimensiones afectivas y subjetivas de la experiencia de la enfermedad. También es útil recurrir a las teorizaciones pos-humanistas sobre el concepto de “embodiment” para comprender completamente la relación entre las memorias visuales y el cuerpo canceroso. Wolfe (2010), Latour (2005) y Hayles (1999) ofrecen una definición clara del post-humanismo como una teoría cultural que supera las ideas tradicionales sobre la humanidad y la condición humana. Este enfoque busca reconceptualizar el concepto de lo que significa ser humano o totalmente humano, creando linealidad con las definiciones retratadas por la teoría feminista. Elizabeth Grosz (2004) afirma que la teoría feminista ha olvidado “the nature, the ontology of the body, the conditions under which bodies are encultured, psychologized, given identity, historical location, and agency” (2). Las fotografías en *Recursos humanos*, como representaciones autobiográficas de una forma de “embodiment” no normalizada, luchan contra las metáforas estigmatizadoras comúnmente asociadas con el cáncer (Sontag 1990). Estos límites corporales considerados “monstruosos” amenazan los sentidos individuales y colectivos de orden y control (Shildrick 2002, pp. 48,55). Liffschitz hace que el cáncer femenino y sus repercusiones se vuelvan finalmente visibles al derrotar a lo que Sontag llamó en 1990 “the interior décor of the body”(28). Los síntomas del cáncer de mama, como cualquier otro cáncer, se encuentran en sus fases iniciales invisibles para el individuo en cuyo

cuerpo se producen. El cáncer se esconde y se hace pasar por el sujeto (Stacey 78). Se puede delinear aquí un paralelismo entre el cáncer de mama y la condición histórica de la mujer, el sujeto oculto ampliamente ignorado y escondido e indetectable en el ámbito de la esfera pública, así como casi invisible durante siglos en los campos académicos, literarios y filosóficos. Las mujeres como el cáncer y las enfermedades en general siempre han sido concebidas como el "Otro". Esta noción se puede relacionar con el concepto de "abyecto" teorizado por Julia Kristeva (1982). El término abyección, ampliamente estudiado en las teorías posestructuralistas, constituye un colapso en la distinción entre lo que funda el "Yo" y lo que es "Otro". De hecho, este principio puede describir fácilmente el comportamiento discriminatorio manifestado con la misoginia. El uso de narrativas pertenecientes a la patografía visual constituye una estrategia poderosa que le permite a la fotógrafa ilustrar encarnaciones de lo que significa ser una mujer y estar enferma, retratando la definición inestable de la fijeza del cuerpo. La fotógrafa argentina negocia así la vulnerabilidad de su cuerpo a través de una agencia visual y autobiográfica.

Brophy y Hladki en su colección de ensayos *Embodied Politics in Visual Autobiography*, ofrecen una vívida contribución a los estudios de la cultura visual, así como a los estudios de la autobiografía y los estudios de la discapacidad (244). Los editores del libro aclaran que la prominencia cultural y política de la autobiografía visual es inherente a la forma en que generan y movilizan críticamente el efecto con fines pedagógicos (6). Citando a Bennet (2005), las autobiografías visuales promueven una conexión más profunda entre el artista y el espectador que implica una "visión empática". Liffschitz quiere promover un compromiso político, un proceso de pensamiento crítico

que explora una realidad que ha sido marginada por demasiado tiempo. Es nuestra responsabilidad comprometernos con este tipo de obras de arte y considerar estas encarnaciones poco convencionales de belleza. La fotógrafa argentina refiriéndose a su mastectomía parcial en el prólogo de su álbum de fotos aborda que: “El hecho de pensar que mi trabajo fotográfico pudiera ayudar de alguna forma a mujeres y hombres relacionados con este tipo de operación o cualquier otra mutilación, me dio un impulso invaluable, de alguna manera incluso el cáncer adquirió un sentido (6)”. El pasaje anterior demuestra cómo su trabajo se convirtió en una especie de biografía colectiva y en una ilustración de la responsabilidad pública que va más allá de las categorías estigmatizadas de la literatura y de la narrativa visual y los tabúes construidos por el proyecto patriarcal.

La búsqueda de una identidad públicamente reconocida se refleja incluso a través del empleo del blanco y negro, como técnica fotográfica y como forma de tecnología visual. Hay una razón perturbadora detrás de la decisión de representar sus fotos en blanco y negro. Una imagen en blanco y negro tiene una calidad casi onírica, también, el retrato se advierte como más limpio y tiene una mayor profundidad que una imagen en color. Una sombra que se pierde en una foto en color puede encontrar su definición en una foto en blanco y negro y así se puede prestar mayor atención al contraste. Sassen, en su estudio sobre la teorización de la fotografía en blanco y negro, subraya la relevancia de esta forma visual, para capturar detalles y presencias, de otras maneras perdidas e indescifrables:

I want to experiment with the thesis that black and white photography of actual settings creates distance and thereby unsettles meaning. It is not

simply about the image but also about the non-image—all the other presences that hover in a sort of penumbra around the image. We cannot see these presences with our eyes. However, we can see them theoretically. In contrast, color photography of actual settings overwhelms with its specificity and leaves little room for distance and thereby for theory. (438)

La protagonista del trabajo fotográfico objeto de mi estudio decide presentarse como un sujeto alternativo que puede ser apreciado por la mirada del espectador. Liffschitz rescata nuevas pautas de belleza y quiere valorar una inédita representación del cuerpo discapacitado, que deja de considerarse como anómalo, anormal y defectuoso. En este sentido, los colores pierden sus envergadura y trascendencia, lo que interesa a la autora es la imagen que esta detrás del color y consecuentemente ese método se puede interpretar como un tentativo de plantear un dialogo más directo, sin interferencias con el espectador. Para explicar el uso de esta forma visual en este trabajo, es imprescindible averiguar los aspectos que rinden el empleo del blanco y negro tan especial. Para repasar estos aspectos, me sirvo de un listado de motivos resumidos en un blog de productos fotográficos. La primera razón que puede llevar a un fotógrafo a realizar un trabajo de este tipo es la simplicidad, se aclara que “el ojo siempre agradece la simplicidad, [que] nos permite centrarnos en la belleza del sujeto.” Otro motivo mencionado tiene que ver con la fuerza y el dramatismo. Este último es el motivo relacionado a la necesidad de "capturar la intensidad de una mirada, el simbolismo de unas manos esculpidas por el paso de los años o el misterio que encierran los espacios abandonados. El blanco y negro tiene la capacidad de convertir la realidad en literatura." Entre otros, cabe destacar el último motivo listado, del cual ya se había argumentado anteriormente, o sea la falta de

distracciones mediante el empleo de esta técnica. “Este es uno de los aspectos más importantes en la fotografía en blanco y negro. Demasiado color supone una distracción para el ojo y muchas veces impide que reparamos en la magia de una imagen. El blanco y negro nos permite ver la foto y no los colores.” A fin de cuentas, todos estos argumentos parecen reflejar el primordial objetivo de la obra, que es lo de establecer un dialogo entre el sujeto y los patrones hegemónicos, presentándose no como ser diferido sino como una realidad alternativa que puede llevar a ser cumanamente transigida y aprobada. La fotógrafa está trabajando con una zona oscura, que quiere sacar a la luz, contando su historia mediante un hilo invisible que une a todas las imágenes del cuaderno. El eje temático explora la valorización de esta porción de la sociedad a través de un estudio fehaciente e irrefutable, en donde las distintas imágenes se articulan junto con las secciones textuales del libro alrededor del mismo proceso argumentativo; y es allí donde la imagen latente toma forma, por detrás y más allá de los colores.

Se han realizado muchos estudios sobre la función política de las producciones culturales, implementando al mismo tiempo puntos de vista críticos feministas. Resulta esencial asociar la noción de visualidad con un proceso que nos permite alcanzar una comprensión más profunda y extendida de la esfera pública, al tiempo que nos impulsa a reevaluar y considerar a los "Otros" olvidados. Los estudios de la autobiografía visual nos ayudan a comprender el valor de las narraciones que incluyen textos e imágenes como en el caso del libro de fotos de Liffschitz. Estos textos basados en la auto-representación, el arte, la crítica y el compromiso político, tienen la capacidad de articular aspectos de la experiencia social que escapan tanto de los ámbitos normales de la medicina como de las comodidades de la literatura canónica (Squier 130). *Recursos humanos* por Liffschitz es

un claro ejemplo de producción cultural activista y visual que se enfoca en categorías estigmatizadas y desempeña diferentes funciones desde el testimonio pedagógico crítico, la identificación empática y la conciencia pública. Como Garland Thomson señala perfectamente, el acto de "contemplar" incluye un "sentido de obligación" (193), la promoción de un "nuevo conocimiento y de una potencial justicia social". Siguiendo la perspectiva de Mieke Bal, sugiero también el término "filosofía visual" (98) a la hora de acercarme al arte político y comprometido de Liffschitz que "does not entail a naïve belief in the actual interventionist capacity of art but rather in its potential-precisely due to the role of intelligent imagination-to bring about shifts in public awareness and understanding, both intellectually and effectively, of political issues" (101).

A pesar del carácter poco convencional de su naturaleza, la identidad queer de Liffschitz, no se asocia primeramente a su sexualidad o su identidad de género. Sus fotografías revelan como una lectura queer podría aplicarse a todos los individuos que alguna vez se han sentido fuera de lugar ante las restricciones de la cultura dominante, que incluye entre muchos otros los papeles de género. Así, si una mujer por ejemplo se interesa en el deporte o un hombre en las labores domésticas, pueden ser calificados como queer. En este caso, la artista da muestra de un cuerpo que no corresponde a los ideales machistas y patriarcales de belleza. Su postura y su atrevimiento exhibidos a través de sus autorretratos rechazan la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas, como: varón, mujer, heterosexual, homosexual, bisexual o transexual. Por este motivo la mayor parte de los teóricos queer insisten en la auto-designación de la identidad. Casi todos los trabajos que se proclaman queer comparten una resistencia epistemológica al esencialismo y a las pretensiones totalizadoras. Las postulaciones

queer, en su intento de desafiar la normalidad, ofrecen una aproximación teórica que se enfrenta a diferentes formas de opresión, desde el racismo, la misoginia y el clasismo, hasta el capacitismo o discriminación contra las personas con diversidad funcional, en el caso más específico de Liffschitz.

Conclusión

Puede concluirse, a partir del recorrido que he hecho, que el objetivo de la teoría queer es desafiar la normalidad y no exclusivamente la heterosexualidad. Muchos teóricos insisten en que el campo de la normalización no se limita a la sexualidad; clasificaciones sociales tales como el género, la raza, la nacionalidad, la discapacidad etc. pueden ofrecer herramientas para plantear una interpretación y una investigación bajo la lente de las posturas queer. Los intereses de la teoría queer se extienden a una deconstrucción más general de la ontología social contemporánea y nacen a partir de estructuras y etiquetas impuestas por una cultura dominante. Los sujetos protagonistas de esta aproximación epistemológicas pueden ser mujeres, homosexuales, transexuales, personas obesas y discapacitadas u otras clases de individuos considerados desviados o anómalos. Entre los puntos destacados que he repasado, se destaca el arte visual de carácter autobiográfico de las fotografías Liffschitz, Aguilar e Iturbide. Las tres artistas con sus proyectos fotográficos están parodiando la mirada masculina y desafiando sus expectativas. Al hacerlo, Liffschitz interrumpe la convención visual del pecho femenino visto como un objeto sexual para la apropiación y el placer masculino, Aguilar hace lo mismo revalorando el cuerpo femenino obeso e Iturbide dando muestra de un cuerpo post-humano en el cual la animalidad y el género se mezclan. La discapacidad, así como

la obesidad o otros ejemplos de cuerpos posmodernos/post-humanos intensifican el guion cultural de la feminidad en su totalidad. Las tres fotografías ponen de relieve también el envejecimiento del cuerpo de la mujer, que es comúnmente visto como una forma de discapacidad que descalifica a las mujeres mayores de las mujeres que son jóvenes y cumplen con los criterios para atraer a los hombres.

Las representaciones públicas de la discapacidad, de la obesidad y de otros cuerpos no convencionales han estado tradicionalmente contenidas dentro de la convención de imágenes caritativas, ilustraciones médicas o imágenes prohibidas. Las personas con discapacidades y las personas obesas han sido excluidas completamente de la esfera pública. Este aspecto denota una doble discriminación. Cuando un cuerpo es tanto femenino como discapacitado, puede verse como doblemente devaluado y vergonzoso. Un cuerpo masculino con discapacidad, de hecho, a menudo se feminiza y se ve vulnerable, considerado que históricamente las mujeres y los discapacitados fueron retratados como cuerpos indefensos, dependientes, débiles e incapaces. Los cuerpos desnudos de Liffschitz, Aguilar y el cuerpo animalizado de Iturbide se prestan a una lectura queer incluso porque pueden convertirse en elementos de veneración por una mirada feminista o lesbiana. La forma en que sus cuerpos aparecen en estas fotografías puede convertirse en el objeto del deseo lésbico porque constituye el exacto opuesto de las expectativas del heterosexismo. Los trabajos de Somerville muestran que anclar los enfoques queer principalmente a la orientación sexual no hace justicia al alcance potencial de la crítica queer, lo que desestabilizaría el terreno sobre el cual se puede hacer cualquier reclamo particular de identidad (787). De Beauvoir habla sobre el acto de conectarse como uno de los principios fundamentales del movimiento feminista, que debe

considerarse como una actividad colectiva (1978). De la misma manera, Lippard nos sugiere que las comunidades artísticas femeninas tendrían que acoger mujeres de edades, clases y razas diferentes (1984). Las mujeres necesitan salir de su situación de aislamiento, celebrando sus diferencias y usándolas como poderosas armas de batallas en la lucha por la igualdad. Delmar subraya que el feminismo suele definirse como un deseo activo de cambiar la posición de la mujer en la sociedad (13). Las mujeres están consiguiendo promover estos cambios también gracias al género autobiográfico.

Fotógrafas feministas como Gabriela Liffschitz, Graciela Iturbide y Laura Aguilar están haciendo un trabajo fundamental en todo el mundo. Trabajan para plantear problemas de la humanidad, hablando sin usar palabras sobre los derechos humanos y la situación de desigualdad de la mujer. Artistas como las que he analizado están creando conciencia, haciendo público lo que se ha quedado oculto durante demasiado tiempo. Las fotografías activistas no solo muestran algo, sino que cuentan historias que necesitamos escuchar y tener en cuenta con urgencia. Por lo tanto, creo firmemente que la narración visual puede y debe tener un gran impacto en la formación de la opinión pública y en la movilización de reflexiones, debates y protestas, al mismo tiempo que promueven cambios considerables en nuestra sociedad.

CAPÍTULO 3

“AUTOBIOGRAFILM”, VIDEO-ACTIVISMO Y FILMOGRAFÍA DE LA MEMORIA:

APROXIMACIONES TEÓRICAS AL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

FEMENINO

My films have to do with justice and many, many other concerns. That's the sad part of coming from my generation, and having been boxed in by those words like "identity."

-Lourdes Portillo

Introducción al cine del “Yo”.

Como en el caso de la música y de las artes visuales, desde la pintura y la fotografía, el cine se considera un "esperanto visual" que trasciende las barreras de cualquier idioma y es capaz de comunicar un significado de una manera poderosa. Los críticos del cine, a este respecto, han intentado fundamentar la idea de que existe una gramática propia, un lenguaje universal y una semántica de los signos. Como todas las formas de comunicación, el lenguaje cinematográfico sigue determinadas convenciones de grabación y edición que vienen aplicadas para originar una cierta respuesta emocional por parte del espectador. Como sabemos, en un principio el cine era mudo y sólo en un segundo momento se convirtió en un lenguaje visual y auditivo. A pesar de esta “falta” originaria, el cine pudo comunicarse desde sus orígenes de una manera muy eficaz. De hecho, las primeras metáforas que establecen una comparación entre el cine y un lenguaje universal se encuentran ya a partir de 1920 en los escritos del italiano Riccioto Canudo y del francés Louis Delluc. Ambos estudiosos se enfocaron en la forma de comunicación cinematográfica que va más allá del idioma nacional. Por otro lado, Vachel Lindsay

consideró al cine en sus escritos como un "lenguaje jeroglífico" y Béla Balázs como una "new form-language" (Robert Stam et, al. 1992). Con la llegada de movimientos fundacionales, como el estructuralismo y la semiótica en la década de 1960s, teóricos como Umberto Eco, Roland Barthes y Christian Metz dedicaron profunda atención a la analogía que define el léxico cinematográfico como un lenguaje universal. Barthes, por ejemplo, consideraba que las imágenes se caracterizaban por la polisemia, compartiendo, por lo tanto, con otros signos, como los signos lingüísticos, la propiedad de estar abierto a múltiples significaciones. El cine se volvió así en una serie de imágenes que funcionan como un dispositivo que obliga a la percepción del observador a formular una determinada "lectura". De esta manera, según la interpretación preferida de la imagen por parte del observador, se puede entrar en los diferentes significados posibles de una imagen visual/representación visual (Barthes 1997).

Por lo tanto, uno de los nuevos conceptos que se introducen en esta sección de mi disertación es la noción de memoria y su relación con el cine documental. En uno de los primeros estudios enteramente enfocados en las teorías del cine, Hugo Münsterberg (2017; original de 1916) formula un estudio psicológico sobre el cine mudo introduciendo por primera vez un análisis de fenómenos como el flashback y otras estrategias cinematográficas que permiten representar el complejo concepto de la memoria y la relación de un individuo con su presente y pasado. Con la obra de Münsterberg el lector se enfrenta por primera vez con términos como "photoplay" and "cutback" que serán sucesivamente remplazados por la noción de "flashback" en el sentido de una "objectification of the act of remembering" ("Memory and Imagination" 90). La contribución de Münsterberg es fundamental en cuanto nos permite reflexionar

sobre varios aspectos cinematográficos que siguen caracterizando el cine contemporáneo. Leer sus teorías nos permite aclarar incluso algunas de las habilidades y algunos de los fenómenos que se hacen posibles solo a través de este género de producción cultural y visual. El cine, por lo tanto, nos permite adentrarnos en las diferentes temporalidades (presente, pasado y futuro) dentro de la misma narración. Para Münsterberg el cine tiene un potencial insuperable por el hecho de poder representar la vida y los eventos complejos y simultáneos de esa última de una manera que es impensable por otras formas artísticas y culturales: El autor sostiene que: “Life does not move forward on one single pathway. The whole manifoldness of parallel currents with their endless interconnections of the true substance of our understanding...The photoplay alone gives us some chance for such omnipresence” (95). El término ‘documentary’ fue utilizado por primera vez en 1926 por John Grierson como sinónimo de un proceso que nos permite registrar hechos y evidencias. En este contexto, cabe destacar los seis modos genéricos de identificación postulados por uno de los estudiosos más importantes del cine documental. En el 2001, Bill Nichols nos presenta seis maneras de clasificar un documental. Estas son la poética, expositiva, observacional, participativa, reflexiva y performativa. Todas estas categorías ayudan a los críticos del cine a analizar el contenido y la forma de un documental, utilizando estas clasificaciones como instrumentos para evaluar el dicho realismo que se presenta en las producciones cinematográficas. Sin embargo, el aspecto de esta técnica artística visual que llamó más mi atención es el mero hecho de que las directoras de cine que aquí investigo son a la vez guionistas y narradoras dentro del espacio narrativo y ponen en primer plano sus secretos y las partes más íntimas de sus seres. Se trata de lo que el estudioso Lejeune define como el “pacto autobiográfico” (2004) que crea una

relación más profunda, que no se limita simplemente a la noción de veracidad, entre el autor/director/productor y el individuo que recibe este mensaje visual y simbólico (el receptor/lector o espectador). Según la perspectiva de Lejeune la cuestión aparece formulada poniendo en el centro del análisis la figura del lector/espectador. Su estudio muestra que el texto autobiográfico establece un “pacto” entre el narrador y el lector de una manera que “supposes that there is *identity of names* between the autor, the narrator of the story, and the character who is being talked about (“Autobiographical Pact” 12).

En *Reading Autobiography*, Sidonie Smith and Julia Watson nos ofrecen un exhaustivo análisis de todas las diferentes formas de autonarración, desde los diferentes tipos de sujetos narradores, hasta un análisis de los diferentes tiempos, espacios y medios de representación. En la sección del libro titulada “Visual-Verbal-Virtual Context” las dos críticas identifican las características de las expresiones autobiográficas en películas y videos. Las autoras introducen el término “autodocumentary filmmaking” (181) en el intento de demostrar el valor de este tipo de autonarración que se convierte en una especie de biografía colectiva de sujetos que comparten una determinada experiencia de vida por vivir en un determinado espacio o en una determinada era histórica. Como se ha venido sugiriendo, este tipo de narración da a la luz proyectos que se identifican por la conjunción de dos conceptos, la biografía y la autobiografía, así como las ideas de experiencia singular y colectiva (181).

Cinema queer y autobiografilm

Uno de los marcos teóricos del cual me serviré en los siguientes apartados se basa en los estudios del término “autobiografilm” empleado por primera vez por la doctora en

comunicación audiovisual Paola Lagos Labbé. Las postulaciones de Labbé se centran en el apogeo de la “autocinemabiografías” o “autobiografilmés” que llegan a tener la misma relevancia hoy en día si comparadas con los diarios íntimos y las autobiografías escritas (62). El cine en primera persona y como expresión subjetiva permite rescatar los lugares más remotos de la memoria, como veremos en los casos del cine documental de las dos directoras lesbianas Albertina Carri y Lourdes Portillo. Las dos directoras/guionistas desempeñan también el rol de la voz narrativa dentro del relato visual, contando sus propias historias y realidades. Las dos lo hacen desde una posición privilegiada de narradoras omniscientes empezando un viaje a la búsqueda de la verdad investigados lo que pasó a algunos familiares fallecidos o desaparecidos. Estos personajes alrededor de los cuales se desarrollan los hilos narrativos son los padres en el caso de Albertina Carri en Argentina y el tío en el segundo caso de Lourdes Portillo que decide viajar de Estados Unidos a su ciudad natal de México. Se trata en los dos casos de viajes no solo físicos a los lugares de la infancia, sino también simbólicos e introspectivos

. Una búsqueda multidimensional que permite a las dos directoras encontrarse a sí mismas, aceptar su identidad y superar de alguna manera los traumas que habían vivido en el pasado. Labbé nos demuestra cómo las expresiones subjetivas, y en este caso los documentales autobiográficos, nos permiten reivindicar la memoria. La estudiosa formula y trabaja sobre la hipótesis de que se puede crear una metáfora arqueológicas para todos los tipos de proyectos que se centran en la expresión más personal y profunda del Yo: “Estos proyectos con vocación arqueológica, en el sentido de que situándose desde el presente, abren las puertas para indagar en el pasado, surgen en un contexto occidental globalizado que amenaza con arrasar con las particularidades y homogeneizar las culturas

y sus prácticas, sometiéndolas a la fugacidad del consumo de un presente efímero e inasible” (63). Lo que hacen ambas directoras de cine objetos de mi estudio es justamente eso. No aceptan la realidad presente de los hechos, deciden intentar solucionar los misterios familiares y se enfrentan a un tumultuoso viaje hacia el pasado, la infancia, los traumas, y los eventos catastróficos que llevaron a la muerte de los familiares desaparecidos y/o matados. Lo que se analiza en este segundo capítulo es, por lo tanto, el cine de no ficción producido por dos mujeres a través del género cinematográfico del documental autobiográfico. Se analiza el límite casi invisible entre experiencia personal y privada y experiencia histórica y colectiva. Siguiendo lo que postula Adams Sitney: “Es el cine autobiográfico *per se* el que enfrenta plenamente la ruptura entre el tiempo del cine y el tiempo de la experiencia, e inventa formas para contener lo que encuentra allí” (246).

Por otro lado, mi enfoque se centra en las peculiaridades del cinema queer que se pueden encontrar en las dos películas. Referirnos al cinema queer demanda especificar el sentido de dicho término. In *Understanding Film Theory*, Ruth Doughty y Christine Etherington nos recuerdan que las primeras lecturas de dicha locución, así como su definición en el diccionario lo definieron como “strange, odd, peculiar, eccentric. Also: of questionable character; suspicious, dubious” (210) y son por esta razón muy problemáticas. El término queer se ha asociado históricamente con algo inusual y se ha usado esta expresión, sobretodo en un principio, para connotar algo negativo. A la hora de adentrarme en el estudio de dos ejemplos de cinema queer es adecuado referirme al estudio de Benshoff y Griffin titulado *Queer Cinema; The Film Reader* en el que los dos autores explican que el término no pretende etiquetar la sexualidad, sino expresar una

actitud de inclusión: “The term was meant to gather together multiple marginalized groups into a shared political struggle, as well as fling back at mainstream heterosexual culture an epithet that had been used to oppress people for decades” (5). Para poder definir *Los rubios* y *El diablo nunca duerme* cómo dos modelos de cine queer cabe destacar las categorías que ofrecen Benshoff y Griffin. Los dos teóricos plantean tres clasificaciones que nos permiten identificar una película como queer (1-2).

La primera característica tiene que ver con la producción de la película. Por lo tanto, tenemos que preguntarnos e investigar si las directoras se identifican como lesbianas, bisexuales o otras formas de identidad sexual que desafían el género normativo. En este caso, ambas Albertina Carri y Lourdes Portillo se identifican como lesbianas. El segundo punto teorizado en el manuscrito *Queer Cinema* nos habla del contenido de la producción cinematográfica y debemos preguntarnos si el filme aborda cuestiones sobre la homosexualidad o otras peculiaridades que pueden ser de interés por un público queer. El tercer y último punto está relacionado con la recepción y por lo tanto considera si efectivamente gays y lesbianas miran o mirarían este tipo de película y si el contenido sería de su interés. En el caso de *Los rubios* y *El diablo nunca duerme* nos enfrentamos a dos documentales que abordan el tema de la discriminación y cuestiones relacionadas con la práctica del travestismo y la homosexualidad y como éstas son percibidas y perseguidas por la comunidad. Uno de los primeros escritores que dedicó mucha atención al cine queer es Vito Russo (1981) que subraya como personajes homosexuales en un principio venían dibujados como demonizados, enfermos o anormales y evidencia cómo en las películas solitamente acababan teniendo una horrible y trágica fin. Un ejemplo de esta circunstancia sigue siendo reconocida en el cine

contemporáneo y realista en el que este tipo de injusticias y crímenes siguen siendo parte de nuestra realidad y nuestra comunidad homofóbica. En *El diablo nunca duerme*, por ejemplo, descubrimos que el personaje que viene matado era gay y sufría de VIH/sida. En conexión con este último documental autobiográfico, se discutirá como el síndrome de inmunodeficiencia adquirida está al centro de las temáticas del *New Queer Cinema* (Ruby Rich 2004). Por el otro lado, en el caso de *Los rubios* veremos como la película juega con temas propios del travestismo y de la estética camp (Susan Sontag 1964). En el contexto de las problemáticas del cinema queer cabe mencionar los trabajos de David William Foster que dedica mucha atención al uso del travestismo en la pantalla y en particular en los documentales. En su ensayo “Documenting Queer, Queer Documentary” el autor vuelve su atención a la presencia y a la representación de la homosexualidad en diferentes documentales cubanos. El aspecto performativo del travestismo se define, en particular, como la cara más visible de lo que la práctica de la homofobia describe como homosexual. Foster apunta aquí que, si bien a muchos todavía les parece repugnante cualquier manifestación de transvestismo, ya sea en la vida cotidiana o en las performance de los travestis, a mediados de la década de 1990 el transvestismo ya no era una cuestión de escándalo público (113). Las películas y en particular los documentales, se definen ante de todo como un espectáculo, y no hay una ejemplificación mejor del espectáculo que la que se puede obtener a través de los actos performativos de los travestis. Foster aclara que “as a form of social resistance, transvestism is, therefore, a privileged spectacle” (114) y el punto más importante que se quiere subrayar aquí es que “it is also used as the most visible face of social resistance” (114). Sin embargo, una de sus contribuciones más importantes al campo de los estudios queer y de la representación de

la homosexualidad en el cinema se puede encontrar en el libro titulado *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema* (2003). Como subraya el autor en la introducción del volumen: “One of the major issue of this study is homophobia, widely understood as the irrational fear of homosexual/lesbigays/queers” (x). Este estudio, por lo tanto, será beneficioso sobretudo a la hora de acercarme a la segunda película, *el diablo nunca duerme*, en que veremos que es justo la homofobia por partes de los familiares, amigos y miembros de las autoridades, que lleva a la muerte del tío Oscar.

El origen del cinema queer se debe a algunas definiciones que fueron introducidas por autoras como Ruby Rich y Teresa de Lauretis. De lauretis introdujo el término “queer theory” en el 1990 en una conferencia de la univervidad de California, Santa Cruz. Siguiendo estas definiciones, Ruby Rich en 1992 introduce la locución “New Queer Cinema”. Sin embargo, cabe destacar las procedencias que derivaron de una conferencia celebrada en New York en 1989 titulada “How Do I Look? Queer Film and Video” que marca la fundamental transición desde las producciones cinematográficas de gay y lesbianas hasta las nuevas denominaciones de la teoría queer y del cinema queer. La compilación de todos los ensayos y discusiones que se produjeron durante la conferencia en el volumen editado por Bad Object-Choices da muestra de esta transición y de la influencia que tuvieron las tres miradas introducidas por Mulvey. Las contribuciones de los autores confirman que:

The idea for a conference on queer film and video emerged from the casual, nonlinear development of our group’s interest in theoretical and political questions raised by lesbian and gay media. Or, rather, it arose from our frustation at the scarcity of work on this topic, a scarcity we

knew resulted from a lack of institutional support from the academy and the publishing industry. We also knew that our interests were shared by many who make, distribute, and program lesbian and gays films and videos and by their audiences. (11).

En los debates más contemporáneos sobre las aproximaciones queer y en particular el cine queer se reconoce la influencia de las teorías postuladas por Laura Mulvey en su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. En este estudio la autora identifica tres miradas: la mirada de la cámara, la mirada entre los personajes en la pantalla y la mirada de los espectadores. Lo que comparten todas estas miradas es la capacidad de colocar a todos los espectadores en una “sexed viewing position”. Mulvey señala que la película narrativa convencional nos sitúa para ver desde un punto de vista masculino y ver a las mujeres en la pantalla como objetos que se deben ser admirados. En oposición a estas postulaciones, los debates contemporáneos se centran en cómo los hombres homosexuales y las lesbianas se ven en la pantalla como personajes o miran a la pantalla como espectadores de una manera diferente, desafiando la estructura del cine convencional basada en el heterosexismo y la normatividad comúnmente aceptada.

Albertina Carri en *Los Rubios* (2003) – El proceso de TRANSgredir y TRANSformar el canónico género del auto-documental desde una perspectiva queer.

Albertina Carri, directora y guionista de *Los rubios* (2003), es la hija menor de Roberta Carri y Ana Maria Caruso, dos intelectuales militantes de la organización Montoneros. La directora de la película tenía 3 años cuando sus padres desaparecieron y presumiblemente fueron fusilados después de haber pasado por un centro de detención y

tortura. En 2005, Albertina Carri conoce a la periodista y activista Marta Dillon, con la quien se casa y tiene un hijo con la ayuda de un amigo en común. Su cuadro familiar representa un ejemplo de “queer family”, ya que su hijo está inscripto en Argentina con triple filiación de su padre Alejandro Ros (el amigo en común de la pareja lesbiana) y dos madres, Albertina Carri y Marta Dillon. Las dos mujeres son ambas hijas de militantes que fueron secuestrados y asesinados durante la dictadura. Carri es una de las fundadoras del movimiento “Ni una menos” iniciado en Argentina en 2015 con el objetivo de denunciar la violencia hacia las mujeres.

Los rubios es su película autobiográfica que ella escribió y dirigió en colaboración con Alan Pauls. La película se basa en los acontecimientos políticos reales que tuvieron lugar en Argentina después de que la junta militar reaccionaria de Jorge Rafael Videla asumió el poder el 24 de marzo de 1976. La niña protagonista de la película es la misma directora, Albertina Carri, cuyos padres fueron asesinados durante la Guerra Sucia argentina. En la película la directora regresa con su equipo de filmación a la casa en la que vivía en la década de los 1970s y entrevista a los vecinos para descubrir lo que pasó a sus padres. Desde un punto de vista estrictamente crítico-literario, al abordar esta película autobiográfica desde una perspectiva queer, es pertinente referirse a los trabajos de Cecilia Sosa y Janis Breckenridge. Sosa, en el capítulo 3 de su libro *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina’s Dictatorship: The Performances of Blood*, examina tres películas documentales, *Los Rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri, *M* (2007), de Nicolás Prividera, y una película ficticia, *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel. La autora demuestra que cada una de ellas desafía la primacía de los vínculos genealógicos en los procesos de duelo. Cecilia Sosa propone revisar las secuelas

de la violencia en el país argentino a través de la lente de los estudios queer. Más allá de las implicaciones sexuales, en el capítulo de su libro dedicado a *Los rubios* utiliza el término "queer" como Judith Butler lo entiende en sus teorías, es decir, como un argumento en contra de "cierta normatividad"¹. Sosa argumenta que los parientes consanguíneos de los desaparecidos, a través de organizaciones basadas en la genealogía, como las *madres de la plaza de mayo*, vino a formar una 'wounded family' (64) que funcionó como un "guardián del luto" (64) después del gobierno autoritario. Sosa se compromete con un archivo no normativo de luto. Como señala la autora, en Argentina, la familia siempre ha funcionado como una metáfora emocional para la nación. Los gobiernos y las oposiciones han empleado el lenguaje de la familia para promover sus versiones de lealtad a la nación e intentar regular las relaciones entre el ciudadano y el estado. Cuando Sosa emplea el término "queer" en su investigación se refiere a "the political powers attributed to the term 'queer' are fruitful to challenge the biological normativity that is implicit in the heteronormative setting of a wounded family" (64). Su lectura queer busca desafiar el marco biológico que tradicionalmente se ha empleado para establecer quién cuenta como víctima en la Argentina posdictatorial. Además, ella afirma que uno de sus objetivos es liberar la categoría de trauma de los clichés de victimización. El punto que la autora quiere demostrar con su investigación tiene que ver con el pasado traumático que conduce al surgimiento de una cultura del duelo no normativa que va más allá de aquellos directamente afectados por la violencia, en este caso la segunda generación representada por los hijos de los desaparecidos.

¹ En una entrevista realizada por Regina Michalik, Butler argumenta que: "Queer is not being lesbian, queer is not being gay. It is an argument against certain normativity." Judith Butler, "The Desire for Philosophy," http://www.lolapress.org/elec2/artenglish/butl_e.htm.

Por otra parte, el trabajo de Janis Breckenridge se enfoca en la técnica de recuperación y reconstrucción de la memoria en la película objeto de mi estudio. La directora quiere reconstruir las vidas de sus padres desaparecidos. Durante este proceso la protagonista, en efecto, busca descubrir y construir su propia identidad personal frente a la ausencia de sus figuras paternas (12). Albertina, que es la protagonista de su propia película, quiere dar sentido a una versión contradictoria y conflictiva del pasado de su familia y como apunta Breckenridge “the process of self-exploration leads to the production of an intensely subjective and creatively defiant meta-filmic project—one that ultimately documents the making of an uncompromising documentary—as her personal quest simultaneously becomes an innovative exploration of her chosen medium for self-expression (12-13).

Las fotografías familiares, así como relatos, muñecos y fantasías conservan una presencia muy visible a lo largo de la película. Las imágenes fotográficas permiten la memoria y facilitan la narración de historias y, por lo tanto, se convierten en instrumentos fundamentales para el desarrollo de la obra visual. El tema de la memoria tiene un lugar privilegiado en la narración, o quizás sería mejor referirme a la falta de memoria, considerando el hecho de que los hijos e hijas de los desaparecidos casi no tienen recuerdos de sus padres. Lo que sí advierten es la ausencia que sigue afectando sus vidas actuales y se puede explicar aplicando la teoría de la “post-memoria” de Marianne Hirsch:

postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its

object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is not unmediated, but that is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experiences of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events than can be neither understood nor recreated. (22)

La autora elaboró este concepto para referirse a los hijos de las víctimas del Holocausto, sin embargo, es una aproximación útil a la hora de identificar los patrones principales del cine de Carri que pone de manifiesto las memorias de segunda generación. Estas memorias tienen la peculiaridad de no ser vivida directamente por la persona que está contando la historia, son evocaciones que suscitan un sufrimiento colectivo y que están relacionadas con las experiencias de episodios históricos traumáticos.

Por el otro lado, la lectura queer que propongo se aleja de las consideraciones postuladas anteriormente por Sosa que se centraban en el marco biológico de las víctimas de la Argentina post-dictatorial. Por lo tanto, mi investigación no busca analizar los procesos de la memoria, como los presenta Breckenridge en su contribución. Mi objetivo es proponer una lectura queer de la práctica del travestismo que asistimos a lo largo del documental y de las técnicas cinematográficas empleadas en la película, discutiendo los varios aspectos de las escenas, desde los diálogos, las luces, los sonidos, hasta el empleo de recursos creativos y experimentales. A pesar de que a primera vista los temas tratados no están relacionados directamente con la comunidad queer, es útil destacar las postulaciones de Foster que afirma que:

In one understanding of queer studies, any cultural text, hence, any film, can be read from a queer perspective, can be queered. What this means is that it can be read against the grain of the unquestioned, and therefore untheorized, heterosexist presuppositions that ground the vast majority of our culture, and it means that the text can be shown to reveal international contradictions, aporía, confused thinking, and strategic missteps in the exercise of patriarchal norms that make it interesting from the perspective of a spectator unwilling to abide by heteronormativity or gloss over its incoherences. (2003, ix-x)

Lo anterior parece justificar todas las medidas y las técnicas cinematográfica adelantadas por Albertina Carri. La directora plantea de una manera queer la construcción de una estrategia alternativa de enfrentarse a la recuperación de la memoria personal e histórica a través del cine documental y autobiográfico. Una de las técnicas del cinema queer que se puede observar en la narración cinematográfica es representada por el empleo de la estética camp según las definiciones propuestas por Sontag en su ensayo “Notes on Camp” del 1964. En palabras de la autora, el término Camp se refiere a una “sensitivity (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensitivity, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration (176). La definición de la teórica parece explicar el empleo de elementos perturbadores, como las pelucas, por parte de Carri en su arte cinematográfico.

Desde el principio se observa la utilización de métodos no convencionales que no forman parte de la estructura tradicional del cine documental. El espectador asiste a una escena demasiado larga, en la que el equipo de rodaje está simplemente caminando por la calle y que puede aparecer a una primera mirada como una escena inútil y vacía. Asimismo, se asiste a la inclusión intrusiva de ruidos callejeros y la presencia demasiado visible de las cámaras y del micrófono, que rinden las conversaciones y la posible recopilación de datos difícil e incomoda. Consecuentemente, llaman la atención las resultantes imágenes y sonidos de poca calidad. A lo largo de la narración, el proceso de búsqueda y recopilación de datos resulta ser siempre más complicado, como confirman los mismos miembros del equipo de rodaje. En varias ocasiones hacen referencia a la complejidad del acto de filmar en el barrio y al hecho de sentirse alienados y marginalizados, creando una comunión intergeneracional con los padres de Albertina que siempre fueron vistos como los guerrilleros extranjeros en el mismo barrio en que vivían.

Las distorsiones visuales y auditivas acompañan al espectador a lo largo de la producción cinematográfica. El ejemplo de la joven actriz que reemplaza a la misma directora en su rol de hija de los desaparecidos es solo una de las evidencias más sobresalientes. Esta misma actriz personifica Albertina Carri en varias ocasiones y escenas de la película, por ejemplo, cuando conduce las entrevistas o habla por teléfono con otras personas. La directora nos da muestra de la complejidad de representar un sujeto en primera persona. Carri acepta el rechazo posmoderno de un sujeto unificado, representándose a sí misma a través de un doble cinematográfico (Analia Couceyro) y dejando afuera la representación de un 'Yo' estable.

Además, la ilusión a los padres de Albertina como rubios en vez de morenos contribuye a este entorno general de confusión, caos y desconcierto. En un momento clave de la historia, el equipo de rodaje camina por la zona proletaria donde la directora vivía de pequeña cuando sus padres desaparecieron, en busca de información sobre la pareja desaparecida. Un testimonio peculiar, que era una vecina de la familia, afirma que no recuerda nada al respecto, solo que alude al hecho de que las tres chicas eran rubias, el padre era rubio y la madre también era rubia. "Todos eran rubios ", aclara. A partir de este episodio conspicuo, la película finalmente toma su nombre. Este acontecimiento levanta muchas dudas y no podemos explicarnos porque la familia de pelo castaño venía recordada como rubia. Si nos referimos a la historia cultural del país, los sectores de la clase trabajadora han sido tradicionalmente recordados como las cabecitas negras. Según Beatriz Sarlo esta discrepancia se puede explicar considerando el hecho de que los padres de Carri pertenecían a una familia educada y rica que no tenía mucho en común con el resto de los habitantes del barrio. Por lo tanto, los miembros de esta familia se designaban como rubios porque representaban los extranjeros o "los Otros". Otro ejemplo que se puede mencionar es el uso de una secuencia desconcertante de fragmentos de video que resultan fijos, pero tomados en un vehículo en movimiento con la banda sonora que continúa a grabar en tiempo real.

Agustín Mango es el teórico que dedica mayor atención al tema de la complejidad estilística y estructural de la película cuando señala: "Su mezcla constante de ficción y documental, así como el uso de animación para relatar el secuestro de los padres de Carri, y la presencia de Analia Couceyro interpretando a la directora (a quien también vemos dirigiendo y guiando a esa actriz, por medio de una segunda cámara)". *Los rubios* rompe

abiertamente con las convenciones y desafía las prácticas normalizadas del cine documental. Todas las técnicas cinematográficas empleadas durante la producción de *Los rubios* no tienen ningún elemento en común con los documentales tradicionales. Todas las convenciones del género parecen estar desplazadas, si no totalmente eliminadas y remplazadas por métodos y procedimientos puramente queer y experimentales. Las escenas iniciales y finales resultan ser particularmente no normativas. Al principio de la película nos damos cuenta de que la persona que cuenta la historia no es Carri, sino una especie de alter ego, una joven mujer que dirigiéndose directamente a la cámara afirma: “My name is Analia Couceyro, I’m an actress, and in this film I play the part of Albertina Carri.” Por el otro lado, en la escena final, todo el equipo de filmación se pone unas extravagantes pelucas rubias y le dan las espaldas a la cámara, se alejan del proyecto documental y, según muchos críticos, hacia un futuro prometedor y liberador. Los individuos construyen así su propia identidad. Los debates en torno a esta cuestión han interpretado el elemento de las pelucas según diferentes perspectivas. Ana Amado propone una lectura de estas últimas como “masquerade of belonging” con la banda sonora de Charly García *Influencia* que designa “promising conquests” (6). Otra evidencia descifra la escena final como “una plasmación perfecta de la esperanza” (Mango). En ambas situaciones los actores parecen subvertir las reglas establecidas, esconden su verdadera identidad, llevan máscaras y portan facciones que nos hacen pensar en un tentativo de levantamiento y en un proceso de liberación. Como nos explica Ana Amado, el “Yo” de la auto representación está “displaced and unfolded” (2).

Dentro de este contexto propongo plantear un paralelismo entre esta clase de travestismo simbólico y la noción de carnaval teorizada por Bakhtin. En términos

bakhtinianos durante el carnaval se puede revolucionar el orden establecido e invertir los roles tradicionales. Por consiguiente, durante el carnaval cualquier cosa es plausible. Se trata de una celebración social donde se rompe con las normas y se abren nuevas posibilidades, funcionaria por tanto como una ejemplificación perfecta de las distorsiones visuales, auditivas y temporales presentes en la película. En *Rabelais and His World*, Mikhail Bakhtin explora el origen de esta tradición que comparte la misma finalidad del travestismo, o sea la de burlarse de las autoridades oficiales y subvertir las nociones tradicionales de roles de género. Según la perspectiva de Bakhtin: "Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom" (7). La equivalencia que se establece entre el marco teórico de Bakhtin y el travestismo de los actores y de la directora encuentra fundamento en la noción de parodia, teatralidad y exageración. Prueba de ello es la idea que durante el carnaval todos pueden ser vistos como iguales: un hombre puede convertirse en una mujer, los viejos pueden volver a ser jóvenes y los pobres pueden ser ricos. Los individuos que se sirven de esta herramienta consiguen construir su propia identidad y para Carri resulta ser la única manera de salida frente a la imposibilidad de recordar la historia de sus padres y su historia personal de la infancia. Del mismo modo el aspecto perturbador del travestismo se sirve de la parodia y de la transgresión para burlarse de las normas oficiales con una intención provocativa. Este tipo de comunicación visual es "a special type of communication impossible in everyday life" se trata de "special forms of marketplace speech and gesture, frank and free, permitting no distance between those who came in contact with

each other and liberating from norms of etiquette and decency imposed at other times" (Bakhtin 10). En la perspectiva de Bakhtin, detrás de estas actitudes inusuales que despierta el evento del carnaval hay un deseo de liberación y reivindicación que podemos asociar con el aspecto provocativo del travestismo de la película. En varias escenas, que he analizado en apartados anteriores, el espectador observa una actriz personificar y remplazar el rol de Carri, así como al final todos los miembros del equipo de rodaje, la actriz y la misma directora/protagonista se convierten en "los rubios" llevando pelucas. Carri, como todos los hijos e hijas de los desaparecidos, quiere proclamar su propia identidad y librarse del peso de los padres, de un pasado indescifrable y de una violencia vivida indirectamente como segunda generación de las víctimas.

El concepto de libertad nos remite a las nociones mencionadas anteriormente de Bakhtin en que el carnaval se describe como una forma popular de participación social que suspende la jerarquía convencionalmente aceptada y es expresión de libertad individual. Esta tradición, como el travestismo, celebra una "temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed" (10).

Por lo tanto, la lectura queer que aplico a la película no está vinculada específicamente a la ideología sexual de la directora sino más bien al concepto de performatividad introducido por Butler, en su sentido más amplio. La pregunta que se hace la crítica en el primer capítulo de *Gender Trouble* es "Is there 'a' gender which

persons are said to have, or is it an essential attribute that a person is said to be” (1990:7). Según Butler el género es performativo, no es una cuestión de ser o tener, sino de hacer, y es algo que un individuo se ve obligado a realizar para ser aceptado en el ámbito público. El género es por lo tanto una actuación culturalmente sancionada. La actriz Analía Couceyro a la hora de personificar la directora Albertina Carri durante las entrevistas, las llamadas telefónicas, así como la totalidad de los individuos involucrados en la producción de la película que se travisten de Los rubios en la escena final, están llevando a cabo una performance que no es de género esta vez sino de identidad. Para fundamentar el concepto de ‘performance’ cabe mencionar el trabajo de Austin, *How To Do Things With Words* (1962), que nos ofrece algunos ejemplos para demostrar el funcionamiento del concepto de performatividad. In “Performative Utterances” el autor se centra en algunos arquetipos mencionando el de la ceremonia del matrimonio o el del procedimiento legal en los cuales expresiones como ‘I now pronounce you man and wife...’ o ‘I sentence you’ (235) como modelos de este mecanismo de cita que establece la autoridad de la persona que está pronunciando estas locuciones. Debe tenerse en cuenta que la noción de performatividad de Butler funciona siguiendo la misma lógica de la repetición y de la cita y la teórica lo demuestra cuando afirma: “acts, gestures and desire produce effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body” (1990:136). El análisis de los personajes, de las escenas y de las técnicas cinematográficas han quedado puesto de manifiesto la hipótesis planteada en un principio. Por lo tanto, el contenido queer de la obra es imperante si consideramos su valor no normativo o reglamentario y su deseo de subvertir el orden dominante. Es preciso tener presente la definición que ofrece Halperin del término “queerness”,

defendiendo que queer es “by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant” (62).

Puede concluirse, a partir del recorrido que he hecho, que el objetivo de la teoría queer es desafiar la normalidad y no exclusivamente la heterosexualidad. Muchos teóricos insisten en que el campo de la normalización no se limita a la sexualidad; clasificaciones sociales tales como el género, la raza, la nacionalidad y la discapacidad pueden ofrecer herramientas para plantear una interpretación y una investigación bajo la lente de las posturas queer. Los intereses de la teoría queer se extienden a una deconstrucción más general de la ontología social contemporánea y nacen a partir de estructuras y etiquetas impuestas por una cultura dominante. Los sujetos protagonistas de esta aproximación epistemológicas pueden ser mujeres, homosexuales, transexuales, personas obesas y discapacitadas u otras clases de individuos considerados desviados o anómalos. Entre los puntos destacados que he repasado, se destaca el caso cinematográfico de Carri, la directora está subvirtiendo todas las reglas y las convenciones del cine tradicional documental. Al mismo tiempo, incluye algunas alusiones a la práctica del travestismo cuando en la mayoría de las escenas se sirve de un doble para representar a sí misma o cuando en la escena final aparecen los miembros del equipo de rodaje, la actriz y la directora con pelucas rubias. Para concluir, entiendo que la teoría queer es, en palabras de Ruth Goldman “a theoretical perspective from which to challenge the normative” (170), una aproximación que lucha contra lo normal y no solo lo heterosexual.

Lourdes Portillo en *El diablo nunca duerme* (1994): las relaciones interétnicas y los conflictos intergeneracionales bajo el lente de una transgresora de la frontera entre el espacio público y el privado.

La segunda guionista y cineasta analizada en este segundo capítulo es la mexicoamericana Lourdes Portillo. La directora nació en México y se mudó a los Estados Unidos cuando era adolescente. En su sitio web oficial, la directora de cine nos confiesa que nos encontramos en un momento emocionante para producir y hablar del cine documental. Portillo refuerza la importancia de su trabajo y las innumerables posibilidades de la narración visual. En particular, nos menciona que, como individuos y como comunidad, estamos a punto de inventar nuevos idiomas cinematográficos que cambiarán la forma en que se hacen los futuros documentales y cómo se involucran y animan a los espectadores.

El documental objeto de mi estudio producido y escrito por la misma directora en 1994 es *El diablo nunca duerme*. En esta producción se relata la historia del retorno a su ciudad natal Chihuahua, en México para investigar la muerte misteriosa de su amado tío Oscar por una herida de bala. Este proceso se volverá en una investigación muy dolorosa y llena de contradicciones. El informe oficial describe el dramático evento como un suicidio, pero las entrevistas a diferentes familiares y amigos llegan a otra misteriosa conclusión. El espacio público nacional y el espacio privado de su familia mexicana se encuentran sometidos a un profundo escrutinio realizado por la directora que no es solo la sobrina de la víctima sino el detective y la investigadora de la verdad. Portillo explora cómo discernir la realidad en un entorno en que la corrupción, los secretos, y el patriarcado nacional dominan la opinión pública y privada. Cabe destacar a la hora de

analizar críticamente la obra que Portillo es una mujer chicana, católica y lesbiana. Muchos aspectos de su identidad parecen traicionar las expectativas nacionales y patriarcales mexicanas y por esta razón sufre varias formas de discriminaciones por parte de familiares y amigos. Los comentarios de los familiares nos hacen a menudo comprender como se percibe esa sobrina estadounidense que vive por el otro lado de la frontera. Para los mexicanos nacionales Portillo es ya una intrusa, una forastera a pesar de haber nacido en México.

Mi interpretación de la película se centra en el tema del misterio y en las reacciones que provoca el descubrimiento de la homosexualidad del tío fallecido por parte de los miembros de la familia y de la comunidad. Al mismo tiempo, presento un recorrido histórico y teórico que pone en evidencia otras realidades ejemplificadas por la directora: la difícil situación de discriminación e intolerancia que existe entre mexicoamericanos/chicanos y mexicanos nacionales y las consecuencias dramáticas relacionadas con el concepto popular de ‘familismo’. Por otro lado, se ponen en evidencia todas las temáticas que hacen de *El diablo nunca duerme* un ejemplo de cine queer, desde la opresión política, hasta el concepto de salir del closet y enfrentarse a la realidad de una enfermedad asociada con la comunidad gay y lesbiana. La familia de Portillo que reside en México percibe a la directora chicana como una ‘outsider’ y como una traidora de la cultura y tradición nacional mexicana. Se verá cómo las actitudes y los comentarios de los familiares presentados a lo largo del documental son una muestra de esta situación social y cultural típica del estado mexicano. Es muy interesante notar cómo Portillo se sirve del género del documental autobiográfico para desarrollar una búsqueda que va más allá de la muerte de su tío Oscar. Volviendo a su ciudad natal, a su casa natía,

a los lugares de su infancia, al Cine Azteca de Chihuahua que es el lugar en el que vio su primera película, la directora está en realidad buscándose a sí misma, reviviendo sus recuerdos y cartografiando sus memorias. Siguiendo este objetivo se aplican las teorías del cine documental autobiográfico realizadas por Paola Lagos Labbé. La experta en comunicación visual nos introduce al término autobiografilm y al mismo tiempo al concepto de “ecografía del Yo”. Labbé a través de sus estudios plantea una definición de la locución de ecografía comparándola con el proceso de exploración introspectivo de la autobiografía visual afirmando que se trata de una "técnica de exploración del interior de un cuerpo mediante ondas electromagnéticas o acústicas, que registra las reflexiones o ecos producidas en su propagación por las discontinuidades internas” (61). La estudiosa de cine nos explica la necesidad detrás de esta metáfora de lo “ecográfico” que según mi perspectiva es útil para comprender el arte cinematográfico de Portillo. Labbé presenta un recorrido histórico que vuelve su atención a los diferentes géneros autorreferenciales y testimoniales, desde la literatura hasta las artes visuales y la técnica del autorretrato en las manifestaciones pictóricas y escultóricas, hasta llegar a las producciones cinematográficas que es el tema que me compete. En palabras de la autora:

El arte cinematográfico que aquí nos conmina, no ha estado exento de esta vocación introspectiva por narrar la realidad más íntima, privada y cercana. El gesto de volcar la cámara “hacia dentro” de allí la metáfora de lo “ecográfico” que recoge el título de este artículo hacia lo más próximo y personal e incluso hacia el propio “yo”, parece ser una operación connatural al propio medio desde su nacimiento (62).

En este sentido, el contenido autobiográfico del cine de Portillo nos habla de esta práctica que se basa en la creación de una autobiografía colectiva, en este proceso introspectivo que le permite contar la historia de su país, de su familia, pero sobretodo y al mismo tiempo de sí misma y de su identidad multifacética y compleja. Los temas tratados en las películas de Lourdes Portillo abarcan siempre cuestiones sociales actuales poniendo en relieve temáticas feministas y enfocándose en diferentes tipologías de luchas a las cuales las mujeres se enfrentan en el siglo 20. A la hora de hablar del contenido social y político de la obra documental de Portillo, es adecuado mencionar el libro de Foster, *Latin American Documentary Filmmaking: Major Works*, en que el autor ofrece una detallada revisión analítica de los documentales latinoamericanos más reconocidos y pone de manifiesto las motivaciones ideológicas y sociales del documental en Latinoamérica. Entre los documentales estudiados se analizan tres hechos por mujeres. En particular, en el cuarto capítulo se examina el cine documental de la cineasta chicana objeto de mi estudio, Lourdes Portillo. Esta sección del libro formula una argumentación alrededor de las técnicas artísticas empleadas en *Señorita extraviada* (2001) que nos da muestra de la atrocidad de los feminicidios en Ciudad Juárez. La cultura de Portillo es una mezcla de diferentes tradiciones y realidades sociales, nacionales y políticas que a menudo lidian entre ellas. La directora de cine viene discriminada en diferentes niveles por ser una "pocha", término que se refiere a alguien que dejó México (su país nativo) o a los hijos de padres originarios de México, que decidieron vivir en los Estados Unidos y que se considera una traidora a los ojos de los mexicanos nacionales en el sentido cultural, social y económico. Los protagonistas de sus obras son siempre miembros de alguna clase minoritaria dentro de la comunidad en la que se mueven. Su primera película, *Después*

del terremoto (1979) ve cómo protagonista una mujer nicaragüense que trabaja como empleada doméstica en San Francisco. Se ponen en evidencia cuales son los desafíos a los cuales se enfrentan los inmigrantes, no sólo chicanos, cuando se ven obligados a vivir en espacios en los que la cultura dominante irredimiblemente no deja espacio a las otras porciones de la sociedad. Sin embargo, su obra más conocida es *Las madres: The Mothers of the Plaza de Mayo* (1986). En este caso, siguiendo los pasos de su primera película, la directora se enfoca en una realidad que otra vez no es la chicana y viaja a Argentina para dar voz a las madres de los desaparecidos que se enfrentaron al régimen militar. Con estas dos películas, la directora nos da ejemplo de su profunda multidimensionalidad artística que busca dar una voz a diferentes clases oprimidas no restringiendo su campo de investigación únicamente a la experiencia chicana.

En la producción autobiográfica que investigo aquí, *El diablo nunca duerme*, la directora se acerca a un tema más personal y que le interesa y le afecta en primera persona. A lo largo de la narración visual se integran muchas técnicas experimentales, incluyendo en el relato cinematográfico recortes de telenovelas mexicanas, imágenes de archivo, fotografías familiares y recuerdos visuales estilizados. Como en el caso de Albertina Carri que he analizado en el apartado anterior, el cine documental de Portillo rompe con las reglas tradicionales de este género cinematográfico y como confirma la autora Norma Iglesias Prieto, esta película “revela aspectos casi secretos de la cultura mexicana” (281). Esta producción respeta entonces las características que hicieron de la película analizada anteriormente, *Los rubios*, un ejemplo de cine innovador, revolucionario y perturbador. Según Iglesias Preto este aspecto se debe sobretodo al hecho de que Portillo alcanza a convertir en públicos hechos que según la tradición

popular mexicana tendrían que quedarse privados y restringidos a la esfera familiar (281). Rosa Linda Fregoso nos habla de este fenómeno en su ensayo “Devils and Ghosts, Mothers and Immigrants” definiéndolo ‘mordaza’ (the muzzle). Este concepto se crea alrededor del taboo mexicano que prohíbe a los miembros de la familia revelar públicamente secretos y cuestiones privadas familiares (92).

Portillos, por lo tanto, parece traicionar no solo los secretos de familia sino también la nacionalidad mexicana, hablando desde una posición extranjera e intrusa en el momento en que se identifica como chicana. Al mismo tiempo, la película da claramente muestra de algunos de los aspectos más negativos de la cultura mexicana, como el machismo exagerado, el chisme, la intriga, el silencio, la corrupción y la violencia dentro y afuera del espacio doméstico. Los estudios antecedentes intentaron investigar varios aspectos sobresalientes de la película y propusieron también contestar algunas de las preguntas fundamentales que nacen de la interpretación del mismo título. Algunas de las cuestiones que se intentan aclarar son ¿quién es el diablo? ¿por qué duerme? y ¿cuál es la diferencia entre lo chicano y lo mexicano, lo político y lo personal, lo propio y lo ajeno? El trabajo de Iglesias Preto contesta justamente a estas y muchas otras interrogantes, sirviéndose de la interpretación de la película que le dieron un grupo de estudiantes de posgrado del Colegio de la Frontera Norte en Tijuana. A través de múltiples discusiones enfocadas en diferentes temas, los grupos de investigación consiguen hacernos reflexionar en las varias caras que puede tener la misma persona. El espectador consigue percibir varias categorías de ángeles y diablos que rodean nuestro entorno familiar y social. Se menciona que en la película en determinadas circunstancias el diablo puede ser Ofelia, la segunda esposa del tío Oscar que había fallecido al principio de la obra. Al

mismo tiempo, algunas hipótesis nos hacen pensar en que el diablo podría ser el mismo tío Oscar a causa de sus múltiples y escondidas identidades. En otras instancias, el diablo parece ser una metáfora que representa emblemáticamente a la figura del comandante de la policía, los amigos y los familiares y hasta la misma Lourdes Portillo. Otro trabajo crítico relevante es el de Yvonne Yarbo-Bejarano que propone una lectura queer del drama familiar representado en la película. Portillo, como narradora dentro de la película, nos confiesa que en varias circunstancias su familia intentó confirmar la hipótesis del suicidio del tío que había fallecido. A este respecto, este elemento fue decodificado por la crítica estadounidense como “a queer form of death” (102).

La muerte de un familiar en circunstancias misteriosas es sin duda el tema central de esta película documental. El tema de la muerte y de la ausencia son cuestiones que fueron aplicadas enormemente en el campo de las teorías cinematográficas. Portillo decide volver a México para buscar la verdad, entrevistando e investigando todas las personas que conocían a su tío. Portillo es confía en sus habilidades de detective durante la primera parte de la película y cree fuertemente poder llegar a la realidad de los hechos que llevaron a la muerte de su tío. Uno de sus principales objetivos es lo de descartar finalmente las hipótesis promulgadas por la esposa del tío Oscar que afirma desde el principio que se trató de un suicidio. El género del documental, entonces, representa según la directora la forma más eficaz y posible para rescatar esta verdad perdida. John Grieson nos ofrece una descripción perfecta del cine documental llamándolo “the creative treatment of actuality”. Portillo quiere denunciar la realidad violenta de México y lo hace a través de este medio visual que se convierte inmediatamente en un arma de denuncia social y política. Muchos teóricos del cine han vinculado en sus aproximaciones teóricas

el potencial del documental para practicar y promover denuncias políticas y sociales desde Paul Rotha, Griegson, Joris Ivens y otros. En este contexto, es imprescindible referirse a las investigaciones de Bill Nichols y en particular a su ensayo de 1976 en el que se niega a definir el cine documental como simplemente “a window of reality” (36). Sin embargo, la cuestión de representar la realidad de los hechos tiene un lugar privilegiado en la obra artística de Portillo que llega a revelar los secretos más íntimos de su familia mexicana. Desde un comienzo, los familiares parecen compartir comentarios racistas hacia la experiencia vivida por Portillo, creando una frontera que separa simbólicamente los mexicanos (su familia de origen) de los chicanos o mexicoamericanos. A través de este documental, la directora pone de manifiesto la fragilidad de esta situación actual.

Son muchos los autores que enfocaron sus estudios en el fenómeno de la discriminación entre mexicanos nacionales y mexicoamericanos. Entre los nombres más destacados cabe mencionar por ejemplo Morales et al. (2013), Dowling (2014), Ochoa (2004) y Stokes-Brown (2012) que ubican en la base de este problema la cuestión de la identificación racial. Para comprender mejor estos acontecimientos es útil referirnos a los eventos históricos que llevaron a esta compleja situación política, económica y social. La complejidad de la experiencia de las personas de origen mexicano en los Estados Unidos y las relaciones interétnicas entre estos grupos pueden ser justificadas e/o entendidas si se toman en cuenta los acontecimientos históricos que llevaron a este tipo de situación. El momento histórico que describe a mucha gente de origen mexicano encontrándose de repente en tierra extranjera comenzó en 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Fue en este momento que los estados de Texas, Nuevo México, Arizona,

California, Utah, Wyoming, Colorado, Kansas y Oklahoma fueron cedidos por México a los Estados Unidos (Gutiérrez 2000).

Desde este momento histórico empezaron a formarse una serie de divisiones no solo físicas sino también ideológicas entre los mexicanos nacionales y los que tomaron residencia en los Estados Unidos. Entre los estudiosos que abarcan este delicado tema que interesa individuos que comparten el mismo origen racial pero diferente nacionalidad, idioma y cultura, hay Julie Dowling que señala que los mexicano-estadounidenses experimentan discriminación por parte de los nacionales mexicanos porque se los percibe como demasiado “americanizados”. La misma autora al mismo tiempo explica que esto pasa porque a las generaciones más jóvenes de mexicoamericanos no se les enseña español y poder hablar el idioma original representa y es percibido como un fuerte identificador cultural. Los mexicoamericanos que no pueden hablar español se perciben negativamente, no solo por los ciudadanos mexicanos sino también por los mexicanoamericanos (Dowling 2014).

El diablo nunca duerme da muestra exactamente de este fenómeno. Como se puede observar a menudo en el documental, en el caso específico de Portillo, la discriminación que ella sufre se relaciona la mayoría de las veces con su idioma y su registro lingüístico considerado demasiado americanizado. Cuando los familiares entrevistados consideran importante subrayar dichos o términos diciendo “así se le dice en México” no hacen nada más que confirmar esta discriminación hacia una persona de origen mexicano (como Portillo) que nació o se mudó muy joven a los Estados Unidos. En este proceso muchos términos populares, parte del dialecto y del habla típica mexicana se pierden o vienen modificados o remplazados por neologismos o expresiones

típicas del code-switching chicano. Morales et al. (2013) y Martinez (2008) con sus estudios han querido demostrar justamente este fenómeno social y cultural. Ambos autores dedican mucha atención a los diferentes factores que rigen y plantean estas delicadas relaciones y la naturaleza de esta forma de discriminación. Estos estudios subrayan a través de sus resultados que los tres elementos que se evidencian y que confirman las principales distinciones entre las personas de origen mexicano, los mexicanoamericanos y los nacionales mexicanos son la ciudadanía, la nacionalidad y el idioma. El registro lingüístico en el documental representa una potente arma capaz de incluir, pero al mismo tiempo excluir determinados individuos. En algunas circunstancias durante las entrevistas algunos familiares, como por ejemplos los primos de la directora, usan refranes y dichos populares para crear una barrera no solo lingüística sino social y cultural y para subrayar su pertenencia al estado mexicano y por consecuencia excluir la directora chicana dentro de este espacio físico y simbólico. Cuando los entrevistados hacen aclaraciones del tipo “como decimos aquí en México” no hacen más que acentuar este nacionalismo exagerado y este deseo de apartar la identidad chicana de cualquier conexión con México. Incluso la decisión por parte de Portillo de narrar los acontecimientos en inglés a lo largo de la película subraya este elemento lingüístico de separación que ya le atribuye una cierta distancia de su familia mexicana que sigue residiendo en Chihuahua. La directora no esconde sus temores y preocupaciones y sabe cuales podrían ser las consecuencias de sus actos. Volver a México es como aventurarse hacia un viaje de la memoria, lleno de recuerdos de su infancia, lugares y personas que hacían parte de su pasado mexicano. La voz de la narradora confirma: “I am reluctant, maybe a bit fearful, to return to my childhood home. Everything we left behind is now

gone, expect my memories”. Portillo nos confiesa que en el momento que se han mudado a los Estados Unidos todo lo que han dejado atrás se ha ido, ha desaparecido, así como su mexicanidad y su identidad originaria.

En este contexto puede ser beneficioso hacer referencia a la Latino Critical Race Theory también conocida como LatCrit. Esta teoría nos explica como históricamente las personas de origen mexicano que residen en los Estados Unidos han sido legalmente clasificadas como blancas por la ley, pero nunca fueron tratadas como blancas o recibieron los beneficios que son exclusivos de los americanos blancos. En su estudio del 1997, Jean Stefancic subraya también el hecho de que a los latinos también se les ha brindado la oportunidad de elegir identificarse como blancos en el censo de los EE. UU. así como en otros documentos legales. Puede reconocerse en estas ideas la influencia de la teoría de LatCrit de Stefancic que nos habla de la interseccionalidad en términos de los estatus sociales adicionales que poseen los latinos, sobretodo los estatus relacionados con su nacionalidad, su capacidad de lenguaje, el bilingüismo, y los estereotipos de los latinos que les permite diferenciar esta porción de la comunidad de otros grupos de color (Stefancic 1997). El interés de Portillo de rescatar esta memoria histórica y esta realidad cultural está ejemplificado en las varias confesiones, opiniones y comentarios de la gente a la que se hacen las entrevistas a lo largo del documental. Las palabras de estos nacionales mexicanos representan un ejemplo concreto y directo de estas relaciones interétnicas que dependen del idioma, de la identidad racial y de la ciudadanía.

Estudiosos como los de Ochoa (2004), Morales et al. (2013) y Dowling (2014) investigan en detalle estas preocupaciones que interesan los mexicoamericanos y otros latinos en los Estados Unidos. Estos grupos se enfrentan a diferentes formas de discriminación no solo

por parte de sus compatriotas blancos sino también por los mexicanos. La identificación racial, la identidad étnica, así como el idioma juegan un papel fundamental en la determinación de las percepciones sobre el bilingüismo de los mexicoamericanos. Dowling (2014), en particular, se refiere a los mexicoamericanos multigeneracionales que experimentan discriminación porque vienen identificados o “racializados” como no blancos. Dowling es de hecho el autor que nos habla del fenómeno de ser “too Americanized”. Dowling sugiere que existe una fuerte asociación entre lo que significa ser estadounidense y la capacidad lingüística y argumenta que los mexicoamericanos que hablan inglés monolingüe tienen más probabilidades de identificarse más con el hecho de ser estadounidenses en lugar de los mexicoamericanos que son bilingües (2014). Portillo, por lo tanto, nos ofrece una vista desde esta ventana realística a través de su relato autobiográfico que subraya el potente rol del lenguaje/idioma/registro lingüístico en el proceso de crear barreras culturales e intergeneracionales. La directora se encuentra y viene tratada como una extranjera en su propia ciudad natal mexicana. A través de su documental está haciendo públicos algunos de los problemas fundamentales que rigen al Partido Revolucionario Institucional (PRI) y aspectos que caracterizan también los fundamentos de la familia patriarcal mexicana. Portillo es una “traicionera” en varios aspectos, rompe con el silencio, las normas sociales y las tradiciones comúnmente aceptadas en la nación mexicana. En este proceso hacia la representación de la realidad, uno de los desafíos más grandes es representado por la habilidad de distinguir los hechos reales de los chismes populares, diferenciar los melodramas creados en la comunidad y las falsas noticias construidas con el intento de defender el real agresor y criminal de la cuestión. Como la voz narrativa de Portillo bien explica en el documental “families

rumors were spread like wildfire, you see, a lot of intrigues surrounded tío Oscar's death. Betrayal, revenge, devils and angels. The smell of mystery was stronger than any of my dreams. So, of course, I had to go to México to find out what really happened". La guionista chicana está traicionando al mismo tiempo al familismo mexicano, al nacionalismo, al conservadorismo, al patriarcado, al catolicismo rompiendo con el concepto de la familia sagrada y al capitalismo.

Según la bibliografía consultada, el familismo como el patriarcado y la orientación sexual de un individuo se basa en una mera construcción cultural y social. Los investigadores que he tomado en cuenta examinan las poblaciones hispanicas definiendo el familismo como una construcción cultural que abarca la responsabilidad y un sentido del deber hacia los miembros de la familia (Updegraff, McHale, y Whiteman, 2005). Las relaciones familiares en el contexto latino se basan a menudo en un sentimiento de aprensión y un sentido de obligación hacia los miembros más ancianos de la familia. El concepto de honor y de lealtad constituyen la base de estas relaciones y los secretos familiares son rigurosamente respetados y mantenidos en el espacio privado doméstico (Guilamo-Ramos, Bouris, Jaccard, Lesesne, y Ballan 2009). El propósito de Portillo es el de denunciar los aspectos negativos del Familismo, sobretodo los que están relacionados con el hecho de proteger miembros de la familia cuando han cometido un crimen dentro o afuera del espacio doméstico. Hacia el final del documental la directora y narradora declara su ingenuidad y la imposibilidad de resolver todos los misterios porque al final de cuentas, "The family still holds to its secret, and once again I realize there are not clear answers, no simple solutions to life's mysteries, just half-glimpsed truths and tantalizing questions".

El Familismo se encuentra de esta manera vinculado estrechamente al patriarcado y al catolicismo y contribuye a la situación de sumisión de la mujer en la comunidad y en el constructo de la familia hispánica. Estudiosos como Ulibarri (2009) subrayan y analizan estos lazos enfermizos entre los miembros de la familia, y cómo esos últimos contribuyen a las experiencias de abuso de las mujeres latinas. El familismo lleva a proteger a un individuo siempre de género masculino cuando este comete una atrocidad o un crimen hacia una mujer dentro de la misma familia o afuera en la comunidad. En ninguna circunstancia se puede denunciar un padre o un hermano, sería una falta de respeto. En casos de violencia sexual o doméstica, la víctima puede sentirse renuente a divulgar lo que ha pasado a las autoridades o a otros miembros de la familia porque quiere mantener la unidad y la armonía familiar. La noción de familismo tiene un poder que va más allá del espacio doméstico, es parte del constructo de la comunidad latina. Este fenómeno no sólo une a los miembros de la familia inmediata sino solidifica las relaciones entre diferentes familias y estas últimas con los representantes de las autoridades gubernativas (Guilamo-Ramos, Bouris, Jaccard, Lesesne y Ballan 2009; Vidales 2010). En el documental de Portillo se demuestra como el PRI viene percibido por la comunidad como la ‘familia nacional’ que a la misma manera de la familia privada tiene que ser protegida y respetada.

Por medio de su producción autobiográfica, Portillo está intentando revelar no solo el misterio detrás de la muerte de su tío favorito, sino también las intrigas, las ocultaciones y las corrupciones que caracterizan al gobierno mexicano. La directora confirma esta posición desde el principio del documental, cuando la voz narrativa afirma lo siguiente: “When I dream of home, something always slips away from me, just below

the surface. Faces of my family, old stories, the land, and the mysteries about to be revealed". Y al final, la directora Latina que ha sido discriminada por ser chicana, por ser queer pero antes de todo simplemente por ser mujer, consigue llevar a la luz algunos de estos misterios, aproximándose siempre más al secreto de la identidad sexual de su amado tío. La directora descubre la verdad acerca de la incurable enfermedad de su tío (AIDS) y de su homosexualidad. Portillo confiesa estar involucrada en un arduo proceso que tiene como meta el hecho de poder rescatar la verdad en entorno social que se rige profundamente en leyendas, cuentos mitológicos, y personajes heroicos. La directora creando un paralelismo con las telenovelas que son enormemente seguidas en el estado mexicano nos confirma que: "History is followed like melodrama here. The passion for the great heroic legends is what people hold on to". Por otro lado, el concepto de familismo que rige los fundamentos de la sociedad mexicana contribuye a la propagación del odio hacia los homosexuales. La homofobia de alguna manera es vista como una medida de protección de la familia tradicional y de sus valores que no pueden ser alterados. De allí se llega al desenlace de la película y al descubrimiento de las razones que llevaron a la muerte del tío Oscar. El síndrome de inmunodeficiencia adquirida (VIH/sida) constituye un motivo de discriminación y preocupación dentro de una comunidad conservadora y patriarcal como la mexicana. Esta incurable enfermedad ayudó a difundir la idea de la doble vida del tío Oscar, de sus inaceptables prácticas sexuales y de la idea de que él es el verdadero diablo de la historia. Monica B. Pearl es una de las teóricas que dedica más atención al tema de VIH dentro de la praxis del cinema queer. Los estudios de dicha autora nos ayudan a comprender los cambios que hubo en la sociedad en relación con la difusión de esta enfermedad y cómo esta situación

transformó las actitudes generales hacia los miembros de la comunidad gay. Pearl enfatiza el hecho de que “New Queer Cinema is AIDS cinema” (23) y los directores que se enfrentan a esta realidad tienen un rol muy importante:

New Queer Cinema provides another way of making sense out of the virus, that does not placate and does not provide easy answers-that reflects rather than corrects the experience of fragmentation, disruption, unbounded identity, inchoherent narrative, and inconclusive endings. It is a way of providing meaning that does not change or sanitize the experience. (33)

La autora intenta rescatar la imagen creada alrededor de esta enfermedad poniendo públicos el conocimiento de los síntomas y de las maneras de transmitir este síndrome. Portillo, por el otro lado, se sirve de esta significación para subrayar el hecho de que en México los homosexuales siguen siendo tratados y percibidos como los enemigos porque desafían el orden natural de la familia. Así mismo, los trabajos de Michel Foucault pueden constituir la base para entender esta problemática. Foucault subraya el hecho de que ya en el siglo XVII las instituciones habían intentado reprimir la homosexualidad. La razón por la que se condenaron estas prácticas es que las relaciones entre personas del mismo sexo amenazaban la estructura social y económica, que se basaba en el matrimonio, el patriarcado y los hogares domésticos monógamos. El autor afirma que todas estas suposiciones y prejuicios llevaron a una red de observaciones con respecto al sexo (26). De allí se establece la idea que los gays se deben condenar como criminales o locos y Foucault evidencia cómo en el campo de la medicina y de la psiquiatría en los siglos pasados se intentaba encontrar una cura para esta clase de individuos. Portillo pone

de relieve esta condición que explica porque las autoridades y la comunidad de Chihuahua no intentaron solucionar el misterio de la muerte del tío Oscar. En un sentido simbólico, toda la comunidad, desde los familiares, los amigos y los miembros de las autoridades contribuyeron a la muerte del tío homosexual. Las personas entrevistadas en el documental condenan la vida y la identidad sexual del tío Oscar no solo por tener VIH o ser homosexual, sino también por profanar el vínculo sacro del matrimonio y la monogamia absoluta que le debía a su esposa. A este respecto puede resultar beneficioso referirnos a los estudios sobre el cine queer de David William Foster que analiza exactamente todas las construcciones culturales cuestionadas por la teoría queer: “Queer studies question patriarchal heteronormativity and the compact narrative of compulsory matrimony, compulsory heterosexuality, compulsory monogamy, and the unquestionable homologizing of romantic love, erotic desire, and individual fulfillment” (ix). Siguiendo estas postulaciones, el tío Oscar parece desafiar varios mandatos del orden patriarcal y de la heteronormatividad, autoproclamándose como una amenaza enfrente a una comunidad que se basa en los valores nacionales de la masculinidad hegemónica.

En conclusión, Portillo nos demuestra como algunas injusticias forman parte de la identidad mexicana y cómo es casi imposible encontrar una resolución a estos ideales equivocados que son parte fundamental de lo que realmente significa ser mexicano. La xenofobia, la homofobia, el nacionalismo exagerado y el patriarcado son constituyentes imprescindibles de una realidad social corrupta. Portillo lo confirma al final del documental cuando alude al hecho de que la decisión de Oscar de tomar sus propias decisiones y enfrentarse a estos imperativos nacionales (el hecho de ser homosexual) contribuyó a su trágico destino: “I came back to Mexico with the naive idea that if I

pursued all the clues and found out all the facts, I'd uncover the truth, just like in the movies. Did Oscar commit suicide or was he killed by a hired assassin? Maybe I'll never know. The only thing I'm sure of is that by his own choices he contributed to his destiny" (2003, xi).

Conclusión

Existen innumerables posibilidades para la práctica de la representación del "Yo". El arte cinematográfico documental argentino y chicano respectivamente de Albertina Carri y Lourdes Portillo demuestran como el cine autobiográfico juega un papel fundamental en el proceso de la autorepresentación y del análisis introspectivo y retrospectivo. Las mujeres directoras y guionistas objetos de mi investigación usan sus propias historias íntimas, privadas y de alguna manera trágicas para contar la realidad histórica de sus respectivos países nativos. Lo hacen sin interferencia por parte de algún elemento masculino, usan sus propias voces, experiencias y habilidades. Ellas escriben los guiones, dirigen, narran en la pantalla usando sus propias voces, sus propios cuerpos y sus historias. Se trata de dos casos de vida filmados, de dos mujeres lesbianas que viviendo bajo diferentes formas de discriminación se hacen comandantes de su propio destino. No piden permiso. No se justifican. Llevan a la luz secretos nacionales y las caras más negativas del país argentino y mexicano. A pesar de pertenecer a dos mundos a primer golpe de vista totalmente distintos, la argentina Albertina Carri y la chicana Lourdes Portillo demuestran tener mucho en común. Empezando por sus infancias tumultuosas y sus experiencias familiares complicadas, ambas son homosexuales y mujeres, criadas en dos entornos igualmente patriarcales. Las dos directoras producen también dos ejemplares de cinema queer que, por las categorías del contenido, de la

producción y de la recepción (Benshoff y Griffin 2005) pueden ser incluidas en este género cinematográfico. Las dos se enfrentan al tema de la muerte de seres queridos y matados por un gobierno corrupto y un régimen totalitario, pero sobretodo por el silencio de los otros miembros de la comunidad. Las dos ponen de manifiesto como no solo los presidentes, los policías, los políticos y otros miembros de las autoridades oficiales se deben considerar culpables. Carri y Portillo evidencian como también la gente de todos los días, nuestros vecinos de casa, nuestros familiares y nuestros amigos tienen un peso muy importante en la divulgación y propagación de las injusticias. Silencios, intrigas, chismes, corrupciones, sistemas patriarcales y exageradas formas de familismos nos vuelven a todos de alguna manera culpables. Todos acaban siendo culpables de la muerte de los seres queridos que son víctimas de un gobierno corrupto, pero al mismo tiempo también de un constructo familiar tóxico y nocivo. Como se ha venido sugiriendo, otro elemento que acomuna estas representaciones originales del cine documental femenino es el objetivo y el intento de las dos directoras de hacerse en primera persona participes de los hechos, asumiendo por consecuencia un considerable nivel de responsabilidad. Las dos transgreden, mediante técnicas y procedimientos cinematográficos similares, las reglas tradicionales y convencionales del cine documental, estableciéndose a través de una posición antagónica hacia las normas firmes que habían sido implantadas por los colegas masculinos. Mujeres cineastas como Carri y Portillo han promulgado la solidificación de este nuevo género cinematográfico del “auto-documental” que por fin consigue dar una voz y una imagen a la empírica experiencia femenina. En palabras de Labbé: “El documental, tradicionalmente exigido de dar cuenta de la alteridad, en la

actualidad es conminado a dar cuenta de sí mismo (del mismo autor y del sí mismo cine), aunque sea para develar -al decir de Rimbaud -que finalmente siempre ‘yo es otro’” (65).

CAPÍTULO 4

“BORDER ARTE”: AUTORRETRATOS Y DISCURSOS AUTOBIOGRÁFICOS QUEER EN PINTURAS Y MURALES DE MUJERES ARTISTAS

I really don't want to produce artwork that does not have meaning beyond simple decorative values. I want to use public space to create a public voice, and a public consciousness about the presence of people who are, in fact, the majority of the population but who are not represented in any visual way. By telling their stories we are giving voice to the voiceless and visualizing the whole of the American story.

-Judy Baca

Introducción a la autorrepresentación en las obras de arte

El género del retrato, y por consecuencia del autorretrato, tiene orígenes muy antiguos. En este respecto, los retratos del Fayum representan las primeras producciones del rostro humano. Este extenso corpus de pinturas de la antigüedad se debe a los residentes de la provincia romana de Egipto. Estas piezas se remontan a los primeros siglos de nuestra era y fueron conservadas perfectamente bajo las arenas del desierto. Se trataba de obras de carácter funerario que se producían con la intención de guiar el difunto al paraíso y poder ser reconocido allí a través de esta medida de identificación (Bailly 2001). Desde entonces este género primordial ha jugado múltiples roles en las diferentes civilizaciones, desde fines religiosos, políticos, sociales, culturales y económicos. Un aspecto que no ha cambiado a lo largo de los siglos está relacionado con el afán de lograr una cierta perdurabilidad, una proclamación de existencia y un deseo de

hacerse visible en el contexto social. Sin embargo, si se presenta una revisión de carácter historiográfico de la autorepresentación femenina en el arte, López Fernández. Cao nos confirma que las producciones por mujeres antes del siglo XX son casi completamente inexistentes. Esta falta histórica se debe al hecho de que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX las mujeres no podían acceder a las enseñanzas artísticas (19). Como subraya Bascónes Reina sirviéndose de los estudios de Mercedes Valdivieso, “la mujer artista ha utilizado el autorretrato para construirse como mujer y reivindicar su condición de artista mostrando tanto los atributos de su profesión como aquellas características propiamente femeninas y a la vez demandadas por el público de su generación” (115). Bascónes Reina pone de manifiesto las primeras manifestaciones artísticas por parte de artistas femeninas mencionando el aclamado caso de Artemisa Gentileschi (1593-1654), considerada una de las primeras pintoras barrocas que se encontró en el centro de debates feministas, convirtiéndose en una heroína bíblica que luchó para denunciar a través de su arte las condiciones de las mujeres de su época (115). Consecutivamente, será en los años 1920s que se dará verdadero origen a un nuevo modelo de mujer independiente que representa artísticamente su propio cuerpo como arma de reivindicación y reconocimiento público que le brinda finalmente su derecho de autorepresentación (Bernández 149).

El cuerpo, como espacio físico y simbólico ha sido estudiado extensivamente por muchos críticos. Meza Márquez, por ejemplo, lo describe como “lo más cercano a la experiencia de todas las personas”, y como “el espejo biológico y vital en que se construye la subjetividad y el medio para interactuar con su contexto físico y humano” (17). En particular, la autora nos recuerda que, en el caso del cuerpo de la mujer, este último no le pertenece, sino que se ve controlado por el hombre que lo domina y lo posee.

El cuerpo es por esta razón uno de los elementos principales en los autorretratos producidos por mujeres. Sin embargo, cabe distinguir lo que la crítica y la historiografía clásica denomina generalmente con la definición autorretrato. Reina Báscones nos explica que hoy en día con esta denominación no se entiende solo la representación de la cara o la fisionomía de la propia artista, sino que, en un sentido más amplio, podemos referirnos al “contenido simbólico en el que las ideas priman frente a la imagen representada y en las que el propio sujeto es sustituido por conceptos e ideas en los que no necesariamente aparece la imagen del artista que la crea” (112). Siguiendo estas postulaciones, las artistas protagonistas de este tercer capítulo se enfrentan de manera diferente al concepto del autorretrato en sus pinturas y murales. Con la artista argentina Leonor Fini se verá cómo el objetivo principal de su obra es rescatar la posición de su propio cuerpo dentro del paradigma del sistema patriarcal. El cuerpo de la pintora, por ejemplo, se encuentra siempre encima de lo del hombre, la imagen femenina domina la imagen, lo masculino es siempre solo un detalle y no se encuentra nunca en el centro de la observación del espectador. Fini se considera una mujer por muchas razones revolucionaria. Se trata de una artista lesbiana que predominó en un ambiente y en un estilo artístico prevalentemente masculino. La pintora argentina transforma la concepción normativa de la sexualidad y del cuerpo femenino en el imaginario social. Lo que promueve la pintora es una ruptura con los cánones tradicionales que son, como confirman muchos teóricos, el resultado de nuestro entorno cultural. Como nos explica Elaine Showalter a través de sus postulaciones feministas:

Las maneras en que las mujeres conceptualizan sus cuerpos y sus funciones sexuales y reproductivas están estrechamente relacionadas con

sus ambientes culturales. La psique femenina puede estudiarse como el producto o la construcción de fuerzas culturales. El lenguaje vuelve a formar parte del cuadro si tomamos en consideración las dimensiones sociales y los factores que determinan el uso del lenguaje, y los ideales culturales que dan forma a los comportamientos lingüísticos. (100)

Lo anterior subraya cómo desde el lenguaje, la sexualidad, la representación del cuerpo y de la imagen de la mujer, hasta de sus pensamientos, es producto de la sociedad patriarcal en la que vive. Es por esta razón que el arte producido por mujeres tiene que empezar a tener un valor original, que sea producto y reflejo de una mujer renovada e independiente, capaz de crear su propio lenguaje artístico y literario. Por el otro lado, en el caso de las artistas chicanas analizadas, sus propios cuerpos juegan un papel secundario en la imagen representada. Espacios domésticos y otros miembros femeninos de la familia son los verdaderos protagonistas de estas obras de carácter autobiográfico. El cuerpo de la artista que crea la imagen, por lo tanto, no aparece directamente en la representación. Aunque siguiendo técnicas y temas diferentes, las artistas chicanas nos demuestran que es la matriarca la que se encuentra en el centro del sistema familiar, es la madre/abuela que protege y provee a las necesidades de su familia.

El término “Border arte” que aparece en el título de este capítulo se debe a la definición introducida por Gloria Anzaldúa en el tercer capítulo de su libro *Light in the Dark: luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. En este ensayo titulado “Border arte: Nepantla, el lugar de la frontera”, la autora nos explica como cada identidad individual es dinámica y no estática y se encuentra en un estado de continua evolución. El concepto de Nepantla viene del antiguo Nahuatl y se puede traducir como “the space in-

between” o Borderlands, espacio de frontera. Este espacio representa el único lugar en que diferentes lenguajes, culturas, maneras de pensar pueden convivir pacíficamente sin estar en lucha entre ellas mismas. Cuando Anzaldúa utiliza el término Borderlands con la B en mayúscula se refiere a un concepto que va más allá del confín geopolítico Texas/México (*Borderlands = La Frontera* 1999). La autora se sirve de prosa y poemas que detallan las fronteras invisibles que existen entre latin@s y no latin@s, hombres y mujeres, heterosexuales y homosexuales, y muchos otros grupos opuestos. No solo su naturaleza lesbiana tiene rastros de identidades masculinas y femeninas, sino que su cultura es una mezcla de muchas razas y culturas diferentes. Al utilizar tanto el inglés como el español en su escritura, Anzaldúa demuestra que la literatura chicana no se puede expresar en un solo idioma. Al emerger más allá de los límites de la cultura estadounidense o mexicana, la literatura chicana, y en particular la ensayística de Anzaldúa, da voz a la gente de las tierras fronterizas. Las terminologías y las investigaciones producidas por esta autora resultan particularmente beneficiosos a la hora de identificar un marco teórico que se puede aplicar a las obras de arte que analizo. Anzaldúa, de hecho, dedicó mucha atención a la importancia del género autobiográfico, sobretodo dentro de la esfera de la autorepresentación femenina como arma en contra de la desigualdad y de las injusticias sociales. Algunos de los términos que se utilizarán aquí y que la autora introduce a lo largo de la escritura de *Borderlands*, son *autohistoria* y *autohistoria-teoría*. Ana Louise Keating es la teórica que ha dedicado mayor atención a la configuración de la obra y teoría de Gloria Anzaldúa y recopila en el libro *The Gloria Anzaldúa Reader* toda su obra, incluyendo producciones inéditas. Keating explica que el género *autohistoria* junto con el de *autohistoria-teoría*, fueron empleados por Anzaldúa

para describir las intervenciones de las mujeres de color y las transformaciones de las formas autobiográficas occidentales tradicionales. Por lo tanto, ambos términos se utilizan en el ámbito de la lucha con el objetivo de llegar a la justicia social. La *autohistoria* se centra en la historia de la vida personal de la autora, pero en el proceso del autohistoriador de contar su propia historia, ella cuenta a la vez las historias personales de los demás y del resto de su pueblo (319). Keating aclara en la misma sección del libro que la locución *autohistoria-teoría* se refiere a las formas relacionales de la escritura autobiográfica que incluyen al mismo tiempo historia personal y autoreflexión sobre el proceso de narración. Lo que hacen los autohistoriadores es combinar su biografía cultural y personal con memorias, historias, mitos y otras formas de teorización. De esta manera la escritora y poeta chicana crea una suerte de identidad colectiva, un relato en que se mezclan experiencias personales y hechos históricos y culturales. *Borderlands/La Frontera*, el único libro escrito por la autora, es un ejemplo explícito de este nuevo proceso de narración. Al acercarnos al arte de artistas feministas como Fini, Baca y Ortegón, se verá cómo la manera en que el cuerpo se representa y los sujetos que las artistas deciden poner en el centro de sus discursos artísticos, representan un claro ejemplo de este “border arte”. Las pintoras y muralistas analizadas reconstruyen el significado del cuerpo femenino que ya no se percibe como instrumento sometido al poder de la sociedad patriarcal (Diamond y Quinby ix-xx). En el caso de Leonor Fini se pondrá atención al concepto del desnudo en arte (Lynda Nead), a la posición de la mujer en la obra, así como en las figuras que acompañan la imagen principal que es la de la misma artista en forma de autorretratos. Por el otro lado, en los casos de Baca y Ortegón

se investigará la simbología alrededor de la imagen de la abuela y del matriarcado en el contexto mexicano y chicano.

Como se observará en los ejemplos artísticos analizados en este capítulo, el arte queer en el contexto de las producciones artísticas contemporáneas se basa en el acto performativo y en el activismo inherente a las obras. Desde los griegos, a través de la representación de sirenas, querubines y otras figuras poco convencionales, hasta las pinturas típicas del renacimiento y del surrealismo, el contenido queer en las obras de arte ha sido históricamente siempre presente. Sin embargo, cabe recordar que a las mujeres en el pasado no se les permitía pintar desnudos. Los temas que podían tratar en sus obras estaban preestablecidos culturalmente por los hombres. A pesar de ello, pintoras como Leonor Fini nos demuestran que la mujer ya ha conquistado nuevos espacios y maneras de expresarse. Fini hace de la sexualidad su terreno creativo y Ortegón y Baca, por el otro lado, se enfocan en el intento de promover una nueva visibilidad del género femenino en las obras de arte, poniendo en el centro de su atención artísticas el matriarcado y las grandes figuras femeninas en sus vidas. Este cambio radical acerca del contenido simbólico de las obras se debe al hecho de que hoy el ojo del espectador mira desde nuevas perspectivas que rechazan las formas rígidas establecidas en el pasado por los hombres. Si bien los discursos queer son relativamente modernos en el ámbito académico, debemos recordar que desde los antiguos mitos griegos se asistía a un arte que se proponía superar la línea divisora entre heterosexualidad y homosexualidad. En este respecto, cabe destacar uno de los trabajos más influyentes en el campo de las pinturas y otras formas de arte visuales que se consideran queer. En 2013 los profesores del sistema de la universidad de California y Stanford, Catherine Lord y Richard Meyer,

publicaron el libro *Art & Queer Culture* en el cual los autores reflejaron sobre el contenido queer en las diferentes formas de artes visuales proponiendo perspectivas psicoanalíticas, filosóficas y literarias. Como bien lo explicaba Butler, lo queer no solo ha siempre existido en el arte y en cualquier otra forma cultural, sino que se trata de un fenómeno en constante formación y evolución. En palabras de la autora:

Si el término “queer” ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se desvía de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos. (320)

Siguiendo la definición anterior, Lord y Meyer nos ofrecen una explicación parecida cuando nos hablan en su libro de la generalización de las prácticas culturales que pretenden desafiar la heteronormatividad y rechazar la autodefinición desafiante (8-9). Según los dos autores merece la pena subrayar que el término queer no es una connotación reciente o contemporánea, a pesar de que su visibilidad se ha hecho más marcada a finales de los años 1980s y principios de los 1990s que es la temporada en la que los estudios queer aparecieron en la academia y en el espacio público a través de la actividad de grupos activistas como la Queer Nation. Sin embargo, el rechazo de las normas sociales y de la heterosexualidad ha sido siempre presentes en el arte a nivel global, desde Oscar Wilde y *El retrato de Dorian Gray* hasta las “casas marica” del siglo XVIII en Londres (9). Lo queer ha jugado siempre un papel de protagonista en las

expresiones culturales de los pueblos y como bien lo explica Alexander Doty: "Queer readings aren't 'alternative' readings, wishful or willful misreadings, or 'reading too much into things' readings. They result from the recognition and articulation of the complex range of queerness that has been in popular culture texts and their audiences all along" (*Making Things* 12). El pasaje anterior subraya la importancia de aclarar que una lectura queer de estas obras no es una perspectiva alternativa, sino que una aproximación necesaria para reflejar el contenido subversivo y revolucionario de las mismas. Como se ha destacado en el primero y en el segundo capítulo de mi disertación, la utilización del término queer no necesariamente se refiere a la identidad sexual de gays y lesbianas. En cambio, una lectura queer puede ser asociada con una comprensión más compleja que va más allá de las orientaciones sexuales. Como algunos de los mayores estudiosos de la teoría queer han recalcado a lo largo de las últimas décadas (Doty 1993, 2000, Foster 1999) las aproximaciones queer dialogan activamente incluso con problemas de raza, etnia y clase que se han convertido en otros espacios para analizar subjetividades queer. David William Foster, en primer lugar, señala que es necesario incluir estas relevantes dimensiones de la teoría queer en cuanto permiten que todos los elementos de la identidad subjetiva sean tomados en consideración. En su libro *El ambiente nuestro: Chicano/Latino Homoerotic Writing* hace hincapié en este concepto afirmando que:

Queer, by contrast, has come to signify the critique of the heterosexist paradigm, both as regards sexuality, but also in any dimension of identity, not so much as a diminution of sexuality (although queer emphases are often taken to task for seeming to deny the validity of gay identity), but because all forms of subjective identity are, in the view of most queer

theorists, inextricably intertwined (cf. The general tenor of the essays in *Fear of a Queer Planet*). Queer studies, therefore, have become as it is for not only bringing race, class, and ethnicity into a discussion of homoeroticism, but for showing that it is imperative to construct a calculus of all elements of subjectivity identity (cf. the subtitle of *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*). (*El ambiente nuestro* 12)

Por lo tanto, los objetivos de las postulaciones queer están delineados perfectamente con el fin primordial de los autorretratos producidos por mujeres artistas que reivindican a través de sus discursos artísticos espacios antes totalmente controlados por los hombres. Estas piezas, como ha afirmado Foster, considerando el significado más amplio y complejo de la teoría queer, toman en cuenta todos los elementos de la identidad subjetiva, desde la sexualidad hasta la clase, la raza y otras manifestaciones individuales y culturales. A través del género del autorretrato, las artistas femeninas conquistaron finalmente el espacio público que teóricamente se define como el lugar en que se concreta la “cosa pública” que es para todos y no tiene restricciones explícitas para nadie (Valcárcel 185). Las piezas analizadas en este capítulo se presentan como documentos gráficos de la historia personal de las artistas, a modo de diario visual de una vida cargada por un deseo de visibilidad y autorepresentación. La búsqueda de la identidad es, sin embargo, un asunto y una obsesión artística que interesó siempre a las mujeres que se convirtieron de esta manera en las caras de sus propios panoramas culturales haciendo de su arte una terapia personal.

Leonor Fini y la apropiación del cuerpo femenino a través de la representación de mujeres poderosas y sexualmente liberadas: los casos de la “femme fatale” y de la mujer monstruosa.

Leonor Fini fue pintora, diseñadora, ilustradora y escritora surrealista argentina de origen italiano que se distinguió particularmente por sus representaciones artísticas de mujeres independientes y poderosas. La artista nació en Buenos Aires, el 30 de agosto de 1907 pero pasó toda su infancia en Trieste, Italia, la ciudad natal de su madre. La vida y la personalidad de Fini son un ejemplo de valentía e independencia femenina por muchas razones. Durante su estancia en Trieste, por ejemplo, fue expulsada de varias escuelas por mostrar un carácter demasiado rebelde. A los 17 años se mudó a Milán y luego a París para desarrollar su vocación artística. En París conoció a Carlo Carrà y Giorgio de Chirico, quienes influyeron en gran parte en su trabajo. Durante su carrera participó en varias exposiciones artísticas en Italia, París, Londres y Nueva York que la ayudaron a ser reconocida y apreciada internacionalmente. Las razones que fundamentan su presencia en esta investigación están relacionadas con las técnicas y temas que caracterizan sus obras surrealistas. Muchas de las pinturas de Fini muestran a mujeres en posiciones de poder o en contextos muy sexualizados. El detalle que no puede escapar a la atención del espectador es en particular el hecho de que la mujer se encuentra siempre en una posición central, de control y dominación. Un ejemplo muy famoso que enfatiza sus motivos artísticos es la pintura *La bout du monde*, en que se observa una figura femenina que se sumerge en el agua hasta los senos con cráneos humanos y animales que la rodean flotando en el agua. En 1994 Madonna usó esta emblemática imagen en su video, *Bedtime Story* subrayando los motivos feministas de su obra.

Fini también apareció en una exposición titulada *Women, Surrealism, and Self-representation* en el Museo de Arte Moderno de San Francisco en 1999. Esta exposición subraya el carácter autobiográfico de su obra y la necesidad que la autora sentía de autorepresentarse de una manera monstruosa y a menudo violenta con el intento de rescatar el poder de las mujeres y enfrentarse a cualquier tipo de mujer estereotipada por el discurso masculino/patriarcal. La obra de la artista argentina se vale de una enorme carga simbólica, explorando temas como el concepto de la *mujer fatal* y la mujer monstruosa y peligrosa. A menudo incluye símbolos como esfinges, hombres lobo y brujas y la mayoría de los personajes de su arte son mujeres o andróginas (Grew 2010). La simbología detrás de su obra ha sido estudiada por la crítica que dedicó mucha atención a la imagen del monstruo femenino y al emblema de la niña adoradora que son estereotipos socialmente contruidos y seguidos por los surrealistas masculinos. Todos estos símbolos están siempre presentes en la obra visual de Fini con el fin de promover a la mujer liberada y autónoma. Fini, a través de su arte, desestabiliza a propósito estos estereotipos al combinar cada construcción simbólica en una sola figura y así las esfinges se vuelven en seres protectores y creativos, mientras que las niñas pueden ser sensuales y agresivas (Chadwick 2018). Todos los detalles personales y profesionales de Fini ejemplifican su deseo de rebelarse contra las normas establecidas. Su identidad claramente queer y sus decisiones de vida representan solo una pequeña parte de esta rebelión personal y estética. Leonor Fini no creía en el matrimonio, era muy orgullosa de proclamarse bisexual y en una ocasión confesó que: “Marriage never appealed to me, I've never lived with one person. Since I was 18, I've always preferred to live in a sort of community. A big house with my atelier and cats and friends, one with a man who was

rather a lover and another who was rather a friend. And it has always worked” (Frank 2015). La cita anterior enfatiza los motivos artísticos de Fini que buscaban una separación de los temas tradicionales y la promulgación de una nueva imagen femenina. Mi lectura de la obra de Leonor Fini se valdrá de estas consideraciones y pondrá al centro del análisis el concepto de la femme fatale encontrado en su obra, junto con la cuestión del elemento animal siempre presente en sus autorretratos con el fin de promover al mismo tiempo la liberación de los animales no humanos.

Las aproximaciones feministas y las teorías de los estudios animales representan movimientos que comparten numerosas preocupaciones y desafían diferentes formas de opresión. Ambos enfoques ponen en el centro de sus conversaciones la ética y el respeto por los derechos fundamentales que otorgan a estas categorías un valor inherente. Ambos movimientos juzgan y ponen en cuestión la cultura occidental y más específicamente el sistema patriarcal que tiende a distinguir a ellos (los hombres) de nosotros, los otros (mujeres y animales). Esta sección del capítulo busca revolucionar la forma en que pensamos sobre la animalidad y el género, reencontrando algunos de los temas que ya analicé a la hora de investigar la fotografía de Graciela Iturbide en México y la inclusión de los animales en su obra fotográfica. Son muchos los estudios que han demostrado cómo ambas categorías, mujeres y animales, son tratadas de manera similar dentro de la estructura patriarcal. La cultura occidental construye a los hombres, y en particular a los hombres blancos, como dominantes en contraposición a mujeres y animales percibidos como los "otros" sumisos. Lori Gruen, en particular, nos confirma que: “the role of women and animals in postindustrial society is to serve/be served up; women and animals are used. Whether created as ideological icons to justify and preserve the superiority of

men or captured as servants to provide for and comfort, the connection women and animals share is present in both theory and practice” (61). Por lo tanto, es imperativo iniciar un diálogo que nos permita examinar mejor esta fuerte conexión e identificar soluciones posibles y alcanzables para problemas que interesan a ambas partes afectadas. El arte de Leonor Fini destaca el terreno común que unifica los enfoques de los estudios animales y las perspectivas del género y de las sexualidades que distinguen a las mujeres y a los animales como “Otros” (Plumwood 1993). A través de su trabajo, podemos dismantelar los binarismos profundos entre estas categorías que refuerzan los abusos sociales y las opresiones (Pagani 2000; Adams 1993). El sexismo y el especismo se han vinculado teóricamente y han promovido colaboraciones entre defensores de animales y activistas feministas. Estos dos grupos están trabajando juntos para luchar contra las ideologías dualistas y las construcciones sociales que crean separaciones entre humanos/animales y hombres/mujeres. En este contexto, el patriarcado occidental promueve la subordinación de ambos, mujeres y animales, y ambas categorías han sido consideradas objetos de explotación. Como nos confirma Gruen: “struggle for women’s liberation is inextricably linked to the abolition of all oppression” (82).

Entre los estudios antecedentes sobre la artista surrealista, cabe destacar el análisis que hace Rachael Grew del rol de lo monstruoso en su obra y de la inclusión de alguna especie animal. Grew nos explica que Fini se sirvió de una variedad de monstruos en su arte, desde la esfinge clásica hasta criaturas de la cultura popular, como la bruja y el hombre lobo. El aspecto más interesante acerca de los temas elegidos por la artista es el hecho de que estos monstruos son casi siempre mujeres, o seres andróginos, que nos invitan a recrear una nueva interpretación del destructivo monstruo femenino. Asimismo,

estos monstruos femeninos los encontramos constantemente en las tradiciones clásicas y populares, como la esfinge, la quimera, la sirena y la bruja, y normalmente todos se asocian con la sexualidad y la destrucción depravada (Grew 1). Revisitando la infancia y la juventud de Fini en la ciudad italiana de Trieste, es fácil asumir que la artista estaba rebelándose contra todos los manierismos y las tradicionales formas de belleza por lo que se conoce la ciudad durante los comienzos del siglo XX. Una de las peculiaridades que interesan más a mi investigación se debe al hecho de que los elementos monstruosos siempre coexisten de manera pacífica con la autorepresentación de la artista en la obra. Es fundamental subrayar que con frecuencia estos monstruos son simplemente seres híbridos generados de una mezcla de diferentes especies animales. La artista misma a menudo comparte características animales como en el caso del ser monstruoso que se encuentra a su lado en numerosas piezas. El monstruo no representa nunca una amenaza o un peligro para la artista, los dos permanecen en la escena artística pacíficamente en la misma posición, subrayando el hecho de que no hay un elemento que domina sobre el otro, sino que los dos están en el mismo nivel y tienen la misma importancia. Esta peculiaridad puede ser observada en uno de sus autorretratos más emblemáticos titulado *Autoritratto con Chimera 1939*.²

En el autorretrato arriba se observa la artista con abundante cabello largo y negro posa de lado de una criatura híbrida con el cuerpo de un león, el torso superior de una mujer desnuda, las alas extendidas de un pájaro en las espaldas y la cabeza de un gato. La artista misma en su autorretrato posa de pie junto a esa criatura, lleva un vestido blanco,

² La imagen puede ser consultada en el siguiente enlace <http://www.artnet.com/artists/leonor-fini/autoritratto-con-chimera-odTTbQEYrLt4clrhXG1yYg2>

pero al mismo tiempo tiene las alas y la cola de un pájaro. Los dos elementos en la pintura posan con gracia representando ambas a diosas mitológicas, mitad animal y mitad humana. Se trata de un collage perfecto que impacta al espectador y hace reflexionar sobre la situación parecida que viven los animales y las mujeres dentro del contexto patriarcal. Los gatos, de manera particular, se encuentran con frecuencia en sus retratos y autorretratos. Esta especie animal juega un papel fundamental en su vida y sus pinturas son un claro ejemplo de esta relación muy cercana que estableció desde muy joven. Hasta su muerte en 1996, Leonor Fini vivió en su departamento de París con sus dos amantes y veintitrés gatos persas, quienes compartieron cada noche su cama. En el autorretrato de 1950 que se puede consultar abajo titulado *Ideal Life* aparece sentada en un trono y se encuentra rodeada por múltiples gatos y otros felinos. La vida ideal que retrata parece representar a la artista como reina capaz de ser independiente y controlar su propia vida en compañía de las únicas creaturas que necesita que son sus queridos felinos. En el autorretrato [*Dimanche après-midi \(1980\)*](#)³ vuelve al mismo tema, dando muestra de su vida estrechamente conectada a la de sus gatos.

³ La imagen puede ser consultada en el siguiente enlace <http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Fini5.html>



Figura 4.1. *Ideal Life*, Leonor Fini. Courtesy of wikiart.org

En el mismo autorretrato se observan múltiples representaciones de Fini pelirroja con su cuerpo en varias posiciones entrelazadas con sus gatos. Todas las figuras están colocadas en unos estantes como si fueran muñecas o adornos. Como tal, esta obra sugiere que las cualidades misteriosas de la feminidad, así como de la animalidad, a

menudo conducen al concepto de la objetivación. De la misma forma, esta pintura confirma el amor y la devoción de Fini hacia sus compañeros de vida felinos. La misma artista confesó en varias ocasiones que trataba a sus propios gatos como seres humanos y se identificaba con ellos en muchos aspectos. Es por esta razón que a menudo en sus pinturas su cuerpo se convierte parcialmente en el de un gato. Como muchos amantes de los gatos, la artista argentina dejaba a sus gatos dormir con ella en su cama y compartía con ellos todas sus comidas. A este respecto, un hecho interesante es que parte de su trabajo fue identificado por los pelos de algunos de estos gatos adheridos a la pintura. Eso se debe al hecho de que sus gatos siempre la rodeaban mientras estaba pintando. La artista adoptó más de 50 gatos durante su vida y siempre sufrió tremendamente cuando uno estaba enfermo o moría. Una de sus citas más famosas fue “In every way cats are the most perfect creatures on the face of the earth, except that their lives are too short”. La cantidad de fotografías y pinturas que retratan a Leonor Fini con sus gatos son innumerables. Se pueden citar las fotografías que le hicieron otros artistas como Martine Franck, Veno Pilon, Dora Maar, y John Philips y sus propias obras que incluyen retratos y autorretratos con felinos, como por ejemplo *Woman and Two Cats*, *Art Odyssey*, *Le Couronnement de la Bienheureuse Feline*, *L'élève*, *Sphinx for David Barrett*, *Ex Voto*, *Portrait of Princess Nawal Toussoun*, *Les Chats*, *Woman as Sphinx*, *Seven Cats* etc. El argumento central que se quiere demostrar aquí es que la intención de la artista argentina era sacar a la luz esta parte discriminada de la sociedad, en el proceso de ofrecer a estas criaturas una forma nueva y alternativa de belleza y significado. El protagonista indiscutible de sus obras de arte es el “Otro” diferido, excluido y segregado. Por lo tanto, se puede afirmar que la mirada del otro tiene un papel privilegiado en el trabajo de la

pintora. Sin embargo, al referirnos al concepto de la otredad, cabe especificar el significado de este término y, por esta razón, menciono aquí algunas de las construcciones teóricas sobre el tema. Vale la pena destacar, por ejemplo, la teoría de la alteridad de Jean-Paul Sartre. Stuart Zane Charmé, en una extensa reflexión sobre las teorías de Sartre sobre el concepto de la otredad, explica que nosotros construimos un sentido de uno mismo en gran medida a través de "un sentido de quién o qué no somos" (4) y que, en consecuencia, "nuestra conciencia de la otredad" o sea del Otro "se filtra a través de la creación y la distorsión de nuestra propia conciencia" (5). Sobre la base de estas afirmaciones, nuestra identidad surge tanto de nuestra asociación con las imágenes colectivas comúnmente aceptada en nuestra sociedad como de nuestro rechazo de la "otredad". Es decir, todos los demás seres, humanos o no humanos, que se encuentran afuera de los cánones que hacen que un individuo se pueda considerar "normal". Charmé examina la construcción discursiva mediante la cual los conceptos de vulgaridad y civilidad se han asociado con modales y apariencias apropiadas en nuestro grupo social. Los animales no humanos no encajan en la construcción patriarcal de la civilización y, por lo tanto, se consideran criaturas no dignas de derechos y reconocimiento. La intención del trabajo visual de Fini es, entonces, representar y finalmente hacer visible a este Otro expulsado y renegado que, a pesar de todas las injusticias sufridas, lleva su propia identidad y lucha para poder manifestarla.

Si por un lado la lucha por la igualdad y la defensa de los animales es uno de los temas explorados en el arte de Fini, otro aspecto que no podemos ignorar es la posición de la mujer en la escena como dominadora y el elemento masculino siempre asumiendo una posición sumisa de inferioridad. Es suficiente mencionar, a manera de ejemplo, obras

como *Femme assise sur un homme nu* (1940) o *The Alcove/Self-Portrait with Nico Papatakis* (*L'Alcôve/Autoportrait avec Nico Papatakis* 1941).



Figura 4.2. *Femme assise sur un homme nu*, Leonor Fini. Courtesy of Museum of Sex



Figura 4.3. *The Alcove/Self-Portrait with Nico Papatakis*, Leonor Fini. Courtesy of Museum of Sex

En estas últimas piezas analizadas, la mujer está siempre despierta e investigando con su mirada al hombre. Del mismo modo, el elemento femenino se encuentra siempre encima del masculino. El hombre, por el otro lado, se encuentra siempre dormido en un estado de profunda vulnerabilidad. Además, la autora como personificación del género femenino se observa siempre vestida o cubriéndose los pechos y otras partes eróticas del cuerpo con algunos indumentos. Contrariamente, el elemento masculino se encuentra a menudo desnudo y, por lo tanto, objetivizado. En este contexto, puede ser beneficioso mencionar la teórica Lynda Nead que examinó la anatomía del cuerpo femenino enfocándose en particular en el desnudo dentro del arte. Muy valiosa es sobretodo la exploración que la autora hace de la línea que divide el arte y la pornografía. Según las postulaciones de Nead, el cuerpo desnudo en el arte es un cuerpo disciplinado que concita

al deseo pero que, a la vez, lo contiene. De alguna forma es siempre un cuerpo sometido a estrictas regulaciones culturales. La autora quiere en este contexto subrayar que por el otro lado “el cuerpo obsceno es el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador en vez de aportarle tranquilidad y plenitud” (Nead 13). Muchos análisis en el campo artístico han sido realizados en el ámbito de los indumentos y de la vestimenta en general. Los indumentos mantienen abierto el dialogo entre el pudor y la incitación del deseo, jugando con las partes del cuerpo que se muestran y las que se mantiene cubiertas. Pierre Bourdieu, en su libro titulado *La dominación masculina*, formula sus teorizaciones acerca del vestido que según el autor actúa como confinamiento simbólico y a la vez, como instrumento que disciplina el cuerpo. En este sentido, Fini a través de su arte poco convencional, revoluciona esta relación que existe entre la disciplina corporal y el vestido (Bourdieu 43), desafiando las formas tradicionales de cubrir o mostrar el cuerpo femenino y masculino y transformando el concepto de corporalidad y su capacidad expresiva. En el “border arte” de Fini, es el hombre el que se encuentra vulnerable y desnudado, la mujer por el otro lado mantiene siempre una posición de control y dominación en la imagen. Entre otros autores que analizaron el rol de la vestimenta en la sociedad, cabe mencionar el trabajo de Roland Barthes (1981) que nos habla del vestido como máscara. El autor nos explica como el deseo de modificación del cuerpo y la apariencia son temas que afligieron a la mujer occidental, sobretodo a partir del siglo XX. Es por esta razón que el arte de Fini intenta superar estas preocupaciones y poner por primera vez a la mujer en una posición de poder.

Otro aspecto muy interesante de estas obras se debe al hecho de que el hombre mantiene una postura que podría hacer pensar en un cuerpo muerto y victimizado bajo la energía dominante de la mujer vista como “femme fatale”. Esta última expresión encuentra sus orígenes en el mundo occidental alrededor del siglo XIX, período en que notamos que muchas mujeres deciden modificar su apariencia para volverse mucho más atractivas y al mismo tiempo peligrosas a los ojos de los hombres. George Mosse, en uno de sus estudios más celebres, se enfoca particularmente en este fenómeno haciendo referencia a la escritura de autores europeos decadentes desde Oscar Wilde hasta Joris-Karl Huysmans, que representaron en sus obras el ser femenino como una criatura nociva que mata y envenena a los hombres sirviéndose de su belleza maldita (Mosse 103). La mujer se convierte así en un elemento mitológico que se vuelve protagonista de historias y leyendas. Estas aproximaciones con el pasar del tiempo no hicieron más que fomentar el odio hacia las mujeres y el temor de verlas dominar en el espacio público. En este contexto, la mirada femenina se compara a menudo a la de Medusa. Tomando en consideración los estudios de Pascal Quignard, la belleza normal puede aburrir a la mirada. Es por esta razón que la admiración profunda hacia la mujer surge solo en el momento en que la belleza y la versión se unen y trabajan juntos como conceptos simbólicos. Una mujer que fascina es al mismo tiempo una mujer que te sorprende y espanta, una mujer impredecible y según muchos aspectos subversiva y escabrosa. Medusa, según la famosa leyenda, es una mujer tentadora y hermosa y sus cabellos se vuelven en serpientes y sus ojos son de una intensidad tan profunda que si un hombre los mira fijamente se vuelve de piedra. Se trata, en este caso, de la mirada del espanto. Muchos hombres deciden voluntariamente acercarse a ella y mirarla y contemplarla,

aunque esto signifique para ellos morir. Según muchas interpretaciones, Medusa representa el pecado de la lujuria. Esos espantos que provocan las femmes fatales paralizan a sus víctimas masculinas y encarnan “la sugestiva atracción de su maldad”. Esa mujer malvada se sirve de su cuerpo y de su imagen para herir a los hombres y por eso no respeta las tradiciones patriarcales en las que es el hombre que domina y somete a la mujer. Contrariamente, en el caso ejemplificativo de Medusa, el hombre pierde cualquier tipo de control y se vuelve esclavo de su mirada hacia la mujer. Asistimos así a la pérdida total de la voluntad masculina (Quignard 60-66). Siguiendo la misma lógica, otros estudios como el de Nahoum-Grappe, dedican mucha atención a la experiencia seductora y a la manera en que los sujetos femeninos revolucionan el orden patriarcal. La autora, en particular, analiza detalladamente el fenómeno de la coquetería como táctica especulativa (134). Una mujer que expresa su sexualidad y ejerce su libertad se percibe siempre como una entidad manipuladora, es una mujer peligrosa y su llegada es sinónimo de desgracias y muerte. Al fin y al cabo, cualquier manifestación de poder femenino representa una amenaza por el orden patriarcal. Estas mujeres empoderadas, como en el caso de Leonor Fini, que claramente ejercen el poder de la seducción, son mal vistas y perseguidas porque no están respetando los mandatos hegemónicos. Por sus temas estrictamente relacionados con la sexualidad, muchas de las piezas de Fini fueron expuestas en el museo del sexo (MoSex) en Nueva York. Leonor Fini es una artista que puso siempre a sí misma arriba volviéndose en una mujer ideal o icónica para muchas mujeres que buscan expresar su deseo y convertirse en las dueñas de sus propios cuerpos. Fini no se conformaba, no conocía reglas. Según muchos testimonios, Fini se consideraba a sí misma andrógina y vivía con dos compañeros masculinos en una relación a largo

plazo entre tres personas. A pesar de que los otros miembros de la relación fueran hombres, ella tenía el papel dominante en sus relaciones. Por lo tanto, su arte es reflejo de su personalidad y de su vida privada que cuestionaron el amor romántico, la monogamia, el matrimonio y la familiar nuclear. Todos estos aspectos forman parte de la identidad queer de la artista argentina que nunca quiso ser definida y encarcelada en una categoría fija. Sin embargo, sus obras fueron ampliamente aceptadas dentro del movimiento surrealista por el mismo fundador André Breton. Pero ella de su parte nunca quiso confirmar abiertamente esta adherencia. Fini siempre mantuvo su independencia personal y artística y nunca conoció límites en su creatividad. Es por esta razón que en sus obras las mujeres son siempre los sujetos que desean y no son nunca los objetos que vienen deseados. Por lo tanto, no cabe duda de que las imágenes objeto de mi investigación pueden ser leídas desde una perspectiva queer. La representación de la mujer no es la tradicional y no refleja los roles que le ha impuesto la sociedad. Anita Brady en su estudio sobre las teorías de Judith Butler, nos explica que las construcciones sociales, políticas, religiosas y culturales afectan la manera en la cual el cuerpo es percibido y nos obligan a seguir determinados roles y a rechazar otros:

Different contexts, historical, cultural, national, religious, economic, political and generic determine or inflect the way the body is understood, the meaning that are associated with it, and the narratives and value that come to inhabit it. Every cultural field, for instance, not only determines what kinds of bodies are cognate with regard to its particular ethos, values and logics it also ascribes cultural capital to certain types of bodies and denies it to others. (Brady 9)

Lo anterior justifica el desarrollo de esta investigación, que busca determinar los procesos característicos de la obra de la artista argentina. A través de sus autorretratos, Leonor Fini rechaza los roles establecidos en su panorama cultural y propone un nuevo ideal de mujer que lucha por sus derechos y no se limita a los espacios domésticos y a los deberes inherentes a los roles de madre, esposa y protectora del hogar. En la teoría queer, este término se utiliza para describir las actuaciones de las categorías sexuales en formas no tradicionales, que perturban de alguna manera su significado binario. Las representaciones queer utilizan el marco de las identidades sexuales contra sí mismas con el fin de revelar sus contradicciones. Este marco teórico lucha contra la distinción de género y sexo y las operaciones de poder que defienden esas categorías binarias. Butler con sus investigaciones críticas subraya esta distinción y observa que esta separación nace de las construcciones discursivas. In *Gender Trouble* la autora sostiene que el género “is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or a ‘natural sex’ is produced and established as ‘prediscursive’, prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts” (1990, 7). Para explicar las razones que inspiran y fundamentan la acción política femenina de la autora que promueve una innovadora imagen de la mujer, se hace indispensable echar un vistazo retrospectivo a la obra de Gayle Rubin que en su ensayo sostiene que hay solo algunas posiciones sociales disponibles para el ser femenino, que se limitan al rol de madre, esposa y soberana del espacio doméstico (165). Brady, en su estudio sobre el sexo y el género menciona a Rubin explicando que una mujer solo se convierte en un ser doméstico, una esposa, un bien material, un conejito de *Playboy*, o una prostituta en ciertas relaciones. Es decir, ciertas relaciones transforman la "materia prima biológica del

sexo y la procreación humana en la gama limitada de posiciones individuales disponibles para las mujeres (Brady 32). La autora aludiendo a las teorías de Butler, apura que la distinción sexo/género separa los datos biológicos que diferencian los cuerpos en hombres y mujeres de las especificidades culturales que esos cuerpos están naturalizados para asumir. La crítica principal de Butler se enfoca entonces en las formas en que el cuerpo se representa repetidamente como existente antes del campo discursivo en lo que se produce (32). En este respeto, la obra artística de Fini revoluciona totalmente todas estas posturas primordiales que veían a la mujer como un ser sumiso e indefenso. Sus autorretratos ejemplifican una nueva sensibilidad femenina y un nuevo posicionamiento físico y simbólico que brinda finalmente un espacio para la innovadora imagen de la mujer empoderada.

Arte social y de denuncia en la figura matriarcal de la abuela chicana: el hilo delgado entre autobiografía visual y biografía colectiva

Existe una estrecha relación entre la conformación del “yo” y la comunidad en la que este “yo” se genera, construye y desarrolla. Este hilo unificador es la estructura familiar. En el contexto mexicano/mexicoamericano la abuela y la madre juegan un papel fundamental en el proceso de construcción de los individuos que llegan a formar parte no solo de la estructura familiar sino también del sistema social en un sentido más amplio. Por lo tanto, no es sorprendente el hecho de que las prácticas religiosas, los mitos y las leyendas de estas culturas se basen en figuras femeninas empoderadas e independientes. Desde la Virgen de Guadalupe hasta las diosas aztecas y las mujeres mitológicas como la Llorona y la Malinche, en el panorama cultural mexicano y chicano, el matriarcado es el

fundamento de todos los valores sociales y familiares. Esta sección del capítulo examina los elementos simbólicos que se encuentran en las obras de dos artistas chicanas, con un particular enfoque en la configuración del cuerpo materno y la representación de la historia de México a través de los personajes femeninos. A manera de ejemplo, podemos citar la figura de Coyolxauhqui que es una de las diosas más prominentes en el ámbito de la mitología mexicana y, como cuenta la leyenda, quería matar a su madre. Coyolxauhqui según la leyenda es la luna, hermana única del sol y cuando ésta se decrece en el firmamento un pedazo cada noche, es Coyolxauhqui que va muriendo lentamente, despedazada, hasta quedar decapitada cuando desaparece el disco lunar (Macazaga Ordoño 12,13). Esta figura emblemática sirve como representación de la guerra cósmica entre los dos géneros, hombres y mujeres, en los ámbitos sociales, políticos y culturales.⁴ Los trabajos de Macazaga Ordoño muestran que “[d]e acuerdo con el pensamiento mexicana, los astros [sol y luna] luchan en el firmamento para el gobierno de los cosmos” (1978b, 17). Cabe destacar la estrecha relación semántica que hay entre la palabra en náhuatl *Metzli*, que quiere decir Luna, y el origen de la palabra México. Esta coyuntura se vio reforzada por los estudios de Macazaga Ordoño que abordan en tema del nombre y fundación de México en relación con la diosa lunar. Por lo tanto, el nombre mismo de México está relacionado con una connotación femenina. El mismo autor nos explica que durante la guerra cósmica “[h]ubo un triunfo sobresaliente y permanente de la Luna, al

⁴ En la mitología, Coyolxauhqui era la hija de la diosa madre Coatlicue. Tradicionalmente se representa como una mujer decapitada ya que su hermano Huitzilopochtli la descuartizó y arrojó su cabeza al cielo (de allí la imagen de su cabeza que simboliza la luna). La diosa lunar junto a sus otros hermanos planeaba matar a su madre después de esta quedarse embarazada de Huitzilopochtli de un modo que consideraban deshonroso (1978, 35).

lograr que el Valle de Anáhuac recibiera el nombre de México, puesto por sus fundadores en vista de su estrecha relación mítica con la luna, *Metzli*” (1978b, 25). El autor menciona el análisis de Gutierre Tibón que postula como el termino *Metzli* “proporcionó la primera sílaba *Me* de México”. La segunda, *xi*, proviene de *xictli*, ombligo o centro. La última viene del locativo *co*, en, el significado de México es por tanto ‘en el ombligo o centro de la Luna’ (1978b, 25). La leyenda de Coyolxauhqui puso énfasis en la destrucción del matriarcado religioso que en la tradición indígena fue remplazada por un sistema eminentemente guerrero y patriarcal durante la peregrinación del pueblo azteca hacia el Valle de Anáhuac (1978a, 27). Los sacerdotes crearon entonces la fábula del intento matricida de Coyolxauhqui y de su respectiva muerte para dejar espacio al Sol “el dador y conservador de la vida según el pensamiento mexicana” (1978b, 58). Los sacerdotes desde entonces apoyaban el homenaje al dios solar, suportando el desarrollo y el establecimiento del patriarcado religioso.

Otra figura mitológica femenina central en la cultura chicana y mexicana es la Llorona. Se trata de una de las figuras más famosas de México. Según una versión tradicional popular de la leyenda, la Llorona es una mujer que viene abandonada por el hombre que amaba. El sufrimiento y el deseo de venganza la obligaron a asesinar a sus hijos y a tirar sus cuerpos en un río. La leyenda la describe como una mujer de cabello largo y vestida de blanco. La Llorona se aparece de noche gritando y llorando en busca de sus hijos. Ella es alternadamente y a veces simultáneamente, una leyenda, un fantasma, una diosa, una metáfora, una historia y/o un símbolo (Pérez 2). Volviendo al tema de las obligaciones maternas, podría postularse que la imagen de la Llorona es otro ejemplo que critica esta responsabilidad biológica asignada exclusivamente a las mujeres.

La bibliografía consultada indica que los estudios antecedentes definen esta identidad femenina, en última instancia, como una figura que ha perdido a sus hijos tal vez no por culpa suya y que es, como afirma Pérez citando a Tey Rebolledo: “condemned to wander endlessly, reminding us constantly of our mortality and obligations” (*Women Singing* 78). Un repaso de la cuestión indica entonces que La Llorona en sus mil representaciones culturales, literarias y artísticas se percibe como madre, hermana, hija, vidente y tal vez diosa. En todas las manifestaciones es una mujer condenada a prever o lamentar la suerte de sus hijos, representando emblemáticamente los pueblos indígenas militarmente, políticamente, y culturalmente desplazados por la conquista (Pérez 18). Por esa razón numerosas artistas contemporáneas usan esta figura como símbolo de resistencia. La imagen de esta mujer se lee ahora como una figura que resiste la opresión directamente o que inspira a otros a hacer lo mismo (72). En las palabras de Pérez:

La Llorona acts as an agent of transformation or as a means of liberation for women, but the most radical repositioning involve abandoning traditional elements of the lore or changing the outcome to challenge its social conventions and the dominating forces at work in it: forces most often cited as heterosexual Mexicanos and Chicanos, Catholicism, and other patriarchal institutions. (72)

García Canclini en su libro *Culturas híbridas* dedicó uno de sus últimos capítulos a la relevancia de lo folclórico y de las culturas populares en América Latina. La voz autoral explica que la bibliografía sobre cultura supone un interés intrínseco de los sectores hegemónicos por promover la modernidad y un destino fatal de los populares que los arraiga en las tradiciones (192). Las artistas chicanas que se analizan aquí, Verónica Ortegón y Judy Baca, se sirven de las figuras femeninas de sus propias familias para

dialogar con este fuerte elemento simbólico y subrayar el rol fundamental de la mujer en la cultura mexicana y chicana. Las artistas quieren poner énfasis en el rol de protagonistas que juegan en el orden familiar estas mujeres. Dinnerstein en la sección de su libro titulada “Sometimes You Wonder if They’re Human” pone énfasis en los análisis previos sobre el rol de la mujer en la sociedad y en las diferentes culturas. La autora explica cómo la identidad femenina siempre ha sido considerada el “objeto” en comparación al hombre que es el “sujeto”, atrapada en su posición de “mitad humana” que no la define como ser completo. Según la perspectiva de Dinnerstein la mujer “will remain fitted for this role as half-human ‘other’, and can never escape it, so long as she agrees to go on being the goddess of the nursery” (107). Son interesantes las metáforas que la evidencia emplea para dar fortaleza a su tesis aludiendo a los marcos teóricos de la filósofa feminista francesa De Beauvoir:

A ship, a city, any entity that we half-seriously personify, is called “she”.
“She designates the borderline between the inanimate and the conscious.
De Beauvoir splendidly describes this quasi-human connotation of “she”.
In her account, man’s assignment of the role of “other” to woman is a way
of mitigating the loneliness of his place in nature. (106)

Teniendo esto en cuenta podemos confirmar la tendencia de los hombres a objetivar el cuerpo de la mujer, actitud que según la bibliografía consultada deriva del miedo y de la repugnancia que el ente masculino siente hacia el aspecto biológico y misterioso del cuerpo femenino. Lo que comparten algunos marcos teóricos feministas, como los de De Beauvoir, Margaret Mead y H.R. Hays es el hecho de señalar los sentimientos mágicos de asombro y temor, a veces disgusto, que los hombres sienten hacia todas las cosas

misteriosas, poderosas y diferentes de ellos mismos, y el cuerpo fértil de la mujer es la encarnación por excelencia de este reino de cosas (Dinnerstein 125). Lo que hace a la mujer intencionalmente tan formidable, tan aterradora y al mismo tiempo tan seductora es el control que la madre tiene sobre la vida/muerte del infante (164). Adjunto a esta propiedad cabe mencionar el poder de la madre de dar y retener mientras como infantes somos seres pasivos o de fomentar/prohibir, humillar/ respetar, nuestros primeros pasos hacia la actividad autónoma (165).

Las dos artistas chicanas Verónica Ortegón, de origen tejano, y Judy Baca, de origen californiano, se comprometen con sus obras a representar el valor del matriarcado en sus respectivas culturas. Las dos, como muchas otras artistas chicanas, deciden poner en primer plano las majestosas figuras femeninas y matriarcales que son emblemas de los valores, creencias, costumbres y tradiciones que llevaron a formarlas como mujeres y miembros de la sociedad. La imagen de la abuela, como homenaje a la matriarca de la familia mexicana y chicana, está en el centro de las representaciones artísticas de Ortegón y Baca. Verónica Ortegón nació en 1953 en Laredo, Texas y reside actualmente en Austin, Texas. Sus pinturas han sido estudiadas en el ámbito de la obra artística tejana producida por mujeres. Una sección entera del libro *Entre Guadalupe y Malinche: Tejanas in Literature and Art* escrito por Inés Hernández-Avila y Norma Cantú está dedicada al arte visual de Ortegón. Las dos autoras nos señalan que el trabajo de Ortegón incluye siempre elementos tradicionales y también celebra la naturaleza comunitaria de la vida en la frontera. En el volumen incluso se pone de manifiesto el hecho de que al igual que otras artistas, Ortegón honra a los ancianos con su trabajo. La artista tejana rinde homenaje a su abuela y a todo lo que esta figura materna representa en su cultura, desde

el papel de educadora hasta el de curandera (241). Su vida universitaria fue una experiencia maravillosa porque pudo sumergirse en las bellas artes desde la pintura, la escultura, la fotografía y la cerámica. Su experiencia profesional es muy amplia, yendo desde publicidad hasta la educación artística. Durante las últimas décadas, en particular, ha sido artista gráfica. Como se observa claramente en sus pinturas, a Ortegón le gusta usar medios tradicionales como la pintura al óleo y las acuarelas, que según la artista son una gran fuente de meditación e inspiración (468). En la primera pintura analizada abajo, creada por la artista tejana Verónica Ortegón, podemos observar la figura de una mujer anciana representada en blanco y negro, con gafas y pelo completamente blanco. La mujer anciana, identificada por la artista en el título de la obra como su abuela “Grandmother” no está mirando al espectador, sino que dirige su mirada a la izquierda con un aire pensante. Por otro lado, en la segunda figura observamos una de las pinturas más famosas de la artista chicana residente en California, Judy Baca. El título de esta celebre obra es *Tres generaciones*. En la tercera y última representación que se comparte aquí observamos la misma artista sentada delante de uno de sus murales dedicado otra vez la figura matriarcal de su abuela.



Figura 4.4. *Grandmother*. Courtesy of Verónica Ortigón.



Figura 4.5. *Tres Generaciones*. Courtesy of Judy Baca



Figura 4.6. *Mi Abuelita*. Courtesy of Judy Baca

Judith F. Baca nació el 20 de septiembre de 1946 y pasó los primeros años de su infancia en Watts, Los Ángeles (“Birth of a Movement”). Desde muy pequeña la artista se crió en una familia matriarcal. Muchas de sus obras están dedicadas a las fuertes e independientes mujeres en su vida. La primera pintura analizada aquí, *Tres Generaciones*, es un claro ejemplo de los temas más tratados en sus obras. Se trata de una pintura en color en que el rojo y el azul prevalen en la escena. La obra representa a la misma autora con su madre y su abuela durante diferentes etapas de su vida. Por lo tanto, se trata de un homenaje a las tres generaciones de su familia, pero en manera particular a la matriarca abuela que está en primer plano en el lado derecho de la representación. En el rincón derecho de la escena, en un tamaño mucho más pequeño si comparado con la magnitud y la proporción de las otras tres figuras femeninas que están en el centro de la obra, se pueden reconocer las fisionomías de una pareja de ancianos, un hombre y una

mujer, supuestamente los abuelos de Baca. La segunda pieza, titulada *Mi abuelita*, es, como la gran mayoría de su obra, un mural situado en uno de los barrios latinos de Los Ángeles. El mural representa a una abuela mexicoamericana con los brazos extendidos como para dar un abrazo y se encuentra como muchas de sus obras en un espacio público porque como subrayó la artista en diferentes ocasiones, el arte tendría que ser un bien común que es compartido por todos los miembros de una comunidad. Es para esta razón que Baca prefiere crear sus obras en las calles latinas de Los Ángeles y no verlas recluidas en museo u otros espacios cerrados. Además, la historia alrededor del mural *Mi Abuelita* es particularmente relevante. Como explica la misma artista en uno de sus ensayos, en 1970, comenzó a trabajar para el Departamento de Recreación de Los Ángeles enseñando arte en Boyle Heights, un vecindario con el mayor número de pandillas en los Estados Unidos. La misma artista destaca que se trataba de un vecindario similar al que en que ella se creció (Pacoima). El aspecto más importante del barrio de Boyle Heights que Baca quiere subrayar es que las paredes de esta comunidad tenían marcadores culturales (graffiti) con listas de nombres en las paredes que te decían quién vivía allí, cuál era el nombre del barrio y quién era de allí. Sin embargo, esta iconografía estilizada a menudo provocó conflictos destructivos, parte de la competencia del espacio público por una pandilla rival que residía en la misma zona. El impacto enorme que tuvo la artista en esta situación fue comenzar a trabajar con miembros de diferentes pandillas que pertenecían al mismo barrio, estableciendo así redes entre ellos para promover soluciones pacíficas a tales conflictos. Baca confirma que, a través de su propia formación artística como pintora, comenzó a pintar murales como una forma para crear marcadores culturales constructivos (112). Es de este concepto que se decidió crear de

manera colaborativa el primer mural en este barrio, que fue el que se explora aquí, titulado *Mi Abuelita*. Igualmente, para recalcar el tema fundamental de mi investigación que tiene que ver con las figuras matriarcales en el contexto chicano, en el mismo ensayo Baca subraya este concepto y la verdadera intención y significado de la obra. En palabras de la misma artista: “This work recognized the primary position of the matriarch in Mexican families as a reflection of our indigenous roots” (112).

Es oportuno en este contexto subrayar el poder unificador del arte que funciona como instrumento comunitario para enseñar al público la historia, la cultura y las tradiciones. Es necesario recordar el origen de la pintura mural pública que se originó en México después de la Revolución (1910-1917) con las figuras históricas de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, los tres principales muralistas mexicanos, que convirtieron la propaganda revolucionaria en uno de los logros más poderosos e importantes del arte del siglo XX. Estos grandes muralistas mexicanos nos enseñaron la manera en la que el arte refleja e influye en el desarrollo social, político y cultural de la sociedad. Es importante también subrayar la influencia internacional de estos artistas y cómo traspasaron los límites cuando se les asignaron diferentes proyectos en los Estados Unidos como parte del Roosevelt's New Deal. El movimiento mural mexicano nació en los años 20, justo después de la Revolución (1910-1917) como un vehículo para representar la ideología del gobierno y su visión de la historia. Junto con otros cambios políticos, sociales e institucionales que sufrió el país durante estos años posrevolucionarios, hubo un cambio sustancial en el arte: muchos artistas mexicanos exigieron una nueva Escuela de Arte para romper con cualquier tipo de academismo y crear el "verdadero" arte mexicano que fortalecería y reafirmaría la identidad mexicana y

los valores de la Revolución. En 1913, el presidente Victoriano Huerta nombró a Alfredo Ramos Martínez director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que fue él quien inició la reforma. Gerardo Murillo (también conocido como Dr. Alt) más tarde se convirtió en uno de los primeros pintores en depender en gran medida de los temas mexicanos. El objetivo principal del muralismo mexicano era resaltar y magnificar la historia de México, su pasado precolombino y su identidad nacional. El gobierno encargó a los artistas que decoraran edificios con imágenes de la historia cultural del país. Algunos de los primeros murales encargados por Vasconcelos fueron en edificios públicos como la capilla de San Pedro y San Pablo. Los artistas involucrados en estos murales incluyeron al Dr. Alt y Roberto Montenegro. Los patios de la Escuela Nacional Preparatoria fueron comisionados a José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Ramón Alba del Canal y Jean Charlot. Diego Rivera comenzó a trabajar en el Anfiteatro Bolívar en 1922. Al año siguiente, en 1923, David Alfaro Siqueiros fue comisionado para trabajar en el Colegio Chico. En este contexto, tres figuras fueron consideradas los líderes artísticos del movimiento mural en México. Eran reconocidos internacionalmente y su trabajo definió magistralmente la esencia del movimiento. Estos tres pintores fueron José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Creían que el arte era la forma más alta de expresión humana y una fuerza clave en la revolución social (Sussman 2005). Los aspectos sociales del arte, particularmente del arte público, se han estudiado rigurosamente tanto en los Estados Unidos como en Europa. Se ha dedicado mucha atención a este campo estético como instrumento de comunicación política (Barzun 1989, Lyotard 1967 y Weber 1973). Las expresiones artísticas se pueden rastrear desde los inicios de los asentamientos humanos en el Paleolítico, apareciendo en casi todos los

períodos históricos hasta el siglo XXI. En este contexto, el movimiento de arte y muralismo chicano del suroeste de los Estados Unidos, llamado también el arte de la raza, forma parte de esta grande historia. Este movimiento estético irrumpió en las escenas sociales y políticas estadounidenses de la década de 1960, alcanzando su apogeo a principios de la década de 1970. Para comprender realmente la singularidad de este movimiento, es imprescindible considerar críticamente el movimiento político del que proviene. El objetivo del arte chicano fue siempre el de dirigirse a las comunidades socialmente marginadas de los chicanos y tejanos, representando una forma de arte alternativa a la de la élite de la hegemonía cultural y artística estadounidense. Especialmente significativa, en el contexto del arte chicano, es la palabra público. El arte como bien público del cual todos pueden beneficiarse sin tomar en cuenta la clase social, la raza, la edad y otras categorías de clasificación individual. El concepto de público y audiencia se está investigando enérgicamente. Lacy señala que estas preocupaciones han generado algunas preguntas importantes que consideran las intenciones de los artistas y los intereses de la audiencia (20). El arte y el muralismo chicano representan un movimiento artístico cargado de contenido político que valora la lucha social en contra de la cultura dominante. Lo explica bien Justino Fernández cuando afirma que: “To understand this mural art is to consider and submerge oneself in spiritual, social, political, philosophical and historical problems of our time If ever a subject begged for interdisciplinary analysis it is this juncture of aesthetics, sociology, and politics” (Tibol 27).

Por lo tanto, las piezas presentadas aquí, de manera ejemplificativa, critican los sistemas patriarcales occidentales de la familia, en que el padre/abuelo están en el centro del orden familiar y protegen, controlan y dominan todos los aspectos de la vida de los demás miembros. Las dos artistas analizadas intentan rescatar en valor de las mujeres latinas en el proceso de superar los mitos y estereotipos históricos alrededor de la imagen de la mujer. Baca y Ortegón nos recuerdan que la cultura, la religión y la historia mexicana y mexicoamericana se rigen fuertemente en figuras femeninas. Gloria Anzaldúa en *Borderlands* aclara perfectamente este punto afirmando que:

La gente chicana tiene tres madres. All three are mediators: Guadalupe, the virgin mother who has not abandoned us, la Chingada (Malinche), the raped mother whom we have abandoned, and la Llorona, the mother who seeks her lost children and is a combination of other two. Guadalupe has been used by the Church to mete out institutionalized oppression: to placate the Indians and mexicanos and Chicanos. In part, the true identity of all three has been subverted—Guadalupe to make us docile and enduring, la Chingada to make us ashamed of our Indian side, and la Llorona to make us long-suffering people. This obscuring has encouraged the virgen/puta dichotomy. The three madres are cultural figures that Chicana writers and artists "reread" in our works.

El pasaje anterior pone de manifiesto la necesidad de reflejar en el arte estos valores, la urgencia de subrayar la importancia de los iconos femeninos en la cultura mexicana y chicana que no tiene históricamente un padre sino tres madres. Las tres generaciones de las que nos habla Baca en su obra visual podrían ser leídas como referencias a estas tres

madres primordiales. Siguiendo la misma perspectiva, Norma Alarcón en su ensayo parte del volumen *This Bridge Called My Back* nos confirma que “So far as feminine symbolic figures are concerned, much of the Mexican/Chicano oral traditions as well as the intelectual are dominated by la Malinche/la Llorona and the Virgen of Guadalupe”. Estas figuras leyendarias no pueden escapar ninguna producción cultural, desde canciones, pinturas, murales, cuentos, poemas etc. Toda la historia de estas civilizaciones se crea alrededor de este simbolismo. La misma autora sigue afirmando que “The Mexican/Chicano cultural tradition has tended to polarize the lives of women through thesr national symbols” (“Chicana’s Feminist Literature” 189). Por consiguiente, las maneras que tienen Ortégón y Baca de desafiar lo normativo, o en otras palabras de dar espacio a una producción artística queer, es a través de la promulgación del matriarcado como sistema y de las figuras matriarcales como íconos de una identidad alternativa a la estructura patriarcal. Como se ha resaltado anteriormente, las postulaciones queer nos permiten de incluir una multiplicidad de identidades que pueden o no estar relacionadas con la identidad sexual del sujeto en cuestión. Se ha utilizado el término queer tal como ha sido formulado por teóricos como Alexander Doty y David William Foster en que la raza, el género, la clase y otras categorías relacionadas con la identidad pueden ser utilices para fomentar una posición identitaria que amenaza los principios que rigen la heteronormatividad. Como afirma Doty: “Queer” can now point to things that destabilize existing categories, while it is itself becoming a category—but a category that resists easy definition. That is, you can’t tell just from the label “queer” exactly what someone is referring to, except that it is something non-straight or non-normatively straight (*Flaming Classics* 8). El matriarcado, por lo tanto, como un sistema social en el que las mujeres

ocupan los principales puestos de poder en roles de liderazgo político, autoridad moral, privilegio social y control de la propiedad y del espacio doméstico, representa perfectamente los objetivos de las postulaciones queer como aproximaciones que desestabilizan categorías existentes y rigentes de identidad.

Conclusión

Lo anterior analizado pone de manifiesto la nueva actitud de la mujer frente a sus producciones artísticas. Los temas, los protagonistas, el lenguaje han cambiado. Se han revolucionado para ser reflejo real del mundo de la mujer y de la evolución y los avances en el espacio público y privado que las mujeres han logrado a lo largo de las últimas décadas. Irigaray nos habla del “hablar-mujer”, de esta forma tan distinta tanto de abordar el mundo como de deconstruirlo. Este espacio, creado por ellas mismas, les permite dialogar y expresar su real visión del mundo. Ya no se producen las mismas narrativas que eran emblemas del pensamiento occidental, hoy en día se producen nuevas historias que revolucionan las perspectivas y las expectativas normativas. En palabras de Irigaray:

Tal revolución del pensamiento permite la constitución de una interioridad otra que la determinada, por, y destinada a, una trascendencia más allá, o constituida en el interior de un orden cronológico: respeto por los padres, culto a los antepasados, amor por los niños. Esa interioridad nueva puede existir en el marco de una relación sexuada y solamente gracias a ella: porque no soy tú, puedo abrir en mí un espacio de interioridad. (48)

Como destaca la autora, ya no tenemos que pedir permiso a nuestros padres o maridos para hablar. Tenemos nuestras propias voces. En el caso de Fini, Ortegón y Baca puedo

afirmar que estamos delante otro ejemplo de obra de contenido queer, sobre todo si consideramos su valor revolucionario y su deseo de subvertir el orden hegemónico. Es preciso tener presente la definición que nos da Sedgwick del término “queerness” describiendo este concepto como: “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (Butler 1993, 8). Desde los puntos destacados que he repasado, parece claro que una lectura posible de la obra de las artistas está relacionada a una crítica de las imágenes misóginas promulgadas por el sistema patriarcal. El ser femenino históricamente debió obedecer a algunos imperativos sexuales, comportamentales y sociales que se no se veían respetados la condenaban a la marginalización y a la discriminación en la comunidad en la que vivía. Las artistas analizadas quieren dar una nueva significación, positiva esta vez, de algunos imaginarios alrededor de la imagen femenina. Las pintoras investigadas promueven la figura de la mujer soltera, lesbiana, rebelde y polígama que decide no casarse ni tener hijos en el caso de Leonor Fini y de la matriarca empoderada que rige el orden de la familia muchas veces sola, en el caso de Judith Baca y Verónica Ortegón. Algunas de estas artistas, al igual de la figura leyendaria mexicana de la Llorona, no tienen hombres en su vida y deciden no tener hijos. Es necesario destacar como también la concepción de estos símbolos culturales ha cambiado con el pasar de los años. Si se consideran las primeras producciones culturales alrededor de la imagen de La Llorona, estas promueven esta figura leyendaria como una mujer egoísta, vana, vengativa, ronca y, lo peor de todo, una mala madre, mientras excusan o ignoran el comportamiento del hombre (Pérez 23). Voces modernas, sobretodo

femeninas, mexicanas y chicanas, por el otro lado, se empeñan a fomentar una nueva imagen alrededor de este emblema. La Llorona representa hoy un símbolo de rebelión. Esta figura se vuelve representante de todas las mujeres que sufren opresiones de género tanto como opresiones étnicas y culturales. “She is, at the same time, a figure of revolt against those same losses” (Pérez 35). Las mujeres representadas en las obras de las artistas objeto de mi estudio encarnan a través de sus subversivas imágenes el universo femenino en levantamiento. Representan, según muchos puntos de vistas, una versión moderna de las míticas figuras de la Malinche o de la Llorona. Juntas promueven las imágenes de mujeres condenadas y juzgadas por la esfera hegemónica nacional, como la de la madre soltera, la mujer revolucionaria que no se casa ni tiene hijos o la mujer lesbiana e indígena. En las obras de estas artistas chicanas, la identidad femenina no es un ser sumiso e impotente, se da voz e imagen a una mujer que se levanta por sus derechos y que busca un reconocimiento de igualdad y dignidad. El conjunto de argumentos que he expuesto puede fundar, finalmente, la afirmación de que el objetivo que tienen en común todas las obras seleccionadas es lo de reevaluar el rol de la mujer en la sociedad, funcionando como una suerte de rescate y proclamación de una independencia nunca verdaderamente lograda.

CAPÍTULO 5

CIBER ARTE E INTERVENCIONES AUTOBIOGRÁFICAS FEMINISTAS EN LAS HUMANIDADES DIGITALES

The digital humanities today is about a scholarship (and a pedagogy) that is publicly visible in ways to which we are generally unaccustomed, a scholarship and pedagogy that are bound up with infrastructure in ways that are deeper and more explicit than we are generally accustomed to, a scholarship and pedagogy that are collaborative and depend on networks of people.

- Matthew Kirschenbaum

Introducción al ciber “Yo”

Si se considerara la escritura y la producción artística digital como una forma de arte marginada, se podría decir que las obras creadas por las mujeres en el internet experimentan una doble marginación debido al hecho de que la literatura y otras expresiones culturales producidas por las mujeres siempre han sido marginadas por el canon. Sin embargo, el mundo digital ofrece una plataforma única para las mujeres, un espacio reinventado donde estas últimas pueden ser más activas, en comparación con la narrativa tradicional. A través de plataformas digitales las mujeres están totalmente libres de publicar sus trabajos e investigaciones y no se ven limitadas a la hora de compartir sus ideas creativas o sus opiniones políticas y sociales. Este concepto se ve reflejado en la teoría del Cyborg, teorizada por Donna Haraway, en la que se establece la idea que el cuerpo del ser humano se fusiona con la máquina, en este caso, la computadora. Podría ser beneficioso también servirme de las teorías de Katherine Hayles, que trabaja con el

concepto de la evolución del libro y la influencia que tuvo la tecnología en la superación del libro tradicional. En el volumen de Hayles titulado *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (2010) la autora afirma que "in the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot theology and human goals" (3). Incluso en los años anteriores a la publicación de este volumen, otro libro de la misma autora reflexionaba sobre la evolución de la literatura en la era digital. En su obra *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008) la autora indica que la literatura evolucionó de la palabra hablada a la imagen (palabra escrita), hasta que llegó al papel y al formato del libro escrito. Lo que quiere subrayar en este volumen es que las posibilidades de formato, contenido, espacio y la cuestión de la autoría se rompen en la era digital. Esto nos recuerda la connotación de "texto ideal" / "hipertexto". Como sabemos el hipertexto es un formato de texto que se muestra en una computadora u otros dispositivos electrónicos con referencias (hipervínculos) a otros textos al que el lector puede acceder de inmediato. El crítico George Landow cita a Roland Barthes y su ensayo cuando discute esta idea de "texto ideal". Según Barthes, en el texto ideal: "the networks are many and interact, without any one of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers... it has no beginning; it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be declared to be the main one ..." (Cit. By Landow, *Hiptertext* 3). El libro de George Landow titulado *Hypertext 2.0* fue el primer trabajo que reunió los mundos de la teoría literaria y de la tecnología informática. Landow fue uno de los primeros académicos en explorar las implicaciones de brindar a los lectores acceso instantáneo y

fácil a una biblioteca virtual. En el concepto de hipermedia, Landow vio una encarnación literal de muchos puntos importantes de la teoría literaria contemporánea, en particular la idea de Derrida de "descentrar" y la concepción de Barthes de "readerly versus writerly text". Esta obra se considera innovadora porque incluye nuevo material sobre el desarrollo de tecnologías relacionadas con el internet, y sobretodo porque considera las implicaciones sociales y políticas de estas tendencias desde una perspectiva poscolonial. Si el hipertexto representa el futuro de la literatura, cabe destacar que las intervenciones digitales feministas en las últimas décadas representaron perfectamente las nuevas preocupaciones y perspectivas femeninas en el ámbito artístico y de las producciones culturales. Este capítulo quiere resaltar el rol que las humanidades digitales tuvieron en el proceso hacia una mayor representación y visibilidad de la mujer en el contexto cultural y artístico, así como hacia una mayor aceptación del cuerpo femenino inusual y revolucionario.

Un breve repaso de la pedagogía digital

A la hora de plantear la investigación de este capítulo alrededor de las subversiones de género en los mundos virtuales, cabe destacar el origen y los objetivos de las humanidades digitales como disciplina. Es necesario, por lo tanto, precisar que a lo largo de esta investigación usaré el acrónimo comúnmente aceptado de "DH" para referirme a la pedagogía y al campo académico de las humanidades digitales. En 2010, Matthew Kirschenbaum escribió sobre el hecho de que las humanidades digitales parecían tan nuevas y disruptivas en el campo de las humanidades, y la diferencia parecía ser que las DH brindaban un nuevo tipo de visibilidad en el mundo virtual para los modos de producción de conocimiento académico. En palabras del autor:

Whatever else it might be then, the digital humanities today is about a scholarship (and a pedagogy) that is publicly visible in ways to which we are generally unaccustomed, a scholarship and pedagogy that are bound up with infrastructure in ways that are deeper and more explicit than we are generally accustomed to, a scholarship and pedagogy that are collaborative and depend on networks of people.... (55, 60)

El anterior justifica la posición de Kirschenbaum que siempre quiso enfocar sus estudios en la naturaleza colaborativa de las humanidades digitales. El trabajo académico e investigativo en el mundo virtual se basó desde el principio en ideales de contribución y cooperación, poniendo particular atención de manera retrospectiva, positiva y a veces crítica en las formas en que hacemos nuestro trabajo como educadores e investigadores. Dos años más tarde, Kathleen Fitzpatrick (2012) escribió que lo que las DH le dieron al campo de las humanidades fue la capacidad de explorar y experimentar con lo digital para formar nuevas formas de comunicar el conocimiento humanístico y comunicarse al mismo tiempo con otros humanistas. Tomando toda la bibliografía consultada en consideración, posiblemente la definición que más se acerca a la perspectiva feminista digital es la de Jesse Stommel, quien escribió en 2015 que realmente, las DH se basan en un trabajo que se preocupa por sí mismo y su compromiso con las humanidades y las cuestiones humanas, y no trata de vigilar o definir lo que cuenta como DH. En palabras del autor: “For me, what counts as digital humanities, ultimately, is work that doesn’t try to police the boundaries of what counts as digital humanities” (26) y se establece, por lo tanto, un espacio que nos permite trabajar en la formación de nuestra identidad. En el

centro de las humanidades digitales debe haber un énfasis en la agencia individual y colectiva, y más específicamente lo que significa abogar por docentes, académicos, estudiantes o otras clases de individuos que se encuentran marginados. El espacio virtual, permite a las mujeres conquistar un lugar de libertad que nunca habían logrado antes, una aproximación de carácter múltiple que no pone límites a la creatividad y expresión feminista.

Lauren Klein y Matthew Gold escriben sobre las múltiples potencialidades de las DH. Crear un proyecto o un trabajo digital, puede significar desarrollar archivos digitales, análisis cuantitativos a gran escala y la creación de herramientas, pero también “visualizations of large image sets, 3D modeling of historical artifacts, 'born digital' dissertations, hashtag activism and the analysis thereof, alternate reality games, mobile makerspaces, and more. In what has been called 'big tent' DH, it can at times be difficult to determine with any specificity what, precisely, digital humanities work entails.” La cita anterior demuestra como la reinención de las DH es útil y beneficiosa, mientras que en pasado las DH solían llamarse metafóricamente una "big tent", hoy en día en cambio la crítica imagina esta disciplina como una "casa con muchas habitaciones". Esta imagen nos puede recordar al concepto razomático teorizado por Deleuze and Guattari, aproximación teórica que se analizó en otras secciones de esta disertación. Las DH, definidas como “a house with many rooms” (Stephen Robertson 2016) se puede imaginar como un espacio con muchos puntos de entrada y salida, donde el trabajo disciplinario e interdisciplinario puede interactuar con herramientas, plataformas y medios de comunicación de maneras diferentes. Por otra parte, Jesse Stommel en 2017 afirma que somos mejores usuarios de la tecnología cuando pensamos críticamente al respecto. El

mismo autor nos confirma que la pedagogía digital centra su práctica en la comunidad y la colaboración; debe permanecer abierta a voces diversas e internacionales y, por lo tanto, requiere invención para reimaginar las formas en que la comunicación y la colaboración suceden a través de las fronteras culturales y políticas. Uno de los puntos fundamentales que se establecen en sus teorías es que las DH no pueden ser definidas por una sola voz, sino que deben reunir una cacofonía de voces; debe tener uso y aplicación fuera de las instituciones tradicionales de educación e investigación.

Queer Technologies: nuevos horizontes narrativos antihegemónicos en los espacios virtuales

Las artistas que se han investigado en los apartados anteriores de mi disertación han conquistado los espacios hegemónicos ganando una nueva visibilidad a través de sus expresiones autobiográficas. Desde los autorretratos en las producciones fotográficas y en las pinturas y murales, hasta las películas de contenido autobiográfico, las mujeres artistas objeto de mi investigación representan todas, aunque de maneras diferentes y usando diferentes medios de comunicación, enfrentamientos queer hacia la cultura y el sistema dominante. En este último capítulo de mi tesis se explorarán las potencialidades de los mundos virtuales como espacios emancipatorios, en los que las artistas visuales analizadas negocian constantemente sus posiciones, reconstruyendo sus identidades, sus roles y sus relaciones (Boellstorff 2008, El Mamatovna, 2012). Queering technology significa, en primera instancia, volver este ciberespacio más femenino, sobretodo si consideramos que las mujeres fueron históricamente excluidas de los campos tecnológicos (Wendy Chun 2004). Para Donna Haraway (2004) el ciberespacio “es la

figura espaciotemporal de la postmodernidad y sus regímenes de acumulación flexible” (122), un espacio paradójico que es a la vez imaginario y real. Se trata de un espacio en continua evolución, en el que las mujeres pueden reflejar y recrear sus identidades. En este sentido, el concepto de la “new mestiza” teorizado por Gloria Anzaldúa parece estar presente en los objetivos de todas las artistas objeto de mi estudio. Este aglomerado de voces y cuerpos artísticos se contrapone a los purismos occidentales promoviendo clasificaciones epistemológicas basadas en la ambigüedad, hibridez, identidad múltiple, conciencia aliena y contradicción (Anzaldúa 1999). En 2002 Judith Butler considera también el acto performativo del género dentro del espacio cibernético. La autora nos habla del texto como máscara y de los conceptos de juego y performance en internet, contextualizando lo que define “travestimo textual” mediante el cual las artistas digitales pueden jugar con las identidades de género (2002). Cabe destacar, entonces, lo que se entiende en este contexto con la denominación “ciberespacio”. El ciberespacio se percibe como un ámbito que nos permite desarrollar prácticas y diálogos transculturales. Un espacio que promueve discursos emancipatorios y de transformación cultural y social (Braidotti, 2002, 2013; Haraway, 1995, 2004). Las expresiones queer en los espacios digitales llegaron entonces a formar parte de la que se define “era de la información” (Castells 1997) y dichas prácticas revolucionaron la construcción de la “cibercultura” como fenómeno emergente y perturbador (Lévy 2007). Citando a la bibliografía consultada, se entenderá por mundo virtual a todas aquellas comunidades digitales creadas en el ciberespacio que permitan a las artistas construir relaciones sociales y emular virtualmente las sociedades deseadas (Turkle 1997).

Dentro de este contexto de cibercultura queer, las artistas investigadas toman sus propios espacios y desafían las expectativas hegemónicas. La mexicana Adriana Calatayud lo hace a través de la representación de su propio cuerpo desnudo que se vuelve digitalmente en un mapa de su identidad. Por el otro lado, las tres artistas chicanas que se analizarán lo hacen mediante la combinación de sus propios cuerpos feministas con el de la Virgen de Guadalupe. Alma López, por ejemplo, de una manera totalmente perturbadora y subversiva llega a representar a la Virgen teniendo una relación con una sirena. Cabe destacar que las obras digitales objeto de mi estudio se enfrentan a un problema urgente y actual en la sociedad chicana y mexicana que ve a las mujeres lesbianas sufrir una doble discriminación por no cumplir con su rol natural. Para esta razón, esta categoría de mujeres se encuentra juzgada y criticada más que los hombres homosexuales. En este contexto, es beneficioso mencionar dos estudios sobre los hombres chicanos homosexuales. En *The Labyrinth of Solitude* de Octavio Paz y “Chicano Men” de Tomás Almaguer se explora en profundidad este tema. Paz, en particular, aclara que “masculine homosexuality is regarded with a certain indulgence insofar as the active agent is concerned. The passive agent is an abject, degraded being. Masculine homosexuality is tolerated, then, on condition that it consists in violating a passive agent” (40). La mayoría de las lesbianas dentro de la cultura chicana no han llegado a politizar a sus deseos ni los han declarado abiertamente como una forma de vida. Las tradiciones de herencia chicana, las reglas de la Iglesia y, lo que es más importante, la dependencia económica, aún hacen que la mayoría de las mujeres que se identifican como lesbianas o bisexuales opten por un estilo de vida heterosexual (Castillo 134). Por lo tanto, es una actitud común entre las latinas lesbianas negar o esconder sus

verdaderos deseos y orientaciones sexuales. Si estas mujeres deciden dar espacios a sus verdaderos deseos tienen que hacerlo fuera de la “cultura”, donde saben que podrían recibir algún tipo de apoyo. Lo explica bien Mariana Romo-Carmona cuando escribe que “Being a lesbian is by definition an act of treason against our own culture values. Though our culture may vary somewhat from country to country, on the whole, to be a lesbian we have to leave the fold of our family, and to seek support within the mainstream lesbian community” (xxvi-xxvii). Siguiendo estas consideraciones, las perspectivas digitales que se analizan en los siguientes apartados cuestionan el sistema cultural/social y sus valores coloniales, patriarcales y binaristas que a lo largo de los años han fomentado la violencia de género, la exclusión y la desigualdad (Haraway 2004, Curiel 2007, Lugones 2011). Según Haraway (1999) la perspectiva de género se comporta como una “cartografía de la interferencia” de la cultura, en el sentido de que revoluciona las pautas tradicionales de la cultura dominante. Por lo tanto, las posiciones de las artistas digitales que se presentarán a continuación se localizan políticamente desde los principios e ideales del ciberfeminismo (Braidotti, 2002).

Cibercorporalidad: diarios virtuales y mapas corporales en la producción autobiográfica digital de Adriana Calatayud

Adriana Calatayud nació en la Ciudad de México en 1967. Se graduó como diseñadora gráfica de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Nacional de México. De 1996 a 2001, trabajó en el taller de gráficos digitales en el Multimedia Center, y en el Centro Nacional de las Artes, creando, investigando y apoyando

iniciativas basadas en la imagen. Entre otros reconocimientos, de 2004 a 2005, le fue otorgado el premio y los fondos federales del Sistema Nacional de Creadores. La sección de su obra objeto de mi investigación se titula *Geografías personales 2007-2010* que se puede consultar virtualmente en [esta página web](#). *Geografías personales* recoge una serie de proyectos de contenido autobiográfico a través de los cuales la artista digital trabaja con su propio cuerpo y con el concepto del mapa y de la colocación de un individuo en el espacio. Al acercarnos a su página web, en que la autora recopila los resultados de este proyecto, encontramos en la página inicial la definición de geografía. La artista visual mexicana comparte dos definiciones diferentes, determinando que por geografía se entiende la ciencia de la descripción de la superficie terrestre, así como la ciencia que estudia las sociedades que la habitan y los territorios, paisajes, lugares o regiones, que firman al relacionarse entre sí. Calatayud, abajo sigue explicando las razones que la llevaron a crear este proyecto digital usando las imágenes de su propio cuerpo desnudo. La artista afirma que:

En *geografías personales* trabajo con la imagen de mi propio cuerpo, que exploro para hacer una serie de mapas o cartografías que hacen referencias a un espacio determinado; utilizo diferentes tipos de mapas e ideas acerca del mapa: *el mapa como una imagen, el mapa como un modo de hablar, el mapa como un conjunto de recuerdos, el mapa como una representación proporcional, el mapa como una referencia de espacio*. Me interesa el cuerpo como mapa de la memoria, de la historia que nos vamos trazando.

Así, estas *geografías personales* implican identidad, reconocimiento, cuestionamiento y ubicación.

Los imperativos que mueven la artista digital tienen, entonces, que ver con una exploración de sí misma, una construcción y deconstrucción de su propia identidad y la búsqueda de una relación con el espacio que la rodea. El mapa como espacio de la memoria y de los recuerdos está en el centro de sus producciones artísticas. Las postulaciones apoyadas por Calatayud parecen confirmar las ideas de Peter Turchi, específicamente las que se teorizan en su libro *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*. Con la publicación de este volumen en 2004, Peter Turchi plantea la idea de que los mapas ayudan a las personas a comprender dónde se encuentran en el mundo. Como en el caso de la literatura, ya sea realista o experimental, los mapas intentan explicar las realidades humanas. El autor explora cómo los escritores y cartógrafos utilizan muchos de los mismos dispositivos para trazar y ejecutar su trabajo, tomando decisiones cruciales sobre qué incluir y qué dejar de lado, para llegar a determinados resultados sin un exceso confuso de información. En su libro Turchi nos presenta un recorrido histórico y rastrea la cronología de los mapas, desde sus propósitos decorativos y religiosos iniciales hasta sus aplicaciones educativas posteriores. Describe cómo los mapas se basan en proyecciones para representar un mundo tridimensional en la superficie plana de papel bidimensional, y luego se relaciona con lo que hacen los escritores al proyectar una obra literaria desde la imaginación a la página. Sin embargo, los aspectos más interesantes de sus perspectivas tienen que ver con la búsqueda de la identidad de cada individuo y con el afán de exploración, contemplación y explicación.

El autor afirma que “In every piece we write, we contemplate a world; and as that world would not otherwise exist, we create it even as we discover it” (13). Calatayud, a través de su arte digital, parece encarnar este principio, sirviéndose del ejercicio del mapeo para investigar su identidad y su correlación con los conceptos de espacio y lugar. El proyecto digital de la artista mexicana intenta confirmar como las nociones de identidad y geografía pueden cruzarse, mezclarse y estar interrelacionadas.



Figura 5.1. *Geografías personales 2007-2010*. Courtesy of Adriana Calatayud

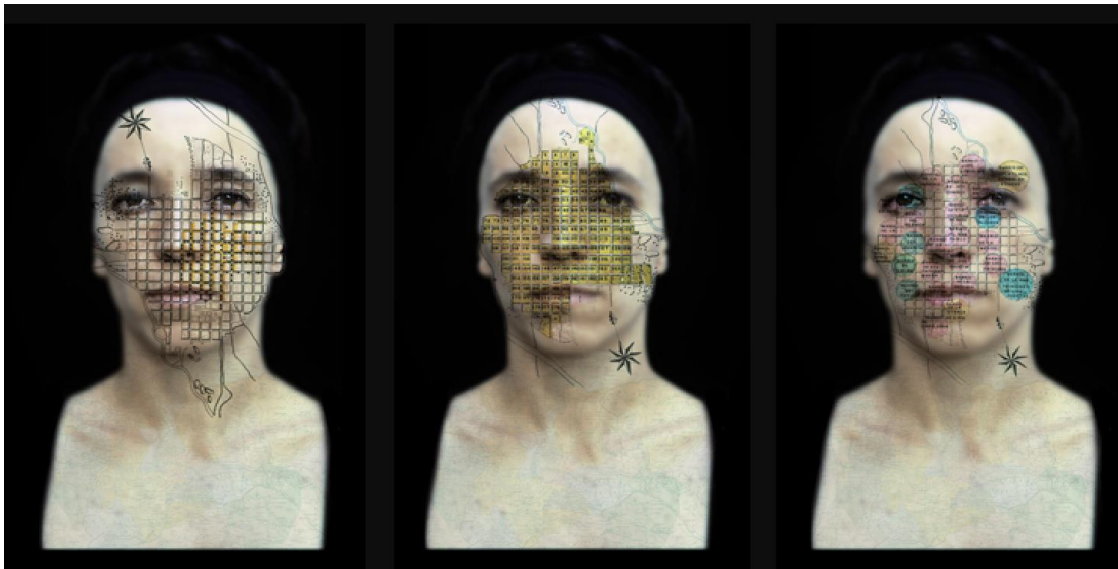


Figura 5.2. *Geografías personales 2007-2010*. Courtesy of Adriana Calatayud

En las dos imágenes digitales que se observan arriba, se asiste justamente a este proceso de mezcla y combinación del cuerpo femenino de la artista y de diferentes formatos de mapas. Históricamente sabemos que las mujeres carecieron de una voz y de una visibilidad fuera del espacio doméstico. A las mujeres no se les permitía ser creativas, educarse, explorar y expresar libremente sus pasiones. En este sentido, el concepto del mapa puede tener diferentes significados metafóricos. El mapa como emblema de viaje de autodescubrimiento y autoexploración, pero también el mapa como viaje de descubrimiento en sí, hacia una libertad de educación, profesión y realización personal que implica el anhelo por conseguir una suerte de plenitud interior y un sentido de satisfacción acerca de la vida que tenemos. El mapa, entonces, en las producciones digitales de Calatayud, designa a la vez un viaje interior y exterior hacia el conocimiento y la reivindicación de un espacio simbólico y físico que se había negado a las mujeres en el pasado. Además, Peter Turchi afirma que “We organize information on maps in order

to see our knowledge in a new way. As a result, maps suggest explanations; and while explanations reassure us, they also inspire us to ask more questions, consider other possibilities. To ask for a map is to say, ‘Tell me a story’” (11-12). Por lo tanto, los escritores o los artistas, a través de sus diferentes formas de narrar y organizar el texto, y mediante la creación de una novela o una obra artística/visual, están trazando un nuevo territorio y se están afirmando como exploradores de saber. Otra aproximación metafórica podría designar la vida misma como “viaje”. Este concepto de vida como viaje, de hecho, constituye uno de los tropos centrales de la literatura, el arte y los mitos occidentales. Adriana Calatayud se embarca en un viaje de exploración, de iniciación, de prueba y redención, resemblando algunos de los celebres personajes literarios que se embarcaron en un viaje de descubrimiento que también representa un proceso personal de autodescubrimiento y autotransformación/evolución. Así haciendo, asignamos a la geografía un giro cultural. De hecho, la descripción del espacio rara vez puede escapar de lo social, político e incluso ideológico. Así como las nociones de espacio y lugar se han convertido en las últimas décadas en el centro de la teoría social, también lo ha hecho el ejercicio y el trabajo del mapeo que surge como un tropo de pensamiento y análisis espacial. Según las teorías postuladas por Benedict Anderson (1991) la nación es una "comunidad imaginada" y por consiguiente los nuevos espacios de identidad sugieren nuevas formas y formulaciones de este imaginario, lo que se define en la literatura como un mapa geo-narrativo que estamos aun en el proceso de dibujar. Como nos confirma Edward Soja, “the spatial turn” en las teorías sociales ha llegado más allá de los límites del campo de la geografía y sus subdisciplinas para alentar un enfoque en:

the spatiality of social life, a practical theoretical consciousness that sees the life world of being creatively located not only in the making of history but also in the construction of human geographies, the social production of space and the restless formation and reformation of geographical landscapes: social being actively emplaced in space and time in an explicitly historical and geographical contextualization. (10–11)

Si, por un lado, el enfoque de las producciones digitales autobiográficas de Calatayud está centrada en la connotación del mapa, por otro lado, el cuerpo y en particular su propio cuerpo tiene un lugar privilegiado en su expresión artística. En este contexto, cabe mencionar a la autora Marián López Fernández Cao que en su libro *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina* nos sugiere que:

“Muchas creadoras y creadores han subvertido la idea del cuerpo hegemónico, lo han convertido en un lugar de preguntas y experiencia, han trazado cartografías en sus cuerpos a la búsqueda de una identidad imposible, han redibujado sus órganos internos, sus pieles externas, a veces como lugar de partida, a veces de llegada y otros como lugar de paseo, pérdida y reencuentro. (207)

La cita anterior parece subrayar los objetivos de la narrativa digital de Catalayud, en la cual el cuerpo se convierte en un lugar de búsqueda y descubrimiento para encontrarse y reinventarse a si mismo. De manera similar, la estudiosa Mercedes Valdieso habla de la representación del cuerpo en la expresión artística del autorretrato, tema central en mi

investigación, y que según la autora da lugar al enriquecimiento del discurso que deja a un lado los lenguajes tradicionales del retrato para embarcarse en territorios de exploración y experimentación a través de las nuevas técnicas y recursos que utilizan “la auto-representación como forma de expresión artística” (108).

El cuerpo ha sido protagonista de muchas aproximaciones teóricas feministas, a partir de la escuela francés y de nombres como Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray. El cuerpo, por lo tanto, se representa en la literatura y en el arte como portador de múltiples significados cambiantes que tiene como último objetivo la desmitificar la ley del padre/figura autoritaria dentro y fuera del ambiente doméstico. Hélène Cixous dedicó mucha atención a la representación del cuerpo femenino censurado y a la necesidad de las mujeres de escribir y hacerse oír/ver por los hombres. La autora afirma lo siguiente:

“Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. Escribir, acto, que no sólo realizara la relación des-censurada de la mujer...Escribete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energías brotarán del inconsciente” (61-62). Adriana Calatayud da ejemplo de este principio en su arte digital, en la que, como se observa en la primera imagen analizada, se asiste a un cuerpo femenino, su propio cuerpo, desnudo y cruzado por diferentes tipos de mapa que se combinan con las diferentes partes corporales creando una unión simbiótica en la que se pierden los que son los límites entre el cuerpo humano y la naturaleza/representación geográfica de la superficie terrestre. El cuerpo/mapa de Catalayud representa un modelo perfecto de lo que Cixous define como mujer *des-censurada*, una mujer poderosa que tiene la capacidad real de amenazar la ley del padre impuesta durante los siglos pasados a las mujeres. A través de su lenguaje artístico sin antecedentes, mujeres artistas como Adriana Calatayud están explorando

nuevas formas de expresión, un nuevo lenguaje que pertenece esta vez solo al mundo femenino. Así haciendo están respetando las suposiciones de Julia Kristeva que nos recuerda en sus obras que la subordinación de las mujeres deriva del sometimiento que ellas mismas admiten al emplear la lengua tal y como la han heredado, o sea la lengua del patriarcado. Como subrayan muchas teóricas feministas, la lengua ha sido construida por los hombres y sigue estando principalmente bajo su control. Esta forma exclusiva de monopolio sobre el lenguaje es solo uno de los medios que los hombres utilizan para asegurar su supremacía sobre las mujeres. Es por esta razón que un primer paso hacia la independencia significa también colaborar para la creación de un nuevo lenguaje puramente femenino que se aleje completamente de la lengua primordial que hemos heredado (Moi 164). Finalmente, Calatayud, acompañada por las otras artistas analizadas en esta disertación, así como muchas otras escritoras, directoras de cine, artistas graficas, visuales y digitales en todos los campos culturales están tomando espacio creando y dando muestra de una nueva forma de representar la subjetividad femenina.

“La mujer divina” en los ciberespacios: la representación de la Virgen de Guadalupe como símbolo feminista de la mexicanidad en las obras digitales de tres artistas chicanas.

Apropiarse de símbolos mitológicos y culturales y hacerlos parte activa y constante de sus producciones artísticas, es una actitud muy común entre la narrativa y el arte chicana. En el caso de las mujeres chicanas, se puede mencionar una imagen emblemática que está siempre presente que es la de la Virgen de Guadalupe. Muchas

artistas, como las tres mexicoamericanas que se analizan en esta sección del capítulo, retoman esta figura religiosa y la hacen parte de sus propios cuerpos, identidades, imágenes familiares y expresiones autobiográficas visuales. Se verá cómo muchas artistas chicanas se identifican con este icono porque representa claramente un desafío a las formas e imágenes patriarcales en la religión. El estudio de la teóloga feminista Jeanette Rodríguez sobre mujeres mexicoamericanas de la segunda generación mostró que, para muchas mujeres, Guadalupe representa tanto a la cultura mexicana como a una imagen de mujer valorada. Muchos estudios como lo de Rodríguez demostraron como este símbolo cultural se volvió muy pronto en un elemento integral de la identidad de las latinas de origen mexicana en los Estados Unidos. Rodríguez en *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women* subraya que: “Our lady of Guadalupe provides them with a spiritual form of resistance to the sociopolitical negation of Mexican-American women”(120). De la misma manera, Gloria Anzaldúa afirma que “La virgen de Guadalupe is a symbol of ethnic identity” (*Bordelands* 30), subrayando que la Virgen no representa solo un símbolo religioso sino un emblema perfecto de la mexicanidad. Guadalupe refleja también principios feministas funcionando como “a female methaphor of God in popular religious form” (Rodríguez 145).

Desde un marco histórico y geográfico, cabe destacar que la nacionalidad mexicana se presenta estrechamente relacionada con la figura de la Virgen de Guadalupe. Una mirada retrospectiva nos conduce al México en el siglo XVI, caracterizado por la población indígena y los colonizadores españoles (Bergöend 2). Esta mezcla resultó ser explosiva y la superioridad del elemento hispánico era evidente. El individuo indígena

tenía que obedecerle como maestro y protector y colaborar con él en la organización del nuevo mundo. Bernardo Bergöend es uno de los teóricos que dedica mayor atención a la configuración del imaginario de la Virgen como promotor de la nación mexicana. En su investigación afirma que “para constituir una nación era necesario que el indio amara al español como hermano y el español al indio del mismo modo: que se tuviera mutua comprensión” (2). En la bibliografía consultada ésta se describe como una situación idílica y se sigue la idea de que solo un milagro hubiera aportado este cambio. El autor alerta que el milagro que la población mexicana buscaba llegó con el envío de la Virgen. La voz autoral nos informa que “ella habló con un indio, nos dejó su imagen de mestiza para que nos acompañara y nos dejó su amor para que nos cuidara” (2).

Según los testimonios históricos, México nació en el Tepeyac y allí Bergöend aclara que está el elemento aglutinante que los mantiene unidos: “México nació allí y México ya no morirá” (2). Otro concepto fundamental que el autor subraya es el del idioma. La lengua se puede considerar como el elemento principal que caracteriza a un pueblo y se pone énfasis en la problemática del país de adoptar una nueva lengua que equivaldría para él a renunciar a su nacionalidad (6). Si volvemos a los tiempos de la conquista podemos afirmar que se hablaban por lo menos cincuenta y un idiomas clasificados y en frente a este elemento de separación era indispensable encontrar un fundamento de unidad. La religión, como la evidencia aborda, “es el más poderoso de los fundamentos nacionales, por ser el factor que da a los pueblos unidad de interés, pensamientos y sentimientos y que consiguen pronto lo que con mucha lentitud pueden alcanzar otras acumulaciones hereditarias” (7). La Virgen de Guadalupe representa desde entonces un amor especial y sin precedente en la historia de las Naciones. Según el

imaginario mexicano, la ‘madre universal’ vino en persona a recibir su reino y es oportuno afirmar que en el Tepeyac nació México a su vida nacional; como nos comenta Bergöend, “la Virgen de Guadalupe es la madre de nuestra nacionalidad y el sostén principalísimo de su independencia” (9).

A la hora de plantear mi investigación alrededor de este símbolo legendario, cabe destacar el origen del nombre “Guadalupe”. El primer escrito donde aparece estampado este nombre es la narración del indio Valeriano, del cual hablaré más adelante, en el cual se comenta que la Virgen se manifestó a San Bernandino. Hace falta subrayar que este término que perteneció primero a una imagen que se venera en Extremadura de España, “no es en su asonancia material, ni en su significación precisa, el que verdaderamente pronunció en aquellas circunstancias nuestra Virgen aparecida” (Bergöend 67). El término utilizado fue un vocablo mexicano, que, por su semejanza con el castellano de Guadalupe, hizo que los españoles lo sustituyeran con esta misma locución. Bergöend propone que se trata de la palabra indígena mexicana *tequatlaxopeuh*, que se pronuncia *tecuatlasupe* y que significa “vencedora del demonio”. Este vocablo “es mexicano, y por lo tanto de fácil pronunciación, retención y comprensión para el indígena Juan Bernandino” (68).

La Virgen de Guadalupe representa la liberación nacional y la lucha por la unificación. La bibliografía consultada sugiere que la Nueva España había jurado solemnemente la soberanía de la Virgen de Guadalupe sobre México y lo había hecho mediante una entidad nacional jurídica. El Virreinato formaba una verdadera nación “y un verdadero estado copiado sobre el de España: tenía un jefe inmediato y supremo, el Virrey” (Bergöend 147). Lo que caracterizaba esta nación era un fuerte deseo de

independencia, se quería romper el lazo que tenía a México sujeto a la monarquía española, para poder proclamarse pueblo libre. Los principales elementos raciales y políticos de esta nación “eran los españoles peninsulares y los españoles americanos y criollos, los mestizos o nacidos de españoles e indios, la raza indígena pura y unos pocos mulatos” (148). Con más motivo, es necesario incidir en el poder unificador de la Virgen que le aporta un lugar privilegiado en la historia y formación de la nación mexicana.

No es sorprendente, entonces, que este símbolo aparezca en muchos lugares privados y públicos que están relacionado con la herencia mexicoamericana. Esta imagen religiosa aparece pintada en raflas/low-rider cars, tatuajes corporales, murales, paredes exteriores de las casas, ventanas y puertas de apartamentos y negocios, entre muchas otras opciones. Guadalupe es un objeto folclórico que se vende en muchas formas y medios, desde velas, estatuas, imágenes religiosas, pinturas etcétera. Muchísimas teóricas, escritoras y artistas chicanas dedicaron mucha atención a este multifacético emblema. La primera artista digital que se analiza aquí es María Teresa García Pedroche, una artista tejana de orígenes mexicanas, más conocida en el contexto artístico chicano para su mixed-media exhibition titulada *Todo sobre mi madre* del 2010 y presentada por primera vez en la Bath House Cultural Center de la ciudad de Dallas. La artista se sirve de técnicas digitales híbridas para recrear imágenes de su infancia y de la niñez de sus seres queridos, poniendo siempre en resalto grande figuras femeninas de su familia. Una de las técnicas artísticas más utilizadas por esta artista visual tejana es la del collage digital. En *Beauty, My Mother*, la artista yuxtapone una fotografía de su madre durante los años infantiles con una combinación de imágenes religiosas. Su joven madre se ve

representada resemblando la Virgen de Guadalupe llevando una corona de rosas y rodeada de conchas y palabras escritas a mano. En la segunda imagen objeto de mi estudio, titulada *María's Dream for Her Future* se reúnen dos fotos familiares que ven como protagonistas el padre y la madre de la artista cargándola y abrazándola cuando ella era solo una bebé de unos meses. Las imágenes siempre rigurosamente en tonos sepia tienen muchos aspectos en común. El elemento autobiográfico es muy fuerte, acompañado por temas e imágenes que se repiten. Las dos piezas entrelazan temas familiares, nostálgicos y relacionados con el empoderamiento de los sujetos femeninos. En las dos obras digitales, las mujeres se encuentran siempre representadas con una corona que recuerda la de la Virgen de Guadalupe. Puede resultar beneficioso servirme del riguroso estudio de Debra J. Blake, titulado *Chicana Sexuality and Gender* (2008) en el que la autora dedica enteramente el tercer capítulo de este volumen a la imagen de la Virgen de Guadalupe entrevistando a nueve mujeres chicanas y recogiendo sus historias sobre la Virgen y como este icono las ha ayudado en momentos de crisis de sus vidas. Uno de los aspectos más interesantes de estas entrevistas parece coincidir con la perspectiva de García y su idea de representar a la virgen como una mujer normal, un simple ser humano, un modelo de vida encarnado en si misma o en las otras mujeres esenciales en su vida, como en el caso constante de su madre. Ambas mujeres, García y la madre, se representan en sus obras digitales con una corona guadalupana y otros aspectos marianos. A este respecto, la estudiosa Blake define esta actitud típica de las mujeres chicanas “what Irigaray and Anzaldúa consider the divine within oneself” (105). Siguiendo esta perspectiva, se conceptualizan a las mujeres como seres divinos y se resalta sus poderes creacionistas.

En las dos ilustraciones resaltan poderosamente los elementos naturales, en la primera representados por las conchas y en el segundo por las mariposas. Como nos confirman Inés Hernández-Ávila y Norma Elia Cantú en su estudio *Entre Guadalupe y Malinche: Tejanas in Literature and Art*, “the use of flowers, birds, seashells, and photographs (often sepia toned) is reminiscent of a bygone era, lending a nostalgic air” (248). Flores y rosas acompañan las figuras centrales de una manera elegante y decorativa y se da espacios también a la representación textuales de frases escritas a mano y mensajes motivacionales. Ambas piezas incluyen un medallón con las siguientes palabras: "Imagine, Love, Explore, Create", un mensaje que la artista parece dirigir a si misma, pero al mismo tiempo al espectador. Otros mensajes textuales visibles en las obras están estrechamente relacionados con otro tema privilegiado por la autora: la realización de los sueños. En la primera imagen, en la que su madre está en el centro de la escena y se representa como una Madonna coronada, bajo del medallón con la escrita "Imagine, Love, Explore, Create" encontramos otro mensaje textual que lee “Believe in the BEAUTY of your dreams”. En la segunda obra analizada, el tema del sueño vuelve nuevamente en la forma de mensajes textuales que se hacen espacio dentro de la imagen. La palabra “Dream” presente en el título de la pieza en ingles, se encuentra otra vez en el cuerpo de la imagen enmarcada encima de la cabeza de su padre, así como en la frase marcada a la altura de las espaldas del mismo hombre, en la que leemos: “All the *dreams* I prayed you’d be are ALL the *things* you ARE. You were once my *little girl* and now my SHINING STAR”. La firma de la artista aparece en una posición prominente en el medio de la pieza, no como autógrafo sino como elemento fundamental de la obra y ulterior

ejemplo de la combinación de mensajes textuales y visuales empleados en este tipo de producción digital.



Figura 5.3. *Beauty, My Mother*, 2014, mixed media digital C print. Courtesy of María

Teresa García Pedroche



Figura 5.4. *María's Dream for Her Future*, 2014, mixed media digital C print. Courtesy of María Teresa García Pedroche

En el contexto de estas imágenes de García, así como se verá más adelante en el caso del autorretrato de Alma López, la imagen de la rosa tiene un lugar privilegiado en la producción digital de ambas artistas digitales y acompaña siempre de alguna manera la representación de la Virgen de Guadalupe. Las rosas se encuentran en la corona mariana de la obra de García *Beauty, My Mother*, así como en el autorretrato *Lupe & Sirena* de López. En la tradición occidental representan típicamente al sexo femenino. Hace falta destacar la fuerte carga simbólica de este elemento floral, que encontramos en segundo plano en muchas piezas creadas por artistas chicanas. En el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, la “rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus, etc. (392)”. Desde una aproximación teocrática puede aludir al milagro de las rosas que es emblemáticamente un milagro católico en el cual las rosas

anuncian la presencia o actividad de Dios (Lafaye 55). Las tres rosas que aparecen en el retrato podrían por lo tanto aludir a la aparición mariana y basándonos en la perspectiva de Rodríguez podrían ser insignia de las contradicciones ideológicas de las que nos habla. Volviendo mi atención a las separaciones culturales postuladas por García Canclini se encuentra siempre un grupo dominante y una porción de la sociedad considerada subalterna. De la misma manera Rodríguez afirma que los “[l]os líderes pueden usar a la Virgen para fomentar la dependencia pasiva y casi mágica antes los poderes sobrenaturales que resuelven los problemas de la pobre gente [...] para mantener el poder y el dominio de grupos sacralizados” (83). Lo anterior justifica el desarrollo de esta investigación, que busca determinar los procesos característicos que fomentaron el desarrollo y la difusión de las imágenes que analizo. La bibliografía consultada sugiere que ni el guadalupismo ha podido vencer la corrupción que domina el cuadro nacional y confiesa que “México sigue siendo el país de la mordida, el soborno y del abuso” (84). Como se ha venido sugiriendo la imagen de la Virgen tiene una significación ambivalente, al mismo tiempo de liberadora y de opresora de los pueblos y como confirma Rodríguez “se propicia la formación de dos Méxicos, peligrosamente divididos: el ilustrado y el popular, éste último primitivo y fanatizado. Se puede ser creyente; se puede ser devoto de la Virgen de Guadalupe y, al mismo tiempo, escéptico con respecto al Milagro de las rosas” (85). Por consiguiente, esta es la primera connotación que puedo atribuir a la rosa, emblema de la división entre el ente hegemónico y lo marginal y símbolo de los juegos de poder que interesan la proliferación de las representaciones objeto de mi estudio. Según las imágenes de García, la Virgen de Guadalupe se puede leer como un ejemplo de “popular religiosity” explicado por Rodríguez como “a hybrid

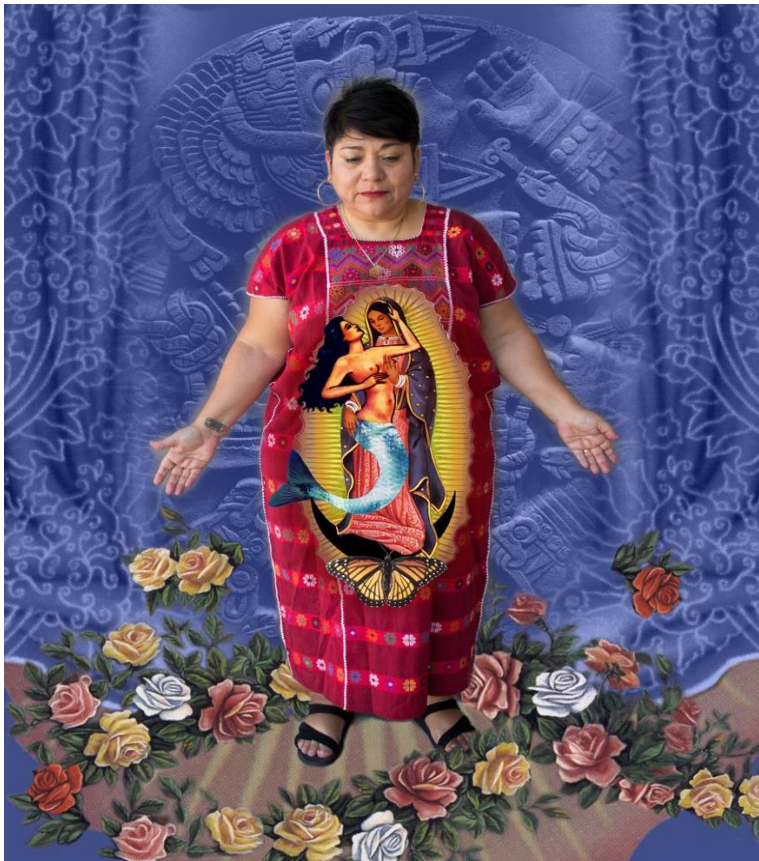
with life of its own: it continues to exist because for the poor and marginalized it is a source of power, dignity, and acceptance not found in the institutional church” (144). Por lo tanto, la Virgen como símbolo de religiosidad popular asimila, protege y promueve la historia, la cultura y la identidad mexicana, más allá de ser considerada una mera tradición religiosa.

María Teresa García parece retomar algunos de los temas y de las técnicas utilizadas por otra renombrada artista chicana, Alma López. Como en el caso de García, la artista y activista chicana Alma López, se sirve de las tecnologías digitales para la producción de su arte con un enfoque particular en la configuración del cuerpo de la mujer y la representación de la historia a través de los personajes femeninos. La autora nacida en Los Mochis, Sinaloa, una ciudad en el noroeste de México y criada en California, es conocida como "la Diva Digital". A través de su trabajo revolucionario, demuestra su activismo y el deseo de dar voz a aquellas partes de la sociedad que han sido marginadas y discriminadas. Nuestra Señora de Guadalupe es a menudo la principal protagonista de su trabajo. En muchas de sus obras se retrata subversivamente a la Virgen como una mujer mexicana de piel oscura, desafiando las imágenes eurocéntricas que tradicionalmente representan a la Virgen María como una mujer blanca con ojos azules. La artista reinventa los íconos mexicoamericanos, incluyendo en sus obras otras figuras femeninas, partes fundamentales de la tradición, cultura e identidad chicana y mexicana, como la diosa azteca de la luna Coyolxauhqui y La Malinche. Muchos estudios guadalupanos, nos demuestran también que Guadalupe es un símbolo híbrido que reúne elementos del catolicismo español y mexicano, pero al mismo tiempo sus

representaciones visuales llevan componentes religiosas pertenecientes a la religión indígena, incluyendo imágenes relativas a diosas como la diosa madre tierra, Tonantzin (Rodríguez 1994). El argumento central que se explora aquí propone un análisis de los elementos simbólicos que aparecen en las obras de arte como herramientas de crítica hacia las contradicciones ideológicas que subyacen al estado teocrático en cuestión. Se destacan los componentes comunes compartidos por las obras de arte en el intento de reclamar la percepción de las mujeres en la sociedad y en el proceso de reevaluar los imperativos que la institución hegemónica exige de la identidad femenina, reflexionando sobre cuestiones biológicas, étnicas y religiosas. Su obra *Nuestra Señora*, es sin duda una de las más conocidas de la autora, en la que López reelabora la imagen de la Virgen de Guadalupe y que recibió mucha crítica positiva durante la celebre exposición titulada “Cyber arte: cuando la tradición se reúne con la tecnología” (Cyber Art: Tradition meets Technology), en el Museo de Arte Folklórico de Santa Fé, Nuevo México, en 2001. Sin embargo, poco después de la inauguración de la muestra, López fue denunciada por la Iglesia católica por utilizar uno de los más importantes símbolos religiosos según una perspectiva queer y sexualizada. Además, el curador de la exposición recibió amenazas de muerte y los legisladores del estado tendrían que retirar los subsidios al museo si no se quitaba esa obra que muchos definieron como insultante.

Sin embargo, la imagen digital que se investiga en este capítulo forma parte de la colección *Lupe & Sirena* elaborada en 1999. La ilustración elegida para mi análisis fue creada usando técnicas digitales híbridas, mediante las cuales se yuxtaponen fotografías, pinturas e imágenes producidas digitalmente. En la imagen abajo se observa una

fotografía/autorretrato de la misma artista posando con los brazos abiertos resemblando a la Virgen y en el centro de su vestido se puede notar una de sus representaciones más controvertidas en la que la Virgen de Guadalupe posa abrazando a la Sirena mexicana de la lotería. Como se lee en la página web de la autora, los íconos culturales como la Virgen de Guadalupe y la Sirena mexicana de Lotería y otras leyendas se filtraron a través de una lente queer y feminista chicana. La imagen de contenido autobiográfico que se analiza en este trabajo es una de las nueve piezas de esta colección dedicada a la Virgen y a la Sirena. Se puede consultar la colección completa [aquí](#).



Alma López, *Lupe & Sirena*, autorretrato 1999.

La obra arriba que se presta a mi investigación incluye en si misma una segunda representación de la artista, la renombrada *Lupe y sirena enamoradas* en que se

representa a la Virgen tendiendo una relación amorosa con una sirena. Investigaré la simbología de la ninfa de los océanos, analizando el contenido lésbico de la obra y tomando como punto de partida el trabajo de Dorothy Dinnerstein: *The Mermaid and the Minotaur* que utiliza estas dos imágenes legendarias para plantear una crítica al prejuicio sexual de Freud en su obra “Moisés y monoteísmo”. La obra de Dinnerstein aborda la cuestión de la maternidad vista desde un punto de vista feminista que tiene que distinguir entre una condición elegida libremente por la mujer y la imposición de carácter forzoso que viene de la sociedad patriarcal. Se transmite por lo tanto el mensaje de que la maternidad exige no ser concebida como sinónimo de subordinación e inferioridad. La adaptación por parte de López de esta construcción simbólica se conecta con el objetivo de liberar el concepto de lo materno de cualquier connotación negativa y relativa a la sumisión. Los movimientos feministas, en todas sus formas artísticas, sociales y culturales, permiten presentar la experiencia materna de una manera diferente, siguiendo los nuevos valores de la liberación que estos movimientos ayudan a afirmar.

A la hora de acercarme a la pieza de arte desde un marco teórico, cabe destacar el pensamiento de algunos críticos acerca de las relaciones homoafectivas y de la perspectiva queer. Una de las principales críticas a esta postura se centró en identificar el término queer con cualquier cosa que se oponga a lo normal, natural o dominante. En palabras del estudioso Halperin: “Queerness is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant” (62). La cuestión de los fundamentos de la teoría queer nos requiere mencionar a la filósofa estadounidense Judith Butler que es la teórica contemporánea que dedica mayor atención a la configuración de la identidad sexual. En su obra *The Psychic Life of Power* examina la construcción discursiva mediante la cual se

ha asociado la identidad sexual con la prohibición del incesto y los imperativos de la heteronormatividad. Según esta perspectiva los individuos no tienen opciones y se propone como única fuente de deseo la heterosexualidad. En esta representación digital, López proclama la liberación de la mujer desde una perspectiva sexual, promoviendo la homoafectividad. Por esa razón quisiera compartir algunos conceptos dentro del pensamiento de la diferencia sexual que consideramos, que pueden aportar herramientas para el análisis del tema que me convoca. Butler ha puesto de manifiesto el hecho de que las identidades masculinas y femeninas:

Are established in part through prohibitions which demand the loss of certain sexual attachments. The oedipal conflict presumes that heterosexual desire has already been accomplished, that the distinction between heterosexual and homosexual has been forced (a distinction that, after all has no necessity); in this sense, the prohibition on incest presupposes the prohibition on homosexuality. (1997,135)

Alma López adopta la construcción simbólica de la Virgen de Guadalupe teniendo una relación con una sirena para criticar el imperativo social que ve la realización individual de una mujer ejemplificada únicamente mediante la relación con un individuo del sexo opuesto. Posición que incluso Butler perpetua en muchas de sus obras, cabe mencionar de manera ejemplificativa la pregunta retórica que hace en *Gender Trouble* refiriéndose a las categorías del género femenino: “To what extent does the category of women achieve stability and coherence only in the context of the heterosexual matrix?”(5). De la misma manera Brady nos comenta que “within that matrix, bodies only make sense (and only count as bodies that matter) when sex, gender and desire cohere within a framework

structured by heterosexuality” (43). La evidencia indica que las normas y prohibiciones sexuales producen una identidad de género y todas las otras formas de sexualidad se entienden como una copia imperfecta de la heterosexualidad original y natural. Estas otras sexualidades sólo pueden adquirir significado en el contexto de la heterosexualidad, es decir, a través de la función de la heteronormatividad (Brady 48).

De este modo, y teniendo esto en cuenta, la hipótesis que pretendo confirmar es que el objetivo de la artista chicana fue de reivindicar la posición de opresión que caracteriza a la mujer mexicana y chicana en todos los ámbitos de la sociedad. Un ulterior acercamiento a la teoría queer de Butler revela que la vida de una joven mujer se construye alrededor de la repetición de determinadas normas que el individuo femenino no tiene posibilidad de rechazar y está obligado a seguir privilegiando las categorías heterosexuales. La cuestión aparece formulada en *Bodies That Matter*, en que Butler analiza las normas que una mujer debe seguir para ser una parte aceptable de la comunidad. La teórica expone que: “Femininity is thus not the product of a choice, but the forcible citation of a norm, one whose complex historicity is indissociable from relations of discipline, regulation, punishment” (232). En el primer capítulo de *Gender Trouble*, Butler pregunta: ‘Is there “a” gender which persons are said to have, or is it an essential attribute that a person is said to be?’ (1990:7). La evidencia indica que el género es performativo, no es una cuestión de tener o de ser, sino más bien de hacer. Cuando se aborda la temática de la performatividad de género cabe mencionar el trabajo de Austin, *How To Do Things With Words*, que nos ofrece algunos ejemplos para demostrar el funcionamiento del concepto de ‘performance’. In “Performative Utterances.” el autor se centra en algunos arquetipos mencionando el de la ceremonia del matrimonio o el del

procedimiento legal en los cuales expresiones como 'I now pronounce you man and wife....' O 'I sentence you' (1970: 235) son modelos de este mecanismo de citación que establecen la autoridad de la persona que está citando a promulgar lo que describen, una autoridad que no todos los hablantes detienen. Lo que establece Butler es una revisitación de estos marcos teóricos, defendiendo que la performatividad de género opera a través de la misma lógica de repetición y cita. Por lo tanto, cada mujer está obligada a "citar" determinadas normas para que se pueda calificar como tal y para que siga siendo a "viable subject". La feminidad no es, pues, el producto de una elección, sino la citación forzada de una norma (1993, 232). Butler sostiene que la naturalización de la performatividad de género también naturaliza y privilegia la heterosexualidad (1990, 135) y toda otra forma de sexualidad se entiende como una copia imperfecta de la heterosexualidad original y natural. La obsesión de la artista por la figura de la Virgen teniendo relaciones con otros elementos femeninos reside en el afán de proclamación de diferentes orientaciones sexuales que no siguen el esquema tradicional vigente que obliga a la heterosexualidad.

A continuación, ofrezco un acercamiento mucho más preciso a la metodología que seguiré en el análisis del corpus recogido y pondré énfasis en la imagen mitológica y simbólica de la sirena, uno de los dos elementos femeninos protagonista de la imagen analizada. La construcción mitológica de las sirenas es una de las más persistentes y a través del folklore de muchos pueblos marineros se conservan creencias relativas a ellas hasta la actualidad. En los estudios de Cirlot se subrayan los marcos teóricos de Aristóteles, Plinio, Ovidio, Higino, el Physiologus (siglo II d. de C.) y los bestiarios medievales que relatan los conceptos concernientes las sirenas. La conjetura que más

interesa mi estudio se relaciona con la idea de representar lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior, que definen a las sirenas como símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción. La referencia conlleva la percepción de su cuerpo anormal que no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan. El autor enfatiza en la noción que acompaña esta imagen mitológica planteando que las sirenas “[p]arecen especialmente símbolos de las ‘tentaciones’ dispuestas a lo largo del camino de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y ‘encantarlo’, deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura (419). La evidencia examina esta construcción discursiva citando a Wirth que considera a la sirena simplemente como un símbolo de la mujer y a ésta como encarnación verdadera del espíritu de la tierra, en oposición al hombre, hijo del cielo (420).

Dinnerstein en su estudio *The Mermaid and the Minotaur* se sirve de la imagen de la sirena que simboliza emblemáticamente a la mujer para desarrollar su discurso acerca de las disposiciones sexuales y la diferencia abisal que hay entre el mundo de las mujeres y el de los hombres. La teórica aborda el tema de la división de responsabilidades, oportunidades y privilegios que prevalecen entre los dos sexos, y los patrones de interdependencia psicológica que están implícitos en esta división. Su naturaleza general deriva de un hecho fundamental que hasta ahora ha sido universal: el hecho de que la responsabilidad primaria del ser femenino es limitada al cuidado de los infantes y de los niños pequeños (4).

Por lo tanto, esta producción digital de la feminidad quiere criticar al mismo tiempo las instituciones hegemónicas desde diferentes niveles. Se está subvirtiendo no solo el rol tradicional de la mujer en la sociedad como madre y esposa, sino también su identidad

sexual que puede sobreponerse a los esquemas fijos de la heterosexualidad. A la hora de anotar los patrones que definieron históricamente a la homosexualidad he seguido de manera orientativa las clasificaciones realizadas por Foucault y Butler. Butler emplea una crítica genealógica afirmando que es de manera discursiva y performativa que se constituye la identidad de género, que esta última está afectada por las construcciones sociales, políticas y culturales. La autora examina "the political stakes in designating as an origin and cause those identity categories that are in fact the effects of institutions, practices, discourses"(1990, xi). Lo que quiere demostrar la filósofa americana es que las categorizaciones sociales, culturales y políticas que constituyen la sexualidad lo hacen privilegiando la heterosexualidad e insiste en la limitada utilidad política de cualquier representación de la sexualidad como identidad. Puede reconocerse en estas ideas la influencia de Foucault que en la primera parte de *The History of Sexuality* postula cómo la heterosexualidad llegó a ser entendida como una forma de sexualidad distinta de la homosexualidad, mientras que simultáneamente se constituye como la norma universal de la cual se desvía el homosexual que se percibe como un defecto. En la misma sección el autor afirma que antes del final del siglo XVIII la sodomía se consideraba primordialmente en un marco jurídico «contra la ley», diferenciándose sólo en términos de grados de otros pecados como las relaciones extramaritales o el adulterio (34-40).

Si nos acercamos a otros elementos simbólicos presentes en la pieza en cuestión, se puede notar que en las espaldas de López se observa como imagen de fondo una representación de la diosa indígena Coyolxauhqui. Se trata de una de las diosas más prominente en el ámbito de la mitología mexicana, que como cuenta la leyenda quería matar a su madre. Para investigar dicha representación se aplicarán diferentes

aproximaciones teóricas relacionadas al cuerpo materno y a la teoría queer. Coyolxauhqui según la leyenda es la luna, hermana única del sol y cuando esta se decrece en el firmamento un pedazo cada noche, es Coyalxauhqui que va muriendo lentamente, despedazada, hasta quedar decapitada cuando ha desaparecido el disco lunar (Macazaga Ordeño 12,13).⁵ Por lo tanto, puedo suponer que López emplea esta importante figura emblemática para representar la guerra cósmica entre los dos géneros, hombres y mujeres, en los ámbitos sociales, políticos y culturales. Los trabajos de Macazaga Ordeño muestran que “[d]e acuerdo con el pensamiento mexica, los astros [sol y luna] luchan en el firmamento por el gobierno de los cosmos” (17). Cabe destacar la estrecha relación semántica que hay entre la palabra en náhuatl *Metzli*, que quiere decir Luna, y el origen de la palabra México. Esta coyuntura se vio reforzada por los estudios de Macazaga Ordeño que abordan en tema del nombre y fundación de México en relación con la diosa lunar. En la guerra cósmica nos explica que “[h]ubo un triunfo sobresaliente y permanente de la Luna, al lograr que el Valle de Anáhuac recibiera el nombre de México, puesto por sus fundadores en vista de su estrecha relación mítica con la luna, *Metzli*” (1978b, 25). El autor menciona el análisis de Gutierre Tibón que postula como el termino *Metzli* “proporcionó la primera sílaba *Me* de México”. La segunda, *xi*, proviene de *xictli*, ombligo o centro. La última viene del locativo *co*, que significa “en”, el significado de México es por tanto “en el ombligo o centro de la Luna” (25). La leyenda de Coyolxauhqui puso énfasis en la destrucción del matriarcado religioso que en la tradición

⁵ En la mitología, Coyolxauhqui era la hija de la diosa madre Coatlicue. Tradicionalmente se representa como una mujer decapitada ya que su hermano Huitzilopochtli la descuartizó y arrojó su cabeza al cielo (de allí la imagen de su cabeza que simboliza la luna). La diosa lunar junto a sus otros hermanos planeaba matar a su madre después de esta quedarse embarazada de Huitzilopochtli de un modo que consideraban deshonoroso (1978, 35).

indígena fue remplazada por un sistema eminentemente guerrero y patriarcal durante la peregrinación del pueblo azteca hacia el Valle de Anáhuac (27). Los sacerdotes crearon entonces la fábula del intento matricida de Coyolxauhqui y de su respectiva muerte para dejar espacio al Sol “el dador y conservador de la vida según el pensamiento mexica” (58). Los sacerdotes desde entonces apoyaban el homenaje al dios solar, suportando el desarrollo y el establecimiento del patriarcado religioso.

La simbolización de esta imagen es fundamental porque representa la unificación de la figura de la Virgen con el mundo de los indígenas que encarna una de las caras de la nacionalidad mexicana. La documentación histórica destaca que los primeros años de la conquista fueron particularmente duros para los indígenas. Estos venían tratados cruelmente y la entera población se redujo a esclavitud. Por otro lado, podría acercarme a las imágenes desde una aproximación simbólica, analizando la significación de algunos elementos principales que aparecen en las fotografías digitales en cuestión. Para plantear por lo tanto esta investigación nos serviremos como punto de partida del trabajo de Cirlot, *Diccionario de símbolos*, que es el primer libro que por ordenación alfabética reúne la tradición simbólica y cultural de diferentes pueblos del mundo. La luna es sin lugar a duda uno de los elementos mas destacados y cargado de simbolismo.

Coyolxauhqui se conoce también en la tradición indígena mexicana como una de las diosas lunares más eminentes. El simbolismo de la luna es muy amplio y complejo según las explicaciones de Cirlot, sin embargo, todas las diferentes culturas lo relacionan con la imagen de la mujer (289). El autor postula que el hombre percibió, desde la antigüedad, “la relación existente entre la luna y las mareas; la conexión más extraña aun entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer”. Cirlot se refiere a las interpretaciones de

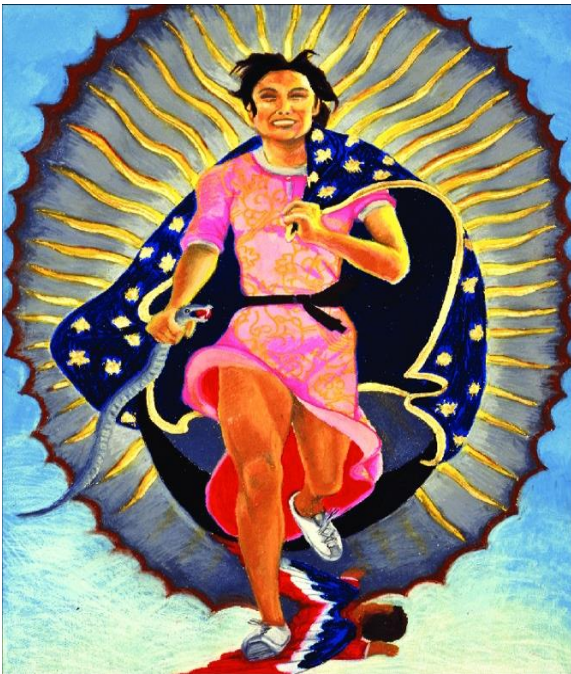
Krappede que sostiene, como ya creía Darwin, “a que la vida animal se originó en el seno de las aguas, determinando un ritmo vital que duro millones de años; la luna deviene así ‘Señora’ de las mujeres” (29). Es interesante notar que cuando se sobrepuso el sentido patriarcal al matriarcal, se dio carácter femenino a la luna y masculino al sol. La evidencia indica que el papel regulador de la luna aparece también en la distribución del agua y de las lluvias, por lo que aparece tempranamente como mediadora entre la tierra y el cielo. Citando a Cirlot: “La luna no solo mide y termina los periodos, sino que también los unifica a través de acción (luna, aguas, lluvias, fecundidad de la mujer, de los animales y de la vegetación) Pero por encima de todo, es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones ‘dolorosas’ en forma de circulo clara y continuamente observable” (290). Un repaso de la cuestión indica que este puede ser considerado el aporte que Alma López quería transmitir, empleando un símbolo de unificación, que representa en el imaginario colectivo la religión católica llevada por los europeos y la religión autóctona de los indígenas. Podría entonces sostener que la decisión de la artista de unificar su propio cuerpo en forma de autorretrato con la representación de dos mujeres mitológicas y sagradas: la Virgen de Guadalupe y la diosa lunar Coyolxauhqui, pone de manifiesto el afán de la autora de representar simbólicamente la multiétnicidad de México.

La última artista investigada en el contexto del autorretrato y la combinación y yuxtaposición del cuerpo femenino con la imagen de la Virgen, es la chicana de tercera generación Yolanda López. La pintora, productora de cine y educadora residente en San Diego, California, obtuvo fama y reconocimientos internacionales gracias a su serie sobre

la Virgen de Guadalupe que recoge una mezcla de collages, grabaciones, dibujos, ensamblajes y pinturas sobre este mitológico símbolo religioso. La ilustración escogida para este capítulo examina el hecho de que en la obra aparezca la imagen de la propia artista corriendo, agarrando una serpiente y pisando un angelote. Según la biografía consultada y los estudios de Carlos Francisco Jackson en *Chicano and Chicana Art: ProtestArte* este angelote pisado es un emblema del patriarcado (117). El autorretrato de Yolanda López representa una mujer fuerte y musculosa, encarnando algunas estereotipadas características masculinas. La artista está desafiando lo que la teórica Ana Castillo llama “mandate of motherhood” considerando el caso particular de las mujeres chicanas. En su libro la autora subraya que la reproducción se considera el rol principal de la mujer que no se considera un ser humano completo hasta que de a la luz su primer hijo (50). Las mujeres que deciden no casarse, tener hijos o no jugar los papeles tradicionales que le ha asignado la sociedad se encuentran estigmatizadas por el fenómeno que Castillo define “Llorona Complex” (186). En *Borderlands* Anzaldúa nos recuerda incluso que “women are made to feel total failures if they don’t marry and have children” (17).

Esta ilustre imagen que se comparte abajo es parte integrante del tríptico producidos por la autora en el 1978. Como en el caso de las pintoras y muralistas analizadas en el capítulo anterior, la artista chicana originaria de California dedica mucho espacio en sus obras para las mujeres más relevantes en su vida. Las tres secciones del panel incluyen una imagen de la propia artista, su madre y su abuela, las tres representadas como la Virgen de Guadalupe, aunque con diferentes actitudes y

significancias. A través de este trabajo a la vez político y personal, la artista rinde homenaje a las mujeres fuertes e independientes como ella misma, remplazando la figura de la Virgen con su propia imagen, la de su madre y la de su abuela respectivamente. Siguiendo los mismos motivos que movieron Alma López y María Teresa García, estudiadas en los apartados anteriores, Yolanda López produce piezas autobiográficas que intentan santificar a la mujer chicana y elevarla como ser femenino de carácter divino. Uno de los objetivos de Yolanda López es desafiar la imagen de la mujer/madre sacrificada, dando muestra de tres mujeres empoderadas, orgullosas e independientes. Esta es una preocupación que interesa muchas escritoras y artistas mexicoamericanas, que intentan con sus obras superar la imagen de la madre auto-sacrificada y santa. Como nos confirma Denise Segura en su estudio “Among chicanos and mexicanos the image of *la madre* as self-sacrificing and holy is a powerful standard against which women often compare themselves” (219).



Yolanda López. *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe* (1978).

La obra *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe* de Yolanda López da muestra otra vez de la combinación de lo autobiográfico (autorretrato de la artista) con el símbolo cultural de la Virgen de Guadalupe. Como en el caso renombrado de Alma López, el objetivo de esta tercera artista es también lo de crear una obra capaz de chocar y de provocar el espectador. Es por esta razón que la reacción del público fue muy similar a la experimentada en el caso de Alma López. La obra de Yolanda ha sido definida a menudo también como una blasfemia, sobretodo en el estado mexicano. En la década en la que estas artistas dieron mayor espacio en sus obras a la imagen de la Virgen, los espectadores y la crítica en general, aun no estaba lista para esta renovación de la imagen mariana. En tiempo más reciente, las artistas visuales ganaron mayor visibilidad y es más difícil que vengan censuradas por sus obras controvertidas. Un caso muy famoso es lo de la cabaretera mexicana Astrid Hadad, quien, durante los últimos años de los noventa reconstruyó totalmente los mitos alrededor de la virgen de Guadalupe, sirviéndose del género burlesco de la parodia. En el autorretrato arriba, se observa la artista chicana Yolanda López corriendo en el medio del halo de la Virgen con sus tenis y enseñando sus piernas musculosas. La artista se apropia así de un mito mexicano y lo hace totalmente suyo, representándose a si misma como la Virgen. De esta manera, la artista promueve la lucha feminista chicana, que toma como punto de partida el rechazo de las leyes patriarcales, la transgresión de las normas conservadoras y la apropiación de símbolos culturales, religiosos y mitológicos mexicanos. Esta tendencia parece reflejarse mayormente en las autoras/artistas chicanas si comparadas con las mexicanas, en cuanto

estas últimas sufren más censuras dentro del estado mexicano. Las académicas e intelectuales chicanas, por el otro lado, viven de manera física y simbólica en un constante estado de transición, navegando entre fronteras y espacios híbridos en los que pueden desarrollar y demostrar un discurso y una posición política más radical. La artista se identifica con lo divino, con la Virgen, tomándolo como símbolo de resistencia y de su propia identidad. Parece compartir la que es la posición de muchas teóricas y artistas chicanas que ven en el ser femenino una identidad divina. Como en el caso de Alma López y María Teresa García, el autorretrato digital de Yolanda López está cargado de simbolismo. La artista autorepresentándose corriendo, está al mismo tiempo sosteniendo una manta de estrellas con su mano izquierda y una serpiente con su mano derecha. El intento unificador que se ha sugerido analizando la imagen de Alma López, lo percibimos nuevamente en la obra de esta tercera artista. Particularmente significativa es la imagen múltiple de las estrellas. En la perspectiva de Cirlot esta imagen remite al fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu y podemos considerarla como una remisión al dicho “la unión hace la fuerza”. El autor por lo tanto mencionando a Bayley, postula que “la estrella tiene muy pocas veces sentido singular y aparece casi siempre bajo el aspecto de multiplicidad. Simboliza entonces el ejército espiritual luchando contra las tinieblas” (204).

Como se ha mencionado anteriormente, Yolanda López pone de manifiesto un cuerpo y una imagen femenina que perturba las expectativas patriarcales. Para muchos mexicanos, la subjetividad femenina está necesariamente ligada a la virginidad, el matrimonio y la maternidad. Luce Irigaray afirma que las concepciones constructivas de

la sexualidad, el estado civil y la maternidad obstruyen la construcción de la subjetividad femenina. En "Divine Women", Irigaray sostiene que las mujeres se encuentran "constituted from outside in relation to a social *function*, instead of a female identity and autonomy. Fenced in by these functions, how can a woman maintain a margin of singleness for herself, a nondeterminism that would allow her to become and remain herself?" (72). Siguiendo las postulaciones de Irigaray, el trabajo visual de Yolanda López, así como lo sus colegas Alma López y María Teresa García, mantiene su afiliación con la imagen mariana de la iglesia católica subrayando su poderoso aspecto femenino en contraposición a la figura patriarcal de Dios.

Conclusión

Las artistas analizadas en este capítulo hacen de su propio cuerpo un lugar de descubrimiento en el proceso de reinventar y reconstruir sus identidades femeninas. La artista mexicana Adriana Calatayud lo hace sirviéndose de medios digitales que le permiten unificar su imagen corporal con el ejercicio del mapeo. Las tres artistas chicanas, por el otro lado, a través de sus obras simbolizan la nueva Guadalupe a través de sus autorretratos revolucionarios. Las imágenes digitales analizadas no retratan la Virgen angélica, obediente y domesticada. Al contrario, la nueva Guadalupe no resalta los valores tradicionales y conservadores de la iglesia católica, sino que da muestra de nuevos principios feministas, como la fuerza, la energía, la independencia y la rebelión; todos elementos centrales en los autorretratos analizados. Por lo tanto, se ha demostrado

como para muchos mexicanos y mexicoamericanos, ser mexicano es sinónimo de ser un guadalupano. Como nos confirma Blake “Guadalupe art is the public expression of that identity, an expression that produce community and resproduce collective memory based on the sign: Guadalupe equals Mexico” (105). Turner en “The Cultural Semiotics of Religious Icons” señala que un símbolo permanece viable y aceptable solo si es capaz de cambiar con el tiempo, siguiendo las fluctuaciones históricas y culturales que influyen el significado de dicho símbolo (329). A este respecto, las artistas chicanas han reconstruido con inmenso suceso la identidad de la Virgen de Guadalupe. La imagen mariana refleja, a través de las imágenes feministas investigadas, los cambios que se están cumpliendo hacia una mayor visibilidad e independencia de la mujer. Guadalupe, por así decirlo, en las obras digitales seleccionadas, encarna la visión de la mujer moderna y renovada. A este respecto, cabe recordar que Michel Foucault introdujo el concepto teórico de la autonomía política del cuerpo, es decir, el cuerpo como instrumento de poder. En su obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* el autor explica su postulación alrededor del cuerpo, subrayando que el cuerpo es objeto central en el proceso de creación del poder en el mundo moderno. El cuerpo se encuentra constantemente y sistemáticamente sometido a técnicas disciplinarias cotidianas. Estas técnicas disciplinarias intervienen regulando y transformando la corporalidad (141). En este sentido, las artistas revolucionan las concepciones ordinarias que se asignan al cuerpo femenino y modifican digitalmente sus imágenes corporales dando muestra de un nuevo lenguaje artístico que promueve la igualdad y la aceptación

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

The work of mestiza consciousness is to break down the subject/object duality that keeps her prisoner and to show in the flesh and through the images in her work how duality is transcended.

- Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*

El conjunto de argumentos que he expuesto puede fundar, finalmente, la afirmación de que la teoría queer no tiene límites de aplicación y como enfatiza Butler es fundamental que se quede “never fully owned” (*Bodies that Matter* 228). Puede concluirse, a partir del recorrido que he hecho, que todas las artistas analizadas a lo largo de mi disertación mantienen una postura queer al alejarse de las normas establecidas y apoyando lo que Warner define como una aproximación que lucha “against the normal rather than the heterosexual” (xxvi). De acuerdo con las investigaciones realizadas por Tamsin Spargo si bien lo que consideramos “normal” puede ser estadístico, las normas tienden a establecerse moralmente y tienen la fuerza de los imperativos (1999). Es nuestra responsabilidad luchar contra estas etiquetas y dar muestra de un lenguaje literario, académico y artístico alternativo. Entiendo la teoría queer como un espacio en continua evolución, multifacético y rizomático. Según mi perspectiva las expresiones artísticas queer que se han analizado aquí a través de un acercamiento a autorretratos fotográficos, películas/documentales, murales, pinturas y obras digitales del “Yo” femenino marginalizado representan ejemplos perfectos de este paralelismo que existe entre la teoría de la Frontera de Gloria E. Anzaldúa y la construcción simbólica teorizada

por Gilles Deleuze, filósofo francés, y Félix Guattari, psiquiatra y activista político francés, que introducen el concepto de espacio rizomático. Anzaldúa en su ensayística usa la idea del puente como algo que al mismo tiempo puede separarnos y conectarnos entre nosotros. El "puente" es visto como una apertura a un espacio tanto incómodo como ajeno a nosotros. Los libros de la autora se basan en múltiples experiencias para crear una historia universal que trasciende las barreras sociales que nos conectan colectivamente los unos con los otros. Si bien la política de las identidades requiere sujetarnos a categorías específicas de la identidad, el activismo espiritual exige que nos libremos de todas estas barreras. Es en este contexto, las mujeres artistas investigadas en las cuatro secciones de mi tesis son percibidas como un tendido puente bifronterizo. Las artistas que he tratado reflejan las que Anzaldúa define como las nuevas mestizas, ejemplares híbridos que se mueven entre espacios sin límites. Las nuevas mestizas se describen como individuos que habitan mundos multifacéticos debido a su sexualidad, raza, clase social, creencia religiosa, personalidad, aspecto y otras experiencias de vida. Como lo define Keating: "This theory offers a new concept of personhood that combines apparently contradictory Euro-American and indigenous traditions" (*The Gloria Anzaldúa Reader* 10). La conciencia de la mestiza representa otra perspectiva que incluye en vez de excluir, pues se basa en el principio de la solidaridad y de la aceptación. Hay hermandad entre todos los grupos y las comunidades étnicas, sexuales y religiosas; se percibe en este ámbito una ambigüedad que es necesaria para establecer el valor de los nuevos motivos de lucha.

Los sujetos femeninos objeto de mi análisis se prestan a múltiples interpretaciones y representan en cada caso ejemplos del proceso de formación de la identidad fronteriza

como un acto de negociación constante entre el pasado y el futuro, raíces locales y globales y conflictos espaciales que cuestionan definiciones como hogar, diáspora, inmigración e identidad nacional. Como declara acertadamente James Clifford, los grupos diaspóricos están excluidos por el sistema dominante occidental y ligados permanentemente a etnias tradicionales (5). La cultura fronteriza expone un proceso de formación de identidad cultural que incluye una crítica de las oposiciones binarias cartesianas, construyendo su identidad cultural en la estética de esta oposición. Cuando Anzaldúa describe en el capítulo siete de *Borderlands* la conciencia mestiza, parte de su objetivo es romper con las dualidades que contribuyen a encarcelar metafóricamente a las mujeres. Su identidad lesbiana se mueve de igual manera en un espacio rizomático, en evolución continua, a través de sus constantes declaraciones en las cuales ella se define al mismo tiempo masculina y femenina. La identidad del individuo femenino fronterizo se ve obligada a emplear la conjunción “and..and..and”, de acuerdo a las teorías de Deleuze y Guattari en el proceso de formación de su identidad. De esta manera se quiere demostrar que el espacio fronterizo no es el resultado de la mezcla de las identidades dominantes; al contrario, se trata de un lugar independiente que quiere proclamar su derecho a existir. El conjunto de estos procesos muestra una subjetividad inusual, una tercera posición, donde uno puede abstenerse de las dicotomías. Esta subjetividad establece una tercera cultura o tercer espacio que, según algunos estudiosos como los de Homi Bhabha (1990), Felix Guattari (1989) y Gilles Deleuze (Deleuze y Guattari 1987), quiere romper la dualidad cartesiana. Estos autores examinan la construcción discursiva mediante la cual se ha asociado esta tercera cultura con un conjunto en el que elementos de diferentes tradiciones culturales, fuentes y discursos se entremezclan y yuxtaponen

constantemente entre sí. Homi Bhabha define esta tercera dimensión como “differential communality.” De una manera semejante Felix Guattari se refiere al mismo proceso llamándolo “process of heterogénesis.” Con esta terminología Guattari está negando la dialéctica marxista, cuyo objetivo es la resolución de los opuestos.

Mi lectura de la teoría queer, aplicada a las mujeres artistas protagonistas de los capítulos anteriores, se relaciona con el concepto de Frontera y de espacio rizomático. Estos principios, que no tienen principio ni fin ni centro, están siempre en proceso de transformación (Deleuze y Guattari, *A Thousand Plateaus* 25). La identidad fronteriza, de la misma manera formula una evolución constante en su proceso de inclusión de cualquier tipo de postura e identidad cultural, sexual y étnica que viene rechazada del discurso hegemónico dominante. Cabe recordar, que la concepción rizomática de Deleuze y Guattari (“The three ecologies” 135-40) emerge de la imagen de la planta. Un rizoma es una planta que corre en la superficie, pero en cualquier coyuntura o disyunción puede hacer erupción en más plantas. Es un sistema de raíces que no se reproduce de forma horizontal y ordenada, sino más bien como una red de nodos que entra en erupción y se expande sin cesar y en varias direcciones; un rizoma no tiene ni un comienzo ni un punto final.

Es importante subrayar que la red de rizomas contrasta fuertemente con la metáfora más prominente de la filosofía occidental, el árbol del conocimiento. Deleuze y Guattari en *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* aluden a este elemento definiéndolo árbol-raíz/*root tree* y resaltando el rizoma como la única entidad capaz de evadir la lógica binaria y rechazar los sistemas de orden de pensamiento representados por el árbol. Así lo sugiere Mansfield:

Where a tree is a single vector aimed at a specific goal, the rhizome expands endlessly in any number of directions, without a centre. The multiplicities that are the tree's final achievement can be traced back to the trunk and roots as its origin and meaning. A rhizome, pushing in a number of directions at once, lacks this sort of unity. Its multiplicity is part of its nature, not its by-product.

(143)

En este espacio rizomático los opuestos pueden convivir sin conflicto, lo bello coexiste con lo feo, lo interno con lo externo, el hombre con la mujer, el cuerpo femenino obeso con el delgado, el individuo discapacitado con el normativo sano, el homosexual con el heterosexual, individuos de diferentes etnias y sobre todo el yo con el otro. A través del proceso de heterogeneidad, o el proceso de bricolaje cultural, se originan fuertes subjetividades. El término rizoma redactado por Deleuze y Guattari, corresponde a este fenómeno; el rizoma es una raíz subterránea que produce a la vez raíces debajo de ella misma y envía brotes desde la superficie superior. La interpretación de Mansfield sugiere que al contrastar estas dos estructuras botánicas como metáforas, el rizoma y el árbol, Deleuze y Guattari intentan subrayar los fuertes contrastes que existen entre una orientación filosófica dominante que se relaciona a la metáfora del árbol, y las orientaciones filosóficas emergentes e innovadoras que se representan a través del rizoma. El árbol del conocimiento impone una filosofía basada en la fijeza, en las realidades estables y ordenadas. Por otro lado, el rizoma abre la puerta a múltiples interpretaciones. Un enfoque rizoanalítico explora estas multiplicidades en toda su complejidad sin poner límites a las interacciones. Así lo demuestran Deleuze y Guattari:

The tree is filiation, but the rhizome is alliance, uniquely alliance. The tree imposes the verb “to be”, but the fabric of the rhizome is conjunction, “And... And... And...” This conjunction carries enough force to shake and uproot the verb ‘to be’. Where are you going? Where are you coming from? What are you heading for? These are totally useless questions. Making a clean slate, starting and beginning again from ground zero, seeking a beginning or a foundation - all imply a false conception of voyage and movement (...) The middle is by no means an average; on the contrary, it is where things pick up speed. (*A Thousand Plateaus* 25).

Por lo tanto, el rizoma refleja la multiplicidad que caracteriza la identidad de las fotógrafas, directoras de cine, muralistas, pintoras y artistas digitales de las que he hablado. El concepto de *Frontera* de Anzaldúa rescata el valor de este tercer espacio independiente que no podemos considerar simplemente como una mezcla híbrida que incorpora elementos de los ámbitos dominantes. No representa un aglomerado de los espacios hegemónicos. Este tercer espacio, el espacio fronterizo, la *Frontera*, no se percibe como algo incompleto sino como otra identidad definida. Esta zona intermedia no se refiere a algo atrapado entre dos entidades; más bien, connota un espacio separado en sí mismo en el que habitan sujetos diaspóricos, marginados, cosmopolitas e híbridos. Esta dimensión es el lugar del *otro*, del ser diferido. Las fotógrafas Laura Aguilar, Graciela Iturbide y Gabriela Liffschitz, las directoras de cine y guionistas Albertina Carri y Lourdes Portillo, las pintoras Leonor Fini, Verónica Ortega, Judy Baca y Yolanda López, las artistas digitales Adriana Calatayud, María Teresa García Pedroche y Alma López como académicas y activistas políticas chicanas y latinoamericanas, se mueven en estos entornos cosmopolitas, sugiriendo una relación

con el *otro* que nos trasciende, que no pretende reducir el *otro* a nuestra visión del mundo, sino que se abre a posibilidades ilimitadas. Nos lo recuerdan Deleuze y Guattari cuando afirman que: “*Between* things does not designate a localizable relation going from one thing to the other and back again, but a perpendicular direction, a transversal movement that sweeps one *and* the other way, a stream without beginning or end that undermines its banks and picks up speed in the middle” (*A Thousand Plateaus* 25). Sidonie Smith y Julia Watson examinan la construcción discursiva mediante la cual se han asociado los modos visuales y digitales con la proyección y la circulación no solo de nuevos sujetos, sino nuevas nociones de sujetos a través de los efectos de la automedialidad. Las prácticas del arte autográfico, visual, escultórico y los experimentos cinematográficos de los autodocumentarios presentan un individuo cuya encarnación, visualización y narración se cruzan, superponen, disocian y dispersan. A través de estos medios heterogéneos, estas expresiones del “Yo” se expanden y se reorganizan fundamentalmente (190).

Lo anterior justifica el desarrollo de mi análisis comparativo entre varias formas de expresiones visuales autobiográficas, que atribuyen al enfoque rizomático una estrecha correlación con la zona fronteriza y con las postulaciones queer de las artistas que investigo. En palabras de Siobhan Somerville: “Anchoring queer approaches exclusively or primarily to sexual orientation does not do justice to the potential reach of queer critique, which would destabilize the ground upon which any particular claim to identity can be made” (787). Los sujetos femeninos en cuestión redefinen a través de sus artes visuales sus identidades antinormativas,

autoestableciéndose como sujetos femeninos disidentes que fallan y se niegan a conformarse con los patrones patriarcales.

OBRAS CITADAS

- Aaron, Michele. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Rutgers University Press, 2004.
- Abrams, L. "Feminographies: narrating the female self in the feminist age", *Kathleen Fitzpatrick Lecture*, University of Melbourne, 2017, available at: http://alumni.online.unimelb.edu.au/s/1182/match/wide.aspxsid=1182&pgid=10702&gid=1&cid=15374&ecid=15374&post_id=0
- Adams, C. J. *Neither Man Nor Beast: Feminism and the Defence of Animals*. Continuum, 1994.
- Adams Sitney, P. "Autobiography in Avant-Garde Film". In *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York University Press, 1978.
- Alarcón Norma "Chicana's Feminist Literature: A Re-vision Through Malintzin/or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object", in Moraga, et al. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. SUNY Press., 2015, pp. 182-190.
- Albrecht, M.C. "Art as an Institution". *American Sociologist Review*, vol. 33, 1968, pp. 383-397.
- Amado, Ana. "Los rubios and the Dissolution of Scenes from Memory." *El ojo que piensa: Revista virtual de cine iberoamericano*. 2002. <www.elojoquepiensa.com>.
- Almaguer, Tomás. "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, no.2, 1991, pp. 75-100.
- Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 1991.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands = La Frontera*. 2nd ed., Aunt Lute Books, 1999.
- ; Analouise Keating. *Light in the Dark: Luz En Lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Duke University Press, 2015.
- ; and AnaLouise Keating. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Duke University Press, 2009.
- Ashby, Ruth., and Deborah Gore. *Herstory: Women Who Changed the World*. Viking, 1995.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Clarendon Press, 1962.

- Bad Object- Choices. *How Do I Look? Queer Film and Video*. Bay Press, 1991.
- Baca F. Judith, "Birth of a Movement: 30 Years in the Making of A Sites of Public Memory," *Cesar Chavez Center of Interdisciplinary Studies of Chicano/A Studies and World Arts and Cultures Department*, UCLA, 2001.
- Bailly, Jean-Christophe. *La llamada muda. Los retratos de el Fayum*. Ed. Akal, 2001.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. MIT Press, 1965.
- Bal Mieke. "The Pain of Images". In *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, ed. Mark Reinhardt, Holly Edwards, and Erina Duganne. University of Chicago Press, 2007.
- Barthes, R. *Camera lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang, 1981.
- . *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores, 1981.
- . *Image, Music, Text, «The Photographic Message.»* Stephen Heath, Hill, 1977.
- Barzun, Jacques. *The Use and Abuse of Art: A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts*. Princeton University Press, 1973.
- Bascones Reina, Noelia. "Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas". *Area Abierta*, vol. 18, no. 1, 2018, pp. 111–130.
- Bass, E. "In Place of Criticism". *The Feminist Art Journal*, vol.4, no.1, Spring 1974, pp.42-43.
- Beauvoir, Simone De. *The Second Sex*. Knopf, 1978.
- Bennett, J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art (Cultural Memory in the Present)*. Stanford University Press, 2005.
- Bhabha, Homi. "The third space", in Rutherford, J. *Identity: Community, Culture, Difference*. Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-21.
- Benshoff, H.M. and Griffin, S. *Queer Cinema: The Film Reader*. Routledge, 2005.
- Bergöend, Bernardo. *La Nacionalidad Mexicana y La Virgen De Guadalupe*. Editorial Jus, 1968.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation; Penguin Books, 1972.

- Bernández Rodal, Asunción. "Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información". En Antonia Fernández Valencia y Marián López Fernández Cao, *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Fundamentos, 2011.
- Blake, Debra J. *Chicana Sexuality and Gender: Cultural Refiguring in Literature, Oral History, and Art*. Duke University Press, 2008.
- Blessing, Jennifer. *Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography*. H.N. Abrams, 1997.
- Blogdisefoto. "¿Qué hace tan especial el blanco y negro?". DFblog, 4 de marzo de 2014. <http://blog.disefoto.es/wordpress/que-hace-tan-especial-el-blanco-y-negro/>.
- Boellstorff, Tom. *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton University Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Editorial Anagrama, 2000.
- Brady, Anita. *Understanding Judith Butler*. SAGE, 2011.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, 2013.
- . "Un Ciberfeminismo diferente". *Debats*, vol. 76, no.1, 2002, pp. 100-117.
- Braziel, J., LeBesco, K., & Ebrary, Inc. *Bodies out of Bounds: Fatness and Transgression*. University of California Press, 2001.
- Breckenridge, Janis. "Performing Memory and Identity: Albertina Carri's *Los Rubios*." *Letras Femeninas*, vol. 34, no. 2, 2008, pp. 11–27.
- Brophy, Hladki, Brophy, Sarah, & Hladki, Janice. (2014). *Embodied Politics in Visual Autobiography (Cultural Spaces)*. University of Toronto Press, 2014.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. Routledge, 1993.
- . *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- . *The Psychic Life of Power*. Stanford University Press, 1997.
- Cantú, Norma E., et al. *Entre Guadalupe y Malinche: Tejanas in Literature and Art*. University of Texas Press, 2016.

- Carri, Albertina, et al. *Los Rubios / The Blonds. Women Make Movies*, 2003.
- Castells, Manuel. *La era de la información*. Alianza, 1997.
- Castillo, Ana. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. University of New Mexico Press, 1994.
- Chadwick, Whitney. *Fini, Leonor*. Oxford Art Online, Oxford University Press, 2018.
<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T028295>
- Charlesworth, James H. *The Good and Evil Serpent: How a Universal Symbol Became Christianized*. Yale University Press, 2010.
- Cirlot, Juan E. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Labor, 1969.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 2001.
- Clare, Eli. "Stolen Bodies, Reclaimed Bodies: Disability and Queerness." *Public Culture*, vol.13, no.3, 2001, pp.359–365.
- Charmé, Stuart. *Vulgarity and Authenticity: Dimensions of Otherness in the World of Jean-Paul Sartre*. University of Massachusetts Press, 1991.
- Clements, R. D. "The Inductive Method of Teaching Visual Art Criticism". *Journal of Aesthetic Education*, vol. 13, n.3 1976, pp. 67-78.
- Clifford, James. *Predicament of Culture*. University Press, 1988.
- Congdon, K.G. "The Meaning and Use of Folk Speech in Art Criticism". *Studies in Art Education*, vol. 27, no. 3, 1986, pp. 140-148.
- Curiel, Ochy. "Crítica poscolonial desde las prácticas del feminismo antirracista". *Nómadas*, vol.26, no.1, 2007, pp. 92-102.
- Delmar, R. "What is Feminism", in J. Mitchell & A. Oakley ed., *What is Feminism: A Re-examination*. Pantheon Books, 1986.
- Deleuze, G. and Guattari, F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987.
- Derrida, Jacques., et al. *The Animal that Therefore I Am*. Fordham University Press, 2008.
- Diamond, Irene y Quinby, Lee. *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*. Northeastern University Press, 1988.

- Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. Harper & Row, 1976.
- Doty, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. Routledge, 2000.
- . *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. University of Minnesota Press, 1993.
- Dowling, Julie. *Mexican Americans and the Question of Race*. University of Texas Press, 2014.
- Dowson, Thomas A. "Why Queer Archaeology? An Introduction." *World Archaeology*, vol.32, no. 2, 2000, pp. 161–165.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós comunicación, 1994.
- Edelman, Lee. "Queer Theory: Unstating Desire." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol.2, no. 4, 1995, pp. 345–348.
- Emery, Jacob. "Art is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy." *Russian Review*, vol.70, no. 4, 2011, pp. 627–645.
- Etherington-Wright, Christine, and Doughty, Ruth. *Understanding Film Theory*. Palgrave, 2017.
- Fitzgerald, F. *Cities on a Hill: A Journey through Contemporary American Cultures*. Simon and Schuster, 1986.
- Foster, David William. *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives*. University of Texas Press, 2014.
- . "Documenting Queer, Queer Documentary." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 105–119.
- . *Latin American Documentary Filmmaking: Major Works*. University of Arizona Press, 2013.
- . *Picturing the Barrio: Ten Chicano Photographers*. University of Pittsburgh Press, 2017.
- . *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. University of Texas Press, 2003.

- . *Urban Photography in Argentina: Nine Artists of the Post-Dictatorship Era*. McFarland & Co., 2007.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: Volume 1*. Penguin, 2008.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 1996.
- Fitzpatrick, Kathleen. "The Humanities, Done Digitally", in *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2012.
- Frank, Arthur W. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. University of Chicago Press, 1995.
- Fregoso, Rosa Linda. "Devils and Ghosts, Mothers and Immigrants: A Critical Retrospective of the Works of Lourdes Portillo", in *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. University of Texas Press, 2001.
- ; Portillo, Lourdes. *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. University of Texas Press, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Paidós, 2001.
- Gardner, Nathaniel. "Visual Witness: A Critical Rereading of Graciela Iturbide's Photography." *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 35, 2017, pp. 174–194.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Staring How We Look*. Oxford University Press, 2009.
- Gold, Matthew K; Klein, Lauren. Introduction, *Debates in the Digital Humanities*. University of Minnesota Press, 2012.
- Goldman, R. "Who is that *Queer* Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory", in B. Beemyn and M. Eliason. *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology*. New York University Press, 1996, pp. 169-82.
- Gonzales, Manuel G. *Mexicanos: A History of Mexicans in the United States*. Indiana University Press, 2009.
- Grew, Rachael. "Sphinxes, witches and little girls: reconsidering the female monster in the art of Leonor Fini", in Nelson, E., Priest, H. and Burcar, J. (eds.) *Creating Humanity, Discovering Monstrosity: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Inter-Disciplinary Press, 210, pp. 97-106.

- Grosz, E. A. *Volatile Bodies: toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1994.
- Gruen, Lori. "Dismantling Oppression: An Analysis of the Connection Between Women and Animals", in *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Temple University Press, 1993, pp.60-90.
- Guaspari, Félix. "The three ecologies". *New Formations*, vol. 8, no. 1, 1989, pp. 131-147.
- Guilamo-Ramos, V., Bouris, A., Jaccard, J., Lesesne, C., & Ballan, M. "Familial and cultural influences on sexual risk behaviors among Mexican, Puerto Rican, and Dominican youth". *AIDS Education and Prevention*, vol.21, no.1, 2009, pp. 61–79.
- Gutierrez, David G. *Walls and Mirrors: Mexican Americans, Mexican Immigrants and the Politics of Ethnicity*. University of California Press, 1995.
- Hall, L. "In the University". In T.B. Hess & E.C. Baker eds. *Art and Sexual Politics*. Collier Books, 1971.
- Halperin, D. *Saint Foucault*. Oxford University Press, 1995.
- Hammond, H. *Wrapping: Essays on Feminism, Art, and the Martial Art*. Mussmann Bruce, 1984.
- Halperin, D. *Saint Foucault*. Oxford University Press, 1995.
- Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, 2016.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999.
- Hawkins, Anne Hunsaker. *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*. Purdue University Press, 1999.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la Naturaleza*. Cátedra, 1995.
- . "Las Promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y Sociedad*, vol.30, no.1, 1999, pp.121-163.
- . "Testigo_Modesto@ Segundo_Milenio. HombreHembra©_Conoce_Oncorratón®: Feminismo y tecnociencia", in Haraway, *Haraway Reader*. Routledge, 2004, pp.223-250.

- Hernández-Avila, Inés, and Norma E. Cantú. *Entre Guadalupe Y Malinche: Tejanas in Literature and Art*. University of Texas Press, 2016.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.
- Hobsbawn, Eric. *The Age of Extremes. The short twentieth century 1914-1991*. Michael Joseph, 1994.
- Iglesias Prieto, Norma. “Who Is the Devil, and How or Why Does He or She Sleep? Viewing a Chicana Film in Mexico”, in *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. University of Texas Press, 2001.
- Irigaray, Luce. *Ser dos*. Paidós, 1998.
- . *Sexes and Genealogies*. Columbia University Press, 1993.
- Jackson, Carlos Francisco. *Chicana and Chicano Art: ProtestArte*. University of Arizona Press, 2009.
- James H. Charlesworth, *The Good and Evil Serpent: How a Universal Symbol Became Christianized*. Yale University Press, 2010.
- Jacques Derrida. *The Animal that Therefore I Am*, trans. David Wills, Fordham University Press, 2008.
- Jones, Amelia. “Performing the Other as Self: Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject”, in *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, ed. Smith, Sidonie, University of Michigan Press, 2005.
- Kirschenbaum, Matthew. “What Is Digital Humanities and What’s It Doing in English Departments?”, in *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2012.
- Klein, Hilary. “Marxism, Psychoanalysis, and Mother Nature.” *Feminist Studies*, vol.15, no. 2, 1989, pp. 255–78.
- Knoll, Benjamin R. (2012). “Compañero o Extranjero? Anti-Immigrant Nativism Among Latino Americans”. *Social Science Quarterly*, vol. 93, no. 4, 2012, pp. 911-931.
- Kraemer, Ross Shepard. “The Other as Woman”, in *The Other as Woman: an Aspect of Polemic among Pagans, Jews, and Christians in the Greco-Roman World*, 1994, pp.121–144.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Siglo XXI, 2000.

- . *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.
- Lacan, J. *El estadio del espejo como formador de la función del Yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítico*. Escritos de Lacan. Tomo I. Ed. siglo XXI, 1976.
- Lacy, Suzanne. *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys in Mapping the Terrain: New Genre*. Public Art Bay Press, 1995.
- Lafaye, Jacques. *Quetzalcoatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness, 1531-1813*. University of Chicago Press, 1987.
- Lagos Labbé, Paola. "Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad." *Comunicación y Medios*, vol. 24, no. 1, 201, pp. 60 - 80.
- Landow, George P. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Johns Hopkins University Press, 2006.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.
- LeBesco, Kathleen. *Revolting Bodies? The Struggle to Redefine Fat Identity*. University of Massachusetts Press, 2004.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Magazul-Endymion. 2004.
- . "The Autobiographical Pact", in Lejeune, *On Autobiography*. University of Minnesota Press, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Weidenfeld and Nicolson, 1966.
- Liffschitz, Gabriela. *Recursos humanos*. Filòlibri, 2000.
- Lippard, L.R. *Get the Message: A Decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton, 1984.
- López Fdz Cao, Marián. Fernández Valencia, Antonia. *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Fundamentos, 2011.
- . *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, 2000.
- Lord, Catherine, Meyer, Richard. *Art & Queer Culture*. Phaidon Press Limited, 2013.
- Lorde, A. *Sister Outsider*. Crossing Press, 1984.

Lugones, María. "Hacia un feminismo decolonial". *La manzana de la discordia*, vol.6, no.1, 2011, pp.105-117.

Lyotard, Jean-Francois. *Presenting the Unpresentable: The Sublime*, trans. Lisa Liebmann, Artform, 1967.

Mango, Agustín. "Un paso al frente." www.subjective.com.ar/intern/losrubious.htm.

Macazaga Ordoño, César. *Coyolxauhqui: La diosa lunar*. Editorial Cosmos, 1978.

Mamatovna, Samara. *Samarita Ibanez: An Identity Journey from First Life to Second*. *Journal of virtual worlds research*, vol. 5, no.1, 2012, pp.1-14.

Mansfield, Nick. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York University Press, 2000.

Marcus, L. *Auto/Biographical Discourses*. Manchester University Press, 1994.

McGavin, Laura "Cancer Pathography, Comics, and Embodiment", in Sara Brophy and Janice Hladki ed., *Embodied Politics in Visual Autobiography*, University of Toronto Press, 2014.

McRuer, Robert, et al. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York University Press, 2006.

McRuer, Robert, and Mollow, Anna. *Sex and Disability*. Duke University Press, 2012.

Merchant, Carolyn. *Earthcare: Women and the Environment*. Routledge, 1995.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Cátedra, 1995.

Morales, Maria Cristina, Murga, Aurelia Lorena and Sanchez, Marisa. "The Latino/a Racial and Citizenship Divide on Perceptions of the Influence of Immigrant Mobilizations". *Sociological Inquiry*, vol.1, no. 1, 2013, pp. 32-54.

Mosse, George. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press, 1996.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan, 2009.

---. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, 1989, pp. 14-26.

Munro, F. *Originals: American Women Artists*. Simon and Schuster, 1979.

Münsterberg, Hugo. *El cine. Un estudio psicológico*. Ediciones del Lunar, 2017.

- . "Memory and Imagination". In *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. Routledge, 2002.
- Nahoum-Grape, Veronique. "La estética: ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada? En George Duby Y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Taurus, 2000, pp. 122-141.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos, 1998.
- Nichols, Bill. "Documentary Theory and Practice". *Screen*, vol. 17, no. 4, 1976, pp. 34-48.
- . *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001.
- Ochoa, Gilda Laura. *Becoming Neighbors in a Mexican American Community: Power, Conflict and Solidarity*. University of Texas Press, 2004.
- Oliver, Kelly. "Sexual Difference, Animal Difference: Derrida and Difference 'Worthy of Its Name.'" *Hypatia*, vol. 24, no. 2, 2009, pp. 54-76.
- Pagani, C. "Perception of a Common Fate in Human-Animal Relations and its Relevance to our Concern for Animals. *Anthrozoös*, vol.13, no.1, 2000, 66-73.
- Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. Grove Press, 1962.
- Pearl, Monica. "AIDS and New Queer Cinema", in M. Aaron ed. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh University Press, 2004, pp. 23-35.
- Pérez, Renee Domino. *There Was a Woman-La Llorona from Folklore to Popular Culture*. University of Texas Press, 2008.
- Plumwood, Val., and Ebrary, Inc. *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, 1993.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs*, vol.5, no.4, 1980, pp. 631-60.
- Rich, Ruby B. "New Queer Cinema", in M. Aaron ed. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh University Press, 2004, pp. 15-22.
- Robertson Stephen. "The Differences between Digital Humanities and Digital History", in *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2012.
- Rodríguez, Mauro. *Guadalupe, Historia o símbolo?* Edicol, 1980.

- Rodríguez, Jeanette. *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women*. University of Texas Press, 1994.
- Rom-Carmona, Mariana. "Introduction" in *Compañeras: Latinas Lesbians: An Anthology*. Routledge, 1994, pp. xx-xxix.
- Ross S. Kraemer, "The Other as Woman: An Aspect of Polemic among Pagans, Jews, and Christians in the Greco-Roman World," in *The Other in Jewish Thought and History: Constructions of Jewish Culture and Identity*, eds. Laurence J. Silberstein and Robert L. Cohn, New York University Press, 1994.
- Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Harper & Row, 1981.
- Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Peregrina, 2000.
- Sassen, Saskia. "Black and White Photography as Theorizing: Seeing What the Eye Cannot See." *Sociological Forum*, vol.26, no. 2, 2011, pp. 438-443.
- Schroeder, Damián. "El lugar del otro en la teoría y la práctica psicoanalítica." *Revista Uruguaya de psicoanálisis*, vol.1, no. 106, 2008, pp.120-148.
- Sedgwick, E.K. *Tendencies*. Duke University Press, 1993.
- Segura, Denise A. *Familism and Employment among Chicanas and Mexican Immigrant Women*. University of Houston, 1998.
- Shakespeare, et al. *The Sexual Politics of Disability: Untold Desires*. Cassell, 1996.
- Shaw, Adrienne, and Katherine Sender. "Queer Technologies: Affordances, Affect, Ambivalence." *Critical Studies in Media Communication*, vol. 33, no. 1, 2016, pp. 1-5.
- Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster Encounters with the Vulnerable Self*. SAGE, 2002.
- Showalter, Elaine. "La crítica literaria en el desierto" en *Otramente: lectura y escritura feminista. Programa Universitario de Estudios de Género-Facultad de Filosofía y Letras/Fondo de Cultura Económica*, 1999. pp.75-111.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, 2010.
- . *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. University of Michigan Press, 2005.

- Somerville, Siobhan. "Queer Fictions of Race." *MFS: Modern Fiction Studies*, vol.49, no.4, 2002, pp.785–1074.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso, 2010.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara, 2006.
- . *Illness as Metaphor*. Straus and Giroux, 1990.
- . "Notes on Camp", in D. Bergman ed. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. University of Massachusetts, 1964.
- Sosa, Cecilia. *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*. Tamesis, 2014.
- Stam, Robert; Burgoyne R. and Flitterman Lewis S., *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Routledge, 1992.
- Stefanic, Jean. *Latino and Latina Critical Theory: An Annotated Bibliography*. California Law Review, 1997.
- Stokes-Brown, Atiya Kai. "America's Shifting Color Line? Reexamining Determinants of Latino Self-Identification". *Social Science Quarterly*, vol. 93, no. 2, 2012, pp. 309-332.
- Stommel, Jesse, and Kim, Dorothy. *Disrupting the Digital Humanities*. Punctum Books, 2018.
- . et al. "Open Education as Resistance: MOOCs and Critical Digital Pedagogy." *MOOCs and Their Afterlives*, University of Chicago Press, 2017.
- Spargo, Tamsin. *Foucault and Queer Theory*. Icon Books, 1999.
- Spence, J. *Putting Myself in the Picture: A Po, Personal and Photographic Autobiography*. Camden Press, 1986.
- . *Shame-work: Thoughts on Family Snaps and Fractured Identities*, Virago, 1991.
- Spivak, G. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", in Gates, H., 'Race', *Writing, and Difference*. University of Chicago Press, 1986.
- Squier, Susan. "Literature and Medicine, Future Tense: Making It Graphic." *Literature and Medicine*, vol. 27, no. 2, 2009, pp. 124–52.
- Stacey, Jackie. *Teratologies: A Cultural Study of Cancer*. Routledge, 1997.

- Sussman, Donna. *The Influence of Mexican Muralists on WPA Art*. Yale New Haven Teachers Institute, 2005.
- Tamsin, Spargo. *Foucault and Queer Theory*. Icon Books, 1999.
- Tibol, Raquel. *Arte y Política, Diego Rivera*. Editorial Grijalbo, 1979.
- Trujillo, Carla. *Living Chicana Theory*. Third Woman Press, 1998.
- Turchi, Peter. *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*. Trinity University Press, 2004.
- Turkle, Sherry. *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Paidós, 1997.
- Turner, Kay F. “The Cultural Semiotics of Religious Icons: La Virgen de san Juan de los Lagos”. *Semiotica*, vol.47.1, no.4, 1983, pp. 317-61.
- Ulibarri, M. D., Ulloa, E. C., & Camacho, L. “Prevalence of Sexually Abusive Experiences in Childhood and Adolescence Among a Community Sample of Latinas: A Descriptive Study”. *Journal of Child Sexual Abuse*, vol.18, no.1, 2009, pp. 405–421.
- Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres*. Ediciones Cátedra, 1997.
- Valdieso, Mercedes. “El autorretrato femenino”. En Mercedes Villanova. *Pensar las diferencias*. PPU, 1994.
- Vidales, G. T. “Arrested Justice: The Multifaceted Plight of Immigrant Latinas who Faced Domestic Violence”. *Journal of Family Violence*, vol.25, no. 1, 2010, pp. 533–544.
- Warner, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. University of Minnesota Press, 1993.
- Weber, David J. *Foreigners in Their Native Land; Historical Roots of the Mexican American*. University of New Mexico Press, 1973.
- Wykes, Jackie. *Queering Fat Embodiment*. Ashgate Publishing Company, 2014.
- Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?* University of Minnesota Press, 2010.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. “Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo)Drama in Lourdes Portillo’s *The Devil Never Sleeps/El Diablo Nunca*

Duerme”, in *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films.*,
University of Texas Press, 2001, pp. 102-118.

APPENDIX A
COPYRIGHT PERMISSIONS

Verónica Ortegón granted permission via email:

Veronica Ortegon: PhD dissertation (copyright permission)

to me

Rosita,

Your PhD dissertation's theme of female visual autobiography does a great service for our Mexican-American culture.

I am proud that you have selected my grandmother's portrait to be a part of this challenging document and I thank you for your hard work.

If 218possible — I would like a copy of your completed dissertation.

Wishing great success in your worthy endeavor,

Verónica Ortegón

Austin, Texas

From: Rosita Scerbo <rscerbo@allegheny.edu>
Sent: Sunday, March 22, 2020 11:46 PM
To: J.Veronica Ortegon <veronica1999@hotmail.com>
Subject: Re: Veronica Ortegon: copyright permission

Dear Verónica,

Thank you so much for giving me permission. I'm planning to use your work Grandmother, 1981, oil on canvas. My PhD dissertation focuses on female visual autobiography. I'm particularly interested in art produced by 218merica 218merican female artists and the way they include autobiographical content. I love your work and it's an honor for me to use it.

On Sun, Mar 22, 2020 at 4:12 PM J.Veronica Ortegon <veronica1999@hotmail.com> wrote:

Rosita,

Your request is intriguing. Please tell me more about your PhD dissertation. How is the work of Latina artists part of your research?

Which of my paintings do plan to include? I gladly give you permission to use my art in your scholarly paper.

Please let me know if I can provide you with any other information.

Sincerely,

Verónica Ortegón

Austin, Texas

Maria Teresa G. Pedroche granted permission via email and facebook private message:

Maria Teresa G. Pedroche

Rosita,

Thanks for sending email. I have the copyrights to all of my works. Which work(s) are you interested in? I can be reached at

Maria Teresa G. Pedroche
mtgpedroche@gmail.com
214.793.8355

Facebook: Maria Teresa G. Pedroche

Hi Rosita, Thanks for accepting friend request. I thought this may be easier to share some of the photos of my artwork. I sent an email replying to the email you sent Norma. Which images are you interested in? Best, Maria Teresa

Rosita

Hello!

Thank you so much for reaching out

I'm working with Beauty, My Mother and Maria's Dream for Her Future

My dissertation is about visual autobiography and I'm including your images in my fourth chapter about digital works by Mexican American female artists

SUN 4:13 PM



I can send you jpgs of those images with bio and other information if needed. I look forward to reading your dissertation. Dr. Norma Canut is working on another book that will included my works. Most of my work is inspired by my mother.

Eduardo Gil holds the copyright permissions for Gabriela Liffshitz. He granted permission via email. I'm also working with him to get the copy right permissions for a book chapter that will be published in the coming year.

Eduardo Gil <eduardogil@eduardogil.com> Mon, Mar 30, 6:38 PM (9 days ago)
to me

Estimada Rosita

Usted puede hacer uso de las fotografías de Gabriela para sus disertaciones.

Saludos cordiales

Eduardo Gil

eduardogil@eduardogil.com.ar

Aug 21, 2018, 8:30
AM

to me

Estimada Rosita

Tal como le conrteste por el FB. Necesito saber cuáles de las fotografías serían y todos los detalles de la publicación de la que se trata. Gracias.

Saludos

Eduardo

Christopher Velasco holds the copyright permissions for Laura Aguilar. I'm also working with him to get the copy right permissions for a book chapter that will be published in the coming year. He granted permission via email.

Re: copyright permissions

Laura Aguilar <lauraleeaguilar59@gmail.com>

Sep 3, 2019, 1:17
PM

to sybil, me

Dear Rosita,

Thank you for your email.

My name is Christopher Velasco and I am the co-Trustee of the Laura Aguilar Trust who manages all copyright and publication requests.

Before I fully review your request, I would like to know what exact images you plan to use in your dissertation, reason being is that the Trust requires a \$100 per image fixed fee to publish. A signed Image Permission form and a copy of your dissertation for our archives.

Let me know if you have any questions. Looking forward to hearing back from you soon.

Kind regards,
Christopher

--

Christopher Velasco
Sybil Vengeas
Co-Trustees of the *Laura Aguilar Trust of 2016*

323-493-7919

Dear Rosita,

My name is Christopher Velasco and I am the Trustee of the Laura Aguilar Trust of 2016 and I manage Laura's copyright permissions. I have received your email request from Rebecca Epstein from the Chicano Studies Research Center.

As far as copyright is concerned, the Trust requires in order to publish Laura's Payment of \$100.00 per image in order to publish Laura's work. This is a set fee. We also request two copies of the book for the archive. Will there be copies of the volume?

If you can agree to this, I can send you our permission form to sign and I sign and send it back to you. Payment can be paid through PayPal, Venmo, or check. (Note: Image will be released once check is received.)

If you have any questions or concerns, please let me know.

Thank you,
Christopher

From: Rosita Scerbo <rscerbo@allegheny.edu>
Sent: Thursday, August 29, 2019 1:30 PM
To: CSRCinfo <csrcinfo@chicano.ucla.edu>
Subject: copyright permissions

Dear colleague,

I'm contacting you to seek copyright permission for a photography by Laura Aguilar that I'm using in a chapter that will be part of an edited volume. Could you please let me know what is your policy about this matter? Thank you so much and have a wonderful day.

The University of California, Santa Barbara holds some of the rights for Yolanda López. They informed me via email they will be closed due to the pandemic through June. They

can grant permission electronically, but they cannot provide digital copies. The copy I used was provided by the Galeria de la Raza, San Francisco.

Yolanda Lopez copyright permissions

to danellemoon, ecfields, daisymuralles

Dear colleague,

I hope this message finds you well. My name is Rosita Scerbo and I am a doctoral candidate at Arizona State University with a concentration in Chicax/Latinx culture. I have the great pleasure of analyzing some of Yolanda Lopez 's works in a chapter in my dissertation, which centers on female visual autobiography.

My committee and I are fascinated by her self-portraits. We would love to include some images in the future published version of the dissertation. However, the dissertation will be under embargo for the next couple of years while I'm looking for a publisher. In the meantime, would you consider giving us permission to use some of her images for my dissertation chapter?

I am deeply grateful for your time and consideration. I look forward to your reply. Cordially,

Rosita Scerbo

Graciela Iturbide copyright permissions

to info info@graciela.iturbide.org

Dear Graciela,

I hope this message finds you well. My name is Rosita Scerbo and I am a doctoral candidate at Arizona State University with a concentration in Chicax/Latinx culture. I have the great pleasure of analyzing some of your works in a chapter in my dissertation, which centers on female visual autobiography.

My committee and I are fascinated by your self-portraits. We would love to

include some images in the future published version of the dissertation. However, the dissertation will be under embargo for the next couple of years while I'm looking for a publisher. In the meantime, would you consider giving us permission to use some of your images for my dissertation chapter?

I am deeply grateful for your time and consideration. I look forward to your reply.
Cordially,

Alma Lopez copyright permissions

to almaloveslupe@gmail.com

Dear Alma,

I hope this message finds you well. My name is Rosita Scerbo and I am a doctoral candidate at Arizona State University with a concentration in Chicana/Latina culture. I have the great pleasure of analyzing some of your works in a chapter in my dissertation, which centers on female visual autobiography.

My committee and I are fascinated by your self-portrait with Sirena & Lupe. We would love to include this image in the future published version of the dissertation. However, the dissertation will be under embargo for the next couple of years while I'm looking for a publisher. In the meantime, would you consider giving us permission to use your photo for my dissertation chapter?

I am deeply grateful for your time and consideration. I look forward to your reply.
Cordially,

Adriana Calatayud copyright permissions

to info@adrianacalatayud.net

Dear Adriana,

I hope this message finds you well. My name is Rosita Scerbo and I am a doctoral candidate at Arizona State University with a concentration in Chicana/Latina culture. I have the great pleasure of analyzing some of your works in a chapter in my dissertation, which centers on female visual autobiography.

My committee and I are fascinated by your self-portraits. We would love to

include some images in the future published version of the dissertation. However, the dissertation will be under embargo for the next couple of years while I'm looking for a publisher. In the meantime, would you consider giving us permission to use some of your images for my dissertation chapter?

I am deeply grateful for your time and consideration. I look forward to your reply.
Cordially,

Judy Baca copyright permissions

to pilar@sparcinla.org

Dear Judy,

I hope this message finds you well. My name is Rosita Scerbo and I am a doctoral candidate at Arizona State University with a concentration in Chicana/Latina culture. I have the great pleasure of analyzing some of your works in a chapter in my dissertation, which centers on female visual autobiography.

My committee and I are fascinated by your self-portraits. We would love to include some images in the future published version of the dissertation. However, the dissertation will be under embargo for the next couple of years while I'm looking for a publisher. In the meantime, would you consider giving us permission to use some of your images for my dissertation chapter?

I am deeply grateful for your time and consideration. I look forward to your reply.
Cordially,

Rosita Scerbo