


T
1023

 XONIMILCO SERVICIO DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

87165



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

DE LA SIRENA A LA MUJER HAY UN MAR DE IMAGINARIOS...
METÁFORAS VISUALES NÓMADAS EN LA ESTÉTICA RITUAL
DE LA SEMIOSFERA ALTER-CREATIVA OAXAQUEÑA

T E S I S

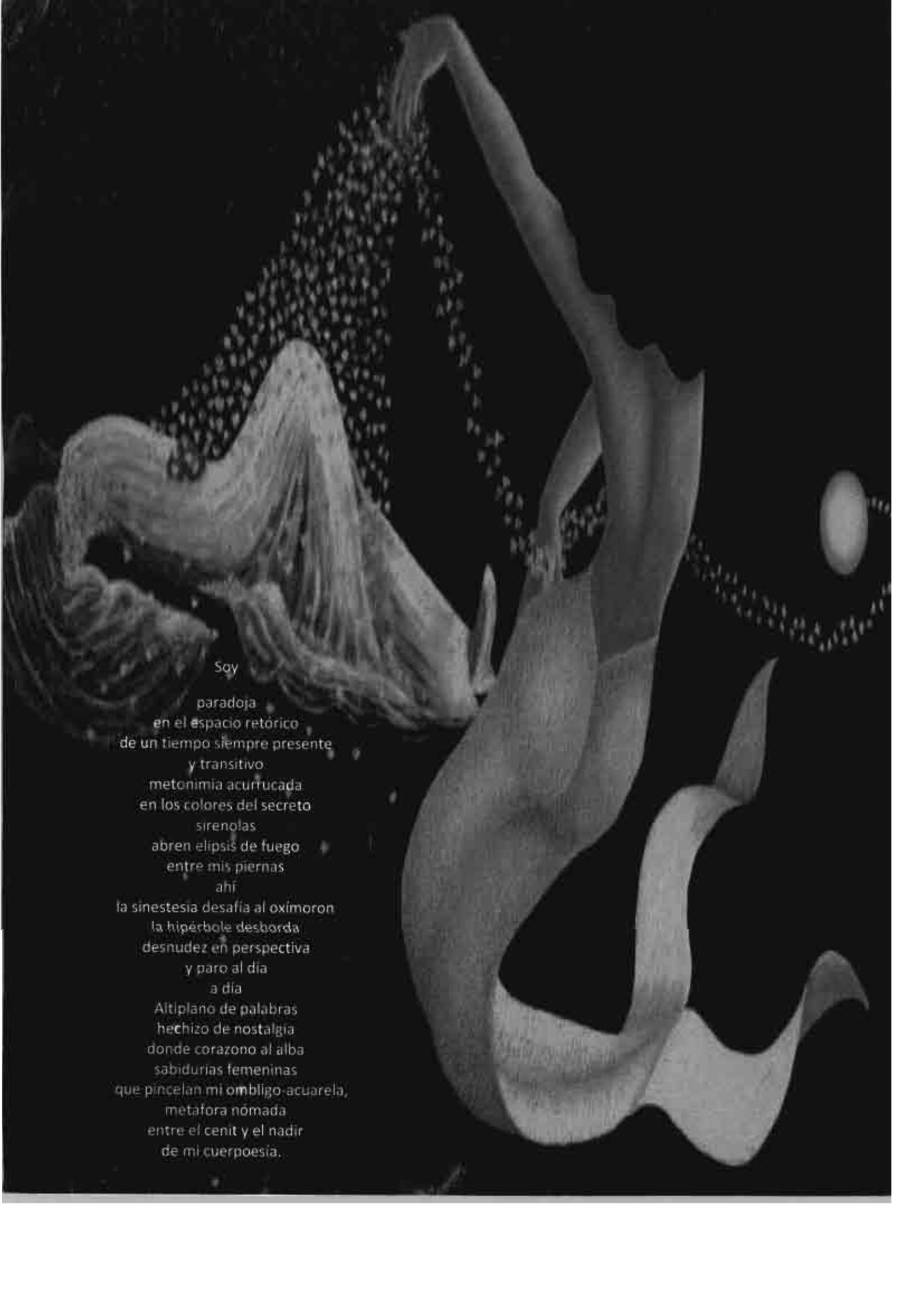
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES
Área de concentración
MUJER Y RELACIONES DE GÉNERO

P R E S E N T A

LORENA MARISOL CÁRDENAS OÑATE

DIRECTORA DE TESIS
DRA. ELI BARTRA MURIÁ

México, D. F., 22 de noviembre, 2010.



Soy
paradoja
en el espacio retórico
de un tiempo siempre presente
y transitivo.
metonimia acurrucada
en los colores del secreto
sirenoas
abren elipsis de fuego
entre mis piernas
ahí
la sinestesia desafía al oxímoron
la hipérbole desborda
desnudez en perspectiva
y paro al día
a día
Altiplano de palabras
hechizo de nostalgia
donde corazóno al alba
sabidurias femeninas
que pincelan mi ombligo-acuarela,
metáfora nómada
entre el cenit y el nadir
de mi cuerpoesía.

“A tu recuerdo”. Justina Fuentes. Óleo sobre lienzo, 2004
“Pintando la *habitación propia*,” de mi autoría.

A la creadora que llevamos dentro

A mi madre

Francisca Oñate Montenegro
hermosa maga, mi primera raíz
tu palabra de manglares, toro y obsidiana
iluminando, como siempre,
desde tu generosa sabiduría de pájara-luna
éste vuelo nómada a mi misma.

La gratitud es memoria
*Yupaichani**

Desde la ventana Familia

A Rubén Cárdenas Espinoza, mi padre
hijo del acuífero carnaval de Guaranda
Tu vida es una copla.

María Cóndor, mi nanabuela
su vuelo quichua nutre el arupo de mi sabiduría ancestral. Tu delantal de leña guarda tus pasos de
mujer-capullí.

Rogelia Montenegro, mi tiabuela
Que desde el horizonte infinito de su poncho invisible, me enseñó a tejer de niña siluetas
femeninas con la diáspora de su alegría, entre cascadas de hilos de colores “chillones” que hoy
indago.

Isolina Montenegro, mi abuela-espuma
quien me pinta en sueños, el camino que deseaba heredar.

Mati, Marti, Faby, Eufemia, cuyas historias caminan el adobe del abuelo Cotocollao en el trajín de
la palabra hermandad.

Fernando Oñate, mi primohermano. Con la diáspora de tu paleta- arcoiris, abandero los mundos
de mi alteridad.
Y a toda la familia ampliada -comunitaria- , a la que pertenezco.

Desde la ventana Compañía:

A Julieta Haidar: Maestra, entrañable amiga. Por enseñarme cada minuto a “re-construir la
esperanza” en la semiosis compleja de la vida.

A Eli Bartra, que me inició en el feminismo teórico y cotidiano, compartiendo en este proceso, su
agudeza bartreana de equidad, alteridad, solidaridad.

Desde la ventana afectuosamente Académica: a mis sinodales, por sus consejos, interés,
generosidad y confianza: Guadalupe Huacuz, Graciela Sánchez Guevara, Raymundo Mier, Mary
Goldsmith y Sergio Navarrete.

*Gracias en idioma quichua.
Por el horizonte azul de sus cátedras

A Nicole Everaert-Desmedt, Araceli Barbosa, Helenita Beristáin, Marinella Miano, Adrián Gimete-Walsh, Daniel Hiernaux, Jean Marie Klinkenberg, Luisa Ruiz Moreno y el SES de Puebla, Manuel Cáceres, Catherine Walsh, Patricio Guerrero, Adolfo Albán, al Seminario interdisciplinario e interinstitucional de análisis del discurso y semiótica de la cultura, de la ENAH coordinado por la Dra. Haidar, al que pertenezco.

Desde la ventana Creadoras/es: a todas las artistas visuales, sabias en hechizos cotidianos de la diaria re-existencia, quienes me compartieron su camino sahumando con solidaridad, voz, mirada/lectura, catálogos, obras, este microcosmos de vida. En especial a: María Rosa Astorga, Rowena Galavitz, Susana Wald, Miriam Ladrón de Guevara, Eva García, Justina Fuentes, Natividad Amador, Patricia Pérez, Daniela Cuéllar, Lorena Montes y a las que tuve que dejar en la elección del repertorio de estudio, por algún criterio.

A Florinda Luis, por el cálido y ya histórico abrigo de su hamaca familiar juchiteca, en particular a Tlalok Guerrero quien compartió su trova zapoteca en comunidades andinas; Jorge Magariño que con su gestión cultural, hizo posible la visita de las mantas al Ecuador.

Na Marcelina, por contarme historias hasta la madrugada de “Nuestra señora del Mar...” Na Flavia, ajetreada como siempre en el mercado, nutriendo con su sonrisa los sabores de la vida, Yolanda Martínez y “su” Casa de la Cultura, Marta Toledo, Natalia Cruz, Chany Orozco, y los artistas que conocí en mi trazo espiral etnográfico. A las amigas que compartieron conmigo el volar de su enagua.

Desde la ventana Hermandad: Alice Trepp, Alma Barbosa Sánchez, Sandra Enderica, Sophie Candelier, Conchita Álvarez, Ileana Almeida, Madeline Izquierdo, Luzma Zárate, Adriana Olvera, Alejandra Rosado, Yuriria Rodríguez, Beto y Bety González, Aura Moreno, Rossmar Cifuentes, Judith Pérez, Marcela Cuturier, María Teresa García, Isabel Ullauri, Juan Miranda, Ramiro Velasco, Julio Ramírez, Enrique Pimentel, Adán Zamarripa, Víctor Vásquez, Ezequiel Maldonado, Raúl González, Alejandro Hernández Tzikuri-Malitzin, Francisco Ozuno, a las amig@s ecuatorian@s en México, quienes personal o virtualmente tejieron sus manos en este camino. A mi alumna-amiga Geovana Lorenzana, con quien compartí el (des)hilván de palabras que desfilaban en los *casetes*, ahora petroglíficos. Su generosa colaboración me ha confirmado que la decisión de formarme, como sembradora de ideas en las aulas es un ritual en la estela de aprendizaje, requerido para un doctorado.

Desde la ventana Institucional: al cuerpo administrativo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, con detalle especial para Caty Guerrero e Iván Flores; a la ENAH, mi alma *matter* antropológica; al CIESAS Pacífico que me invitó a seminarios en mi estancia en el Estado, a FLACSO-Andes que colocó las mantas en su retablo visual virtual.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONACYT, por la extensión de la beca de maestría que me hizo posible continuar este camino.

A México, que lo llevo en la voz.

Índice

La gratitud es memoria.....	IV
Espirales de entrada.....	1
Andén I: La complejidad paradójica: espiral tiempo-espacial metafórico en el <i>continuum</i> estético-dialógico de cosmovisiones en disputa.....	36
Trazo I.....	37
De lo artístico exclusivo a lo estético inclusivo.....	40
La complejidad de miradas en el tiempo-espacio estético actual.	
Escenarios metafóricos de prácticas semiótico-discursivas.....	49
La cosmovisión: laboratorio simbólico del tiempo-espacio creativos.....	53
Cosmovisión y estéticas comunitarias.....	58
Entre el territorio simbólico y el (trans)territorio creativo: el tiempo-espacio metafórico.....	71
Ventana Metafórica I La (des)fabulación de la abeja.....	74
Andén II: La Interculturalidad estética-crítica en la semiosfera visual creativa-alternativa nómada oaxaqueña. La insurgencia (de)colonial subjetiva desde los estudios de género.....	76
Trazo II.....	77
Tejiendo la tarabita interculturalidad-género.....	79
Interculturalidad estética en la frontera creativa de la semiosfera.....	81
Oaxaca, una semiosfera visual de estéticas metafórico-dialógicas alter-nativas nómadas	84
De la triada masculina a la crítica controversial y la alternancia.....	87
Rasgos distintivos de las estéticas de resistencia-re-existencia en la semiosfera oaxaqueña.....	95
Oaxaca: territorio estético metafórico del arte comunitario.....	98
La comunidad de mujeres creadoras.....	99
Ecos en femenino	105

Ecologías de creación: talleres y hogares.....	106
Galerías, galeristas y creadoras.....	110
(De)colonialidad subjetiva en la frontera dialógica del género.....	116
Los(as) sujetos desde el género y la interculturalidad.....	119
Ventana Metafórica II: (Des)pliegue histórico de la triada masculina.....	128
Andén III: Erotismos metafóricos desde la insurgencia estética nómada	
de la imagen icónica.....	131
Trazo III.....	132
Estética ritual.....	135
La metáfora, continente y contenido de sentidos complejos	
transdisciplinarios	139
Retórica metafórica visual.....	143
Metáfora y semiosis creativa.....	144
Metáfora: ícono, índice y símbolo, desde la abducción peirciana.....	146
Erotismo metafórico en la estética ritual.....	151
Metáfora nómada	157
Las miradas y las voces: metáforas del cuerpo en la retórica	
plástica.....	163
Modelo operativo semiótico-discursivo transdisciplinario: el sentipensar	
icónico metafórico.....	164
Procesos de metaforización en el nomadismo creativo de la complejidad	
erótica, ética y estética ritual.....	169
Metáforas del cuerpo en la iconósfera plástica oaxaqueña contemporánea.....	172
Metaforización estética ritual narrativa.....	174
Metaforización estética kisceral performativa.....	176
Metaforización estética crítica conceptual.....	178
Ventana Metafórica III: <i>Quotes</i>	182
Andén IV: El corazonar del pincel ritual. Autoetnografías icónicas	
polifónico-dialógicas: las mantas, una estética nómada en los pliegues	
de la memoria comunitaria	183
Trazo IV.....	184
La estética ritual comunitaria en Juchitán.....	186

La fronterización de sentidos metafóricos: la pintura mantera, una estética ritual dialógica de la memoria comunitaria.....	190
Autorretrato comunitario desde la re-existencia metafórica visual.....	195
Las mantas, intertextos semiótico-discursivos complejos.....	203
La escenografía y los enunciados dialógicos visuales.	
Fronteras simbólicas: adentro-afuera, principio-fin, ucronía-pancronía.....	209
Ser, saber y hacer en la estética ritual de las mantas.....	214
Dispositivos dialógicos intertextuales: interculturales, intersubjetivos e interestéticos.....	217
Ventana metafórica IV: fotografías de las mantas en Ecuador.....	220

Andén V: La sirenidad en el paisaje oceánico creativo oaxaqueño.

Erotismos metafóricos en feminidades líquidas.....	222
Trazo V (desde la orilla).....	223
La metáfora líquida.....	228
Polifonías femeninas.....	231
Desplazamientos de sirenas por los pliegues de la manta y fuera de ella.....	235
Tipología de sirenas metafóricas representando feminidades en interculturalidad estética.....	241
Sirena tradicional.....	244
“Bendita” entre las tres cruces.....	245
Metasirenas: pintadas en la capilla de la manta.....	247
Sirena núbil, joven zapoteca.....	247
Sirena huada’ (extranjera en zapoteco).....	248
“Na” Sirena, adulta zapoteca.....	249
Sirenas urbanas.....	250
Sirena abuela.....	250
“A tu recuerdo”: sirena mágica.....	251
El lagarto, “pariente de la sirena” y su cerro de sentidos... ..	253
La políglota sirena habla en nuevos intertextos.....	255
El eco sirénido de voces plásticas insurgentes: de los cronotopos metafóricos de las mantas a la eco-corporeidad femenina.....	260
Del eco-cronotopo de la <i>madresposa</i> a la subversión (de)velada.....	263
Ventana metafórica V: “Había una vez...”.....	268

Andén VI: La metáfora líquida visual, nómada en el eco cronotopo	
nutricio de la semiosfera oaxaqueña.....	270
Trazo VI.....	271
La nutrición ritual en las mantas zapotecas.....	272
La "risa ritual" en las mantas.....	280
Pintando hongos pinto a María Sabina: María Elena García.....	284
La zoo-antropofagia de Daniela Cuéllar.....	288
El susurro en el arte objeto de Laurie Litowitz.....	290
La vía láctea de Sara Corenstein.....	293
El licuado del trabajo femenino en los delantales de Cinthya Martínez.....	295
Yuyana, la Maestra.....	300
Ecologías afectivas de pareja: Susana Wald y sus "mujeres de".....	306
Andén VII: Entre mantas, velos y (des)velos: el eco-cronotopo textil,	
de encaje—encajura.....	318
El sentipensar textil en el cronotopo metafórico:	
del huipil a la escultura blanda.....	319
El encaje de la resistencia (des)bordados en las artes textiles.....	321
El eco-cronotopo meta-textil en las mantas rituales.....	324
Irma Guerrero guardando baúles de secretos.....	331
Eva García, (des) tejedora de sirenas.....	335
El "shungo" sagrado de María Luisa de Villa.....	341
La reconfiguración textil de Natividad Amador.....	345
La trasgresión de lo sagrado en el erotismo roweniano.....	349
La metáfora de la ventana en los vestidos de Rowena Galavitz.....	354
"Dos ventanas".....	356
Andén VIII: Entre paisajes naturales y urbanos: la sub-versión	
eco-lógica emotiva en la topografía imaginaria.....	366
Eco-logías creativas, desde el género: <i>apaisajar</i>	367
Las deidades y los santos.....	369
Las nostalgias plásticas de Margarita Pérez.....	379
La insurgente sirenidad de Justina Fuentes.....	383
El diálogo con los "árboles de la vida" de María Rosa Astorga.....	388

La filosofía ritual en papel de Akiko Mayasita.....	394
La mirada metafórica del cuerpo femenino de Miriam Ladrón de Guevar.....	398
La arqueocinética de Emi Winter.....	404
De la memoria del adobe a la corporeidad urbana en femenino.....	409
Ecologías urbano-afectivas:.....	411
Tras las ventanas, Patricia Pérez escribe con la lluvia.....	411
La panorámica urbana en ecologías del silencio de Ivonne Kennedy.....	413
Ana Santos y el personaje “la cosa” sobre las paredes políticas del grafiti.....	419
Espirales de salida-entrada.....	427
Anexos (Ver DVD).....	455
Anexo 1: Tabla general del corpus discursivo visual de la semiosfera comunitaria oaxaqueña alternativa.	
1.1. Imágenes de mantas codificadas.....	455
1.2. Cuadro de mujeres artistas con codificación de fecha de entrevistas e imágenes analizadas.....	457
1.3. Entrevistas a críticos de arte en Oaxaca.....	460
1.4. Imágenes complementarias.....	460
Anexo 2: Ejes temáticos de entrevistas abiertas a profundidad (1999-2005).....	461
Bibliografía.....	462
Fuentes virtuales.....	490
Entrevistas.....	491
<i>Memento audere semper.....</i>	492

Espirales de entrada

Si quisieran descifrar tu mirada, con fiereza defiéndete.
Poeta, tu mirada son cientos de miradas
Alda Merini



Susana Wald, detalle de "Esposa de hechicero", 60x45cm, 1985.

Oaxaca es una semiosfera, un laboratorio de creación, en el cual convergen diversas culturas, sujetos heterogéneos, creativos, en relaciones dialógicas de razas, etnias, clases, géneros, pertenecientes a diferentes raíces histórico-identitarias, entrecruzadas dentro de un espacio de producción de sentidos complejos. Esta espiral de creación, traduce, transforma, trasciende, disputa, intercambia y, sobre todo, negocia símbolos y prácticas.

En este entramado de creadores y creadoras, una de las dimensiones que hace tan especial a este estado del sur de México es la multidimensional y transversal práctica *estética ritual*: la agencia estética, entendida como poder y derecho creativo que se ejerce desde la diversidad de lugares de enunciación de lo sensible (tanto en estéticas profanas, como sagradas), pues es a través de ella que se generan sentidos complejos donde se expresa la cosmovisión.

El ritual, visto como *práctica semiótica discursiva* compleja, posibilita la emergencia de un tercer espacio, un lugar de intersemiosis variadas, de encuentros, negociaciones, representaciones, estrategias, innovaciones, de existencia y re-existencia desde el género, la interculturalidad crítica, la intertextualidad, la intersubjetividad, un filtro de traducciones culturales que al igual que reproduce la norma, la crea, gracias a esa movilización abductiva que le da memoria, acción y proyección etnoestética¹.

Desde mediados del siglo pasado, la ciudad de Oaxaca inició un proceso artístico *explosivo* que suscitó un acontecimiento socio-estético cultural en su

¹ Retomamos la propuesta de Boris Berestein de lo "etnoestético" para vincular intrínsecamente la relación cosmovisión y sensibilidad creativa. Ver su artículo sobre arte y etnos en *Criterios*, 1984.

historia, a partir de la presencia de figuras importantes en el mundo del arte, cuya trascendencia internacional ha generado una ecología creativa al lugar: gestorías culturales, ambientes expositivos diversos, vida artística que han aprovechado las coyunturas y estrategias de estas últimas décadas, donde se ha ido construyendo un escenario complejo por su heterogeneidad de sujetos creativos.

Mas, esta presencia del arte actual no puede ser entendida, sin la *Oaxaca Profunda*, la que teje desde antes de la conquista, la que danza a los cuatro puntos cardinales, la Oaxaca alfarera llena de manos de mujeres, que amanecen y anohecen con el barro, amasando su historia cotidiana en figuras oníricas y hacen que ese horno de pan, de cerámica, de colores esté vivo y goce de buena salud imaginativa.

En cualquiera de los casos, la manera como se apropian y proyectan estos creadores y creadoras artísticas en la contemporaneidad estética cotidiana o festiva y estética especializada o institucionalizada, genera circuitos de movilización de íconos que configuran políticas de representación, donde se juegan intereses económicos, socioculturales, de prestigio, de género, en la producción, circulación y distribución de imágenes. De ahí, el poder de la estética y su profundo movimiento ondulatorio en continua re-producción en el *continuum* de re-existencias de la vida misma.

Al arte llamado popular, preferimos llamarlo comunitario en esta investigación, en tanto apela a la dimensión fundamental de esa práctica que es la creación en solidaridad etnoestética sociohistórico-cultural que es complementaria, relacional y recíproca entre sus miembros y mantiene un vínculo fundamental con su ecosistema, a través de relaciones deíficas naturales y espirituales de horizontalidad cósmica.

En el arte comunitario las mujeres han tenido un lugar preponderante, pero invisibilizado, sostenido en las creatividades tradicionales, sin que esto excluya a los hombres. En el caso del arte plástico oaxaqueño actual se vinieron gestando, desde mediados del siglo pasado, condiciones sociales de producción y recepción idóneas para el desarrollo de figuras representativas en la pintura y otras artes

visuales, desde diversos lenguajes plásticos y estilos dentro del gran universo de todas las artes que históricamente han encontrado eco en este estado.

Recordemos los legados que desde épocas ancestrales, en su variado mapa de culturas, subsisten en sus prácticas funcionales rituales, expresiones que ahora vemos como manifestaciones estéticas del arte y que perviven en sus textos vivos: conjuntos rituales, fiestas, memorias orales, visuales, gustativas, auditivas, entre otras. A su vez, las mujeres hemos creado dentro de la práctica comunitaria, en tanto co-creadoras de estéticas originarias, como artesanas, tejedoras, ceramistas y desde otras prácticas en subversión a la modernidad hegemónica, como colectivos profesionales en las artes actuales.

Oaxaca es reconocida en el ámbito nacional e internacional por su legado ancestral prehispánico, por sus fiestas y tradiciones, pero también por sus artes y específicamente las plásticas; es decir, por ser un espacio de producción y reproducción de sentidos estéticos-retóricos, que han forjado identidades multidimensionales, donde lo artístico puede funcionar como una estrategia de prestigio y simbolización, como mecanismo de traducción de su cosmovisión, como el discurso visual plástico-pictórico contemporáneo, lugar de autoreferencialidades, representaciones imaginarias, íconos, índices, símbolos de su particular forma de ver, sentir, pintar, semiotizar.

Así, las artes visuales, especialmente las pictóricas, devinieron en significativas en el ámbito nacional y han logrado traspasar fronteras ingresando en diversos espacios del arte con gran acogida. Las conocidas figuras representativas de este proceso, como Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Rodolfo Nieto, Rodolfo Morales, consiguieron un lugar prestigiado luego de haber transitado la espiral diaspórica del nomadismo que los llevó a Europa a compartir con las vanguardias del arte, para retornar a sus raíces con un bagaje cultural ampliado y, sobre todo, una mirada creativa dialógica que generó una sinergia productiva artística en la zona donde han seguido primando los creadores.

No obstante, existe un amplio repertorio de mujeres artistas que han pasado poco visibles, algunas veladas, o han tenido que desarrollar diversas estrategias, en algunos casos androcéntricas, para entrar en la visualidad legitimadora del

circuito artístico, y también han abierto sus propios caminos en el mundo del arte plástico, cuyos discursos con estrategias diversas nos interesa evidenciar en este estudio, debido a la poca atención que se ha dado en la investigación y crítica de arte en Oaxaca al mundo femenino plástico y sí, en cambio, a la mitificación de la mujer ícono.²

En este contexto, esta investigación aborda la construcción y reproducción de sentidos socio-estético-culturales complejos en tanto nos preguntamos: ¿Qué relaciones intersemiótico-discursivas, interculturales, intergenéricas, intersubjetivas e interestéticas generan una estética-dialógica entre las artes comunitarias alternativas en esta semiosfera visual oaxaqueña alter-creativa: la pintura ritual de mantas, y la producción artística de mujeres? Y en este contexto, ¿cuáles son las políticas de representación de la mujer como creadora-creada, en este escenario móvil? De ahí que tres preguntas transversales son:

- ¿Cómo actúa el género en la construcción de la identidad creativa de las artistas visuales?, ¿cuáles son las diferencias internas de acuerdo al género, clase social (competencia académica), a la que pertenecen? ¿Qué diferencia hay entre un pensamiento icónico de lo femenino hecho en el arte comunitario y un pensamiento filosófico académico del mismo concepto?
- ¿Qué relaciones se tejen entre lo que viven, lo que crean y lo que imaginan estos sujetos semiótico-discursivos complejos?
- ¿Qué políticas de representación expresan estas obras aparentemente diferentes y cómo movilizan sus íconos a través del universo simbólico plástico? En este sentido, recorreremos el horizonte abductivo con las

² En los últimos años ya aparecen trabajos en esta dirección, quizás porque la presencia femenina ha llegado a ser significativa y, sobre todo, activa en el acontecer sociopolítico, ideológico de la ciudad. Es satisfactorio haber podido contribuir en el proceso de larga duración de esta investigación con publicaciones periodísticas de la región, revistas académicas, conferencias en el Día de la Mujer, como la organizada por la Biblioteca de la ciudad de Oaxaca o en encuentros y congresos, como Miradas Cruzadas en que participaron artistas mexicanas y chicanas. Ahora, estos esfuerzos se ven traducidos en el interés que se generó por otros investigadores. Así, hay catálogos críticos con esta perspectiva, como el de Alessandra Galimbert, que desde su gestión cultural presenta un amplio diapason de creadoras, o el interés de Ana Santos, quien en la primera época en que hice trabajo de campo (años ochenta), ella desde su lugar enunciativo creativo ya se había interesado en sus colegas co-creadoras. Todo este desbroce femenino ha hecho posible que creadoras feministas como Lucero González, genere el museo virtual de las mujeres artistas, donde algunos de los nombres de nuestro estudio, tienen su espacio creativo.

preguntas: ¿cómo circulan la ritualidad femenina estas tres producciones estéticas? ¿Qué tipo de ritualidad estética representan? ¿Cómo circulan la “primeridad” hacia el pensamiento icónico del universo femenino mediante las diferentes maneras de representar su cuerpo en las obras de los hombres y las mujeres productores del arte?

Las creadoras movilizan estos símbolos desde la clase social a la que pertenecen, la dimensión etaria, el lugar de donde provienen y, sobre todo, las competencias educativas desiguales que en el mundo del arte las lleva a tener diferentes horizontes de mirada creativa. El análisis de su producción plástica devela los nodos en el *continuum* arte comunitario-arte actual, elaborado por mujeres, en cuanto en ambos se construyen imaginarios plásticos de femineidades diversas, relaciones dialógicas, intercambios simbólicos, comunicación visual que encuentra también en el territorio estético una serie de andenes que se cruzan, se sobrepone, se conectan o no, se usurpan simbólicamente ejerciendo poderes macro o micro, o caminan paralelos en el campo de las estéticas actuales.

La espiral estética de las mujeres en Oaxaca

Las mujeres hacemos historias de creatividad constante, dinámica y en acción emergente. Hemos sido sujetos de enunciación explícita o implícita, temática o productiva, presentes a lo largo de toda la construcción discursiva de la institución-arte, tanto de las estéticas oficiales como de las estéticas alternas, desde diversos lugares históricos semiótico-discursivos de creación, transitando todo tipo de zonas: invisibilizadas, confinadas, objetualizadas, con resonancias tradicionales o ecos de voces transgresoras, contra-institucionales.

Así, las mujeres hemos desarrollado la dimensión creativa, no sólo en la concreción de una obra plástica, sino también con el imaginario, o hemos solventado las condiciones sociales de producción que permitieron que el “otro”, generalmente masculino, pudiera dedicarse al ejercicio productivo de la creatividad, condiciones patriarcales que signaron la hegemónica historia del arte occidental.

Los momentos históricos en los que no encontramos esta presencia explícita, ha sido por las condiciones socio-estético-culturales que explican los niveles de exclusión y marginalidad a la que las mujeres han tenido que enfrentarse en el

mundo de la creación cultural, que fue apropiada por el hombre, en tanto la biológica no estaba a su alcance. Las mujeres hemos subvertido, transgredido y creado nuevas reglas. Son incontables los ejemplos de mujeres silenciadas por los discursos dominantes por haberse atrevido a desafiar y, en algunos casos, hasta dar su vida para romper esas fronteras y desarrollar su interés creativo.

De este modo, se han conformado identidades artísticas en el sector femenino gracias al desarrollo de estrategias eficientes que poco a poco han cobrado fuerza y un lugar representativo en el mundo de las artes. Las obras dan cuenta del enorme y diverso universo femenino de la creación simbólica, en el cual la mujer pare su cultura, ya sea desde los "atributos" adjudicados, los de la opacidad de las gafas patriarcales donde ha crecido, por lo que los ha "encarnado" en sus prácticas, así como desde la cada vez mayor concientización de las perspectivas de género, los estudios sobre las mujeres, un amplio y sesudo campo teórico que sigue transformando la manera de relacionarnos a partir del ejercicio de derechos y deberes que propicien una convivencia en equidad de condiciones para la diversidad de opciones y prácticas creativas.

Estas mujeres del quehacer artístico abren día a día las puertas para que los jóvenes -hombres y mujeres- continúen en este proceso complejo de trabajo, superando ejercicios de poder, acción, representación y colaboración para encontrar lugares multidimensionales, dinámicos y coherentes para esta práctica y para su vida.

En este contexto hay una creciente presencia de mujeres que coinciden en Oaxaca -en los escenarios artísticos- como profesionales de las artes visuales, como un espacio de lucha de poderes y conflictos; es, si lo vemos en un período de *larga duración braudeliano*, un fenómeno reciente, cuyo proceso aún no está lo suficientemente estudiado. Sus historias son disímiles, pues pertenecen a culturas diversas y distantes que se encuentran en la semiosfera oaxaqueña alter-nativa, posibilitando lo que en este trabajo se denomina interculturalidad estética; es decir, mutuos conocimientos e interacciones, desde la práctica creativa cotidiana y especializada. Además de las oaxaqueñas, ya sea de la ciudad capital o de cualquiera de las siete regiones, así como las originarias de otros estados, existe

un colectivo fuerte de mujeres artistas extranjeras que se han acercado por un tiempo³ o definitivamente en la ciudad de Oaxaca y sus alrededores.

Estas creadoras trabajan por abrirse espacios que posibiliten su labor profesional, así como la construcción-reconstrucción de sus identidades diversas en este crisol creativo, en aras de una historia del arte inclusiva, más equitativa, diversa, que incorpore las particulares formas de expresión de estéticas comunitarias, representaciones alternas a las dominantes, en sus diferentes escenarios de interacción, de sus variadas formas de apropiación de tiempo-espacio y de sus sentidos. Así la casa, el taller, la galería son algunos de los lugares donde van dejando huellas, marcas e índices semiótico-discursivos con los que van pintando, diseñando, más que la historia, memorias estéticas. De esta forma, las mujeres artistas están expresando, a través del arte, diversos mundos, a partir de la manera en que han aprendido a ver y vivir en él, lo cual ellas plasman explícita o implícitamente en sus obras a través de variados lenguajes plásticos.

El *continuum* estético comunitario: entre la costura y el caballete

Desde la propuesta del *continuum* dialógico en la cual nos ubicamos como parte del pensamiento complejo y en pro de una política de equidad estética, encontramos en la dimensión histórica de las artes un *continuum* de reconstrucción, re-existencia, re-presentación, donde se pueden hallar arqueologías simbólicas de muchos repertorios de las artes actuales en Oaxaca.

En este sentido, las estéticas originarias y sus múltiples discursos de creatividad diversa, han sido espacios donde abrevan los/las artistas especializadas para desarrollar procesos de traducción estética retórica, dialógica, como la metáfora. En este contexto, una de las estéticas marginalizadas por el arte oficial, que desde la mirada hegemónica de la historia del arte occidental la asumió como folklore, es la estética festiva en tanto considerada como "prosaica". De ella precisamente se alimenta una de las prácticas pictóricas enlazadas con la ritualidad más significativa

³ Hay las que viven seis meses en Oaxaca y seis meses en sus países de origen o ciudades metropolitanas del arte, donde exponen y venden la obra que producen o conciben en la "Bella Antequera". Hay que señalar que esta presencia actualiza e inyecta nuevas visiones al arte local.

de la comunidad zapoteca de Juchitán, en el Istmo de Tehuantepec y que para este estudio será ejemplificativa.

Las “mantas adornos”, como les conocen en la comunidad, son largos metros de tela de manta, donde se retratan en escenografías plásticas –recuadros a manera de pictogramas– los principales eventos de la Fiesta de las Velas que se realizan en el mes de mayo, y que desde tiempos anteriores a la conquista española eran propiciatorias de las buenas cosechas en todos los ámbitos de la ecología de la zona: es decir, pesca y siembra. En ellas los retratados son justamente gente de la comunidad que tiene un papel ritual en esa festividad. En ellas se narra visualmente el proceso ritual, festivo y cotidiano que desde la argumentación mítico-ritual da fundamento a la tradición anual y permite múltiples y multifactoriales funciones de la comunidad para esta reproducción simbólica, cuya responsabilidad es colectiva, mayordomal, y está dada por encargo a productores autodidactas.

Los objetos/sujetos de estudios en espiral vinculante

Nuestra principal meta en este trabajo ha sido investigar las relaciones simbólicas representativas del universo plástico, en su relación con lo femenino de las artistas plásticas contemporáneas en Oaxaca, en diálogo con los discursos visuales del arte comunitario zapoteca, específicamente en las mantas juchitecas.

El concepto objeto-sujeto se refiere a los personajes de las obras que en tanto representaciones de sus creadoras, encarnan al signo.

Los sujetos creativos alternativos fueron agrupados en nuestro estudio en dos comunidades: los comunitarios originarios y la comunidad de las mujeres artistas. Ambos son sujetos socio-estético-histórico-culturales⁴ diversos que forman parte de la creatividad contra-hegemónica, respecto al mercado internacional del arte comercial. Dichos sujetos son alternativos respecto a las grandes figuras masculinas de la historia de la pintura en Oaxaca, y frente a los discursos académicos canónicos de la historia del arte clásico, de la belleza, el purismo técnico, la perspectiva occidental, entre otros.

⁴ Desde la complejidad y la transdisciplina, el sujeto social, cultural e histórico también construye una identidad estética que configura sus prácticas, usos, hábitos, rituales. De esta manera proponemos incorporar esta dimensión como parte constitutiva de cualquier construcción subjetiva.

Estos *sujetos comunitarios* pertenecen, por un lado, a la comunidad zapoteca representada en la práctica pictórica de artistas autodidactas, creadores que a través de la estética continúan y re-construyen ritualmente su vínculo con la cosmovisión de su etnia; y por otro, son sujetos femeninos de diversas etnias que confluyen y hacen agencia comunitaria en torno a la práctica creativa.

En ambos casos, tanto los sujetos comunitarios tradicionales, como las mujeres artistas, desarrollan una práctica creativa semiótico-discursiva a partir del funcionamiento estético ritual. Éste implica una gradiancia que inicia en el ritual como práctica ancestral de los pueblos originarios y se desplaza al ritual como práctica intersubjetiva femenina para resolución de situaciones emotivas personales que son a la vez sociales, porque la viven varias congéneres, hasta llegar al ritual como ejercicio político colectivo crítico, en lucha por la equidad social que compromete al género que decidió profesionalizarse y vivir del arte.

De modo que asumimos el ritual desde una lectura amplia que se fundamenta en los rasgos pertinentes del ritual, pero se expande a ritualizaciones metafóricas. Es decir, que si bien el ritual constituye una serie de discursos verbales, no verbales-para-verbales con el fin de influir en las fuerzas sobrenaturales a favor de los/las actores sociales que los llevan a cabo, también incluimos ritualidades urbanas, procesos de ciclos de vida, rituales íntimos que encuentran en la dimensión estética su continente para accionar, agenciar, traducir condiciones socio-estética-culturales-históricas a través del placer creativo.

Ambos textos coinciden en un cruce de muchas vías, donde se encuentran traducciones: intercultural, intersemiótica, intergenérica, interestética entre las artes comunitarias, tanto con ascendencia ancestral como del llamado arte actual en una semiosfera creativa alternativa articulada desde la estética ritual, categoría compleja que proponemos como eje vinculante epistémico-dialógico.

Proponemos la estética ritual compleja, desde los cronotopos de sentidos creativos transversales, tensionales, corporales en *continuum* dialógico que despliegan relaciones intersubjetivas entre sujetos cósmicos, sujetos comunitarios, sujetos diversos (en sus diferencias de género, etnia, clase) y que se traducen en

lógicas de la emoción, que pueden ser sagradas (en el contexto de la creatividad comunitaria) o profanas (en el contexto de la institución arte).

El hecho artístico constituye uno de los dispositivos culturales con mayor condensación sígnico-simbólica por las múltiples relaciones que nos permiten conocer los tópicos, los mensajes, los estilos, junto a las condiciones de producción, circulación y recepción, gracias a su alto grado de semiotividad y su representación contextual: histórica, social, cultural, ideológica, geográfica, ecológica, lingüística, tanto intra como extra-discursiva. Operamos el análisis mediante la construcción del dato verbal (entrevistas) y no verbal (el semiótico visual de la obra). Entender el contexto sociocultural de estas artistas posibilita analizar multidimensionalmente los discursos que construyen el universo simbólico-metafórico femenino, tanto plástico como vivencial, desde su condición de mujeres profesionales del arte expresada en la narración de sus propias historias de vida, a través de su obra.

Así, tenemos como objetivo explorar a través de la metáfora, como traductora intercultural e interestética, los procesos cognitivo, simbólico, complejo de las formas de apropiación plástica diversas: cognitivo, simbólico, complejo, que hacen las creadoras, para expresar sus voces plásticas, tanto en el nivel de lo público, lo social, comunitario, como de lo privado, lo íntimo, sus marcas, huellas, memorias heredadas de otras mujeres: madres, abuelas, hijas; además, claro, de las ya conocidas miradas patriarcales que siguen reproduciendo a pesar incluso de sus discursos progresistas.

De modo que el trabajo metafórico dialógico complejo permite hacer una lectura traductiva de los elementos que en una figuración realista comunitaria son abductivos y cobran nuevos sentidos a través de estilos que representan los discursos cotidianos y mítico rituales y, en el otro corpus, son más académicos e ingresan a instituciones de arte oficial. No obstante, ambos ostentan un poder económico y un interés por el prestigio social.

Por tanto, la elección de las mujeres artistas y el arte comunitario vistos desde el género, tiene también por objeto poner de manifiesto el carácter diferencial en las condiciones de producción del proceso creativo, pues muestra que el arte no puede

ser considerado como una creación del ser humano en neutro, sino que hay hombres y mujeres -con construcciones de género diversas- con historias particulares que lo crean, lo distribuyen y lo consumen de diversas formas (Bartra, 1994). A su vez, el vínculo comunitario es un *continuum*, un elemento transversal que configura miradas, lógicas diversas, en tensión, insurgentes, o reproductoras pasivas, todo lo cual genera una espiral de sentidos complejos. De ahí que esta investigación tiene vigencia por varias razones de orden epistemológico para el conocimiento científico estético y para la crítica investigativa de las artes en Oaxaca, en México y otras aéreas de estos estudios, pues:

1. Coloca en discusión varios problemas del horizonte teórico-metodológico de las Ciencias Sociales y Humanidades en espiral de relaciones de sentido, así la dimensión epistemológica de las artes como una forma del conocimiento a través del *continuum* emoción-razón que expresa, representa y dialoga desde varias rutas analíticas con interdisciplinas como la antropología del arte, la antropología del género, la estética semiótica, la semiótica de la cultura, la retórica visual, la antropología visual desde el eje transdisciplinario del pensamiento complejo. Así, las estéticas alternativas vistas como texto semiótico discursivo es otra forma de acceder al conocimiento desde lógicas alternas como la emotiva, la *kisceral*,⁵ cada vez más legitimadas en el pensamiento científico académico.
2. Estudiar la plástica de mujeres en Oaxaca es importante porque nos permite conocer los procesos creativos de un amplio sector de profesionales de las artes, cuya impronta va cobrando fuerza desde sus diversas formas de ser y hacer. Recordemos que no hace mucho, aún era difícil encontrar mujeres pintoras, escultoras, artistas visuales en los escenarios del arte profesional y las que existían generalmente se encontraban invisibilizadas. Aunque desde tiempos antiguos tenemos ejemplos de mujeres trabajando en la producción plástica, como Artemisa Gentilessi, por mencionar una de las ahora más reivindicadas, la historia del arte no ha tomado en cuenta la producción artística femenina en su historiografía; de hecho, aún con los aportes de

⁵ Ver la tipología de las lógicas emotivas de Michel Gilbert, 1994.

historiadoras del arte feministas como Griselda Pollock, no se editan nuevas enciclopedias que incluyan una visión de equidad desde esta perspectiva para la configuración de una nueva representatividad en las artes, que incluya las tantas ausencias femeninas y las culturas diversas, no como acápite apartes o apéndices, sino dentro de la trama misma compleja y variada. En este sentido consideramos que es importante incorporar esta mirada a los diversos estudios de las artes en cualquier estudio.

3. También es importante analizar las complejas relaciones del sujeto (en este caso las mujeres artistas) y sus interdiscursos (es decir, la relación entre su obra y su práctica, de la que hablaron las creadoras en las entrevistas, los catálogos que construyen un tipo de argumento especializado, y los textos divulgativos que aparecen en la prensa o en páginas virtuales), así como la relación con las *materialidades semiótico-discursivas complejas*⁶ que lo constituyen. En esta investigación nos interesamos en reflexionar sobre la dimensión de género como práctica semiótico-discursiva que no sólo se expresa en el discurso explícito, concientizado, asumido por los/las creadoras/es, sino en las condiciones de producción que construyen, lo cual es importante explorar en tanto evidencian la relación entre la producción creativa y el valor que se le otorga. En este sentido, la obra tiene también una dimensión performática que implica un proceso de competencia y alfabetización que además del estilo y la técnica devela los procesos intersubjetivos de construcción-re-construcción del sujeto mujer y sus múltiples identidades con que acciona sus ritualidades cotidianas y/o sagradas.
4. Aquí hay que vislumbrar qué tipo de discursos se están legitimando, pues hay diferentes diferencias. ¿Quién define esto? Si el sujeto es producido en el discurso, ¿qué tipo de sujetos mujeres son los que están representados en las mantas y en las obras de estas creadoras?, ¿cómo responden las propias mujeres a estas representaciones? Se trata de evidenciar los efectos homogeneizadores jerárquicos de los procesos económicos, culturales,

⁶ Complejo categorial propuesto por la semióloga Julieta Haidar, 1994.

comunicacionales, subjetivos, históricos del capitalismo global, y ofrecer nuevas alternativas de lecturas socio-estético-políticas como parte de la construcción del sujeto crítico-ético.

En este sentido, analizamos estos textos artísticos aparentemente muy distantes pero que desde el enfoque transdisciplinario en el cruce del análisis teórico-metodológico de la teoría de sistemas del pensamiento complejo en interrelación con la semiótica de la cultura y el análisis del discurso, desde donde ubicamos nuestra postura epistémica, es posible. Así, también dialogamos con la semiótica visual y específicamente con la imagen plástica, pero a la luz de los estudios de género, y en ocasiones con teorías feministas, que configuran un eje transversal de una mirada política que aporta a los estudios críticos de las ciencias sociales y que en este caso permite dar voz “sirénida”, desde la insurgencia de la forma “alterna”, a los discursos invisibilizados de las diferencias creativas de la zona en pro de una reconstrucción activa de los lugares plásticos.

Hacemos una reflexión teórico-metodológica transdisciplinaria con el objetivo de analizar a las actoras (la comunidad y las artistas) del mundo estético alternativo oaxaqueño a través de sus discursos plásticos y su relación con sus discursos verbales como una *práctica semiótico-discursiva* (Haidar, 1994) donde convergen, conviven, coinciden, consensan y disputan, divergen, luchan por el poder real y simbólico en un proceso dialéctico y dinámico las diferentes productoras sociales de este espacio. Así se configura una semiosfera (1996) a la manera lotmaniana, es decir, un espacio donde pueden vivir los signos, en este caso estéticos, en tanto generan condiciones de vida creativa, aplicada a las artes visuales alternativas o de la re-existencia, desde la propuesta (de)colonial de Adolfo Albán (2008).

Se ha desarrollado en Oaxaca, y especialmente en la ciudad capital, un campo a la manera de Bourdieu (1988) que traduce en formaciones imaginarias determinados hábitos de la práctica creativa en una polifonía de discursos (Bajtín, 2002). Este espacio condensador, productor, promotor, co-creador representa condiciones sociales de producción y recepción significativas que han propiciado el auge del fenómeno artístico en el lugar, cuyo interés ha trascendido contextos cercanos y es parte de los circuitos internacionales del mercado.

De modo que pensamos Oaxaca como un escenario⁷ creativo de estéticas diversas en conflicto y coalescencia, entre las que está la que aquí abordamos: la de la resistencia a los discursos dominantes del Arte, como las mantas juchitecas y el arte de las mujeres que han desarrollado otros estilos que se diferencian del estereotipo plástico folklorizado o de los intereses plásticos masculinos. Así, este emplazamiento deviene en un territorio simbólico a partir de la posibilidad móvil de los tejidos y tráficos de sentidos a través de estos territorios metafóricos.

Implica ubicarnos en la noción de construcción de un hecho geo-socio-histórico-político-cultural imaginario, representado en un proceso complejo con características similares a los de otras ciudades latinoamericanas, a pesar de los particulares procesos, memorias, crónicas de sus estados nacionales, hasta sus políticas económicas, sociales y culturales, que posibilitan entenderla como un todo semiótico, también como fragmentos, intersticios, grietas con heterogeneidad, conflictos, divergencias y contradicciones.

Así, este espacio creativo oaxaqueño semiosférico es limítrofe, fronterizo “nómada” (Braidotti, 2000), también es “líquido”, interactúa con *culturas líquidas* (Bartra, 2008), retomando a Bauman (2002), por mencionar algunas de las metáforas-simbólicas actuales que en esta investigación consideramos pertinente ampliar y re-semantizar.

Lo líquido puede llegar a ser también resistente desde la posibilidad de ingreso a las ristas, grietas, ubicuidades que lo sólido no alcanza o cuando encarna la resistencia al colonialismo civilizatorio occidental, al que se ha enfrentado de manera continua y diversa, “en los actos de sus vidas cotidianas con los que ponen en práctica los principios profundos de sus respectivas matrices de civilización” (Bonfil Batalla, 1988:11), por tanto estamos frente a un espacio complejo,⁸ donde la

⁷ A su vez, la puesta en escena, así como en esta “obra de teatro”, implica un proceso de ensayos de sus actores y actoras con equivocaciones y aciertos, un director de teatro con subdirectores de escenas, un propósito o intención estética, un mensaje, varios vestuarios que conforman estilos de acuerdo a los personajes, cada personaje con sus particularidades psicológicas, sus posibilidades de cambio y dinamización de la escena, así como las varias versiones posibles sobre un mismo tema, la polifonía de voces en escena, los cambios de escenografía y un sin fin de cosas más que ese espacio mágico artístico nos proporciona.

⁸ Desde las teorías de la complejidad, implica incorporar miradas agudas que incluyen otras lógicas, metodologías alternas a las tradicionales, articulaciones disímiles, heterogéneas, opuestas, que gestan sentidos bi y multidireccionales.

estética ha sido -y más que nunca ahora es- un lugar de empoderamiento del *sujeto* específico autogestivo, con eficacia simbólica que le abre posibilidades críticas, políticas, éticas. No se limita a los linderos geográficos del estado,⁹ pues Oaxaca forma parte de ese amplio territorio que configura Mesoamérica. Los actores que la conforman, son parte de culturas que han sido fragmentadas por hitos nacionalistas que olvidan parentescos y vida comunitaria, práctica ancestral, que a pesar de la colonialidad estética que vive América Latina, no han desaparecido y encuentran sus propias estrategias de producción subversiva que recuerdan sus vínculos ancestrales, presentes aún en su memoria colectiva.¹⁰

En este sentido, consideramos que las artes visuales, especialmente la plástica oaxaqueña comunitaria se constituye en un canal transmisor, creador, traductor de discursos: étnicos, tradicionales, modernos, comunicaciones interculturales, donde cada productor/a genera interpretantes visuales de la cosmovisión a la que pertenece o convive, desde su particular y/o social estilo, a partir del cual traducen sus identidades de género, tanto como étnicas, como oaxaqueños/ñas, como mexicanas/nos, o como extranjeros/as, otorgando con ello su propio anclaje desde el cual capitaliza la obra. De modo que la práctica semiótico-discursiva creativa permite ordenar, reproducir, actualizar, re-crear las re-presentaciones simbólicas y las relaciones sociales, como las de género, en el tiempo- espacio creativo: las obras y fuera de ellas.

De esta manera damos cuenta de algunos de los campos de significación de las diferentes imágenes e imaginarios que sobre las mujeres se tejen en las producciones estéticas comunitarias y personales en Oaxaca. Un eje radial y transversal es la manera como desde el discurso comunitario y el personal se apropian de símbolos, como la *sirenidad*,¹¹ expresando imaginarios míticos desde su particular manera de traducir la estética ritual actual. Miradas de mujeres de

⁹ Oaxaca tiene vínculos estrechos con otros estados de México como Veracruz, así como con Centroamérica, en el caso de Guatemala, de los que hablaremos en su momento.

¹⁰ Es de señalar que de Juchitán parten todos los inicios de año colectivos amplios de fieles que se desplazan a Esquipulas en Guatemala para su tradicional fiesta del Cristo Negro, que está presente en la iglesia principal, el cual recibe representantes de toda Mesoamérica, Centroamérica y el Caribe en un encuentro interétnico, interestético e intercultural imponente, hasta la actualidad.

¹¹ Proponemos hablar de sirenidad para referirnos a las cualidades de esta dualidad de semas visuales que se traducen en variantes diversas de contrucción metafórica femenina y feminista.

distintas clases sociales, etnias, condiciones creativas, han moldeado mitos, fiestas e imaginarios con variadas trayectorias que encuentran en esta imagen una nueva forma de representación de sus deseos, historias, de sus sueños.

De un amplio repertorio de diferentes propuestas del universo simbólico femenino de esta semiosfera, en el caso de las mantas, elegimos de un total de nueve mantas registradas y analizadas,¹² y veinte proyectos creativos de mujeres artistas para profundizar el análisis transversal a través de un modelo semiótico discursivo que incorpora las relaciones de género mediante la sirenidad, uno de los personajes de liminalidad metafórica, más representativos, que aparece tanto en las mantas dedicadas a la Santa Cruz de los Pescadores, como en algunas de las mujeres artistas. A partir de ella se tejen relaciones simbólicas con la diversidad de mujeres artistas en sus entornos diferenciados también. Tanto dentro como fuera de la manta, la sirena nada entre sus pliegues primigenios, por las nuevas tecnologías visuales del arte actual.

Los proyectos elegidos son obras representativas de la propuesta de las artistas tomando en cuenta su pertinencia temática en esta investigación. Como investigadora pude participar en algunas de las exposiciones –estuve presente y pude colaborar con escritos para catálogos para algunos de sus proyectos– o en la puesta en escena hablando en la inauguración, lo que permitió conocer de cerca el proceso extra e inter-curatorial. De un total de treinta entrevistadas, se eligió a veinte para analizar su obra. El criterio fundamental fue el percibir en ellas procesos metafóricos complejos, analizables desde lo que consideramos una *estética metafórica feminista*, se asuma la creadora como tal o no.

Desde esta mirada epistémica, se hacen lecturas semiótico-discursivas del cuerpo en las obras como una dimensión estética clave que da lugar a una lectura compleja del mundo femenino: las problemáticas, imaginarios, eventos cíclicos, de clase, etnia, ética, eróticas, entre otros temas vistos desde la corporeidad, corporalidad, y los cuerpos metafóricos diversos.

¹² Recordamos que esta investigación teje también un *continuum* con mi tesis de maestría “Estéticas rituales pincelando identidades. Análisis semiótico de las mantas juchitecas”, ENAH, 1999, donde se etnografió discursiva y visualmente nueve mantas “adornos” de las fiestas de las Velas de Juchitán Oaxaca; y se analizó semióticamente de manera contextual y se profundizó sobre la estética juchiteca y la vida de sus creadores.

Se pretende incorporar a la lectura semiótica, las miradas de género, es decir, además de las condiciones de producción y recepción de las creadoras como sujetos pertenecientes a un contexto socio-histórico, queremos hacer énfasis en los específicos procesos creativos de las mujeres artistas, sus contextos, ahondando en la exploración de las subjetividades femeninas psico-bio-sociales, para analizar cómo esta dimensión trasciende sus historias de vida y se expresa en las condiciones de producción y en la obra, explorando en estos textos una simbólica femenina recurrente o insurgente.

Estas mujeres crean una nueva realidad, su objeto artístico, que representa su visión del mundo a través de su propuesta creativa que pasa por varios ejes que recorren la cosmovisión, las identidades de género, nacional, intercultural, profesional, y muchas más a las cuales ellas se adscriben, o no. De acuerdo a sus específicas necesidades espacio-temporales y subjetivas; el eje de la estética, ya sea tradicional o contemporánea, o la específicamente feminista, como se verá en algunos de los casos analizados a partir de las poéticas del cuerpo femenino que ellas proponen, la semiótica de la cultura nos ofrece un aparato conceptual amplio, cuya permeabilidad posibilita la incorporación de la dimensión de género.

La identidad metafórica construida a partir de la simbolización plástica funciona como eje multidimensional, un continente que da sentido a los *signos icónicos y plásticos* (Klinkenberg, 2006) que conforman los variados repertorios de su producción pictórica o en artes visuales y de sus prácticas como profesionales, sobre todo del pincel.¹³ Desde el género, la identidad profesional, la diversidad de etnias, entre algunas dimensiones que abordamos en este estudio, predominan las mujeres creadoras oaxaqueñas, mexicanas de otros estados, europeas, norteamericanas, algunas sudamericanas, como de Chile, así como asiáticas de Japón.

Auto-etnografía visual, subjetividad y método

La etnografía es también un nomadismo -un viaje en el viaje-, en tanto se parte de un desplazamiento, una trayectoria, una búsqueda de un acontecimiento como diría

¹³ Hay que explicitar que no se incluye obra de mujeres fotógrafas porque sus condiciones de producción creativa pasan por tecnologías que en esta ocasión no fueron exploradas. De modo que son artistas plásticas que hacen pintura, escultura, arte objeto, arte conceptual, arte social.

Deleuze (2005), algo que sea un enclave de sentidos que abra múltiples lecturas, guiños que narran imaginarios, fantasías, memorias.¹⁴ Cómo acceder a ello ha sido un tema tratado desde diferentes métodos y técnicas desde el conocimiento disciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar.

Un modo de acceso a los discursos estéticos puesto en práctica en este trabajo investigativo, lo denomino *autoetnografía icónica* a partir del encuentro que fue por azar y abducción de una manera de autoexpresión visual de los creadores populares de la pintura ritual de las mantas, quienes retratan historias de vida comunitaria evidenciando su capacidad autorepresentativa y sus propios estilos de visualidad, codificación, subjetivación y por supuesto competencias de lectura comunitaria. Desde la otra rama de este árbol también se ejerce una autoetnografía icónica, si asumimos la obra de las mujeres creadoras como un autorrelato biográfico simbólico, no siempre descriptivo, sino metafórico visual.

Así, dentro de un proceso de investigación de “larga duración”, Braudel (2006), de varios trabajos de campo, las técnicas para la construcción de los datos pasaron por la observación participante a través de largas estancias de campo, siendo la primera en 1999-2000 (donde se hicieron las primeras entrevistas) y la última en el período de 2004 al 2005, y de 2009 a la fecha actualicé información.

Entrevistas a profundidad,¹⁵ historias de vida construidas a partir de la obra como una etnografía del arte, entre las principales, fueron materiales construidos para el análisis de los procesos de traducción intersemiótica e interdiscursiva como recursos etnográficos visuales, desde una manera de hacer antropología de la complejidad que incluya la perspectiva feminista, intercultural e interestética alternativa y concentra su interés en las diferencias, tejidas a partir de los ejes de la

¹⁴ Aún cuando el etnólogo(a) sea parte de la comunidad de estudio, se requiere un punto de vista de distanciamiento para su mirada. Lo *emic* y lo *etic* pero en *continuum* e itinerancia.

¹⁵ Hay que mencionar que en muchos de los casos, fueron días enteros que compartí con la creadora, así como continué en comunicación vía internet y recopilé catálogos de varios proyectos de las mismas. Muchos de los cuales fueron donados por la misma productora, por lo cual reiteramos nuestro agradecimiento. En el caso de la comunidad zapoteca, fueron estancias intermitentes de varias ocasiones de trabajo de campo, sobre todo en eventos significativos como la Fiesta de las Velas; exposiciones de arte en la Casa de la Cultura o en coyunturas políticas importantes, así como las que ambos sujetos de estudio (la comunidad juchiteca y las creadoras) realizaron en la Ciudad de México durante mi larga estancia en la República Mexicana.

intersubjetividad e interculturalidad, que permiten acceder a este conocimiento "otro" y exponerlo y compartirlo con la visión académica.

Para ello fueron clave los desplazamientos a otras lógicas discursivas, además de la racional como son la visceral, *kisceral* y emocional,¹⁶ mismas que configuran mapas argumentativos que transitan transversalmente la imagen y las voces etnográficas. Quiero señalar que tanto las transcripciones como los textos de análisis de la obra de las artistas fueron primeramente leídas por ellas mismas, quienes expresaron comentarios, precisiones y actualizaciones.

Esta peculiar práctica posibilitó aplicarla a los otros textos, artefactos, obras de arte, donde se identifiquen los/las sujetos en estudio, esto es, con la obra de productoras de artes visuales y plásticas que frente a su obra desarrollaron relatos de historias, de sus historias, de memorias, y también de sus inventos como de sus silencios y olvidos. Así, mediante esta técnica se buscó el encuentro con lo subjetivo icónico que retrata, también a su creador/a, lo representa, activa dimensiones fóricas, emotivas, significativas, por lo que podría decirse, desde una lectura metafórica feminista de Virginia Woolf, es su *habitación propia*.

Desde esta sabiduría dialógica, buscando el *corazonar*¹⁷ (Guerrero, 1992) abductivo que incluye los sentidos racionales y emocionales, que se ponen en juego en ese aquí y ahora: la mente, los afectos, el cuerpo y las creencias de los/las entrevistadas, se generó esta técnica en el trabajo etnográfico. Dicha metodología popular partió de la imagen fotografiada, elaborada por mí, o por ellos/ellas, mismas pues también me aportaron fotografías, artículos periodísticos sobre la obra plástica, tanto como catálogos, lo cual agradezco muy en especial, pues configuró otra manera de indagar rutas de lectura de las/os creadores/as, o co-productores de la obra, en el desarrollo de sus propias posibilidades narrativas, retóricas de *inventio, dispositio, elocutio*.

Así, se fueron construyendo los sentidos más significativos de sus signos-símbolos socio-estético-histórico-culturales, a partir de este juego de espejos o

¹⁶ Michel Gilbert, en "Multi-Modal Argumentation", 1994.

¹⁷ Este es otro neologismo de Patricio Guerrero Arias en su insurgencia por incorporar las ciencias de la emoción en la conjugación del lenguaje teórico antropológico. Nos recuerda la sabiduría de Don Juan, cuya voz recoge Carlos Cataneda. En ésta nos invita siempre a elegir los "camino con corazón". Ver *Enseñanzas de Don Juan*, de este etnógrafo.

espejeo en el enfrentamiento de los entrevistados/as con la imagen y los modos de cercanía con el tópico discursivo. De esta manera, se utilizó la dimensión indicial icónica como un dispositivo generador de memorias, relatos, cuentos, recuerdos de todo orden.¹⁸ Los sentidos se completan con los interlocutores que cuentan su propio relato frente al texto visual, con lo cual activamos una *estética de la participación* Sánchez Vázquez (2006), y por tanto una acción creativa comunitaria. Estos relatos constituyeron una especie de mapeo visual que jerarquiza símbolos, desarrolla cadenas de sentido desde sus propios intereses, estrategias argumentativas implícitas y explícitas.

En este contexto, se propició la construcción de narrativas visuales en procesos de interacción comunicativa que en este estudio se dirigen a la voz plástica y sus polifonías, tanto icónicas como verbales, culturales, interculturales, de su sujetos semiótico-discursivos complejos, tanto como con otros lenguajes y espacios como el expositivo museístico, generando una circularidad discursiva a través del habla-diálogo de estos textos visuales narrativos con el/ la entrevistada, donde se relatan los principales acontecimientos que han formado y son parte de sus memorias, olvidos, silencios.

En el trabajo de campo de alrededor de una década hemos podido encontrar cerca de una docena de mantas y un amplio registro de obras en catálogos u obsequios de las artistas cuando visitaba sus talleres. En el caso de las mantas, se ha podido hacer el registro fotográfico con mi cámara, no profesional pero con la cual construí el corpus visual preliminar como dato antropológico y últimamente conseguí fotos profesionales de las mantas, gracias a la exposición que en el año 2007-2008 se realizó de ellas en un reconocido museo de Ecuador. Muchas de ellas ya no existen, debido a que es un arte efímero, en tanto no mantiene un trabajo de conservación como bienes patrimoniales, por no ser concebidas como arte en la misma comunidad¹⁹ y por tanto no cuentan con condiciones de conservación tecnológicas.

¹⁸ Es de mencionar que dicha práctica la inicié en otro contexto y con otros fines, Armando Silva al desarrollar relatos a partir del álbum de familia. En mi caso, abordo la obra estética creativa y sus autores/autoras así como la de los receptores.

¹⁹ Hay que decir que con el trabajo de valoración de estos textos que hemos realizado en estos años, hemos conseguido que esta mirada cambie y las sociedades de socios que poseen estos

Ahora solo queda el registro visual que coyunturalmente pudimos fotografiar, como la manta de los Pescadores, elaborada por artistas varios, entre ellos el reconocido Jesús Urbietta, quien cuando su hermano Pedro fue mayordomo, convocó a varios compañeros a hacer este tipo de arte comunitario, lo cual fue una excepción a la regla pues los creadores de estas mantas no son académicos sino miembros de las sociedades gremiales, una especie de cofradías en torno a sus labores, santos representativos, o familias principales²⁰ de la comunidad. Así son pescadores, trabajadores de la empresa petrolera de la zona, *muxes*,²¹ quienes son comisionados por el *Gussana Goola*, o máxima autoridad de la sociedad, para que elaboren la narración visual con el tema que los cohesiona; de acuerdo al tipo de Vela, así por ejemplo, tenemos mantas de los pescadores, de San Isidro, San Vicente, de los coheteros, entre otras.

De modo que por esta razón la autoría de estos discursos visuales no recae en el autor individual únicamente sino en la comunidad entera, la que decide qué y a quiénes se va a representar.²² El modo de representación del pintor pasa por el filtro de la imagen y el imaginario sociocultural comunitario, en una especie de rompecabezas de fotos que se ordenan de acuerdo a los pasos significativos que configuran cronotopos representativos en la manta, y que parten de un mapa imaginario de recuerdos que condensan varias épocas, tiempos, lugares urbanos y rurales que siguen viviendo en la memoria colectiva ritual.

En este contexto, encontramos como isotopías visuales²³ dos personajes de alta densidad semiótica visual que consideramos ejes dialógicos con los demás discursos de las mantas: la sirena y el lagarto, en tanto recursos figurativos de modernidad y tradición que representan el diálogo en las fronteras estéticas, éticas y eróticas actuales de ideologías, historias, filosofías, ejercicios de poder diversos.

bienes ya han tomado medidas al respecto de su cuidado. También las exposiciones que han podido tener estos bienes fuera de México, en el Ecuador han posibilitado que las mantas hayan pasado por departamentos de restauración con lo cual se han restituido algunas de ellas.

²⁰ Las más acomodadas y cuyo apellido ha sido más difundido en la comunidad.

²¹ Es la manera como se conoce a los gays de la zona, un tipo de homosexualidad peculiar, en tanto estructura su diversidad incorporando dimensiones de etnicidad mesoamericana.

²² Esta elección también pasa por el filtro económico de apoyo a la sociedad que como manda o personal hace cada socio para que se realicen estas mantas.

²³ Recurrencia visual de temas, personajes, tópicos en el corpus de estudio.

Así, desde dos mitologías: una originaria, la del lagarto, primer mes del calendario zapoteca, deidad cosmogónica con atributos genésicos; y por el otro lado, la sirena, figura dual de representación femenina piciforme que está presente en leyendas, mitologías de varias culturas originarias de oriente, que luego pasó a occidente y que en Mesoamérica, con los procesos de conquista y colonización asumió rasgos pertinentes de la cosmovisión originaria de la zona, por lo que condensa imaginarios bilingües o trilingües, referentes deíficos, cualidades de representación de las mujeres de la zona, entre otras, por lo cual constituye un personaje de frontera políglota que dialoga con diversidades y alteridades discursivas visuales, géneros, etnias, clases, estéticas.

Éticas, estéticas y eróticas en el trabajo etnográfico

La etnografía, como mecanismo de observación participante, interpela y confronta a la investigadora/o en la propia subjetividad mediante la interacción comunicativa con el otro, la otra. En este sentido, es importante la relación de la investigadora-sujeto de estudio, las inter-subjetividades que entran en el dialogo discursivo, los diferentes roles que desempeñamos en ese toma y daca de información. Este estudio, al ubicarse desde la perspectiva de género, un lugar de enunciación política que critica, ubica, incluye, me confrontó de muchas maneras con los sujetos en estudio en el manejo con los datos, sobre todo en las entrevistas a profundidad y el trabajo de campo. Qué hacer cuando lo que dice la entrevistada evoca en la investigadora su propia historia, hecho común cuando se desarrolla una investigación de mujer a mujer urbana o semi-urbana.

En muchas circunstancias lo que decían las mujeres artistas me llegaba muy directamente a mí como con-género que comparto con ellas capitales tales como la clase, etnia, edades, interés por el arte. Leer en sus palabras, explícita o implícitamente sus emociones, por ejemplo, palabras deseantes, afectos duraderos difíciles en situaciones de migración intelectual femenina, que presenta sus propios conflictos y retos. De muchas de ellas me llevo una serie de diálogos interculturales e intersubjetivos que activaron emociones compartidas frente a varias situaciones de coincidencia. Así, parte de las dificultades que he tenido en este proceso es el

cómo abordar datos confidenciales emotivos desde una epistemología ética, en la cual la voz de la otra, es en muchos sentidos, también mi propia voz, mis anhelos.

La confidencialidad que esto involucra, crea complicidades profundas y gesta amistades que implícitamente reclaman su derecho al secreto, y al mismo tiempo, la necesidad de compartir sus historias. En algún momento concebí colocar nombres ficticios pero eso iba en contra de mi objetivo de visibilizarlas, por lo que con ciertos permisos, expongo algunas ristras. Es también desde esa frontera dialógica, desde la cual la capacidad sintetizadora y cognoscitiva de la metáfora visual se constituyó en un tercer espacio que me facilita la resolución de estas situaciones. En honor a estos vínculos uso en el discurso el sujeto en tercera persona del plural como parte de la cadena metafórica dialógica.

Los métodos y técnicas de investigación visual que desarrollan géneros discursivos de lo cotidiano, pueden funcionar intertextual, e interdiscursivamente con los discursos académicos. Estas modalidades generan una interacción comunicativa *sui generis* en la intervención social, compartiendo una experiencia de práctica dialogal desde la investigación visual, que involucra la corporeidad, la visualidad, la memoria y el contexto en el aquí y ahora del relato, donde también se involucran los problemas éticos relacionados con la forma de tratar las voces de los otro/a/s en el texto, los problemas como mujeres emergentes en el arte actual.

La dimensión dialógica que surge en el trabajo etnográfico que toma en cuenta la perspectiva de género genera un metalenguaje que abarca una serie de decisiones y estrategias dialogales que buscan la creación de un nuevo lugar entre ambos miembros, un tiempo-espacio metafórico de (de)velación de vidas que se comparten, difieren, rechazan o aceptan, es decir, relaciones de género que desde cualquiera de las prácticas, seducen al otro/a y despliegan mecanismos de control inter-subjetivo complejos. De ahí que ese “conocimiento encarnado” en la metáfora sea un espacio de reflexión, inflexión, acción y proyección, de cada una/o como sujeto enunciativo perteneciente a una serie de redes de sentido que siempre escapan a los discursos académicos.

Para el análisis de los textos plásticos se configura un modelo operativo metafórico transdisciplinario que se sustente en la complejidad (Morin, 1997) en un

diálogo con disciplinas como la semiótica visual, la antropología simbólica, la estética, la retórica, el análisis del discurso, pues posibilitan leer estas expresiones estéticas extra-artísticas (Berestein, 1984), ubicadas en el continente de ritualidad donde se construyen sus referencialidades. Nos ubicamos en una propuesta cognoscitiva amplia, que incluye “epistemologías insurgentes” (Guerrero, 2007), como las de los saberes ancestrales, en un intento de encuentros, complementariedades, diálogos de las ciencias sociales y ciencias artísticas, como las asume Morin²⁴ (1997), entrelazadas en las problemáticas contemporáneas.

De modo que como hemos visto, asumimos el eje transdisciplinar estético retórico como una semiótica de la sensibilidad (*aisthesis*), como un constructo sociocultural que activa la simbólica del placer, el deseo, el erotismo, la belleza diferenciada culturalmente, el humor, el gusto desde la complejidad de sus matices y matrices de emocionalidad, visceralidad, *kisceralidad* y racionalidad, entretejiendo los dispositivos estéticos de sus identidades, ritualidades, cosmovisiones y *cosmopercepciones*. Así, podemos analizar las dimensiones culturales estudiadas en sus contextos específicos, como en el caso de las Mantas donde la religiosidad popular, la comida, la presencia de personajes míticos, las prácticas de la vida cotidiana y festiva están estructuradas en sistemas semióticos y discursivos gramaticalizados, posibilitando la decodificación de sus mensajes etnoestéticos.



Diagrama n° 1. Epistemológico complejo y transdisciplinario.

²⁴ Ver el libro de Edgar Morin: *Introducción al pensamiento complejo*, 1997.

Construimos categorías operativas de algunas interdisciplinas que configuran el horizonte transdisciplinario de nuestro estudio. Desde esta articulación compleja están vinculados los objeto/sujetos de estudio, en el modelo metafórico general de traducción visual en el cual podemos encontrar transversalmente el análisis de cuatro campos que devienen en cuatro ejes teórico-metodológicos:

1. Los sujetos creativos alter-nativos de la semiosfera visual oaxaqueña (interculturales, interestéticos e intergenéricos), lo cual se expresa en intersubjetividades plásticas diversas. Los estudios de género y específicamente sobre las mujeres nos permiten la incorporación de este eje transversal que va a dialogar en esta la investigación desde los diversos lugares de enunciación.

2. El personaje liminal (traductivo metafórico de estos dispositivos fronterizos) en ambos espacios creativos es la sirena que funciona como texto-pre-texto, intertexto en el diálogo entre el arte comunitario y el arte actual por ser una isotopía visual de invariancia y a través de la cual se crean retóricas.

3. La estética ritual como práctica semiótico-discursiva que configura normas, funciones y valores creativos diversos, posibilita en el corpus de nuestro estudio el análisis de tres expresiones de creatividad que ejercen diferentes grados de ritualidad compleja desde la representación metafórica visual de corporeidades femeninas. El otro eje teórico-metodológico articula desde las estéticas, los estudios del arte, la relación con las culturas la noción de sensibilidad en sus sentidos amplio y restringido. Así, la creatividad es un ejercicio de sensibilidad de todos los miembros de las diversas culturas y no solamente de los artistas, en tanto que la restringida alude a los creadores(as) con academia, especialidad que les permite dedicarse con mayores recursos y capacitación, lo cual expresa su trabajo.

4. La metáfora como figura-episteme, estética-retórica traductora de culturas, sujetos de géneros diversos, imaginarios expresados en el mundo plástico creativo genera proceso de metaforización compleja, es decir, se torna inclusiva, continente y contenido de otras figuras. La obra posibilita una relación dialógica y a su vez constituye un espacio propio de trabajo subjetivo, una “habitación propia” donde se (con)figuran y (des)figuran cuerpos femeninos para construir nuevos sentidos metafóricos distintos y alternos.

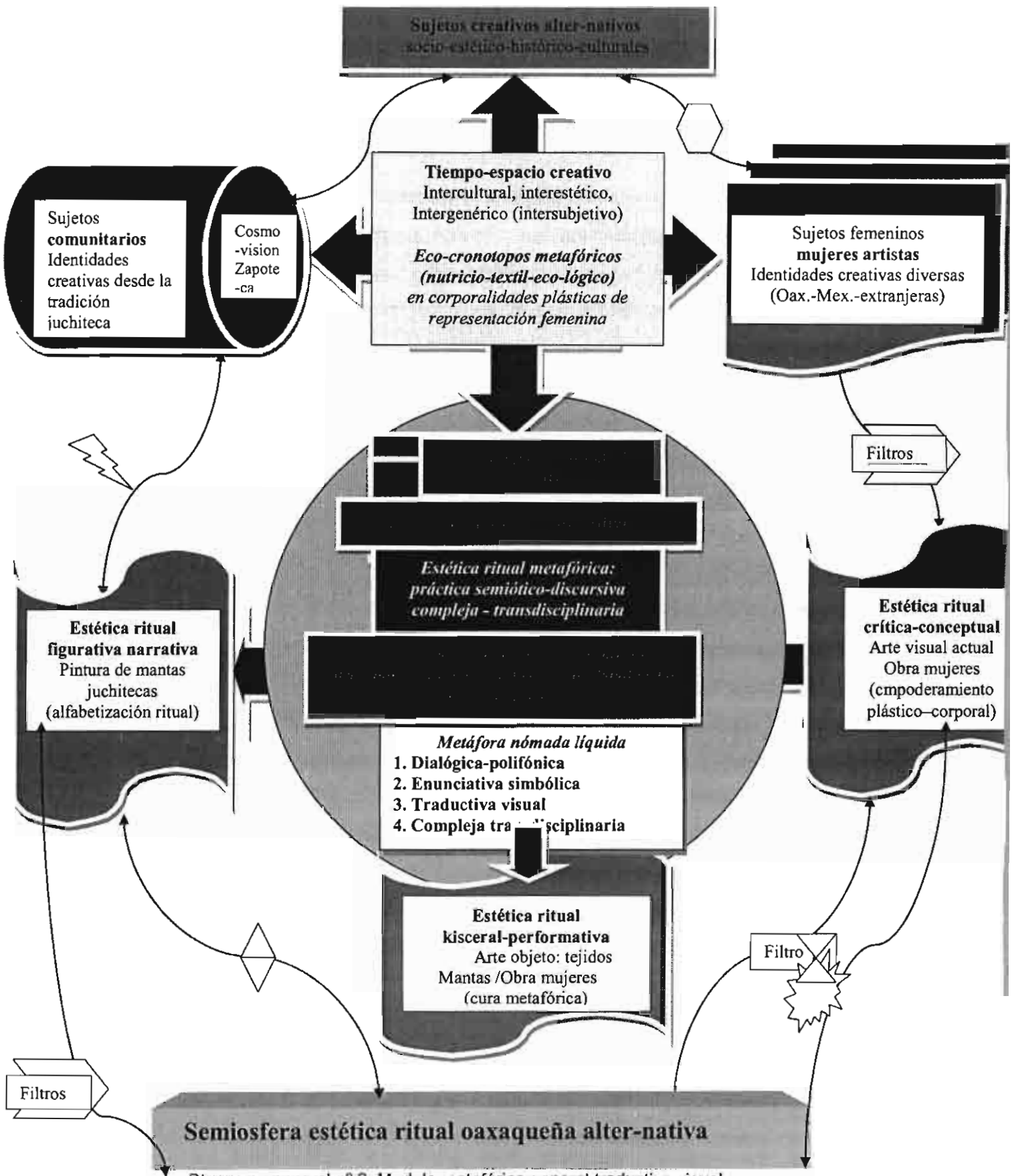


Diagrama general nº 2. Modelo metafórico general traductivo visual.

Metaforizaciones estéticas-rituales en espiral

La metáfora funciona como matriz retórico-simbólica de representación, acción y proyección, vista como una dimensión que forma parte de la estética retórica como materialidad semiótico-discursiva compleja (Haidar, 2006). A su vez más que ser la figura principal, la asumimos como figura puente de dialogismo polifónico con otras retóricas, personajes, estilos, miradas, que desde su complejidad se articulan.

La construcción del modelo semiótico-discursivo complejo transdisciplinario metafórico que a continuación presentamos contiene una serie de categorías del campo semiótico visual, del análisis del discurso, la argumentación emocional, el nomadismo como categoría feminista y la teoría del arte, entre otras interdisciplinas que configuran la propuesta transdisciplinaria del análisis de las tres metaforizaciones estético-rituales en estudio.

En este contexto, exponemos tres dispositivos estético-rituales pertenecientes a procesos de comunicación artística heterogéneos, multi-identitarios, interculturales, polifónico-dialógicos que hemos agrupado desde la metaforización de la siguiente manera:

1. La estética ritual comunitaria de las mantas zapotecas de Juchitán, mediante los procesos de traducción metafórica dialógica compleja de uno de los personajes significativos de este tipo de creación: la figuración de la sirena, que junto al lagarto, dialogan entre la tradición y la modernidad, negocian lugares en disputa y consensan sentidos identitarios, entre rituales de la memoria y el olvido o emergen nuevos dispositivos de la estética carnavalesca que los renuevan, reinventan a través de los cuales re-existen cíclicamente; así, con sus obras, las mujeres artistas se vinculan a este tipo de estética.
2. La estética ritual *kiscera*²⁵ de artistas mujeres que trabajan en el proceso de producción creativa, retomando dispositivos estéticos interculturales (como el huipil zapoteca, el delantal cotidiano, los embases de leche, entre otros) para generar propuestas contemporáneas que traducen los objetos rituales del universo femenino en metáforas performativas, *kiscerales* (mágicas) a

²⁵ Categoría compleja construida a partir de la propuesta de Michel Gilbert de la lógica *kisceral* (Gilbert, 1994).

través de las cuales se genera un empoderamiento del cuerpo y subversión de algunos cánones patriarcales heredados.

3. La estética ritual crítica de artistas del arte conceptual que abrevan explícitamente de su identidad de género para encontrar retóricas transgresoras, o estilos innovadores que pueden formar parte de repertorios (trans)territorializados, es decir, cuyos mensajes visuales no podríamos adjudicarlos a un tipo de producción local, sino que trascienden las fronteras culturales y pueden pertenecer a cualquier espacio de creación. No obstante, el rasgo de pertinencia que las aúna es el interés en expresar estéticamente sentidos complejos de lo femenino, pero transculturalmente.



Diagrama n° 3. Modelo metafórico visual

Las tres metaforizaciones corresponden a tres tipos de arte de la semiosfera visual estética-ritual oaxaqueña alter-nativa, que en un primer grado de analogía con el modelo de Charles S. Peirce, corresponderían a la *primeridad*, creatividad intuitiva-abductiva, la *segundidad* performativa: arte objeto y conceptual y la *terceridad* arte conceptual, es decir la estética metafórica feminista.

En cada una de estas metaforizaciones vamos a encontrar relaciones desde el lugar enunciativo, el funcionamiento, la argumentación, que se verán traducidas en enunciados visuales para la lectura semiótica de la imagen plástica, que incluye los

estudios visuales de género. De ahí que consideramos pertinente hablar de andén capitular como figura visual de ida y vuelta. Cada andén inicia con epígrafes verbales y visuales y concluye con una ventana metafórica, donde se incorpora un discurso “otro” “alter” de referencias complejas, comunicación alternativa a la investigación, o las otras memorias etnográficas que permiten ver otras miradas, textos, afectos, relaciones que signaron este proceso.

Andenes de la espiral

Semiosfera visual
estética-ritual
oaxaqueña
alternativa

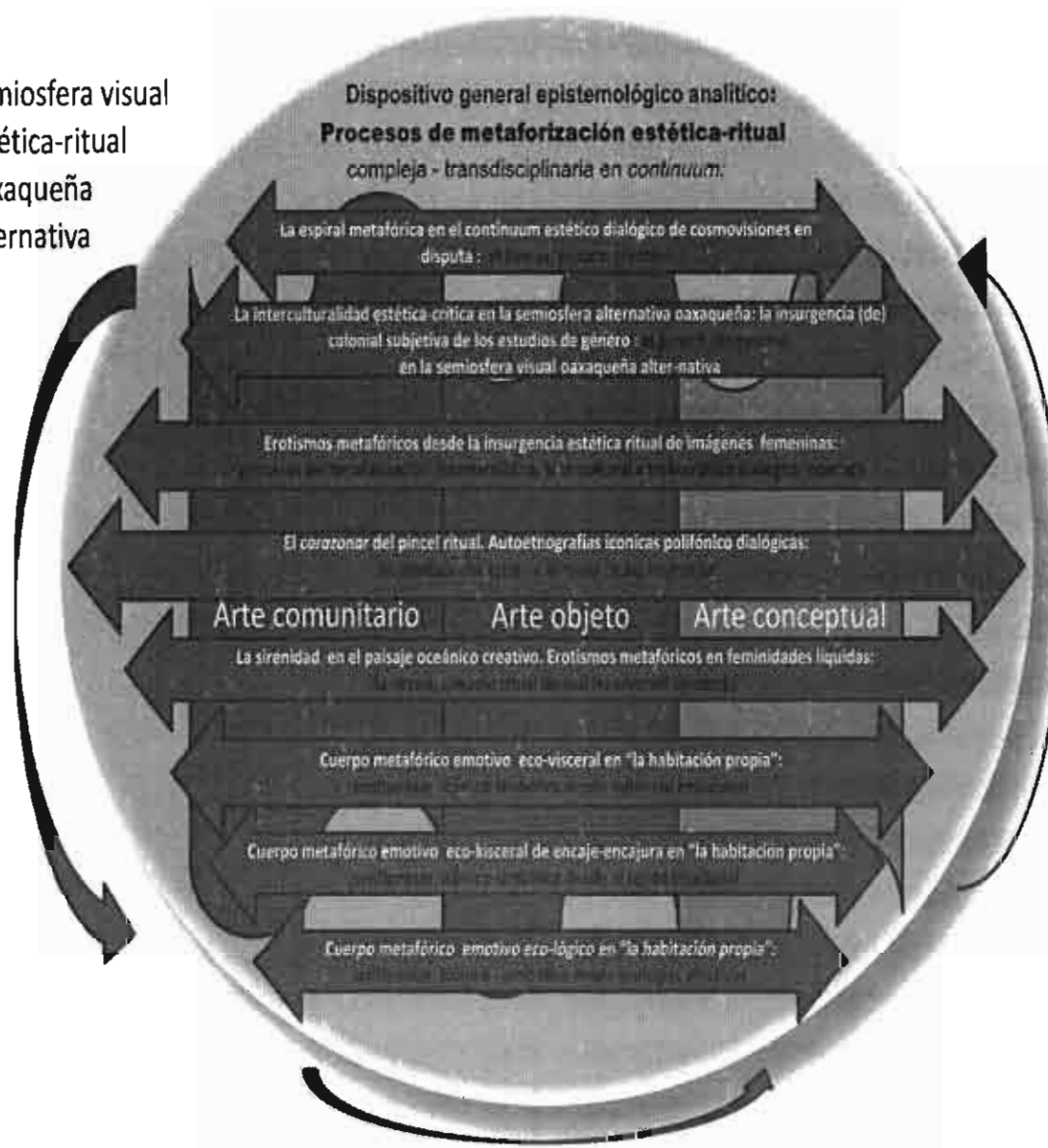


Diagrama n° 4. Trazo capitular y rutas analíticas.

Los andenes son metáfora que alude a la dimensión abierta de cada campo de estudio, que en cada espacio acreditado articula varios modelos teóricos semiótico-discursivos, sobre todo de Lotman, Peirce, de los estudios de género, las teorías de la argumentación semiótica, y el análisis del discurso en pro de la generación de una categoría analítica compleja y transdisciplinaria que ejerza una función radial dialógica y aplicativa con el tema de investigación: la representación de sentidos socio-estético-históricos en el *continuum* dialógico creativo de la semiosfera alternativa oaxaqueña desde el nomadismo de la estética ritual comunitaria.

Cada andén pretende desdibujar la frontera rígida que tiene un principio y un fin para hacerla porosa en *continuum* y articulación con lo anterior y lo posterior, puentes vinculantes entre temas, categorías, disciplinas que desde la transdisciplina tejen sentidos diversos y complejos, de ida y vuelta, abiertos y transversales a todos, compartidos entre varias maneras de conocimiento social, técnicas, epistemes y sabidurías en un intento de encuentro de medios-metáfora que, como nos dice Eli Bartra, “medios de locomoción para recorrer el camino-método y se escogen en función de éste” (Bartra, 2002:149). Todas estas categorías complejas y transdisciplinarias configuran lo que denominamos la semiosfera visual estético ritual oaxaqueña alternativa, que desarrollamos desde diversos puntos de vista inter y transdisciplinarios en ocho andenes.

En el andén uno: *La espiral metafórica en el continuum estético dialógico de cosmovisiones en disputa*, se aborda la dimensión estética en varias reflexiones teórico-metodológicas desde un cuestionamiento de su historia y las discriminaciones que la visión jerarquizante ilustrada estructuró para las artes. De ahí que sea importante el *continuum* cosmovisión-creación, de los mundos posibles, en los cuales también la estética y las artes juegan un papel demiúrgico.

La estética configura el gusto y las variantes e invariantes que de acuerdo a la clase, género, etnia se eligen en grupos sociales y por individuos que en sus búsquedas encuentran y abren nuevos caminos de creación. Construye gramáticas de sensibilidad traducidas en creaciones, tanto del orden de la estética cotidiana, es decir, la que no tiene intención artística, pero que muchas veces es de una potencia creativa profunda; como de las que a través de la academia, continúan

tradiciones artísticas, las subvierten, insurgen, critican, politizan, entre muchas variantes que se siguen generando constantemente, pues su misión es la búsqueda de nuevas discursividades creativas, un sin número de expresiones artísticas actuales. El tiempo-espacio metafórico de la creación se vuelve sustancial, en tanto expresión de una cosmovisión en donde los sujetos, las culturas, las memorias, ideologías y otras expresiones se ven plasmadas de maneras diversas.

En el andén dos: *La interculturalidad estética en la semiosfera alternativa comunitaria oaxaqueña: la insurgencia (de)colonial subjetiva de los estudios de género*, se hace un tejido de categorías confluentes en el interés de la equidad que desde diversos lugares de reivindicación trabajan esta dimensión que es eje clave de esta tesis. Si observamos los estudios de interculturalidad y, específicamente desde la propuesta (de)colonial,²⁶ lleva un amplio camino de trabajo por la construcción política y práctica de condiciones de igualdad inclusivas de diversidades complejas, donde las estéticas re-presentan a muchos de sus miembros. La lucha por los derechos de los pueblos originarios, marginados, en su conjunto ha sido lo más abordado por esta visión.

En el campo teórico-metodológico de los estudios de género, y desde diversas perspectivas, el camino que se ha construido para la equidad ha impregnado todas las (inter)disciplinas, transdisciplinas en pro de la inclusión de esta dimensión dialógica que es pivote de reflexión, acción y proyección socio-estética-cultural y política, a partir de la cual se puede complejizar cualquier tipo de estudio. De modo que desde ambos lugares de enunciación crítica construimos una categoría transdisciplinaria que permite un acceso a la creatividad que incluye y confluye estas interdisciplinas en: el género (de)colonial.

Desde ahí la vinculación con la creatividad, piel de esta corporeidad que conlleva asumir la interculturalidad estética como un espacio interdialógico-intersemiótico-discursivo. Las artes pertenecientes a diversas culturas desarrollan estrategias

²⁶ Retomamos esta categoría de los estudios interculturales de Catherine Walsh, quien se suma a ese pensamiento crítico de Walter D. Mignolo y Aníbal Quijano, para quienes es pertinente hablar de la (de)colonialidad más que de la (des)colonialidad, en tanto si bien la segunda interpela a un proceso histórico, aún no superado por la "independencia", para estos autores esta categoría evidencia un proceso subjetivo, pues el pensamiento colonial se sigue reproduciendo actualmente.

específicas de comunicación intercultural-estética, donde no siempre se ejercen equidades, por lo cual es importante evidenciar los modos de relación inter y extra-estéticas, cuya semiosfera de culturas presenta fronteras, filtros y sistemas complejos que generan sus propias dinámicas. En este andén presentamos las diversas estéticas y los actores/as de la semiosfera alternativa comunitaria de Oaxaca: las mantas zapotecas y las mujeres artistas.

En el andén tres: *Erotismos metafóricos desde la insurgencia estética ritual de imágenes femeninas*, se desarrolla la construcción del andamiaje teórico-metodológico de las principales categorías transdisciplinarias semiótico-discursivas, como estética ritual para aludir a los funcionamientos extraestéticos de las creatividad, metáfora nómada construida desde la retórica incluyendo los estudios de género con la propuesta desarrollada por Rosi Braidotti (2000), estética *kisceral*, entre otras, en torno al nomadismo como subversión simbólica femenina, que permitirán el análisis posterior de los textos visuales que fueron elegidos a través de un trabajo curatorial de alrededor de cuarenta proyectos artísticos individuales de mujeres, de los cuales se eligió veinte, y de la comunidad zapoteca, nueve mantas. Se incorpora la perspectiva de género como parte fundamental de la dimensión inter-estética, más que la alusión técnica o estilística de las obras.

De modo que en este capítulo se explicita el tejido conceptual y las rutas analíticas que posibilitan la propuesta *semiótica visual metafórica*, construida a partir de tres tipos de estéticas diversas pertenecientes a la semiosfera en cuestión, que analogamos “metafóricamente” con el triángulo peirciano y de ahí nos desplazamos a la complejidad, que incluye, además, otras semióticas, teorías de análisis del discursos y otras interdisciplinas desde:

1. El proceso de metaforización estética ritual narrativa-figurativa.
2. El proceso de metaforización estética ritual kisceral-performativa.
3. El proceso de metaforización estética ritual conceptual-crítica.

En cada uno se desarrollan procesos de relaciones en *continuum* intersemióticos, interculturales e interestéticos dialógicos-nómadas, a través de las condiciones sociales de producción y circulación discursiva simbólica-metafórica, en que sujetos y obras son vistos como corporeidades, corporalidades y cuerpos

representados desde la espiral del cuerpo femenino diverso, que posibilita lecturas transversales y transdisciplinarias del mismo. De esta manera, tanto el cuerpo pintado, como el cuerpo de la creadora/o, como el cuerpo comunitario se enlazan en un bucle de sentidos que abre un amplio rizoma visual de corporeidades que recorreremos por algunas de sus aristas.

En el andén cuatro: *El corazonar del pincel ritual. Autoetnografías icónicas polifónico-dialógicas* abordamos las condiciones sociales de producción interdiscursiva visual de uno de los textos o (inter)semiosfera, que estudiamos: las mantas zapotecas, así como los contextos estéticos, culturales, los personajes vistos desde el género, los autores comunitarios, las condiciones festivas.

En general, todo lo que configura una estética ritual nómada de las memorias. Una de las dimensiones significativas para la construcción del dato visual en estos textos es la categoría de *traducción cultural* en la *semiosfera* que Iuri Lotman (1996) desarrolla y la de *cronotopo*, que desde Mijaíl Bajtín (2006) vienen trabajando varios autores, como Peeter Torop (2002). A este cuerpo teórico le integramos la perspectiva de género desde teorías-metodologías de análisis para encontrar los tiempos-espacios que continúan herencias femeninas, subvierten estereotipos o construyen nuevos imaginarios.

En el andén cinco: *La sirenidad en el paisaje icónico creativo. Erotismos metafóricos en femineidades líquidas*, elegimos el personaje más significativo como hemos venido mencionando anteriormente para encontrar una arqueología de sentidos de femineidades que abreva histórica, social, ideológicamente este ícono.

La sirena, personaje metafórico fronterizo en la estética ritual de las artes comunitarias masculinas y la de las mujeres artistas de la semiosfera nómada alternativa de Oaxaca, es una metáfora-símbolo ritual, liminal, transversal, compleja. Es políglota, heteroglósica, nómada por lo que es un símbolo continente contenido para una serie de inflexiones que no llegan a agotar el tema, y sí permiten desarrollar una cadena de interpretantes complejos en torno a las representaciones visuales de las mujeres, tanto en la esfera del arte comunitario de origen ancestral, como del arte actual. De ahí su eficacia simbólica en *continuum*

dialógico entre las estéticas que la posicionan como traductora semiótica discursiva, al colocarse justamente en el *borde* del sentido.

<i>Sirenidad metafórica</i>	Cronotopos femeninos corporales	Metaforización figurativa-narrativa	Metaforización kisceral-performativa	Metaforización crítica-conceptual
Eco-fluido cronotópico Tiempo-espacio creativo de fluidos corporales (maternales, sexuales, sanguíneos) desde la nutrición emocional	alimento ritual/ alimento materno/ fluidos varios	Comida ritual en mantas Maternidad en mantas María Elena García (sabinidad) Daniela Cuéllar (zooantropofagia)	Sara Corenstein (vía láctea) y Cinthya Martínez (delantales deglutivos del género)	Laurie Litowitz (pezones-semillas) Susana Wald (huevos cósmicos, "mujeres de")
Eco-encaje cronotópico Tiempo-espacio creativo de encaje-encajura (cuerpo vestido/cuerpo (des)vestido, desde el tejido femenino)	Textil ritual cotidiano/ textil ritual sagrado	Vestimenta cotidiana-vestimenta festiva en las mantas Irma Guerrero (paisaje urbano)	María Luisa Villa (<i>guadalupanidad</i>) Eva García (vestido de novia)	Natividad Amador (des)figuración de femineidades en huipil Rowena Galavitz (santas rowenianas/ vestidos de diosas)
Eco-logías cronotópicas Tiempo-espacio creativo relacional simbólico medio ambiental: natural, urbano, desde ecologías afectivas	Ecología natural/ Ecología Urbana Ecologías afectivas	Medio ambiente en mantas: animales sagrados y cotidianos, paisajes rurales, paisajes urbanos Ma. Rosa Astorga (árboles de vida) Margarita Pérez (marinas) y Justina Fuentes (sirenidad) Paty Pérez escribe con la lluvia.	Miriam Ladrón de Guevara (reliquias de transgresión femenina, desde la objetualización ritual) Akiko Mayashita (ritualidad floral) Ivonne Kennedy (ciudades en melancolía)	Emi Winter (abstracción) Ana Santos (personaje heterónimo visual en grafiti)

Diagrama nº 5. Eco-cronotopos corporales en la producción visual creativa oaxaqueña.

En el andén seis, *Cuerpo metafórico emotivo eco-visceral*, se analizan los proyectos de mujeres artistas que intertextualizan visualmente con el discurso nutricional comunitario de las mantas, elemento polivalente de reflexión que en el arte actual ha sido abordado desde nuevos lugares de enunciación, facturas y estilos.

Igualmente, en el siete: *cuerpo metafórico emotivo eco-kisceal de encaje-encajura*, se abordan los proyectos que retoman esta práctica ancestral: el hilar, el tejido, el bordado para construir arte objeto con sentidos actuales, desde la subversión de las sujeciones a las que la mujer históricamente estuvo sometida. De esta manera, se encuentra en el trabajo textural del tejido, con su relación entre el hueco y el vacío, un histórico artefacto relacional del mundo femenino que devela un *sentipensar*²⁷ textil en su corporalidad, una dimensión kisceral, de transformación de experiencias de violencia real o simbólica, en una *re-existencia* de cuerpos de mujeres empoderados en la cotidianidad de los tejidos de la vida.

En el andén ocho: *Cuerpo metafórico emotivo eco-lógico*, se analizan proyectos cuyo interés adquiere relevancia extra-estética posibilitando re-pensar la importancia de los vínculos intersemiótico-biológicos con el medio-ambiente y nuestra vida que simbólicamente se extienden a los sentidos afectivos, pasionales. El *corazonar* de eco-logías afectivas configura mapas emotivos donde habitan mujeres en relaciones de pareja desde sus diversos lugares de enunciación de género en la plástica. Así, el *sentipensar* icónico simbólico comunitario interpela nuevos sentidos de lo cotidiano tradicional femenino.

Finalmente, la tesis va acompañada de dos anexos en DVD, con el corpus discursivo y visual, por lo cual genera una codificación para imágenes que incluye el nombre de la manta o el de la artista, y un número asignado. Esta cocina metafórica cuenta, como diría Aurora Levins Morales, con:

Esa riqueza de saberes tribales, locales, particulares, personales, fabricados individualmente y expuestos en la mesa común y es lo que me alimenta en este momento. [...] Escucha a tu hambre, escucha el hambre de otras, aprende de cocineras con experiencia, ve probando sobre la marcha, utiliza ingredientes frescos, conoce a tu proveedor y compra orgánico. ¡Buen provecho!²⁸

²⁷ Neologismo utilizado como categoría integrativa de la sabiduría como sentimiento y pensamiento que Patricio Guerrero (2006) retoma de una voz colectiva comunitaria afrocolombiana, para enfatizar el vínculo equitativo entre el sentir y el pensar.

²⁸ Aurora Levins. "Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras" en *Traficantes de sueño*. [www.http//traficantes.net](http://traficantes.net). Consultado: 28-12-08. pp. 70.

Andén I

La complejidad paradójica:

Espiral tiempo-espacial metafórico en el *continuum* estético-dialógico de cosmovisiones en disputa

Es tiempo, es fin, dejar de ser lo que no somos.
Aníbal Quijano

Ahora que soy
caracola:
latido del silencio cósmico
des-en-vuelvo
mantas solferinas
tras el desliz de la noche
arena de la memoria
donde hablo
lenguajes de espuma
con mi piel:
la ola

Marisol Cárdenas Oñate



Lorena Montes, "Cuando la puerta se abre". Acuarela sobre papel. 2002.

Trazo I

La otra soy yo. En este andén abordamos la dimensión estética a partir de las relaciones dialógicas entre cosmovisión y creatividad, en las diferentes estéticas, en las que sus creadoras/es retoman la propuesta de Mijail Bajtín, quien plantea que el diálogo es parte constitutiva del ser humano. Siempre estamos ejerciendo esta práctica cuando nos comunicamos con el otro/a y viceversa, es decir, los otros/as dialogan a través de uno, tanto como con su comunidad, con sus grupos de pertenencia socio-histórico culturales, identitarios, de acuerdo a sus ubicaciones espacio-temporales de género, clase, etnia, gustos. Esta premisa nos permite analizar el escenario oaxaqueño como un espacio de diálogo a través de la producción creativa de estas comunidades de mujeres y hombres. Los tejidos de sus diversas relaciones marginales, tráficos entre ambos universos discursivos plásticos, se enfrentan, luchan por el poder estético, simbólico y económico, ante la verticalidad institucionalidad del arte oficial. En este sentido, Oaxaca es un escenario de creación comunitaria, tanto tradicional, como moderna, de ahí que nos acercamos a retóricas visuales alternativas de lo cotidiano, lo popular, lo carnavalesco, lo no legitimado históricamente por la institución-arte.

Partimos de la premisa que desde el campo estético²⁹ se expresan, transmiten indicios y evidencias de las representaciones del orden dominante, tanto como de las representaciones alternativas que lo subvierten. Estamos frente a un campo de lucha, diálogo, consenso, disenso, tensividad, coalescencias tiempo-espaciales, donde se negocian sentidos desde diferentes frentes. Un lugar constantemente intervenido por la insurgencia creativa de las estéticas marginales, subalternas, que encuentran en la dimensión simbólica un *tercer espacio*, un lugar de posibilidades y probabilidades.

²⁹ Etimológicamente, estética viene del vocablo griego *aithesis* que se traduce por sensibilidad; por tanto, consideramos que esta noción filosófica posibilita ampliar la mirada sesgada que atribuyó a las técnicas de un tipo de creatividad un lugar exclusivo y excluyente en la Historia del Arte. Siguiendo a Bourdieu (1988) consideramos que el campo estético es un espacio de sentidos expresados en los modos como la sensibilidad se expresa en hechos cotidianos, tanto como sagrados de cualquier cultura de acuerdo a la clase, etnia, género. De ahí que la noción de hecho estético (Mukarowsky, 1999) la asumimos como una práctica semiótico discursiva compleja que trasciende la *tecné* de las artes y está en toda construcción socio-estético-cultural.

La cosmovisión de las comunidades creativas de los pintores de mantas de las *velas* y de las mujeres creadoras de la ciudad de Oaxaca, expresan estéticas diversas, dialógicas, en disputa, resistencia, o como diría Albán Achinte estéticas de *re-existencia* (2009). En suma, se propone la reflexión desde una estética crítica, que *(de)colonice* la visión hegemónica y permita la gestación de una semiosis de universos alter-nativos, donde el cosmos de lo popular y las creatividades femeninas, como *estéticas de la diferencia*, sean incluidas con equidad en la historia de las artes y las estéticas.

La estética, entendida como esa capacidad humana de sensibilización creativa de generar saber, emoción, acción y proyección, forma parte de nuestra dimensión socio-histórico-cultural que se traduce en expresiones variadas de creatividad desde diversos discursos y lenguajes. Es también un punto medular de la cosmovisión de identidades multireferenciales, complejas, nómadas, de gustos, apreciaciones, intereses, visiones, sensaciones, que se ven traducidas en la obra de diferentes maneras. Una de las más abordadas en el arte, pero no por ello menos compleja, es la condición metafórica.

La metáfora, como proceso cognitivo-emotivo-creativo, posibilita ingresar en territorios espirales de sentidos simbólicos, desde amplios recursos retóricos más que analógicos por sustitución, de representación compleja, donde lo dialógico es parte nodal de su corporeidad, inclusive desde su identidad, en tanto, este proceso de comparación requiere de un segundo elemento que hace de "interlocutor" para su configuración. Esto permite la traducción, trasposición y creación, a partir del desplazamiento enunciativo referencial a enunciaciones nuevas y complejas. La manera como las culturas tejen sus memorias, seducen, disfrutan, viven, crean desde sus ejes perceptuales particulares de ordenación del mundo, pasa por procesos de constante creación y re-creación, por lo que consideramos que la construcción metafórica evidencia también una manera específica de *ver* el mundo.

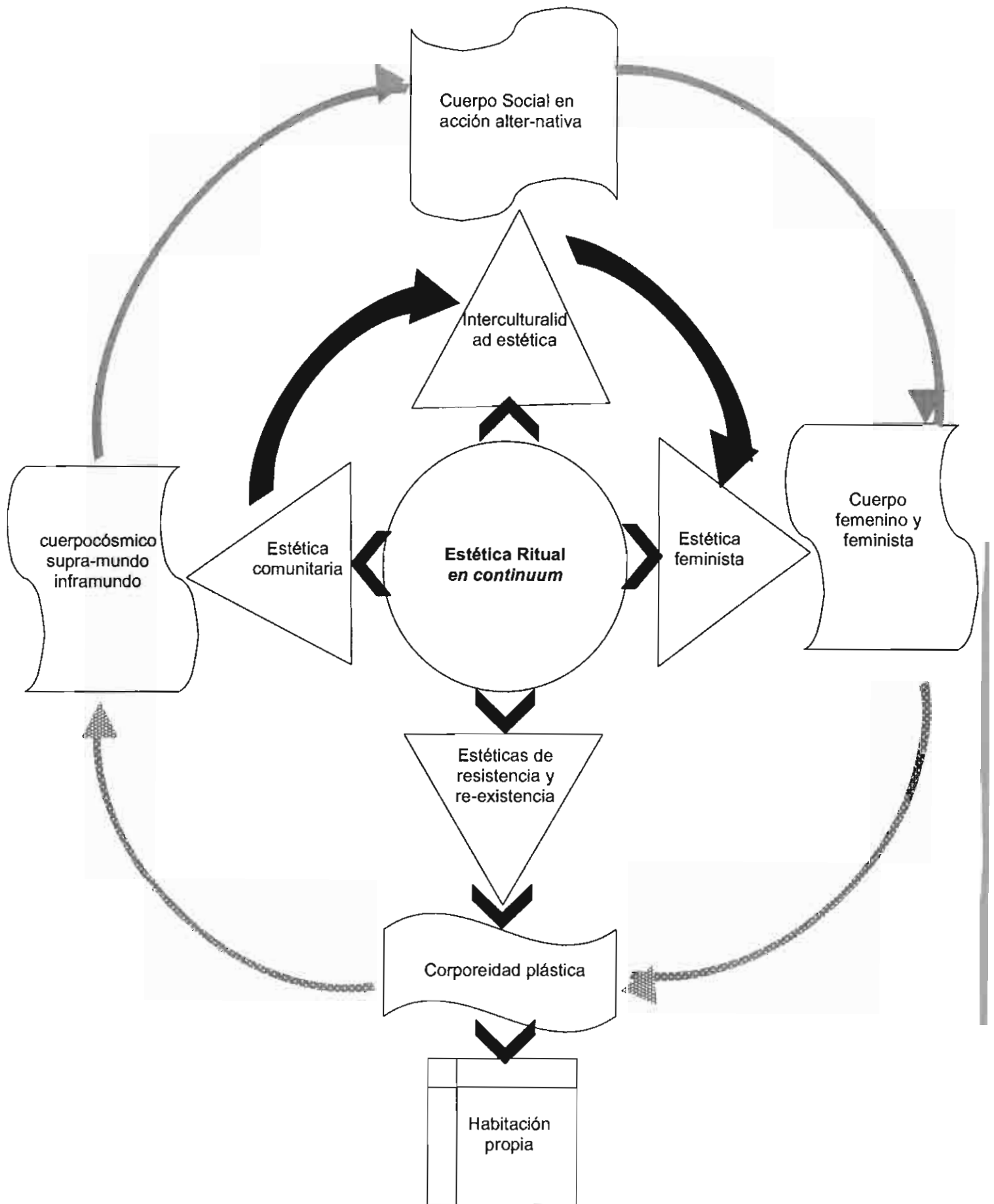


Diagrama nº 6. Estética ritual y cosmovisión.

De lo artístico exclusivo a lo estético inclusivo

Algunos estudiosos de estos dos conceptos han complejizado esta relación. Uno de los pensadores latinoamericanos más lúcidos al respecto fue Juan Acha, quien define lo artístico como lo que incumbe al sistema de producir objetos, imágenes o acciones destinadas a satisfacer necesidades estéticas de la colectividad. Para este autor, lo artístico es optativo y requiere una educación especial previa- lo estético, si se quiere, demanda una educación ecológica para concretarse-. Lo artístico exige una educación verbalizada; además incumbe solamente a los bienes culturales no a la naturaleza- y presupone en los productores/as una intencionalidad artística.

Algunas de las categorías que Acha propone para el análisis estético son: belleza y fealdad, dramaticidad y comicidad, trivialidad y grandiosidad, tipicidad y novedad, registrables como categorías estéticas en los objetos y la gente, la flora y la fauna, los paisajes y los comportamientos humanos que delimitan el campo o naturaleza de la cultura estética (1993; 33-43). La apreciación de un paisaje también va a depender del lugar enunciativo estético desde el cual se mire, como lo visualizamos en la plástica comunitaria zapoteca, al asumirla como una creación colectiva elaborada por un representante creativo. Hablar de *eco-estética* implica que la percepción estética del sujeto tiene implícita su relación con el medioambiente en el que habita, a lo cual se suman los otros factores condicionantes (Acha, 1993).

Los estudiosos del pasado, recurrieron al *gusto* cuando quisieron señalar la sensibilidad o la subjetividad con el fin de acentuar sus diferencias con lo artístico, tal es el caso de Kant con su célebre antinomia. Recordemos que en la Grecia clásica y en el Medioevo los filósofos no siempre identificaron el arte con la belleza o lo estético. También el arte fue *tekné* y *mímesis*, y más tarde en el Renacimiento, revelación divina. Pero será quizá W. Benjamin, con su copiosa producción teórica, quien completa el parteaguas al ofrecer un replanteamiento estético crítico complejo desde la problematización de la técnica como agencia en las artes.

Desde la vertiente francesa socioestética, Pierre Bourdieu (1988) abrió un horizonte amplio con el debate sobre el *gusto*. El ser humano posee una particular

sensibilidad o capacidad de sentir las categorías estéticas, ubicadas en su concreción histórica. Con la estética también se enfrentan los objetos y la gente, la flora o fauna, los paisajes o comportamientos humanos de su entorno diario. A esta pléyade masculina, se suman en su contraparte cuestionadora y propositiva una serie de pensadoras feministas con amplia reflexión que desde los setenta y por los ochenta del siglo pasado comienzan a ser nodales en estos estudios. Griselda Pollock (1988), Linda Nochlin (1988), W. Chadwich (1999), a las cuales paralelamente le siguen voces latinoamericanas como Eli Bartra (1994), Karen Cordero (2002) y Araceli Barbosa (2008), entre un contingente cada vez más amplio de investigadoras sobre las complejas sensibilidades creativas, que toman en cuenta la perspectiva de género, en la construcción socio-estética-histórico-cultural del gusto.

Todo hombre y mujer, de acuerdo con su clase, raza y etnia se encuentra animado de preferencias, aversiones e indiferencias sensitivas que regulan sus relaciones con la realidad cotidiana. En consecuencia, no podemos prescindir de las actividades estéticas; en cambio, las artísticas son alternativas y requieren de una educación especial.

De modo que el consumo estético constituye un producto ambiental y forzoso, mientras el artístico es opcional y requiere una educación apropiada y previa, por necesitar una decodificación de metalenguajes. Toda realidad contiene elementos sensitivos, ya sea por su naturaleza o por ser incognoscibles para la razón. La objetividad y la subjetividad se complementan y la una no existe sin la otra. El valor del objeto deja de ser potencialidad cuando un *sujeto* lo valora. El receptor, a su vez, está sujeto a una serie de construcciones que le configuran en esta elección. El/la creadora debe renovar, igualmente, los valores estéticos colectivos de acuerdo con los cambios históricos o sociales (Acha, 1993).

Los diferentes ideales y sentimientos, preferencias y aversiones, configuran lo que podríamos denominar *formación estética*,³⁰ retomando la categoría formación

³⁰ Abordamos la categoría *formación* desde la propuesta de Pêcheux dentro de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso. Ver "Formación social, Lengua, Discurso" en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 5, México, 1978. Original en *Langages*, núm 37, París, Didier /Larousse, marzo, 1975.

de la escuela francesa a la que pertenece Pêcheux aplicándola a la creatividad. Con lo que lo sensible creativo está en interdependencia con la construcción socio-histórico-cultural. Podemos, de tal manera, dividirlos en dominantes y residuales, que emergen en cuanto al tiempo, en hegemónicos o subalternos, en cuanto a la clase social, ideología, sabiduría a la que representan. Cada cultura posee, por tanto, un sistema complejo de valores estéticos en constante creación, pugna, negociación, enunciación.

Los países latinoamericanos poseemos una cultura estética popular muy atractiva y rica en creatividad, que ha subsistido al embate colonizador mediante estrategias de mestizaje, tanto desde apropiaciones y traducciones, como resistencias a la usurpación, así como versiones cotidianas paródicas, irónicas, festivas, populares de los discursos llamados "cultos". Los procesos de semiosis de la estética oaxaqueña se enmarcan en estos sistemas simbólicos valorativos y comunitarios, con estructuras sociales, determinadas ideologías dominantes y varias alter-nativas en la periferia en constante tensión, pérdida, cuya influencia se expande también a las instituciones del medio artístico moderno, como galerías y museos.

Con relación a lo *artístico*, es de mencionar que los creadores se han constituido históricamente como traductores estéticos de la percepción colectiva; tradicionalmente han sido re-productores de significados simbólicos. Por medio de su actividad imprimen un sentido metalingüístico socio-estético a las realidades culturales ya existentes. No sólo otorgan significado a su producción, sino también construyen una identidad específica, que les da prestigio y justifica sus prácticas como comunidad artística.

De esta manera, la identidad artística y la identidad estética son construcciones socio-histórico-culturales que ocupan una posición significativa en la comunicación, transmisión y proyección de cualquier tipo de colectivo. La percepción que tiene la comunidad artística de sí misma sustenta su identidad pero, a su vez, determina y condiciona de acuerdo a su posición frente al conjunto del tejido social que le asigna una jerarquía en el universo cultural.

Las posiciones sociales artísticas han sido diversas y variables de acuerdo a los tiempos y lugares enunciativos de los sujetos socio-estético-culturales que configuran miradas representativas. Han estado sujetas a las condiciones de producción, distribución y consumo que implican ideologías, filosofías, saberes, biologías, descubrimientos, ciencias. En la sociedad medieval, por ejemplo, la actividad artística se enmarcó en la organización de gremios y la posición de los productores de bienes culturales, no fue objeto de prestigio. La forma y el contenido de su producción estaba reglamentada y se apegó al mecanismo del mecenazgo religioso y político. La identidad artística de los artesanos/as fue colectiva en la medida en que realizaron actividades creativas por medio de la organización gremial.

En el Renacimiento, la posición del artista se transformó paulatinamente hasta adquirir libertad individual y creativa en la forma y contenido de su producción. Es en esta época cuando las obras comienzan a ser firmadas, anclaje que modaliza las condiciones de producción. Desde el Romanticismo se privilegió el criterio de originalidad y, por lo tanto, de individualidad; es en este momento que el autor es indisoluble de su obra. Con el desarrollo del modo de producción capitalista, esta tendencia se fortaleció hasta identificar la firma del autor con el prestigio cultural y la cotización de su obra. En el caso de las creadoras de siglos anteriores, por lo general se veían obligadas a dejar que firmaran los hombres reconocidos por la *institución arte* (Nochlin, 1988).

La estética, por tanto, más que una percepción sensorial compleja, es un producto cultural e histórico que se materializa en actos y objetos de la realidad que connotan gusto o estilo en los sistemas de representación. El arte, por lo expuesto, constituye una forma de especialización de los lenguajes estéticos, donde se objetiva la cultura en nociones, ideas, interpretaciones, prácticas y símbolos, que a su vez traducen las identidades socioculturales representadas. El quehacer artístico ha sido percibido por las sociedades como el medio por excelencia de interpretación simbólica del mundo. La pedagogía religiosa, la política cultural, las

estéticas se han proyectado históricamente por medio de las artes, con sus diferencias internas.³¹

La producción artística responde dónde y cuándo se construye la representación del mundo social, así como la carga simbólica que se adhiere a los significantes de las obras. Es productora del sentido social, pues involucra también a la comunidad artística con su propia especificidad cultural. La historia del arte ha conocido dos vertientes: la individual y la colectiva (gremios, vanguardias, grupos). Una diferencia histórica entre lo estético y lo artístico ha sido que mientras la estética, como disciplina clásica, clausuró lo popular, el arte paradójicamente lo ha acogido.

La y el artista no ha tenido mayor problema con lo grotesco y lo cotidiano desde Aristófanes hasta Quevedo, desde Jeronimus Bosch hasta Rembrandt. Han sido los filósofos desde Platón hasta Adorno, desde Aristóteles hasta Harold Osborne y George Dickie, quienes se han sentido con la obligación de juzgar lo adecuado y lo inadecuado en la representación artística y a distinguir lo poético de lo prosaico, lo elevado de lo bajo, lo serio de lo cómico. No es que esta distinción sea irrelevante; el problema es que se utiliza para justificar clausuras y jerarquías (Mandoki, 1994:51).

Al arte siempre se le ha permitido tomar los temas populares, prosaicos y volverlos poética "*culta*". El desnudo, por ejemplo, era permitido en la pintura sólo como metáfora para Venus o la alegoría de La Verdad, pero recordemos que la "Maja Desnuda", de Goya, o la "Venus del Espejo", de Velázquez, causaron escándalo en su época. El desnudo era poético pero la desnudez, prosaica. No obstante, en el siglo XX se rompen las barreras con el performance, el arte conceptual, el *happening*, cuyo objetivo es integrarse a lo cotidiano, a lo trivial, el *body art* coquetea con lo grotesco. De modo que en mucho, lo prosaico ya no es sólo fuente de inspiración de la poética, sino su sentido mismo. Las fronteras entre lo poético y lo prosaico se han disuelto dejando al desnudo los mecanismos de legitimación del arte. Las fronteras decimonónicas se rompieron.

Mijail Bajtín (2002), un prominente teórico ruso del siglo pasado, abre uno de los más importantes baúles ocultos: la estética de lo grotesco, y con ello busca recobrar el lugar de la sensibilidad cotidiana, conocida como *prosaica*, es decir, una

³¹ Es decir, que cuando enunciamos artes incluimos no solamente tipos de artes diferentes: pintura, arquitectura, danza, artes actuales, sino también la diversidad de matices que dentro de cada una están presente en sus estilos, o también en las estéticas de resistencia invisibilizadas.

forma de pensar y hacer, que supone la importancia de lo visceral, lo ordinario, lo popular, lo carnavalesco. Este autor nos propone concebir lo estético desde la dialógica: el encuentro con la alteridad de dos conciencias valorativas que pueden incluso comunicarse en polifonía de voces. Se rompe así el fetiche del objeto estético con sus supuestas cualidades intrínsecas, tan defendido por el formalismo y la estética analítica y con ello se abre la puerta de la *prosaica*, cuyo abordaje implica una estrategia transdisciplinaria, pues cuestiona el concepto mismo de disciplina. La *prosaica*, irónicamente, carnavaliza la estética tradicional, pero desde un lugar de poder conferido por la importancia actual de lo cotidiano y la multitud de estudios teóricos contemporáneos.

Así, el sujeto estético es valorativo. Bajtin explora lo cotidiano del sujeto sensible en dos planos: el de la intimidad de una relación dialógica, y el colectivo o público de la sensibilidad popular, en su paradigmático estudio sobre el carnaval. Para este autor, lo valorativo no es entendido a modo de Kant como juicio, sino como una valoración sensible. El sujeto estético, más que contemplar, valora, lo cual no significa que sólo evalúa sino que construye significados expresados en políticas de representación compleja. Las categorías estéticas se concretan de distinta manera en cada clase social, género, etnia y en cada individuo. En las sociedades con fuerte arraigo étnico el individuo elige sus modos, medios, ideales y sentimientos, preferencias y aversiones estéticas de sus sentidos. Los elige entre las posibilidades que le ofrece la sociedad en su formación estética. Posee un sistema de valores estéticos en forma de ideales o paradigmas, que regulan sus reacciones de agrado o desagrado ante las categorías.

La ideología de lo bello, como objeto de estudio de la estética, parecía distinguirse en tanto su oposición a la lógica; que viene de la tradición occidental de Emanuel Kant, Federico Schiller, Alexander Baumgarten, Johann Fichte, y que pretendía universalizar el gusto por lo bello como lo estético fue cuestionado. Qué es lo bello es una pregunta incompleta si no se le agrega su predicativo: para quién(es), en qué contexto, en qué momento histórico y en qué condiciones socio-estético-histórico-culturales. Varios estudiosos contemporáneos como Rorty, Danto y en América Latina, Juan Acha, Mirko Lauer, Ticio Escobar, en México los

innumerables estudiosos del arte popular y el género, Eli Bartra ha corroborado que existe una lógica diferenciada en las estéticas, a partir de la construcción histórica de las creadoras, un discurso otro, con su propia coherencia y efecto de verosimilitud. Sus estudios en torno a los tejidos simbólicos, como formas de conocimiento de los pueblos, culturas y relaciones de género lo testifican.

Es fundamental entender, entonces, desde qué *paradigma etnoestético* se construyen los significados culturales. Las escarificaciones en el rostro para algunas culturas africanas denotan prestigio, pertenencia, belleza e incluso se ven representadas en esculturas de madera, en contrapunto de las que prefieren el rostro completamente liso occidental. Un jarrón plástico hecho en serie y decorado con cisnes y flores puede ser bello para una obrera de fábrica, pero seguramente el de cristal de bohemia será preferido por la esposa del cardiólogo y el jarrón de barro negro oaxaqueño por la/el intelectual y la/el artista, lo cual no es síntoma que uno(a) y otra(o) tenga mejor “gusto” como ha sido “valorado” por la estética etnocéntrica y también androcéntrica. Las sensibilidades de los distintos universos femeninos son una construcción diferente en muchos aspectos, a las masculinas, de acuerdo a las diferentes competencias.

Pensadores como Pierre Bourdieu (1991) y Néstor García Canclini (1987), se han enfocado desde sus primeros estudios en desentrañar el tema de lo estético, del gusto, la distinción, la hibridación,³² abordados desde nuevas perspectivas, puntos de entradas, laberintos y salidas, tomando en cuenta la polifonía visual en que se encuentran inmersas hoy las diversas culturas, sus diferentes interdiscursividades, diálogos y negociaciones en que la modernidad las ha atrapado. El fenómeno de lo *glocal* y la puesta en escena de las culturas *massmediáticas*, sumergidas ya en todos los rincones de la otredad, así como los modos en que lo estético se ha combinado con lo práctico, con lo religioso, con lo erótico, con lo mercantil y se ha separado de ellos provocando en cada periodo distintas reacciones, está regulado por las demandas político-sociales y por la organización general de satisfacción de las necesidades estético-semióticas del momento.

³² La hibridación es un concepto que actualmente está siendo polemizado. No obstante, su campo semántico abrió todo un debate y lecturas de lo mestizo que sirvieron para dar luz a lo que ahora podríamos decir son las estéticas de frontera.

De esta forma, la estética canónica se confronta con otros objetos del gusto que no están directamente relacionados con la belleza, sino incluso con su antítesis o con la funcionalidad práctica como finalidad inmediata, por ejemplo, el ritual que acciona la lógica de lo sagrado. Algunas de las categorías clásicas para entender el hecho estético son: lo bello y lo feo, lo elevado y lo bajo, lo trágico y lo cómico, lo heroico y lo trivial (Acha, 1993), pero un *continuum* no dualista, visto desde el prisma cultural que es el que, en última instancia, elabora los significados y elige las expresiones, construye gramáticas visuales como un conjunto de sintagmas simbólicos que configuran estilísticas específicas. Estas categorías aparecen como una peculiar manifestación de la aprehensión estética del mundo, en cada una de las esferas de la existencia social de la vida humana, así: en el trabajo, en la actividad político-social, en la actitud ante la naturaleza, en la cultura, en el arte y en la vida cotidiana, como en los sentimientos.

La estética, entonces, estudia el conjunto de prácticas sociales que caracterizan a un grupo sociocultural en su cosmos de producción de efectos sensibles, sean éstos kantianamente placenteros o desarrollen otras lógicas alternas a la occidental, pero siempre significantes. La sensibilidad creativa desde la diversidad cultural y no la belleza sería entonces, su objeto de estudio. A su vez, la producción de efectos sensibles conlleva también un significado de poder por el sólo hecho de producirlo. Desde el nivel más elemental en que toda producción es poder: poder pintar, poder hablar, poder mostrar, poder inventar, poder expresarse a través del arte. Es un poder vital (Mandoki, 1992: 248); o dicho desde las cosmovisiones ancestrales, es un tejido vivo.

Por tanto, hay una lógica en la sintaxis estética que depende de los significados culturales que la construyen. La estética, entonces, es esa matriz socio-histórico-cultural de posibilidades que desde la complejidad configura multiejes de expresión, acción y proyección de sensibilidades traducidas en indicios, signos y símbolos que producen efectos y sentidos. En el caso específico de Oaxaca, debemos tomar en cuenta la manera particular que tiene esta constelación de comunidades de construir sus prácticas creativas, de mostrarlas y, por supuesto, de consumirlas; también las fracturas y conflictos por la diferenciada apropiación estética.

El estilo es uno de los elementos medulares para entender el hecho estético, visto no sólo como una combinación específica de formas, temas y valores sustentada por la sociedad que lo produce y consume, sino también por su capacidad de creación y re-creación de un orden propio que expresa un sistema de emociones, razones, creencias de un grupo que responde a dichos presupuestos. Hay que considerar, además, que están sujetos a transformación y resemantización y que, por lo tanto, son elementos dinámicos que perduran a veces y que se olvidan en otras ocasiones, en el aquí y ahora latente de las sociedades.

De tal forma, el sistema de codificación de la estética ordena sus enunciados en función de sus efectos sensibles. Establece normas y reglas que regirán el paradigma de donde se eligen los sintagmas para la constitución de sus significantes y el establecimiento de su sintaxis. Lo estético explora esos códigos, los modos de organización de los significantes creativos en sus posibilidades de combinación que, en última instancia, se conforman hacia la producción de efectos emotivos que pueden estar asociados a significados de poder, de ética, de religión, de etnia, de plástica, de género, de ritual. Así, los códigos, la sintaxis, los modos de organización de los significantes estéticos, configuran la producción de efectos perceptivos de la ciudad de Oaxaca y constituyen los referentes etnoestéticos, que conforman uno de los trazos de la construcción identitaria de los pintores y artistas visuales, lo que también se puede ver reflejado en su producción plástica.

Por tanto, lo cultural está atravesado por *traducciones estéticas*, entendidas éstas como todas las objetivaciones perceptibles donde se experimenta el hecho sensible, cuyo significado varía de acuerdo a la cosmovisión de la cultura específica a la cual pertenece, ya que, como hemos mencionado, es la que le confiere sus rasgos pertinentes. De esta manera, una danza, un altar, un gesto, un enunciado discursivo, una broma, una mentira, son estéticos si son vistos, no desde su potencial para producir efectos de verdad, sino de realidad perceptible. Por ejemplo, un evento festivo contiene elementos estéticos, aunque estén subordinados a su función primaria ritual.

En consecuencia, las categorías o sentimientos estéticos son producto de la capacidad o facultad humana de sentir (la sensibilidad o el gusto) y de ejercerla. Al mismo tiempo, son productos culturales de las circunstancias de la época, en el lugar donde nace y crece una mujer o un hombre.

La complejidad de miradas en el tiempo-espacio estético actual. Escenarios metafóricos de prácticas semiótico-discursivas

Al hablar de cosmovisión debemos considerar siempre la continuidad de la historia invisible de los pueblos, inmersa detrás de la estructura de superficie de las visiones hegemónicas totalizantes, integradoras que han traído consecuencias sociales y culturales que van desde las más enajenantes a las nuevas producciones que resisten desde la mixtura, el collage, la parodia. Así, la implantación de tecnologías desligadas de cualquier vínculo histórico en nuestras sociedades tiene múltiples posibilidades de opción. La incorporación de la dimensión tecnológica en su quehacer cotidiano y productivo de los pueblos originarios, se enfrenta a una competencia desigual en el mercado globalizante que no siempre logra desligarse del estereotipado “pasado folclorizado”.³³

Se hace necesario ahondar en una de las relaciones que a nuestro parecer son claves para entender los sentidos y sin sentidos del arte contemporáneo: su compleja estética de aprehensión del mundo. Como lo siguen evidenciando un sin número de casos, la historia del arte es fruto de una serie de contextos sociopolíticos, ideológicos y filosóficos que transitaron por miradas también hegemónicas en la construcción de sus identidades estilísticas sesgando e invisibilizando “otras” estéticas pertenecientes a cosmovisiones no hegemónicas, así como a los actores y actrices de éstas.

En el mundo del arte actual la tecnología, por ejemplo, ha ingresado en esta cosmovisión y con ello ha cambiado una serie de ejercicios plásticos y creativos. Así, el cuerpo, hábitat desde el cual se accede a la producción pictórica, escultórica, arquitectónica, fotográfica, en relaciones temporo-espaciales ha transformado también esta presencia en dispositivos de extensión corporal como lo propuso Mac

³³ Charla con Celestino Chumpi -sentipensador shuar- sobre la interculturalidad y las necesidades de los pueblos amazónicos, en la Universidad Central del Ecuador, 14 de marzo de 2007.

Luhan, gracias justamente a tecnologías electrónicas como la computadora y con ello las relaciones de proxémica con el producto de la creación: el sujeto artístico³⁴ también se ha visto modificado sustancialmente.

Si pensamos en la pintura, por mencionar un ejemplo que nos compete en esta investigación, en los últimos años está siendo retomada como protagonista central en los espacios institucionalizados del arte, quizá porque, y a pesar de las diversas nuevas tecnologías de las artes visuales, aún podemos encontrar una memoria de resistencia, negociación y acciones significativas de la pintura frente a la seducción de los nuevos medios plásticos. Su rebeldía a la omnipotencia de la tecnología se ubica en sus posibilidades de corporeidad estética, es decir, al placer del uso de materiales, las improntas emotivas, pasionales, creativas que esta técnica y lenguaje posibilitan a los/as creadores/as e inclusive tiene de alguna manera mayor acceso económico, espacial, técnico que facilita este lenguaje artístico.

La pintura potencia la emotividad, el carácter y la fuerza a partir de lo manual. La alquimia de colores, la apropiación espacial desde estilos de minuciosa gestualidad. Es un proceso emocional de trabajo auto-expresivo. Quizás, y a pesar de los muchos otros lenguajes que ya existen, la pintura desde su nacimiento ostenta un importante lugar de la enunciación de lo subjetivo, por ello su lugar protagónico en la memoria estética de los pueblos, y si bien es una de las “bellas artes”, también de una *Historia del Arte Occidental*, es seguramente una de las que ha sido más abordada, recreada, trastocada, re-inventada.

El gesto pictórico contiene una serie de relaciones con el espacio y el tiempo que dibujan experiencias particulares como colectivas, diseñan miradas y matizan culturas. Pero hoy la pintura ya no es sólo espacio, es tiempo, es fragmento, es instante y más. Actualmente, la vertiente crítica de la pintura posibilita una serie de reflexiones y diálogos con los otros lenguajes contemporáneos que han abierto un amplio repertorio retórico y estético que articula relaciones sintácticas y semánticas con la escultura, el performance, el grabado, la instalación, la arquitectura, el urbanismo, las nuevas tecnologías, entre otras, con lo cual se han desatado nuevas

³⁴ Me refiero aquí a la obra de arte que si bien es incluso técnicamente un objeto, tiene una serie de posibilidades de diálogo y crecimiento de sentidos a partir de su nacimiento que en ocasiones intercalaré la nominación objeto por sujeto estético.

cadena interpretativas, tanto micro como macro de reflexión del mundo contemporáneo. Cada vez más encontramos la presencia de una obra multiexpresiva desde varios lenguajes y técnicas ensambladas a partir de las múltiples posibilidades que brinda la sintaxis estética contemporánea.

Los discursos de lo cotidiano, a mi modo de ver, son ya un paradigma de las artes actuales que se han adentrado en esta dimensión de lo privado haciéndolo público. De esta manera, son las estéticas contemporáneas uno de los territorios corpóreos más fértiles de la herencia feminista y sus luchas intrínsecas de los años setenta, pues fue gracias a ellas que se comenzó a repensar lo cotidiano, lo micro, lo íntimo, los sutiles implícitos, los silencios plásticos, lo infantil, lo etario, lo étnico, y mucho más, y con ello se abrió un nuevo escenario estético que incluyó a otras poéticas marginales, alternativas, disidentes y autónomas.

Este giro estético fue posible gracias a una vinculación de la estética con las memorias diferenciadas de acuerdo a los lugares distintos de recuerdo y/o olvido, y sus discursos de resistencia en la creatividad, a partir de preguntas que incitaron a complejizar las miradas de las narraciones lineales y verticales de occidente. Mucho debemos a mujeres historiadoras del arte como Linda Nochlin, quienes pusieron en el tapete de debate: ¿por qué no hay grandes artistas que sean mujeres? Con ello nos lanzó a un océano de aguas en múltiples tonos y temperaturas críticas que trascienden el arte para indagar otros elementos que impelen prácticas de poder de visibilización, de unos(as) y de invisibilización de otras(os) que no se quedan sólo en silencios sino que abordan el campo de las condiciones de producción, donde aún no podemos dejar de asirnos al eje marxista estético que desde la complejidad nos permite buscar respuestas “otras” a preguntas complejas, aún en investigación y discusión.

Recordemos también que desde la historia del arte,³⁵ la visibilidad femenina llega muy tarde y en algunos casos de estéticas “otras” marginadas: aún no llega.

³⁵ Hablo de la escrita en occidente, es decir la hegemónica, la que estudiamos en los programas de cualquier facultad latinoamericana, pues considero que la otra historia de las artes o estéticas, la que incluya nuestras filosofías ancestrales endógenamente y sus propuestas estéticas, tanto prehispánicas como contemporáneas presentes en las narrativas populares, cotidianas, interculturales, está por escribirse y en algunos casos, desde parciales cosmovisiones estéticas, escribiéndose.

Actualmente, los medios de comunicación transmiten una sensación de protagonismo de la mujer en todas las artes, pero esta presencia no va de la mano de condiciones de equidad en los diferentes procesos de creación artística. Como menciona Amparo Serrano: "la mujer está de moda. Este dictamen, con el que se adscribe cualquier logro femenino a un fenómeno pasajero, sirve como broche final a todos los siglos en que no estuvo de moda" (2000:20). Probablemente la globalización en que vivimos la "pone de moda" como una ficha de ajedrez a manera de comodín que sirve para una jugada mayor o una meta más allá donde no se tiene pensada su presencia desde una equidad real, es decir, una que no implique sólo su presencia física sino sus lugares de enunciación, condiciones de producción, ejercicios de poder alternativo al patriarcal, y sobre todo construya nuevos imaginarios de las identidades femeninas.

De cualquier manera, la realidad es que las mujeres, en general y las creadoras, en particular, que son sobre todo las que aquí nos ocupan, se han convertido a la vez en protagonistas y narradoras de su propia historia. Esta situación no se debe tan sólo a la igualdad de la mujer, al empuje del feminismo o a una feminización de la cultura. Está relacionada también con fenómenos más complejos que bajo la propuesta posmoderna abrieron la importancia capital de la duda, el subjetivismo, la búsqueda del "otro", la presencia en la ausencia, la importancia del proceso y con ello la estética del desplazamiento más que la de la permanencia, entre otros aspectos que ahora forman parte de cualquier agenda cultural latinoamericana seria.

Recordamos por otro lado, el gran aporte de Deleuze, Foucault, Derrida, Kristeva, Butler, Scott, quienes han reivindicado las prácticas y culturas de las diferencias, los discursos silenciados, los intertextos del vacío, la grieta, lo erótico, investigando la construcción de identidades paralelas al modelo dominante. En Latinoamérica desde otros paradigmas epistemológicos, la lucha de los pueblos indios también ha sido parte de una agenda política, una lucha estética, y sus representantes así como académicos(as) que los han acompañado se han encargado de reivindicar repertorios antes olvidados, desde sus especificidades cosmovisivas. Así, nombres como la Subcomandanta Ramona en México, Dolores Cacuango, Nina Pacari en

Ecuador y en el escenario artístico: Frida Kahlo, Leonora Carrington, en México, Tarsila do Amaral, en Brasil, entre muchas más, abrieron brecha en la espesura poco explorada de las identidades diferentes, aún cuando sus discursos surgieron desde el lugar de enunciación del mestizaje. No obstante, sus identidades de género emergieron de distinta manera, ya sea explícita o sutilmente, en el quehacer creativo femenino del siglo pasado latinoamericano.

De modo que todo esto nos lleva a reflexionar sobre la temperatura del arte de nuestro tiempo en ciudades como Oaxaca, en México, su nuevo aspecto, configuraciones, códigos, escenarios, actores, objetos/sujetos del deseo creativo, sujetos del lienzo tridimensional, espacio-tiempos, donde re-definir fronteras para apertura a filtros “otros” con el interés de saber, sentir y aprehender el papel que desempeñan las mujeres creadoras en los (des)territorios creativos donde se mueven.

Quizás Latinoamérica ha dejado de ser un continente para volverse un contenido de explosiones reflexivas que conviven interculturalmente no sólo entre sí, sino con otras estéticas de países que igualmente han sufrido el colonialismo estético-cultural, pero también con los lados marginales de las propuestas artísticas de los países del primer mundo, y de esta manera se tienden reales puentes imaginarios de contacto y comunicación entre redes complejas de creación y acción que al mismo tiempo que generan identidades, las diluyen como estrategia identitaria de sobrevivencia de las particulares cosmovisiones en la vida estética contemporánea.

La cosmovisión: laboratorio simbólico del tiempo-espacio creativo

Las formas específicas y distintas de ver, sentir, percibir, actuar y hacer en el mundo, son parte de la cosmovisión, por tanto ésta es estructural, representacional e implica un orden. Involucra conceptos fundamentales como cultura, *ethos*, norma, ideología, simbolización. A través de ella se busca comprender formas y pautas de pensamiento, actitudes y modos de vida, de creación, afectivos, cognitivos, partiendo de la premisa que el mundo tiene sentido(s) y que se manifiestan en diversas expresiones, de diverso *orden* o *caos*, que podrían implicar las prácticas de la vida contemporánea, varias posibilidades de interpretación y significación,

dependiendo del lugar o “no lugar” (Augé, 1998),³⁶ que muchas veces deviene en lo multidimensional también, desde donde miremos, actuemos, proyectemos y nos dirijamos en el mundo. Es decir, que la noción de cosmovisión implica un filtro bilingüe, un tamiz cultural o más *ad-hoc* al tema que nos ocupa, un tapiz, donde se tejen y traducen formas de ver el mundo que puede incluir modernidad, posmodernidad, la tradición a través de sus estéticas, éticas y eróticas en espacios públicos como privados y fronterizos, como calles, plazas.

En el cuerpo se expresan las ideologías, saberes, que construyen los géneros en la dinámica de la memoria colectiva de los distintos actores/as sociales y la psicología individual. Para mirar³⁷ al otro, tengo como punto de partida la construcción de una mirada de lo propio. Como veo y organizo mi cosmovisión, veo y organizo las otras, miro las diferencias, pero tomo como referencia la propia,³⁸ que está enmarcada de acuerdo con la manera parcial en que los sujetos “miramos” el mundo y que se articula en un engranaje comunitario, en sentido amplio,³⁹ aunque se exprese también individualmente, pues así actúa la cosmovisión.

Recordemos que las cosmovisiones no son personales, ni lineales, sino pertenecen a amplios grupos culturales, son espirales. No son una construcción armónica, sino que contienen contradicciones, son dinámicas, a pesar de que su núcleo duro no es fácil de ser modificado. No obstante, ellas se transforman con el

³⁶ Término acuñado por el antropólogo Marc Augé y que refiere a los espacios de anonimato ciudadano, donde el sentido es usurpado por la itinerancia. El sujeto está de paso en escenarios análogos de cualquier parte del mundo: centros comerciales, aeropuertos, *café-nets*, etc., los cuales consideramos que sí se vuelven lugares significativos en coyunturas específicas.

³⁷ Utilizamos esta noción en sentido amplio, la mirada no es exclusivamente visual, o mejor dicho la visualidad no implica necesariamente el sentido de la vista. Por tanto, mirar sólo es eficaz cuando transcendemos lo explícito. Otra de las dimensiones estéticas hegemónicas es y ha sido el privilegiar la vista como sentido cognoscitivo dominante. De ahí la importancia de re-pensar el sentido de la mirada en esta tradición desde los lugares enunciativos ideológicos que se cuelan en el proceso creativo complejo.

³⁸ Esta mirada etnocéntrica también es una práctica colonizadora, por lo que la generación de una mirada insurgente debería tener la movilidad de leer otras cosmovisiones con diferentes parámetros y recursos estéticos propios, lo que permitiría un diálogo equidistante y enriquecedor entre saberes.

³⁹ En la categoría comunidad podemos acercarnos a un sentido amplio en términos de que siempre formamos parte de ciertas agrupaciones, colectivos, pertenencias ya sea significativas o no, de larga duración o efímeras, itinerantes o perdurables. En el sentido restringido, estarían los rasgos pertinentes de lazos fuertes que se establecen en comunidades con arraigos originarios, políticos, vinculantes, etc. Sobre estos ahondaremos más adelante.

devenir histórico, pues siempre aluden a relaciones sociales. Entre la pléyade de teóricos que han trabajado este tema, Alfredo López Austin nos confirma que cosmovisión es: “El conjunto articulado de sistemas ideológicos relacionados entre sí en forma relativamente congruente, con el que un individuo o un grupo social, en un momento histórico, pretende aprehender el universo” (1980:20).

Este investigador desarrolla tres conceptos básicos: el de representaciones y creencias; el sistema ideológico y el complejo ideológico. Este último es como él denomina al conjunto articulado de ideologías integradas en un momento histórico particular. Está formado por un conjunto de representaciones (imaginarios sociales), ideas y creencias que incluyen, tanto desde los más simples actos del entendimiento, hasta los conceptos más elaborados, desde las preferencias o actitudes, a los valores que rigen la conducta de un grupo social y que es a través de la actualización cotidiana que se tiende a la satisfacción de las aspiraciones, objetivos e ideales de una comunidad. Por tanto, la cosmovisión es un conjunto sistematizado, cuyos elementos están articulados entre sí y tienen una congruencia relativa. Dichas representaciones, ideas y creencias están condicionadas socialmente, en última instancia, por las relaciones de producción.

Para conocer la cosmovisión, López Austin (1980) considera los elementos que conforman la visión del mundo que son: el concepto de sí mismo, el concepto del otro y el concepto de tiempo-espacio, ley de causalidad, principio de relacionalidad, y complementariedad, reglas que establecen el proceso de ordenación. Uno de los espacios más significativos para la expresión de la cosmovisión es el cuerpo humano, visto éste como el referente del universo, pues es a partir de él que se puede explicar el entorno estético socio-histórico-cultural dentro del entramado tiempo-espacial dado. Es un centro con un movimiento centrífugo que no implica primacía, sino el primer espacio para la *cosmopercepción*⁴⁰ del mundo, desde los diferentes sentidos. El cuerpo es el objeto de sensaciones, pasiones, afectividades, pensamientos, fluidos, todo lo cual es conocimiento, es así como a partir del individuo se puede explicar el cosmos. El cuerpo es nuestra tierra, un espacio bio-

⁴⁰ Mediante la misma se subraya que la percepción es un proceso más complejo y amplio que trasciende la fenomenología. Categoría propuesta por Raúl González Tejeda, en *Las llaves del universo*. Tesis Maestría, ENAH, 2004.

político,⁴¹ es parte del medio ambiente, del cuerpo social, es nuestro primer territorio simbólico. En la cosmovisión todo está interconectado, interrelacionado y es complementario.

Por otro lado, no sólo basta la percepción de las imágenes del mundo, a través de las cuales se expresa la cosmovisión en sistemas de representación social, sino que tenemos que ubicarlas en su contexto sociocultural y en su momento histórico concreto. Las ideologías pueden enmascarar a la realidad, pero la cosmovisión es más profunda, es sabia, funciona con y a pesar del ser humano, pues también integra elementos de lo natural a lo-semiótico, tanto como lo cultural: el mundo, el supramundo, el inframundo.

La cosmovisión constituye un conjunto de modelos sociales dinámicos que definen la posición del ser humano en su vida cotidiana, ofrece caminos para actuar a nivel social y de acuerdo con su estatus, posición política, religión, género y la clase social a la cual pertenece, estableciendo y alcanzando metas.

De modo que en la cosmovisión de un pueblo se sintetizan de manera estructurada conocimientos acerca de la forma y calidad de su universo, de sus habitantes y de su posición dentro de este sistema. En las culturas tradicionales la cosmovisión sirve de modelo para varios aspectos de la cultura, que se reflejan en el patrón de asentamiento de los poblados, la organización de la sociedad, ciclos de fiestas, rituales, peregrinaciones, elementos de la vida. En la estética cotidiana gran parte de las acciones siguen sus reglas de manera inconsciente, sin darse cuenta del patrón que las rige. A estas reglas se les considera axiomáticas porque no se las pone en duda.

Así, podemos sintetizar que la manera en que cada grupo social entreteje sistemas de pensamiento y emocionalidades, sus anhelos, deseos, gustos, la manera como muestra sus espacios de placer, de trabajo, personales y públicos está estrechamente relacionada con la cosmovisión y por tanto interpela a elementos como la cultura, filosofía, la economía, el trabajo, la vida cotidiana, sus estéticas y el erotismo, entre tantos eventos que podemos leer desde las relaciones de género. De ahí que la *experiencialidad* (Aguado y Portal, 1991) vivida por las

⁴¹ Categoría trabajada por Judith Butler, en varios de sus textos. Ver *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona, Paidós, 1999.

creadoras es diferente a la de los creadores, por tanto, el cuerpo, las prácticas, hábitos y sentidos son en primera instancia un sistema de representaciones que configuran una cosmovisión, desde las diversas identidades que se ponen en juego en la semiótica del momento.

A esto se suman los distintos niveles y estrategias de identidad a las que se afilia el individuo, su clase, etnia, el lugar económico e ideológico, así como su pertenencia al grupo social frente a las sociedades de alternancia, todo lo cual gestará un tipo de sistema de ordenamiento distinguible, pero a su vez mutable de acuerdo con el contexto espacio-temporal y las condiciones de producción de estos sentidos estéticos.

La interrelación del *ethos* y la cosmovisión ofrece programas para la actuación social del ser humano. El *ethos* se enmarca en ese sistema de leyes y normas, mismas que son difíciles de transformar. Es un sistema que tiende a ser duro pero que se modifica con el tiempo.

Cada grupo social produce y reproduce sus prácticas culturales semiótico-discursivas (Haidar, 1994) de manera no homogénea, diferenciada, a partir de espacios y tiempos muy específicos; cada acción tiene su propio tiempo-espacio, cada actividad su propio ritmo. En la práctica creativa, el trabajo disciplinar investigativo es nodal y eso implica tiempo y espacio, condiciones de producción idóneas, contrario al romanticismo inspirativo decimonónico. Estos espacios-tiempos se reflejan en sistemas de ordenamiento simbólico particulares, lo cual obliga a considerar la diversidad de las culturas, ideologías e identidades en la pluralidad de sociedades. Tampoco hay que olvidar, desde una perspectiva marxista, que estos grupos se reproducen bajo un marco de hegemonía de una clase sobre otra. En estas interacciones existe una cosmovisión dominante y otras subordinadas, estas relaciones filtran, regulan y dan sentido global a la reproducción de los grupos. Así, en la dimensión estética se establecen jerarquías y ejercicios de poder de unas estéticas frente a otras.

En este sentido, la reproducción cultural de grupos subalternos (Gramsci, 1998) y subordinados a la hegemonía dominante opera en función del uso, organización y control que se ejerce sobre el espacio social reflejado en la cotidianidad, donde

cada grupo social organiza, se apropia y consume su espacio-tiempo como respuesta de resistencia positiva que se refleja en la preservación de los elementos tradicionales propios y con fuerte raigambre ancestral como en Oaxaca, que forma parte de una herencia originaria de la macro-región llamada por Kirchhoff *complejo mesoamericano*.⁴²

En la cosmovisión se evidencian relaciones de poder asociadas al ordenamiento de las prácticas sociales, mismas que incluyen elecciones y construcciones de gustos, saberes, intereses, deseos e historia. Las lógicas de estas relaciones sociales están constituidas por principios del universo y cosmos que se reflejan en todos los niveles espaciales y temporales. Pensemos en grupos rurales de campesinos e indígenas o en clases marginales en los barrios de las grandes urbes, como respuesta a la imposición y control del tiempo-espacio hegemónico y cómo, dependiendo de muchos factores, la estética visual corporal, es uno de los elementos más significativos de empoderamiento del sujeto.

En Oaxaca, el uso del vestido zapoteca, por ejemplo, que les da referencia identitaria a las mujeres lugareñas dentro y fuera de Juchitán, es una manera de ocupar un lugar simbólico de prestigio y representatividad positiva. Parafraseando a Aguado y Portal (1992) podríamos decir que la lucha de clases, a la que podemos sumar otras disputas, como la de género, se materializa en ganar espacios y por definir tiempos estéticos.

Cosmovisión y estéticas comunitarias

Las estéticas representativas del universo cultural oaxaqueño se ejercen a partir del sentido colectivo, puesto que sus prácticas se acogen a un gobierno comunitario. Las expresiones artísticas cumplen con la función de reafirmar la identidad social en la percepción y construcción cultural de una imagen y su pragmatismo social. Como lo define Acha: “Las artes son conceptos. Al fin y al cabo constituyen hechuras humanas, esto es, sistemas culturales” (1993:1).

⁴² Algunas de las características, según Alfredo López Austin, del *complejo mesoamericano* incluye la agricultura de maíz, el uso de los dos calendarios: el ritual de 260 días como el que fue elaborado por los grupos zapotecos; los sacrificios humanos, la organización estatal de las sociedades. *Cuerpo humano e Ideología*, México, 1996.

La comunidad representa y reproduce simbólicamente las cualidades de su identidad social y su continuidad histórica. La significación estética de la identidad social contribuye a simbolizar la cohesión y pertenencia social. La experiencia estética permite al espectador asimilar el discurso visual desde su propia experiencia vivida. Lo comunitario se ha visto como un modo de producción anterior a la tecnología industrial occidental, donde se privilegia la solidaridad, la integralidad, la armonía entre pueblo y naturaleza. Ha sido relacionado sobre todo con el mundo indígena, ancestral. Con lo comunitario se contribuye al mundo del "otro" integrado y solidario en imágenes de aquello que se contrapone a lo moderno y al nosotros (Tejera Gaona, 1995: 2.199).

Una comunidad es una colectividad cultural basada en un conjunto de relaciones primarias significativas, en virtud de que sus miembros comparten símbolos comunes que apelan a una red o supuesto origen e historia comunes y a las relaciones de parentesco. Puede también ser definida como una forma de integración social primaria que genera vínculos con carácter de primordial frente a otras adscripciones o pertenencias sociales. Los sentimientos y vínculos primordiales pueden ser reconstituidos en virtud de los cambios que ocurren con la modernización y las migraciones o, por el contrario, pueden entrar en una fase de desestructuración y anomia. Por tanto, la comunidad deja de ser pensada únicamente como una unidad territorial y jurídica para concebirse, fundamentalmente, como un constructo cultural: como una unidad de pertenencias y lealtades. "En otras palabras, se trata de una comunidad de derechos y obligaciones que implican criterios de membresía" (Ramírez Salazar, 1994:31).

En este proceso, el territorio ancestral o de origen se integra como uno de los puntos fundamentales de la identidad social. En el caso de los zapotecos, de Juchitán, por ejemplo, su pertenencia comunitaria ha posibilitado crear una identidad positiva y propositiva basada en el legado ancestral y su lengua. En el caso de las mujeres creadoras, pertenecen a diversas etnias y deciden desplazarse a vivir temporal o permanentemente en Oaxaca. Esto permite generar diálogos, tanto corporales, como sociales y cósmicos, desde una determinado tiempo-

espacio enunciativo, como mestizas, indígenas o desde sus particulares etnias extranjeras.

Así, el poder creativo ejercido desde diversas condiciones de producción genera un *tercer espacio*⁴³ que unido al tiempo, llamaremos metafórico, donde crean y recrean sus identidades, aprenden y comparten sus experiencias, expresan sus imaginarios, los transforman, resisten y re-crean en ese territorio real y simbólico creativo que se constituye en continente, la ciudad de Oaxaca, para sus vidas.

Pensar la comunidad también obliga entonces a reflexionar sobre la relación entre cultura y territorio. Los límites de la comunidad han dejado de corresponder a los límites físicos de pueblos específicos, Kemper (1987:79). La comunidad continúa operando en uno o más lugares, pues los migrantes tienden a mantener los vínculos que los unen con su lugar natal. La comunidad puede operar a través de redes dispersas en el espacio geográfico.

El lugar de origen constituye uno de los referentes fundamentales de su identidad grupal, de tal forma que el desplazamiento que ocurre con la migración no significa necesariamente la desterritorialización de los migrantes en términos simbólico afectivos. Se trata de comunidades sin límites territoriales o de comunidades extendidas. En las sociedades complejas las personas están unidas por una infinidad de lazos personales y obligaciones morales, que se establecen en contextos concretos. La vida gira en torno a las distintas clases de relaciones de grupos primarios. La identificación está fundada en una relación primordial que se presenta como una extensión de la familia y de otras conexiones prenatales. Las personas tienden a generar una relación estrecha y sentimientos de identidad, sobre todo tratándose de minorías étnicas o grupos subalternos y de ciertas categorías de clase que tenderían a representar el lugar de llegada como un referente metafórico de su grupo de pertenencia (Shills en Thompson, 1989, 30-56). Así, las artistas extranjeras que viven en Oaxaca encuentran en esta ciudad metáfora un referente identitario creativo.

⁴³ Siguiendo a Basarab Nicolesco, la noción del *tercero incluido* la contempla desde los niveles de la Realidad. Para él toda manifestación aparece como una lucha entre dos elementos contradictorios. El tercero, en cambio, ejerce un dinamismo donde eso que aparecía desunido es unido y por tanto se resuelve lo contradictorio desde un *continuum*. Ver de este autor el *Manifiesto sobre la Transdisciplinariedad*, s/l. Ediciones du Rocher, accesado 20 de junio de 2009.

La tradición, por tanto, puede ser entendida como una práctica que se construye en la interacción con la modernidad y sus agentes. Las tradiciones son prácticas sociales que pueden incluso ser “inventadas” en respuesta a situaciones novedosas y de cambios bruscos que toman la forma de referencia a situaciones antiguas y crean su propio pasado. Tiene una función significativa para los miembros que las practican, pues les permite establecer o simbolizar la cohesión social y definir los criterios de membresía de sus grupos. A través de las tradiciones, los actores sociales establecen o legitiman sus instituciones, el estatus o las relaciones de autoridad (Hobsbawn, 1993: 3-9).

Las tradiciones indígenas corresponden a aquellas “originarias” que simbolizan la cohesión social, mantienen el sentimiento de identificación grupal y propician creencias, sistemas de valores y comportamientos. También conviven éstas y legitiman el orden social comunitario, lo cual es posible aun en contextos urbanos y cosmopolitas. Las presiones desagregativas que los migrantes experimentan pueden propiciar paradójicamente, el fortalecimiento de sus tradiciones como un mecanismo de cohesión social. La relación de tradición y modernidad es siempre dialéctica.

De ahí la importancia de reflexionar sobre diferentes tipos de estéticas y sus variadas multidimensiones en juego que involucren el análisis, expresión y visibilización de sus actores creativos/as, las condiciones sociales de producción y recepción, los escenarios espacio-temporales actuales, los sentidos, significados y símbolos en juego, así como su contraparte, los sin sentidos, discursos no simbolizados y subjetividades diversas. El eje de la afectividad -en tanto provee de un elemento de comunicación emocional- es una importante dimensión que está incorporada en el hecho artístico.

Es en este contexto que hablar de estéticas de las artes comunitarias implica la reflexión de esta dimensión humana, articulada con todos los elementos que configuran el ser: cuerpo colectivo, *sentipensar* socio-histórico-cultural y espíritu social, es decir la conexión cósmica, pues son parte intrínseca de la producción estética de los pueblos. De ahí que algunos de sus rasgos pertinentes son:

- La diversidad de expresiones en los diferentes textos: objetos, sujetos, formas, materialidades, desde la cosmovisión ancestral, son parte de un *continuum* de unicidad, porque forman parte de la hermandad y familiaridad con la *Madre Tierra*, con el *Abuelo Fuego*, la *Madre Luna*, por tanto los objetos o cuasi-objetos, son sujetos, así como los animales, las plantas, el cosmos en tanto tienen un espíritu. A su vez están presentes los puntos cardinales⁴⁴ y los sentidos que diversas culturas le han otorgado en tanto su relación con el día, la noche, el nadir, el cenit, entre un sinfín de vínculos. De modo que la funcionalidad es parte de las *etno-estéticas*.
- La vinculación con las dimensiones cósmicas del tiempo y el espacio, mediante la acción que es una estética ritual permite -además- traer al aquí y ahora, el pasado, el presente y el futuro, sus dioses, ancestros, la familia que es muy amplia pues se extiende a la comunidad por los vínculos de solidaridad y tequio o colaboración.
- La generación de identidades que sus prácticas estéticas producen, provocan e interpelan la auto y heterodefinición, mismidad, diversidad, participación. En la actualidad el desplazamiento de colectivos humanos a otros países por motivos laborales y crisis políticas y económicas, es un elemento de la cotidianidad que

⁴⁴ Para el antropólogo Stanislaw Iwaniszewski: "(...) la distinción de las cuatro regiones espaciales tiene lugar conforme a las salidas/puestas del sol, propiedades fisionómicas del paisaje y clasificación fundamental con base a una oposición binaria pero complementaria. Sin embargo, ésta es solo una distinción del espacio primaria. En el pensamiento mágico religioso, la bóveda celeste y la articulación, la posición y los movimientos de sus distintas partes parecen indicar la coherencia del universo. Por eso los fenómenos astronómicos forman un plano común de referencia para los demás procesos y eventos. Los fenómenos astronómicos establecen las asociaciones primarias para los demás sistemas de clasificación y son éstas las que fijan las divisiones horizontales del espacio. Por ejemplo, los puntos de las salidas del sol durante los solsticios definen los cuatro puntos fijos en el espacio. Estos cuatro puntos en las sociedades sedentarias lo organizan conceptualmente. Son los puntos fijos asociados con los movimientos del sol (por lo menos dos de ellos) que se repiten regularmente exponiendo la calidad de estabilidad. Además, el sol es para las sociedades sedentarias de cultivadores un fenómeno de gran importancia. A los puntos del este y oeste el hombre se opone otras acciones simbólicas que resultan tanto de la observación de la naturaleza, como de los procesos psicológicos (naciones del tipo: este-juventud-crecimiento-rojo-nuevo; oeste-senectud-cosecha-blanco-viejo). Posteriormente se desarrollan las asociaciones simbólicas que giran en torno de los puntos norte y sur; el ser humano dispone de cuatro puntos cardinales que dividen el horizonte aparentemente circular, en cuatro partes, estos puntos son fijos. A estos puntos se les asocian los cuatro diferentes objetos de distintos sistemas de clasificación: 4 estaciones del año, 4 vientos- lluvias diferentes, 4 colores básicos, 4 plantas, animales, cualidades psicológicas", 1995, 83-84.

ha generado la identidad migrante. No obstante, existe también una migración que no basa su desplazamiento a partir de la búsqueda económica, sino en un nomadismo con fines interculturales, cognoscitivos, la práctica itinerante en el mundo del arte ha sido una de las mayores formas de encontrar intereses, vínculos estéticos, conocimiento social como en el caso de las diversas mujeres artistas de la semiosfera alternativa oaxaqueña. En ésta la simbolización y el recuerdo desempeñan un papel importante como estrategia de pertenencia a la comunidad que les permite sobrevivir, ganar espacios, oportunidades, derechos, en el mejor de los casos; o todo lo contrario, de acuerdo a las condiciones de conflicto y derechos políticos del lugar de llegada.

- La memoria, como mecanismo de transmisión, creación y actualización de saberes, abre una serie de posibilidades de acción, proyección y políticas de representación, que involucran el terreno de las sensibilidades y sus propias estrategias cognitivo-afectivo-culturales desde variados registros estéticos.
- La incorporación de nuevas tecnologías de lo digital, lo cibernético, lo virtual, lo auditivo de alta resolución en las estéticas rituales, cotidianas o sagradas, los productos de creación, han transformado tanto a los productores como a los receptores de estos mensajes. No obstante, y a pesar de estos medios de comunicación contemporánea, se siguen incluyendo elementos de etnicidad tan profundos como la lengua, el vestuario, el lenguaje culinario colaborativo, el tequio, el don, tanto como la música que con sus propios instrumentos u otros, encuentra en la *masterización* y la batería electrónica un registro nuevo de actualización de sonoridades ancestrales y la constante posibilidad de nuevas creaciones.

Esto dentro de un amplio campo de otros tópicos que articulan saberes de los pueblos originarios y de las ciencias multidisciplinarias, la interculturalidad e intersubjetividad que implica abrirse a ejes de exposición, discusión y análisis desde el ser, sentir, saber, vivir el *sumak kawsai* (buen vivir) de productores e investigadores de estos nuevos registros estéticos. De ahí que la dimensión de la estética en la cosmovisión se articula al eje nodal de la cultura y representación

social, como una dimensión compleja, cambiante y actual, dado que ha sido uno de los aspectos poco atendido en programas, cartas, derechos culturales, en reuniones de representantes gubernamentales. Las producciones interestéticas de pueblos diversos necesitan también nuevas maneras de lectura y visión, involucrar otros sentidos que la contemporaneidad interpela. Es necesario entonces, aunar esfuerzos desde las “ciencias artísticas”, comunicativas y sociales, desde el eje transdisciplinario de la complejidad y espiritualidad cósmica-humana para construir una acción esperanzadora para todos y todas, como parte también del buen vivir que incluye ecologías integrales también con los otros seres del planeta. Entablar un debate que busque desde la equidad, la visibilización de nuevas normas, valores y funciones estéticas que los textos modernos proponen, analizar las condiciones de producción, los préstamos y apropiaciones de los lenguajes artísticos y los usufructos lícitos e ilícitos de estas expresiones.

Por tanto, el concepto de arte comunitario supone una mirada crítica a las prácticas artísticas, puesto que los trabajos participativos y los modelos colaborativos replantean el lugar, la identidad y los marcos de actuación de la comunidad. Esta mirada crítica sirve a la práctica artística para extenderse y articular su campo de acción en una diversidad de instituciones y disciplinas, donde el arte se presenta como un motor de transformación social. Simultáneamente, esto supone replantear el rol del o de la artista más allá de la producción de objetos estéticos, como trabajador/a cultural, agente social activa/o y facilitador/a, como traductora/o intercultural.

Sea consciente o no la/el artista, toda intervención en el terreno cultural supone una intervención política. Aquellos que trabajan desde una perspectiva consciente de manera comunitaria o colaborativa, deben confrontar los dilemas que plantea un contexto político e institucional complejo. Varias teorías han planteado el papel de la cultura en el desarrollo de una democracia, donde las diferencias no sean anuladas por consensos más ficticios que negociados. Específicamente el arte comunitario toca alguno de estos puntos sensibles, puesto que es dialógico, negocia, usurpa o subvierte, en definitiva, forma parte de relaciones de poder/contra-poder. De ahí que sea necesario abrir *espacios de diálogo* desde

ejercicios democráticos de alternancia y visibilización, donde se puedan recuperar las experiencias e historicidades con el objetivo de imaginar posibles futuros compartidos. Algunos de los temas que esta agenda abre son: el rol del o de la artista y su trabajo sobre el territorio socio-estético-histórico-cultural, el personal, su propio cuerpo, extendiéndose a su obra, así como su formación y posición en el entramado artístico comunitario: la comunidad y su desarrollo, el trabajo cooperativo, la democracia cultural y las políticas de participación, modelos de trabajo institucional.

Es probable que el terreno en el que más espacio han ganado las ritualidades ancestrales en la actualidad sea el espacio público político, debido a la coyuntura que ésta implica. Lo cierto es que observamos ya con cierta cotidianidad la presencia de ceremonias antiguas en eventos de este tipo. ¿Qué implican estas representaciones?, ¿qué traen, dónde se produce el efecto simbólico?, ¿qué hay de simulacro?, o por el contrario ¿son estéticas emergentes que sanan al cuerpo social en espacios de nuevas ritualidades? Quizás están en la frontera y este es un lugar de enunciación que les permite la dimensión móvil, cambiante y dinámica, nómada que requieren las actuales condiciones de la creatividad(des) territorializada, *massmediática*, instantánea. Un ejemplo de esto podrían ser los rituales ancestrales que se ejercen en los congresos latinoamericanos, como una estrategia estética política.

Otra parte de este eje es la necesidad de analizar las políticas culturales en tejido con la dimensión estética y cómo están representadas las variaciones estilísticas de los pueblos originarios. Así, la relación institucionalidad y estética es importante como hecho relacional porque pone en cuestionamiento elementos que no forman parte de la cosmovisión comunitaria: derechos de autor (en creaciones que aun siendo individuales forman parte de una autoría comunitaria), medios de reproducción y difusión de los bienes estéticos, catalogación, investigación, registro, memorias, entre otros. De muchas maneras se ponen en juego una serie de disposiciones estéticas que expresan otro de los caminos que han encontrado nuestros pueblos para su legitimación en el mundo occidental. Habrá que

preguntarse hasta qué punto esta seducción los separa o empodera de sus ejes ancestrales.

De modo que en cualquier registro estético, el tiempo-espacio es multidimensional en la cosmovisión, donde se traduce y concreta, se usa y practica, de acuerdo a los diversos lugares enunciativos, donde el género también es transversal en dicha construcción. El espacio-tiempo es el elemento indispensable para toda actividad humana, por eso su análisis debe ser socio-histórico-cultural, al igual que la producción simbólica vinculada a estos elementos a través de sus prácticas.

Espacio-tiempo no es simplemente contenedor físico de la acción humana, sino que representa al mismo momento al contenido social, desde donde se organizan las prácticas socio-estético-histórico-culturales, pero también sus sentidos. “[...] podemos afirmar que todo grupo social *construye* y se apropia del tiempo y del espacio modificándolo y construyéndose a sí mismo en el proceso a partir de un capital cultural determinado” (Aguado y Portal; 1992. 69). De modo que el ordenamiento temporal y espacial determina las formas de consumo, lugares y horarios de trabajo, recreo, oración, curación, placer, creatividad, espacios usados por niños, adultos, hombres, mujeres.

Así entonces, la cosmovisión debe ser vista no como un conjunto de elementos fijos, sino como un proceso histórico en continua adecuación a las condiciones sociales y naturales contemporáneas, expresadas a través de sus prácticas estéticas actuales, lo cual no significa que dicha cosmovisión se transforme constantemente, todo lo contrario, López Austin hace hincapié en lo complejo de sus modificaciones, no obstante, su actualización depende de la pertinencia y uso de la misma.

En este marco, en una cultura nacional encontraríamos una suerte de matriz general ordenadora, que posibilita distinguir a grandes rasgos la visión del mundo de una comunidad vista como sociedad frente a otra, misma que puede ser vista desde las gafas hegemónicas o desde una búsqueda de la equidad, es decir de condiciones equitativas sociales de producción discursiva estética a pesar de la diferenciación de estéticas y sujetos creativos. Al interior de ellas encontramos una

diversidad de lugares diferenciados que generan concepciones del mundo, tantas como parcialidades sociales existan. Este proceso desigual se relaciona con el hecho de que los elementos culturales tienen una composición heterogénea. En este sentido, el concepto de larga duración (Braudel, 2006) contendría a los rasgos culturales del núcleo duro muy resistentes al cambio histórico.

Consideramos entonces que cosmovisión es un concepto explicativo para comprender acciones aparentemente desarticuladas, las cuales al ser ubicadas en un contexto más amplio, adquieren una dimensión cultural significativa, pues como se ha recalcado, no se trata del análisis de la visión del mundo de uno u otro individuo, sino de una estructura simbólica compartida por un grupo social. Recordemos que la globalización hace converger de manera desigual, por supuesto, a culturas originarias, mestizas, urbanas, rurales, massmediáticas, posibilitando la conformación de nuevas identidades en sus diferencias. Uno de los pioneros teóricos mexicanos en el tema de la diversidad cultural es el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, para quien:

Nadie piensa, nadie crea ni actúa a partir de la nada, de un inimaginable punto cero; todos lo hacemos a partir de un bagaje de normas, significados, creencias, hábitos, sentimientos que han sido conformados en una particular visión del mundo, en una cultura. El respeto a la diferencia cultural es también, entonces, condición para la vida en plenitud (Bonfil, 1988:10).

Esta tesis abre casi al final de esta cita, una puerta sutil que nos interesa destacar: la importancia de incorporar a la diversidad cultural (los otros, diferentes) como dimensión importante para la vida en plenitud, palabra que alude al otro/a como fundamental para alcanzar el satisfactor pleno que incluye el placer estético. De esta manera, interpela también el valor de lo estético y lo ético desde su pertinencia vital y por tanto compleja. La cosmovisión permite así un amplio espectro de dimensiones que se construyen a partir del tiempo-espacio como elemento profundo, de gran apertura, horizontalidad, pregnancias de sentidos a las prácticas culturales dando explicación a los signos, símbolos y hechos macro y microsociales, tanto comunitarios como personales.

Por tiempo se entiende las variantes de la amplitud en que se suceden los distintos estadios de un mismo acontecimiento, y la existencia de distintas “cosas”

en un mismo espacio. No obstante, existen muchas tipologías de tiempos. Una de las más conocidas es la tradicional división entre tiempo mítico (mitológico, sagrado) y tiempo empírico (cotidiano, profano). El tiempo es un *continuum*, un proceso en constante transformación. Entramos y salimos de varios tiempos mediante mecanismos diversos como las memorias que se encuentran en el cruce de sentidos, dispositivo traductor de lo que recordamos y olvidamos.

El tiempo es una alternancia, “el tiempo entra en la experiencia como algo discontinuo, como una inversión de repeticiones invertidas, como una secuencia de oscilaciones entre dos polos opuestos: el día y la noche, el invierno y el verano, lo joven y lo viejo, la vida y la muerte” (Leach, 1989: 196). En la época prehispánica se vivía un tiempo circular (en el sentido del desplazamiento del ritual). El tiempo de la naturaleza y de los astros era cíclico y regular, o mejor dicho como lo propone López Austin: helicoidal, debido a que el tiempo social tiene las características de duración, sucesión y simultaneidad. Se especializa en un sistema de coordinaciones, de estados espaciales sucesivos de movimiento (López-Austin: 1980). Los ejes cardinales espacio-temporales son entonces significativos para la lectura de cualquier práctica socio-estético-cultural, como lo expresa Daniel Hiernaux:

El espacio- tiempo corresponde justamente a la capacidad de los sujetos sociales de usar el espacio, de insertarlo en su encadenamiento personal o societario de tiempos parciales. De esta forma los sujetos individualizan el espacio, lo apropian y lo obligan a transmitir el valor que se integra a su actividad [...]. Así cada apropiación del espacio implica una nueva asignación de coherencia, de una nueva lógica que cobra contenido con un particular devenir social en el que se tejen lo individual y lo colectivo (1994: 14).

El espacio se transforma al modificarse la sociedad, y en cada uno de estos cambios se le asigna un tiempo particular en un momento dado. Este autor propone tres formas básicas temporales que las articulamos desde la complejidad de tiempo-espacial de la siguiente manera:

- a) Espacio-tiempo circular
- b) Espacio-tiempo lineal
- c) Espacio-tiempo de la simultaneidad

A estos tiempo-espacios agregaremos el:

d) Espacio-tiempo metafórico, es decir simbólico creativo presente en cualquier expresión de la cosmovisión que interpele a ese territorio disidente que es la producción de algo nuevo, diferente, no antes dicho, que propicia el gesto placentero en ese espacio "otro" que es la creatividad. El tiempo de creación es una metáfora de las subjetividades, tanto personal como comunitaria. El tiempo no es lineal sino espiral, de ahí que se da un uso de los espacios en capas sincrónicas simultáneas cuando diversos grupos sociales imprimen la lógica de su modelo social.

El espacio religioso es un ejemplo de esta multitemporoespacialidad, el de la ceremonia y el ritual, con frecuencia se construyen en apropiación diferencial, ocupado por personas con diversas cosmovisiones, por ejemplo, cultos sincréticos cristianos-prehispánicos. La visión circular del devenir de la sociedad prehispánica se transforma en su tiempo en una apropiación circular-helicoidal del espacio (López Austin; 1980), propio de esas culturas, que también lo subraya Hiernaux:

(...) existe la hipótesis de algunos sociólogos y de la Microgeografía, de que en la vida cotidiana el espacio se estructura en base a una lógica de espacio-tiempo circular, en la cual esta circularidad se integraría de rupturas de lo que permanece en el tiempo y en el espacio. Así, lo cotidiano pudiera ser la articulación entre lo que perdura y rompe esa continuidad en un espacio tiempo que deviene circular (1994:14).

De modo que el espacio-tiempo social va más allá de una concepción geográfica, ya que en los contextos sociales se le dan múltiples contenidos simbólicos de acuerdo a cada espacio ocupado. A través de estos procesos el espacio se delimita, se jerarquiza, se valora y cambia. El espacio-tiempo también se vincula con el género en tanto representa apropiaciones, usos, estrategias que los diversos géneros elijen, reproducen, crean. Las formas y los medios que se utilicen para ello inciden en las actividades humanas y en muchos de los casos sirven para separar, jerarquizar, incluir o excluir sujetos. Esto va unido a las formas como una sociedad elabora y expresa su concepción de poder y en concreto sus sistemas de género (Del Valle, 1991: 104-105).

Mujeres y hombres, desde sus diversas construcciones de género, comparten experiencias en los espacios relativos que ocupan. En el análisis del espacio donde

se sitúa la mujer debemos considerar los símbolos y significados de inclusión, separación, protección, intimidad, creatividad, sobrevivencia, entre otros. Este tipo de relaciones por mucho tiempo alejaron a la mujer de los espacios en los que se toman decisiones importantes y públicas, que definen su vida personal y su inclusión en los procesos de producción material, simbólica y corporal. Visto así el tiempo-espacio se precisa dentro de una relación de actividades, interrelaciones de culturas, sujetos, dentro del orden/desorden simbólico de los géneros. Si consideramos al espacio social, dentro de un proceso de comunicación y como sistemas, éste constituye a las personas que los ocupan y a su vez, las personas determinan la naturaleza del mismo.

Al estudiar estos sistemas de comunicación podemos conocer los fenómenos sociales. Para acceder a los significados de los textos del espacio social es importante el análisis de las actividades prácticas semiótico-discursivas. De ahí la importancia en el estudio del espacio-tiempo socio-estético-cultural en relación a la elaboración, desarrollo y transmisión de los sistemas de género orientados al conocimiento de las formas en que funcionan las divisiones asimétricas entre hombres y mujeres, lo cual se refleja en su uso temporal o permanente. Es importante entonces hacer lecturas subjetivas del tiempo-espacio. Por ejemplo, un cuadro para una pintora puede, además de ser su espacio de trabajo, ser su espacio propio, su lugar de intimidad, un potente satisfactor, o de lucha, conflicto, catarsis, o ambas cosas. El imaginario y su poder creativo permite constituir un espacio de debate entre las imágenes y esquemas mentales heredados, deseados y proyectados.

En síntesis, la visión del mundo es considerada un saber natural, se tiene confianza y hasta se la entiende como la única posible, no es sólo típica de las culturas arcaicas, todas las culturas tienen una: las modernas, las sociedades contemporáneas. Los científicos de la antigüedad que han estudiado las culturas indígenas no han sido la excepción a esta regla, ya que, involucrados con su propia cosmovisión, no siempre han logrado entender los sistemas de pensamiento del otro como el caso de los hermanos/as indígenas.

El ya conocido problema del punto de observación etnográfica: lo *etic* y lo *emic* implicaba justamente la mirada como proxémica e interpelación al involucramiento, desde el adentro o desde el afuera respectivamente y su conflicto con la observancia del otro-yo, o desde la fronterización como tráfico,⁴⁵ estrategia, modo de investigación, acción, vida. Ha sido difícil encontrar esa mirada equidistante que se diluye con estrategias y subterfugios de poder en ocasiones inconscientes y en otras genera sinergias y empatías subjetivas, o todo lo contrario, rechazos y violencias. Los estudios de género desde sus inicios co-ayudaron a ese propósito de ocupar un lugar de equidistancias, de respeto, de equidad.

Se ha configurado una heterogeneidad multitemporal actualmente, la cual agrupa diversas capas de élite, conjuntos étnicos, rurales y urbanos, donde aún existen escenarios que conservan antiguos elementos culturales resignificados de acuerdo con sus necesidades actuales, por ejemplo: las mayordomías, las fiestas patronales de los barrios, las peregrinaciones, los rituales de petición de lluvias y predicción del temporal, sobre todo en contextos campesinos tradicionales. Se establece esta heterogeneidad multitemporal y multiespacial configurándose así los escenarios sociales, donde se refleja la lucha por el poder en lo ideológico, en lo político y lo religioso, en las relaciones de producción de bienes y símbolos.

Entre el territorio simbólico y el (trans)territorio creativo: el tiempo-espacio metafórico

Como hemos mencionado, uno de los territorios simbólicos donde germinan de maneras diversas y profundas las semillas de la cosmovisión es el mundo de la creación estética. La creación de un territorio implica un orden. Retomando a Alfredo López Austin (1980), el espacio se ordena en:

- a) Sistemas de clasificación fundamentales a través de símbolos.
- b) Propiedades físicas del paisaje y la geografía.
- c) Movimientos cíclicos y regulares de astros y constelaciones.
- d) En referencia al cuerpo humano.

⁴⁵ Desde discursos críticos contemporáneos vinculantes con otras estéticas, se habla de tráfico como otra estrategia dialógica que no siempre pasa por lugares convencionales de relacionabilidad. Así, el tráfico genera otra lógica de intercambio alternativa al orden. Véase el artículo de X. Andrade sobre el tráfico entre antropología y arte contemporáneo.

Estos elementos están entrelazados. Recordemos que los sistemas de clasificación no son estáticos, las propiedades fisonómicas del paisaje no son estables, mientras que los movimientos de cuerpos celestes son cíclicos y regulares. Podemos, luego de esta sintetización, proponer clasificar los tiempos-espacios en:

-Espacio-tiempo cósmico, cuyas relaciones que se efectúan en el mundo mítico, sus deidades, donde la lógica que funciona está basada en las creencias que generan la vitalidad de seres de otros órdenes, la intercomunicación entre planos cósmicos actualizan los tiempos gracias al ritual que permite no sólo recordar el pasado, sino volverlo a vivir y con ello actualiza los ejes más significativos de lo que es importante para las culturas. Su nivel está en el supramundo.

-Espacio-tiempo socio-estético-histórico-cultural, cuyas relaciones se dan entre seres humanos, su entorno ambiental y de otros seres vivos, entre ellos y con el ser humano que conforman la comuna mundial, de donde justamente se extrae su fuerza: el espíritu comunitario.

-Espacio-tiempo corporal, donde se construye la relación de mismidad; alude al primer habitáculo de nuestra conciencia e inconsciente: el cuerpo. Este espacio es bio-psico-emotónico, desarrolla sus propias lógicas de auto-comunicación y hetero-comunicación que interpelan varias dimensiones, lenguajes, estructuras, praxis, hechos. En esta dimensión se encuentra también el tiempo íntimo, el tiempo cotidiano, el tiempo de descanso, de placer, el tiempo ritual, entre otros. El cuerpo, además, tiene varias corporeidades, imaginarios de su representación que se ven traducidos en corporalidades específicas, reales o simbólicas como el arte, a través de sus objetos creativos.

-El tiempo-espacio metafórico que se expresa en el espacio creativo, universo simbólico donde la metáfora temporo-espacial es continente y contenido para la representación. Éste posibilita la gestación de acontecimientos en el espacio plástico, entendido como un territorio simbólico, pues es este mismo uno. Desde esta dimensión, la relación *deleuziana* de acontecimiento y territorio nos permite asumir su dimensión simbólica que incluye una serie de características que también podemos encontrar en el proceso creativo:

(...) el acontecimiento como cuestión territorial-identitaria se circunscribe a procesos, problemáticas y escalas precisas del tiempo-espacio, en un lugar y en unas circunstancias históricas determinadas, cuyo objeto es la confrontación de las representaciones del territorio –y por tanto del espacio, sus interpretaciones y significaciones y la constitución de los sujetos sociales en tales hechos, sea como embates físicos, de orden simbólico, objeto de reflexión, discursos y prácticas. De manera tal que, si a este fenómeno de tensión contraposición, lucha y resolución entre novedad y permanencia, entre vida y muerte, trascendencia e inmanencia, como un indeterminado en la vasta gama de posibilidades de acontecimientos lo podemos traducir a una objetivación tempo-espacial, tanto su verdad como el sujeto (o identidad), producidos, en la situación dada, podemos denominarlo entonces como cuestión territorial identitaria (Rojas, 2010:161-162).

Esta categoría nos servirá a manera de una cartografía intrínseca vinculada y vinculante, pues es un referente clave para este análisis etnoestético⁴⁶ de la semiosfera oaxaqueña alternativa nómada. Adjun Appadurai aborda la dimensión (des)territorial que actualmente vivimos en procesos de globalización y hace una importante diferenciación en torno a la relación imaginario y fantasía que nos permite encontrar en el territorio imaginario de la creatividad artística un asidero de posibilidades de resistencia, acción y proyección socio-histórico cultural.

[...] la idea de la fantasía como inevitablemente connota la noción de pensamiento divorciado de los proyectos y los actos, y también tiene un sentido asociado a lo privado y hasta lo individualista. La imaginación en cambio, posee un sentido proyectivo, de ser un preludio a un tipo de expresión, sea estética o de otra índole. La fantasía se puede disipar (puesto que su lógica es casi siempre autotélica), pero la imaginación sobre todo cuando es colectiva, puede ser combustible para la acción (Appadurai, 2008:45).

Para y Caren Kaplan⁴⁷ también este tipo de posicionalidad es “un terreno ficcional, una reterritorialización que ha experimentado diferentes versiones de desterritorialización para postular una teoría potente de la localización basada en la contingencia, la historia y el cambio” (1987:187).

De modo que este lugar de enunciación ficcional como un poder de la estética que se expresa en lo que hemos denominando el tiempo-espacio metafórico es el que analizaremos en los siguientes andenes.

⁴⁶ Asumimos la categoría “etnoestética” retomando a Berestein (1984) para aludir a la dimensión cultural que toda representación sensible posee. En este sentido, lo étnico es parte de la condición humana y todos nos adscribimos a una etnia.

⁴⁷ También Caren Kaplan dice que este tipo de posicionalidad es “un terreno ficcional, una reterritorialización que ha experimentado diferentes versiones de desterritorialización para postular una teoría potente de la localización basada en la contingencia, la historia y el cambio” (1987:187).

Ventana metafórica I



La abeja tiene un comportamiento extraño, pues huye de las colmenas, de las instituciones y de las comunidades. Es individualista, migratoria y detesta echar raíces. No es que no respete las fronteras, sino que las ignora en lugar de transgredirlas.

Roger Bartra.⁴⁸

Huesos de araña devoran la memoria

el olvido y el recuerdo han desdibujado la realidad contemporánea. La telaraña teje su propia memoria. Dónde están los límites entre la ficción y aquello que decimos es la realidad que forma parte de nuestro universo y cala hasta el inconsciente y el sueño enredando lo que creemos real.

la pasionalidad del vuelo rompe las fronteras del desierto

la ruptura de fronteras nos hacen ser sujetos conectados por vías indivisibles, mágicas. La tecnología de lo virtual, de la publicidad, el celular nos acompaña en soledades. Volamos hacia el mismo punto de salida, el destino del retorno a lo irrepetible

la incertidumbre sumerge en la miel de los azahares

la emergencia de lo impredecible, de la instantaneidad nos atrapa en escenarios superpuestos vectoriales, donde el *border* es miel, fluido desde el cual nos desplazamos sigilosamente al encuentro con lo imprevisto y encontramos lo que no estábamos buscando

en la fractura se anida el secreto

una nueva forma de conocimiento ha metamorfoseado lo corpóreo, lo mental y lo espiritual en un nuevo organismo bio-eco-social, cuya transformación está guardada en lugares indescifrables por los sentidos tradicionales. De nada sirve

⁴⁸ Reflexiones desde la complejidad, en diálogo con el texto de Roger Bartra: "La fábula de la abeja migratoria", 2002.

intentar resolver el acertijo, la experiencia es inconmensurable pero existe y se concreta en el guiño del panal

la auto-mirada holograma la colmena

la mirada conecta desde las entrañas. El sujeto hologramático se vuelve nada pero a su vez sólo puede vivir por el pensamiento colectivo. La comunidad ha dejado de ser aldea global, está en cada auto-organismo configurando sus sentidos y dislocando sus destinos.

la deslocalización de los zapatos



MT_IM 207

Martha Toledo. Fotografía a color.

el sujeto nómada se desplaza por caminos de itinerancia en donde la experienciación pasa por registros de corporalidades que superan el nivel de lo físico para ingresar en pieles indefinidas y mutantes de sentidos, sensaciones, configuraciones: mapeos intuitivos.

Desentrañando el hexágono

Este hexágono des-conceptual es una provocación para superar la propuesta modernista y posmodernista en la que se inscribe el pensamiento occidental hegemónico e ingresar a un pensamiento rizomático más que holístico, inclusivo desde la estructura auto-orgánica, más que desde la otredad ajena, espectral desde el espejeo, más que fantasmagórico, de incertidumbres más que de certezas, nómada entre lo originario y lo contemporáneo, no esencialista, desterritorial en imaginarios más que en espacios, donde lo micro contiene a lo macro y viceversa justamente en el lugar de la emergencia del sujeto vinculado y desvinculado a la vez, en esos espacios llenos de vacío.

Andén II

La Interculturalidad estética-crítica en la semiosfera visual creativa-alternativa nómada oaxaqueña. La insurgencia (de)colonial subjetiva, desde los estudios de género

Es bueno tener raíces, mientras uno pueda llevarlas consigo.

Gertrude Stein*

Soy una tortuga, allá donde voy llevo mi "hogar" en mi espalda. Para separarme de mi cultura -y de mi familia- tuve que sentirme lo suficientemente competente ahí afuera y lo bastante segura por adentro para vivir la vida por mí misma. Y sí, aunque el hogar permea cada músculo y cartilago de mi cuerpo, yo también tengo miedo de volver a casa.

Gloria Anzaldúa**

Para librarse del miedo, lo más importante es ir a su encuentro.

Iuri Lotman***



Detalle de tortuga en la manta de la Veía de los Pescadores. Mariano Toledo IM3

*Escritora estadounidense de la llamada Generación perdida.

**En *Otras inapropiables*.

***Lidia M. Lotman, hermana mayor de *Iura*, como de cariño lo nombraban, trae a la memoria esta frase de él en *Recuerdos de mi hermano I*.

Trazo II

Los estudios de género y la interculturalidad tienen una insurgencia comprometida con las alteridades, y desde sus horizontes de crítica-acción enfrentan los ejercicios de poder patriarcal y colonial (ambos hegemónicos, dominantes y excluyentes). Estas problemáticas se acercan desde relativamente poco tiempo al complejo campo de la visualidad estética, abriendo nuevos caminos de lectura desde su posicionamiento diferenciador de los/las sujetos en los procesos productivos, creativos, la historiografía, una lectura "otra" de la imagen, entre algunos aspectos que los aúnan. La movilidad de lugares enunciativos alternos que transitan, se desplazan y se entretajan inter y transdisciplinariamente⁴⁹, generan nuevas miradas, lecturas, acercamientos fronterizos, subversivos, afianzados en las posturas críticas de emancipación, en contra de una hegemonía, *(de)colonial*, lugares hermanados por la búsqueda de la equidad, la alteridad y diversidad. De ahí que una reflexión desde este horizonte requiere dimensiones dinámicas y dialécticas, posicionamientos críticos e ideológicos, políglotas y heterodoxos, sincrónicos y diacrónicos, solidarios, lo que constituye uno de los aportes más importantes de esta mancuerna.

Desde las teorías de la complejidad y la transdisciplina, este *rizoma*, red de sentidos abiertos socio -histórico-estético-culturales, se entretajan miradas/lecturas conflictivas, contradictorias, combativas, críticas, que buscan la equidad desde acercamientos a los nodos, enclaves, pliegues, fronteras olvidadas, micro-historias, inter/subjetividades, vacíos relacionales, solidarios, vasos vinculantes, estrategias de las memorias que escapan a la dominación de los totalitarismos excluyentes. Evidencian experiencias personales y colectivas invisibilizadas/ocultas, intersticios/grietas, nuevas pieles: espacios de re-significación, formas de resistencia, de *re-existencia* a partir del empoderamiento de los sujetos semiótico-discursivos marginados por habitar lugares enunciativos de la diferencia, con los

⁴⁹ Como menciona Nelly Richard, refiriéndose a los saberes legitimados, "la máquina universitaria siempre ha buscado ejercer y defender su autoridad institucional marcando el límite que distingue los saberes legítimos –autorizados– de los saberes ilegítimos, recluyendo a los primeros en el marco de las especializaciones disciplinarias: protegiendo el área reservada de estos saberes clasificados del peligroso desorden de las hablas itinerantes o fugitivas que transitan en las afueras de su recinto sin la garantía de un domicilio conocido", 2006:1.

que enfrentan a la matriz hegemónica colonial-patriarcal con recursos y tonos distintos de voz. Las rutas analíticas que nos permiten un abordaje crítico a estas estéticas las podemos encontrar desde la mirada intercultural del género.

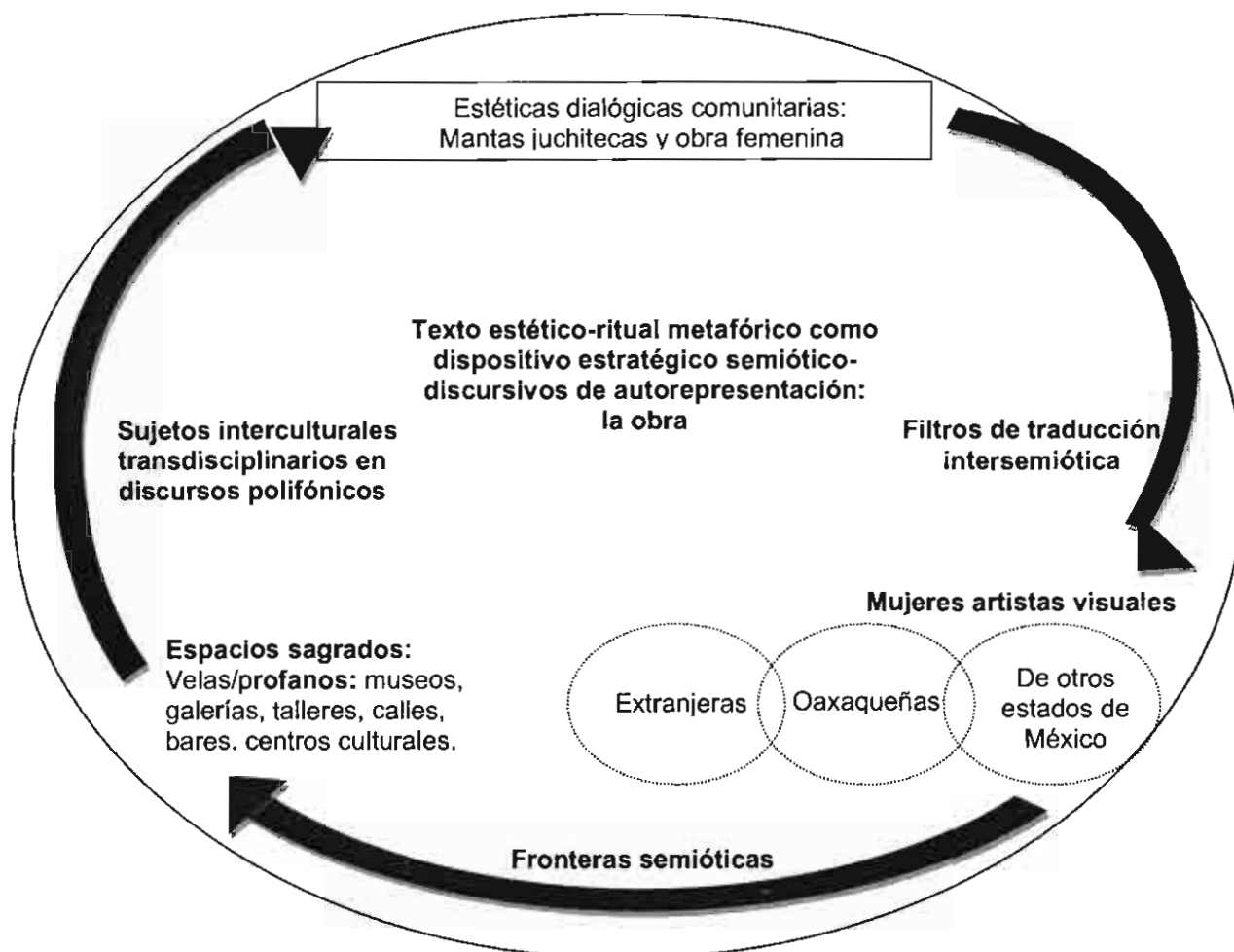


Diagrama nº 7 semiosfera estética nómada alternativa comunitaria oaxaqueña.

Algunos de los lineamientos y horizontes de lectura que permiten desarrollar puentes de continuidad, ruptura y crítica para la elaboración de dimensiones pertinentes en la construcción de la equidad socio-estética-cultural son: las problemáticas en torno a la feminización de las culturas, la corporeidad y subjetividades de los/las sujetos creativos individuales y comunitarios, los horizontes históricos socio-culturales, estético-retóricos de representación, el componente emocional, la tríada inseparable clase, raza y etnia, vistas desde el género, el análisis de las condiciones socioculturales y económicas de producción y

circulación de los hechos culturales, los sistemas de representación simbólica (discursiva y semiótica, es decir, oral y visual), la construcción y reconstrucción de memorias, las relaciones internas y externas de género: sujetos en interacción, sistemas de cosmovisión en disputa: ideologías, ejercicios de poder, estrategias, y usos de identidades variadas, la dimensión estética y sus ejes político, ético y erótico, entre otros.

Tejiendo la tarabita⁵⁰ interculturalidad-género

Sentipensar interculturalidad y género es ingresar en una ruta desde la complejidad que genera cruces transdisciplinarios para adentrarnos a las grietas de lectura que buscan ambas disciplinas explicitar, desde un lugar de enunciación equitativo, inclusivo, alternativo y diverso. Ambas, interpelan a prácticas socio-estéticas-culturales que forman parte de un lugar de marginalidad respecto al discurso dominante hegemónico colonial-patriarcal del Arte Occidental, por lo que son expresiones de resistencia y re-existencia, desde los particulares lugares de enunciación de la diversidad creativa artística, es decir, esos puntos de vista que son también construcciones que ubican a la (el) o los sujetos de acuerdo a sus capitales estéticos, intereses y recursos simbólicos.

Desde el *feminismo crítico* se incluye a los otros sectores discriminados por ser diferentes al modelo dominante, como en el caso de los zapotecos que, si bien poseen una identidad positiva y propositiva entre las comunidades del *México profundo* y son representativos de la "oxaqueñidad",⁵¹ también forman parte de la alteridad blanco-mestiza dominante en el modelo colonialista. Han vivido y viven los embates de la globalización hegemónica y luchan contra la colonialidad subjetiva desde sus propios recursos ancestrales, que les dan identidad: su lengua y tradiciones originarias, su manera de vivir, sus rituales cotidianos y sagrados, sus fiestas, gastronomía, vestuario, temas que también abrevan desde su diferencia,

⁵⁰ Llámase así a los puentes móviles en tejido de fibras naturales que las comunidades amazónicas originarias han desarrollado para pasar los caudalosos ríos de esta macroregión que por sus corrientes y condiciones variables hacen difícil la permanencia de una estructura fuerte y estable.

⁵¹ Desde discursos esencialistas, se han desarrollado argumentos de mágica geografía y reificaciones culturales como argumentos retóricos de referencia creativa.

buscando la propia voz plástica, tras intereses personales y sociales, igual que emocionales. Es por esto que estos dos sistemas de creatividad en la semiosfera constituyen un universo de posibilidades políticas, críticas alter-nativas.

En este contexto, Laura Traff retomando a Griselda Pollock, subraya la necesidad de pensar en la construcción procesual de la subjetividad en femenino para gestar un giro interpretativo desde otros lugares epistemológicos:

[...] un espacio en el que el sujeto mujer está permanentemente en-proceso-de-ser. En la historia del arte el lugar de la espectadora podrá ser un territorio de producción de la subjetividad, sólo si dejamos de fijar los significados del arte y la cultura visual y empezamos a trabajar en una permanente resignificación del campo visual desde nuestro posicionamiento como mujeres en las políticas del género, clase y raza en el presente (Traff, 2004:5).

Como también nos subraya Eli Bartra:

[...] *no podemos seguir tomando únicamente en consideración el terreno de la política formal, la real política, sino que es fundamental que las "nuevas" formas de hacer política por parte de las mujeres, como las acciones a nivel de barrio y desde la vida cotidiana, sean consideradas. En el campo del arte y la literatura, el hecho de contemplar la división genérica a lo largo de todo el proceso de creación, distribución y consumo, así como en la representación de los géneros, ha sido fundamental para echar nueva luz sobre las mujeres y sobre el arte (2002:154).*

Así como en la historia del feminismo, tanto en la parte militante como en la académica, las posturas de la igualdad y de la diferencia, también han transitado los caminos críticos de una historia del arte que está siendo cuestionada desde la mirada feminista. Visibilizar las relaciones de poder que sostienen el dominio de unas lecturas frente a otras posibilidades, es además reparar en torno a las políticas de la visión, donde se ejerce la relación poder-saber-ver, como el *ocularocentrismo* del que habla Griselda Pollock, que ha primado desde el discurso humanista occidental (1990,1996).

Es necesario hacer una re-visión desde los diferentes lugares de lectura de la obra -que incluya la diferencia sexual- desde la constitución del sujeto de la diferencia para ampliar esa construcción, tanto en su formación, como la que hace de otros/as, desplazando algunas dimensiones de la sensibilidad que se traducen en representación y que no necesariamente pasan por la visibilidad.⁵² Asumir la

⁵² Desde lecturas transdisciplinarias y de saberes alternos, como la de Julieta Haidar, la materialidad acústica, visual, olfativa, gustativa, táctil, incluye también la dimensión extrasensorial

posibilidad de una visión asimétrica, tentativa, paradójica, procesual, en contra de la identificación y dirección única y penetradora, voyerista, tradicional. En este sentido, nuestros pueblos originarios han sabido conservar estas otras *cosmopercepciones*⁵³ a través de las cuales se conectan con el mito, las deidades primigenias, la naturaleza como sujeto “otro”, con quien conviven en procesos dialógicos y recíprocos. En sus varias culturas, Oaxaca tiene sus maneras específicas de expresar su sensibilidad, en el Istmo podemos encontrar una zona significativa de estética zapoteca.

Interculturalidad estética en la frontera creativa de la semiosfera

Proponemos denominar interculturalidad estética, que es una mancuerna que aborda los discursos semiótico-discursivos, desde lecturas/miradas críticas a retóricas visuales y no visuales, tanto así como reparar en estéticas alternas, marginales, “otras” y por ello críticas de la creatividad dominante. Otra forma de subvertir los órdenes de la *colonialidad* subjetiva que unifica, blanquea, masculiniza la direccionalidad de miradas, el consumo y las necesidades en el campo visual imperante. Asumimos la interculturalidad, no sólo como una dimensión relacional o funcional, sino también política crítica, desde la interculturalidad (de)colonial⁵⁴ como lo diferencia Catherine Walsh (2009) que va más allá de los procesos de descolonización, que como esta autora señala, a veces se quedan en la búsqueda de la incorporación o la resistencia.

Así la interculturalidad funcional usa la dinámica del desarrollo humano que busca remediar las situaciones de inequidad e injusticia social a través de prácticas o pensamientos culturales que promueve el diálogo y la tolerancia sin tocar las causas de la asimetría socio-cultural. Dependen de la buena voluntad y apertura del sistema para la incorporación de los tradicionalmente excluidos dentro de las

que es tomada en cuenta en culturas ancestrales. Ver *Debate CU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*, México, 2006, p. 84.

⁵³ Categoría aplicada por Raúl González en su tesis de maestría “*Las llaves del Universo*” (ENAH, 2000) que apunta a ampliar la percepción sensorial a una serie de vínculos con el cosmos desarrollando una mirada compleja.

⁵⁴ La colonialidad es entendida en esta teoría como la manera en que el colonialismo (proceso histórico) permeó las estructuras existenciales del ser, saber, poder y pervive en los esquemas exclusionistas, dicotómicos, hegemónicos de la modernidad occidental que también heredamos.

estructuras “normalizadas” y “naturalizadas” de poder, mediante proyectos de desarrollo (Walsh, 2008; Noboa, 2009).⁵⁵

La interculturalidad crítica, en cambio, reconoce la diferencia y busca una equidad política y práctica desde la pluralidad, la alteridad. En este sentido, es una construcción *de y desde* la gente que ha sufrido un histórico sometimiento y subalternización. Busca suprimir por medios no violentos, la asimetría y la discriminación cultural. Lucha por la transformación social y la creación de condiciones de poder, saber y ser distintas -a lo cual agregamos el ver/leer como locus que también deviene en ejercicios de dominación a los cuales subvertir- en los discursos críticos. Es una práctica y política contrapropuesta a la geopolítica hegemónica monocultural y mononacional del conocimiento para transformar las estructuras e instituciones que diferencialmente posicionan grupos, acciones y pensamientos dentro de un orden y lógica racial, moderna, colonial (Noboa, 2009).

Llegar a la dimensión política de la interculturalidad, implica entonces el ejercicio del poder de “lo propio” que interpela el pensar, el sentir, el saber, y el hacer, desde cualquiera de nosotros/as mismos/as haciendo posible procesos de insurgencia desde “pensamientos otros” (2005:24)⁵⁶ a lo cual podríamos añadir sensibilidades creativas “otras”, desde lógicas emotivas que demuelan las estructuras coloniales objetivas y subjetivas, conscientes e inconscientes, no sólo de las mujeres, sino también de los otros géneros, tanto como las diversidades y alteridades. En este sentido, si seguimos la propuesta de Walter D. Mignolo del pensamiento de frontera, la interculturalidad estética configura también otro espacio de fronterización pues es:

[...] indicativa de un posicionamiento crítico que pone en debate cuestiones sobre la construcción de fronteras (incluyendo la multiplicidad de las fronteras mismas), la direccionalidad y conflictividad de relaciones y las condiciones en las cuales diferentes actores y conocimientos llegan a la conversación. Apunta a la capacidad de negociar, transgredir y afectar desde lo propio, es decir desde el “lugar” de los pueblos afro o indígenas, por ejemplo, y desde los términos que ellos mismos ponen para la conversación (Mignolo, 2000: 22).

⁵⁵ En la conferencia sobre interculturalidad expuesta por la autora en el Congreso de Nuevas Estéticas de los Pueblos Originarios ahondó sobre esta noción; misma que fue expuesta por Patricio Noboa, en el seminario sobre el tema en México, 2009 en la ENAH.

⁵⁶ Catherine Walsh, “(Re)Pensamiento crítico y (De)Colonialidad”, *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial, reflexiones latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala, 2005, p. 24.

Posicionamiento crítico que debe incluir además de las alteridades étnicas, a los diversos géneros, como en este caso, las distintas maneras de vivir de las mujeres creadoras. Por su parte, Iuri Lotman habla de la “frontera semiótica” que posibilita el encuentro entre dos o más culturas. Cada cultura es un conjunto de textos, intertextos, metatextos y otras interrelaciones. La frontera es un dispositivo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y viceversa, a través de sus filtros bilingües que posibilitan el “habla” entre culturas. El concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica y depende del modo de codificación. A través de sus fronteras la semiosfera realiza contactos con los espacios *alosemióticos*⁵⁷ y no semióticos (los naturales), pues tamizan la penetración de lo externo en lo interno. De modo que este carácter delimitador de la frontera posee intersticios por donde ingresan filtros traductores que semiotizan los hechos externos a sus lenguajes internos, por tanto, la frontera es una suma de traductores que permiten el diálogo interdiscursivo entre sistemas y semiosferas en un movimiento constitutivo que va del núcleo a la periferia y viceversa. Por ejemplo, la sirena ocupa el lugar de personaje liminal, traductora de semiosferas y textos, tanto alógenos como internos, gramaticalizados o textualizados, intertextuales.

Otros rasgos distintivos de la frontera semiosfera lotmaniana son:

- Tiene un carácter delimitado: la semiosfera tiene homogeneidad e individualidad, y dependen del sistema de adscripción. En la semiosfera podemos encontrar heteronimia y autonomía.
- El concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica y depende del modo de codificación de los textos (Lotman, 1996: 6).

La frontera del espacio semiótico determina el mecanismo de traducción de la misma. A través de sus filtros se dan préstamos, apropiaciones, dialogismos y demás relaciones que en el estudio que nos ocupa se expresan en los modelos o tópicos recurrentes de las obras (isotopías visuales), por ejemplo, y las relaciones entre sujetos interculturales, intersubjetivas e intergenéricas entre sus miembros.

⁵⁷ Lotman refiere con este concepto a los signos que están fuera del campo de sentidos de la semiosfera en cuestión.

La proximidad empática interconectiva de estados o experiencias parecidas que pueden metabolizarse porque comparten ciertos atributos (De Lauretis, 2009).⁵⁸

Oaxaca, una semiosfera visual de estéticas metafórico-dialógicas alternativas

En Oaxaca existen varios colectivos que se desarrollan en otros estados, pero lo que hace especial a este territorio real y simbólico, es el modo de convivencia y ejercicios creativos a pesar del variado diapasón de productoras/es de arte de diferente índole, origen, trabajo e intereses, que van desde los que venden su producción en las plazas y calles, como el que ingresa al mercado de arte en las instituciones. Podríamos decir que se configura una dialógica inclusiva a pesar de estas diferencias, esto es, que si bien los intereses y capitales pueden ser sumamente disímiles, el *tiempo-espacio metafórico* oaxaqueño, es decir, el espacio creativo que la capital genera, en condiciones socio-estéticas de producción, distribución y consumo de las artes, y que posibilita una serie de encuentros, negociaciones conocimientos, vínculos que se generan en el nomadismo, tanto itinerante real como simbólico de sus actores y actoras o a través de la apropiación y re-elaboración inter-estética en cualquiera de sus estilísticas.⁵⁹

De este modo, las itinerancias nómadas son sobre todo desplazamientos de sentidos, en el caso de las prácticas plásticas, a través de la imagen, diálogos, mudanzas de representación que abren una serie de rutas, tránsitos, trayectos de resemantización, funcionamientos, interacciones comunicativas de reflexión entre la memoria, acción y proyección creativa en la semiosis oaxaqueña de las artes visuales que aquí nos ocupa. Confluyen, tanto los actores/as de la tradición estética originaria, como los otros actores creativos como son los/as extranjeros/as, los/las artistas con academia,⁶⁰ las/los galeristas.⁶¹ Esto nos permite hablar de una

⁵⁸ Categorización de Teresa de Lauretis, en conferencia magistral, BUAP, Puebla, 2009.

⁵⁹ El estilo es la especificidad modal de la estética, es decir, la manera como elabora el o la creadora su propuesta plástica. Por tanto implica relaciones fondo figura, forma, perspectiva, paleta de tonalidades, pinceladas entre otras que configuran un modo de expresión plástica, así por ejemplo el estilo es figurativo, en el caso de la pintura de mantas y en otras artes visuales.

⁶⁰ Me refiero a los/as creadoras/es que poseen un capital educativo especializado en las artes; o al cual acceden a través de su acercamiento en cursos, charlas, y otros vínculos artísticos.

⁶¹ Es de notar que la presencia femenina en el control del mundo de la galería es una recurrencia.



semiosfera oaxaqueña de semiosis estética dialógica-nómada entre actores que conviven, condensan, re-crean universos simbólicos disímiles complejos, intra y extra-estético, estilísticos. Al respecto, nos adscribimos a las amplias posibilidades que da Julieta Haidar al sentido:

La fascinación del sentido se debe, entre otros factores, a que él se escurre, se desliza, se construye, aparece y desaparece, se simula, se esconde en los intersticios de la construcción arquitectónica semiótico-discursiva; se hace invisible conformando una red con múltiples nudos que envuelven el tejido semiótico-discursivo de tal manera que para desenredarlo es necesario recurrir al pensamiento complejo, a la transdisciplinariedad (Haidar, 2006:98).

En este campo creativo se da una apropiación de la estética étnica por parte de algunos sujetos creadores/as, pertenecientes a la plástica y en general artes visuales con academia y viceversa, hay una apropiación de la estética etnocentrista, también del otro lado, es decir, de parte del arte popular, pues se adaptan a lo que se considera moderno. Todo lo cual implica juicios de valor y seducciones alo-estéticas a las que se ven sometidas las creadoras de los sistemas semiótico visuales de esta semiosfera.

Oaxaca genera así un trabajo creativo comunitario desde diversas miradas, prácticas y políticas visuales que van del simulacro estético, para el mercado internacional, a discursos transgresores, innovadores y políticos comprometidos con visualidades alternas. De ese amplio diapasón, la creatividad comunitaria y la de las artes visuales alternativas, como la elaborada por mujeres, presentan un vínculo ritual en la relación socio-estética-cultural con el lugar y la potencialidad creativa articulada en la filigrana del misticismo.

Esta diversidad de grupos creativos no son excluyentes en su convivencia, sí en su competencia y circulación, no obstante las aúna su función de ritualidad estética, que en un acercamiento a los cronotopos transversales, tensionales, gestuales en *continuum* dialógico que despliegan relaciones intersubjetivas entre sujetos cósmicos, sujetos comunitarios, sujetos diversos (desde sus diferencias de género, etnia, clase), que se traducen en narrativas estéticas diversas que pueden ser sagradas (en el contexto de la creatividad popular) o profanas (en el contexto de la institución arte). No obstante, esta cercanía permite la relación en varios aspectos

como: temáticos, intereses colectivos y personales, acciones que generan redes en *prácticas semiótico-discursivas complejas*.

Para entender Oaxaca como ese espacio interdiscursivo de creatividades institucionalizadas y emergentes hay que recordar el importante movimiento generado con el surgimiento de la llamada por Alberto Blanco, “tríada plástica oaxaqueña”. La preocupación de Tamayo respecto a los elementos del arte prehispánico, la atención de Toledo hacia el vínculo inexorable entre naturaleza y cultura indígena y la concentración de Rodolfo Morales en la tradición mestiza pueblerina crean una base triangular que ha atraído a las generaciones más nuevas (Blanco, 1998). Estos exponentes representativos han sido estereotipados en el discurso fundante. Muy cercanos a ellos estarían también Rodolfo Nieto y el pintor juchiteco Jesús Urbieta. No obstante, Tamayo, Toledo y Morales han conseguido mayor trascendencia, además como gestores culturales, cuyas acciones se ven reflejadas en políticas artísticas, espacios para la creatividad y estilísticas.⁶²

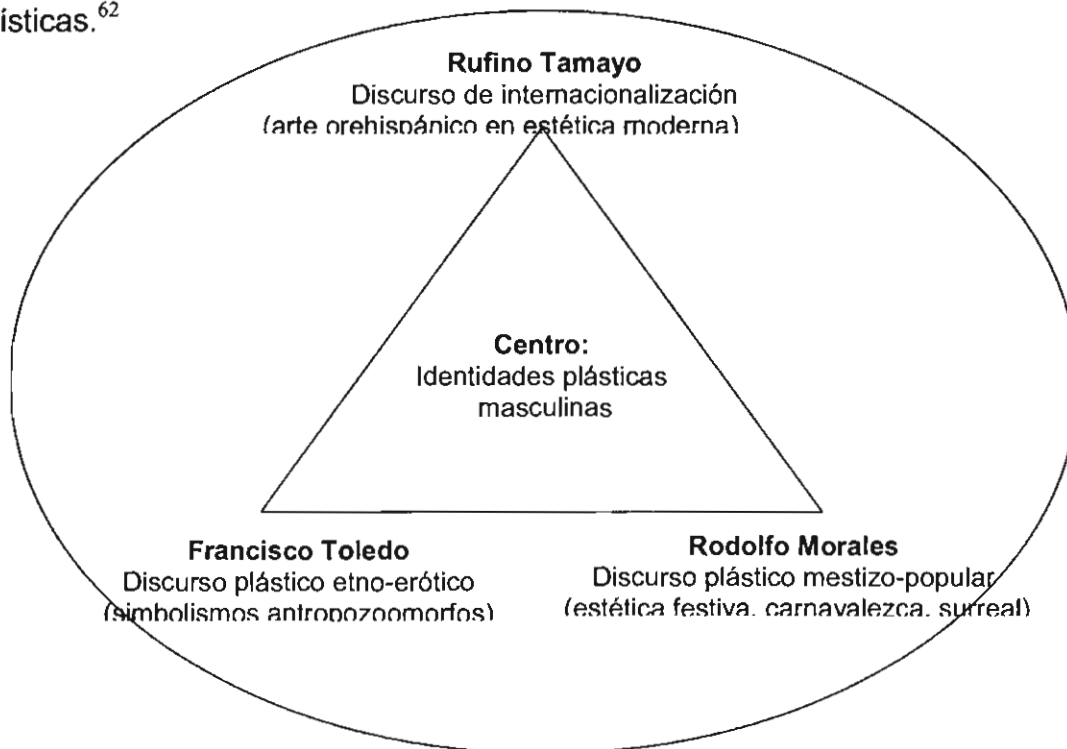


Diagrama n° 8. *Semiosfera plástica masculina*

⁶² Hay que decir que Jesús Urbieta anidó proyectos significativos para la cultura zapoteca en su natal Juchitán, lamentablemente no tuvieron seguimiento luego de su partida.

De la tríada masculina a la controversia y la alternancia femenina

Rufino Tamayo, Francisco Toledo y Rodolfo Morales representan tres épocas, tres generaciones dentro del desarrollo de la pintura oaxaqueña. Constituyen paradigmas de continuidad artística e identitaria en el arte.⁶³ El rasgo que los une además de su fama alcanzada, es quizás el que todos tuvieron la posibilidad de salir de su semiosfera a estudiar, trabajar y vivir en otras culturas o estuvieron en la frontera y no obstante regresaron con nuevos horizontes a traducir algunos de los elementos significativos de sus propias culturas. Probablemente estas re-lecturas de su tierra posibilitaron encontrar sus propias poéticas, lo cual desplegó un movimiento de seducción hacia el acercamiento de otros/as artistas que aún hoy arriban a Oaxaca en busca de un tiempo-espacio propicio para la producción artística: una ecología creativa.

Un crítico que reconoce este factor como elemento disparador de la sinergia creativa es el especialista en arte latinoamericano Edward J. Sullivan:

[...] “es interesante notar que en algunos de estos pintores la visión de la realidad, singularmente mexicana (y en esencia oaxaqueña) se intensificó más debido a sus experiencias en el extranjero. Casi todos los artistas que se fueron han regresado para quedarse, o cuando menos, han vuelto periódicamente a Oaxaca en busca de la inspiración”.⁶⁴

De modo que el mantener un pie en la cultura tradicional de Oaxaca y otro en culturas alternas, genera una fronterización creativa, condición de la emergencia de actores/as diversos que encuentran condiciones de aceptabilidad en el contexto oaxaqueño.

Tamayo, Toledo y Morales, si bien fueron los disidentes oaxaqueños en sus inicios, han constituido luego puntos de referencia para la mayoría de los artistas. Esta influencia a su vez configura una fantasmografía plástica a trascender, transgredir, ironizar, superar para los/as que quieren encontrar su propia voz.

En los años 90 todavía continuaba la controversia originada por un comentario del poeta Andrés Henestrosa de finales de los 70, en torno a si existe o no una escuela oaxaqueña de pintura. El crítico e historiador Robert Valerio es quien

⁶³ Nos referiremos brevemente a ellos para situar históricamente y estéticamente a estos tres artistas, en la *ventana metafórica* que concluye este capítulo con el fin de reconocer su aporte a la plástica oaxaqueña actual.

⁶⁴ Ver catálogo de Ed. Sullivan, 1996.

primeramente rastrea y documenta esta “ocurrencia” en su libro *Atardecer en la maquiladora de utopías* cuando dice:

Al parecer todo fue culpa de don Andrés Henestrosa, quien hizo el siguiente comentario en 1978: “Siempre que estoy frente a un cuadro de Rodolfo Nieto, lo mismo que si estoy frente a uno de Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Rodolfo Morales, se me ocurre pensar si no fuera ya la hora de proponer la existencia, dentro de la escuela mexicana de pintura, de una escuela oaxaqueña de pintura. Hay en todos, un aire de familia, una entonación, consonancias y asonancias que los emparenta y los identifica. Cada uno tiene su voz y su palabra propia, pero el eco, la resonancia, ya cercanos, ya remotos, vienen del mismo coro. Cada uno camina por su lado, pero hay puntos en que convergen. Son las líneas paralelas que en algún lugar se juntan.”/ [...] Lo que interesa aquí no es establecer el grado de certeza en la “ocurrencia” de Henestrosa, sino recalcar la forma en que dicho comentario se convirtió en paradigma [...] (1998: 26).

En la actualidad, quienes están a favor de esa identidad estética regional han conseguido una casona tradicional para fundar el Museo de *los Pintores Oaxaqueños*. El Grupo “Arte Espiral” luchó como gremio de artistas de la ciudad –o sea solo oaxaqueños y oaxaqueñas- hasta conseguir este espacio, dado que el MACO (Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca) no atendía exposiciones de pintores/as locales. Algunas de las creadoras que nos ocupan forman parte de este gremio. Justina Fuentes participó como fundadora, junto a otros creadores masculinos y resume en una frase significativa este proyecto: “nació cuando estuvo listo, porque fue un hijo planeado y deseado”.

Cabe la pregunta si a partir de este *argumento de autoridad* de Henestrosa emergió una estrategia de pintores locales para conseguir un espacio físico y simbólico que los posicionara en un mercado de arte tan competitivo. En este caso lo que llama la atención es la estrategia semiótica-discursiva que convirtió una polémica en una causa hasta conseguir su *habitación propia*.⁶⁵ En tanto muchos artistas jóvenes tienen en algún nivel o etapa de su producción plástica una relación con los personajes de esta triada, es pertinente extendernos en el tema de las influencias, las escuelas o no y los maestros. Excepto las galeristas, que son mujeres, la oaxaqueña es una semiosfera dominante, eminentemente masculina.

⁶⁵ Sin que esto pueda ser interpretado como un juicio de valor estético.

El maestro Juan Acha, crítico e investigador latinoamericano del arte contemporáneo, señala que en la pintura de caballete oaxaqueña predominó el realismo mágico de Tamayo y Toledo hasta fines del siglo pasado. "Varias generaciones de toda una región (Oaxaca), se dedicaron a girar como satélites, en torno a estos dos pintores. Aquí se materializa el provincianismo, el mayor peligro que constantemente acecha a quienes se dejan absorber por las preocupaciones nacionalistas" (1993:179). Esta opinión la comparte Teresa del Conde, quien aparte de los museos fundados en Oaxaca, le reconoce a Francisco Toledo otros aportes: "[...] muy a su pesar [Toledo tiene] una pléyade de imitadores, no todos oaxaqueños".⁶⁶

En los años 90 la controversia acerca de si existía o no una escuela oaxaqueña de pintura continuaba. En los otros terrenos no hubo seguidores y es justamente por donde las mujeres generaron sus discursos plásticos. Ellas (en su mayoría extranjeras) abrevaron más del arte objeto y conceptual. El crítico, escritor y productor oaxaqueño Alfredo Cardona Chacón retrata el ambiente plástico de aquellos tiempos en los siguientes términos:

Quien se asome a una exposición de artistas oaxaqueños podrá decir lo que quiera, menos que está ante una escuela, patrones establecidos, el mismo cristal para la misma cosa. De ninguna manera. Hay, en definitiva, estilos diversos. Sí hay influencias, por supuesto, pero el que esté libre de ellas que tire el primer pincel. Hay tendencias varias, como fácilmente se podría apreciar. Hay -da gusto decirlo- humor,⁶⁷ velado o exhibido, lo cual es importante cuando hay tanto cisne de cuello rígido en el ambiente; humor en Edmundo Aquino, Francisco Toledo o Jesús Urbietta. Hay géometras, abstraccionistas, figurativistas y otros *istas* más. ("Mesa redonda sobre plástica contemporánea de Oaxaca", IMSS, 1996).

Como se puede observar, el crítico desarrolla sus planteamientos a partir del ambiente masculino de las artes. Pareciera que no hubiera representantes femeninas en esa época. Estos productores plásticos se defienden de la idea de uniformidad argumentando con Alfredo Cardona Chacón, que:

⁶⁶ Entrevista, México 2 de mayo de 2000.

⁶⁷ Este *punctum*, el del humor nos parece una dimensión significativa a reflexionar en tanto, también el humor como producción creativa puede verse y leerse desde la perspectiva de género. *Grosso modo*, este territorio plástico quizás es uno de los menos explorados por las mujeres creadoras de la semiosfera oaxaqueña, contrariamente a su contraparte. Así, por ejemplo, se hizo famosa la imagen de Francisco Toledo de una cabeza de Benito Juárez con tortuga sobre grillo, con lo cual generó una iconoclastía a partir de la superposición de un símbolo zapoteco del Istmo sobre el vallista, el centro.

Pareciera que estamos hablando de una escuela, de una sola corriente. Sin embargo, la plástica oaxaqueña, con su diversidad, no reúne las características de "escuela" porque no opera mediante cánones establecidos. Es supremamente libre, espontánea y auténtica, transformándose según los *impulsos provenientes de esa memoria ancestral que la nutre y de esa visión del presente que la actualiza* [el subrayado es mío]. De ahí su riqueza, su fuerza y su proyección. Estamos hablando, no de escuela sino del poder del estilo. Lo que sí existe es una corriente de estilos oaxaqueños en tanto que el estilo es el hombre, es el tono, es el tiempo, es la comunidad, es el individuo. Que no se confunda estilo con escuela. El primero está vivo. El segundo es sólo la articulación inerte de códigos pre-establecidos (Cardona, 1996: 2-3).

Lo subrayado apunta a ratificar el *argumento de hecho* por haber nacido en una tierra ancestral como condición *sine qua non* para ser artista. El mito y no las condiciones materiales, sociales de circulación y consumo que permite el ejercicio de la profesionalización creativa. Coincidimos con Valerio cuando dice:

En el siguiente párrafo del mismo texto, el tono se vuelve inconfundiblemente litúrgico: *"Los mismo colores, la misma luz y las mismas sombras; iguales dos temas y sus tratamientos; una sola la inspiración, el punto de partida; pero ¿por qué cada uno distinto al otro? ¿pares y nones al mismo tiempo?"* [...] Aquí la escritura sobre el arte se ha desvinculado por completo de la obra; hemos dejado atrás no solamente la crítica, sino la lógica misma. En estas líneas no se nos explica; se nos convoca a la contemplación de misterios (1998: 27).

Más allá del mito fundacional, si vemos las condiciones materiales para la producción de arte, encontramos en Oaxaca corredores artísticos, museos, galerías, centros de arte, talleres y escuela de bellas artes: infraestructura que posibilita el tiempo espacio creativo. Es así que podemos enumerar algunas de estas instituciones-arte: el IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca) tiene una de las más completas bibliotecas especializadas en artes de México; cada cuatro o seis meses los jóvenes creadores se ponen al día de lo que sucede en el mundo de las artes gracias a las publicaciones, libros y catálogos que adquiere continuamente esta biblioteca.

El Taller Rufino Tamayo –donde se inició el propio Toledo–, donde cualquier creador oaxaqueño o extranjero puede pintar, imprimir y dibujar, cuenta con modelos pagados y cobra a precios realmente simbólicos; muchos capitalinos del Distrito Federal llegan a Oaxaca nada más que a realizar trabajos gracias a las condiciones materiales de producción que allí encuentran. A estas instalaciones también llegan personalidades de toda la República Mexicana, que a manera de

hacer turismo imparten talleres en cualquiera de las artes. Si se quiere hacer fotografía, está el Centro Álvarez Bravo con toda una infraestructura dedicada a la enseñanza, aprendizaje y exposición de diversas técnicas fotográficas (técnicas tradicionales y alternativas); es decir, se trata de un espacio donde se puede aprender lo mismo que exponer.

En cuanto a museos, el MACO está permanentemente trayendo exposiciones de altísimo nivel, así como a creadores que comparten sus experiencias, propuestas y competencias artísticas actuales. *El Pochote* retoma la tradición de los cines clubes de los años 60 y organiza ciclos de manera permanente. Uno de los directores más reconocidos del Taller Rufino Tamayo está de acuerdo con lo anterior cuando dice: "Obviamente son maestros y nosotros tenemos conciencia de que influyen no únicamente a nivel local, sino nacional. Pintan no sólo para ellos, sino que devuelven su producto artístico a la comunidad, a espacios culturales que benefician tanto a pintores como a la sociedad en general" (entrevista a Juan Alcázar, Oaxaca, 1999). En síntesis, a través de la convivencia cotidiana con personalidades del arte -en interculturalidad artística- los nuevos creadores van construyendo y develando identidades artísticas, generando una sinergia y nuevos talentos.

Aparte de estos que hemos enumerado, existe muchos otros espacios y galerías privadas dónde exponer arte, algunas de las cuales comentaremos más adelante pues son demasiadas para agotarlas. El argumento de autoridad de lo mítico es la respuesta a la fuente de creatividad oaxaqueña:

Cualquiera de ellos se ha convertido en ambas cosas, porque todos tienen seguidores e imitadores. Este fenómeno es interesante porque con ello motivan a la gente realmente interesada en mejorar sus productos, su obra, eso los convierte en maestros. Pero también está el hecho de que venden bien y se ve bonito lo que hacen, por tal razón muchos pintores se orientan con los estereotipos o con las fórmulas que ellos encuentran para hacer imitaciones burdas. Creo que ambas cosas son válidas, ellos crean discípulos e imitadores (entrevista Ariel Mendoza, 1996).

Frente a la postura defensiva que niega toda influencia sobre el estilo o la obra propia, el pintor Heteo Pérez Rojas dice: "Es cierto que existe una influencia, sobre todo la de Toledo y esta debería ser menor, porque nadie debe crecer a la sombra de los maestros" (entrevista, 1996).

Finalmente, el propio Francisco Toledo se adhiere a la tendencia de no considerar la producción plástica oaxaqueña desde los parámetros de una escuela, como lo expresó contestando a la pregunta: ¿Existe algo así como una escuela oaxaqueña?

No sé, no. Hay dos o tres pintores oaxaqueños más o menos pasables y no sé si con eso se pueda decir que hay una Escuela. Se da el caso de que nos juntan, ¿no?, que Tamayo, que Nieto, que Morales, que Toledo... y los otros que vienen después. Ha habido una tendencia a ponernos juntos, que si por el color, que si por la textura, la narrativa, yo qué sé. Pero...no sé.⁶⁸

El criterio que prima entre sus miembros es que no se puede hablar de una escuela oaxaqueña de pintura, porque implica la legitimación de la academia, así que se inclinan más bien por la existencia de estilos⁶⁹, en el tiempo espacio creativo oaxaqueño. De ahí que más que la importancia de calificar como escuela, movimiento o estilo, lo que sucede en esta capital de estado ha generado a nivel social lo siguiente:

1.- El enorme reconocimiento por parte de la crítica y el mercado internacional de arte que se inicia con Tamayo, posteriormente continúa con Toledo y Morales. Nieto desarrolló un imaginario positivo de la identidad plástica en la sociedad, lo cual desestabiliza sus estructuras conservadoras. El status de pintor/a está asociado a la idea de prestigio, distinción y ganancia económica a partir del campo artístico, por lo que en Oaxaca se gestó un espacio-tiempo creativo, una semiosfera plástica oaxaqueña, con una polifonía discursiva, lo cual ha permitido la enorme presencia de creativos nacionales y extranjeros de muchas áreas que ven (imaginan) a Oaxaca como un lugar propicio para su ejercicio⁷⁰ y venta.

2.- La temática etno-estética⁷¹ de la pintura oaxaqueña de finales del siglo

⁶⁸ Entrevista citada por Renato González Mello, Revista *Viceversa*, México, 1994.

⁶⁹ Para Meyer Shapiro "En general la descripción de un estilo se refiere a tres aspectos: elementos de las formas o motivos, relaciones de las formas y cualidades (incluyendo una cualidad emergente del conjunto que podríamos denominar "expresión") (1978: 12).

⁷⁰ Quizás lo más importante no sea la calidad y originalidad de la obra de muchos de sus denominados artistas, sino y sobre todo el darse la posibilidad de dedicar tiempo y generarse espacios para esta práctica semiótico-discursiva. Y desde ahí, todo tipo de dimensiones: el azar, las redes, intereses, estrategias, entran en juego de múltiples maneras y en algunas de ellas consiguen alumbrar una identidad plástica.

⁷¹ Estética que valora, canaliza lo étnico en sus expresiones. Boris Bernstein, 1984.

pasado constituyó una forma de reivindicación identitaria de sus culturas, específicamente zapoteca y mixteca, que son las dominantes. Actualmente las nuevas generaciones continúan esta tradición a través del uso estratégico de sus símbolos, principalmente los más comerciados.

3.- A partir del prestigio obtenido por Tamayo y Toledo se genera una difusión local, nacional e internacional de los valores plásticos en las generaciones actuales, y de esta forma ingresan al mercado del valor económico, social, simbólico, estético y sobre todo estratégico desde una propuesta de construcción identitaria expresada a través del medio artístico, que pasa por complejas dimensiones donde la identidad de género está también en luchas, negociaciones y búsquedas de construcción.

La controversia, como hemos visto, tiene muchos matices y cuestionamientos, lo que nos parece interesante es que, en el caso de las mujeres creadoras, el referente de esta tríada no tiene la misma fuerza de espejeo. Hay en cambio una tendencia a desplazar estos motivos a otro tipo de intereses temáticos, más relacionados con la intersubjetividad, auto representación de un tiempo cotidiano actual, más que con la reificación de un pasado originario traído a un tiempo presente. En este sentido las memorias -ritual, cotidiana, afectiva, corporal- son priorizadas más que la reconstrucción de una reminiscencia ancestral creada a partir de imágenes de dominio igualmente falocentristas. La comunidad disímil y diversa, heterogénea, itinerante y amplia de mujeres creadoras ha posibilitado abrir nuevos horizontes estéticos en la semiosfera visual de las artes en Oaxaca, que les da re-existencia.

De modo que la expansión de estos discursos desde finales de los años 70 comienza a desarrollar en Oaxaca condiciones sociales de producción y recepción artística que posibilitaron la llegada, itinerancia y residencia en este estado de creadores y creadoras procedentes de otros lugares de la República y también del extranjero.

Espacios para las artes (bibliotecas, museos, centros culturales y expositivos) impulsado por estos visionarios, ha generado condiciones espacio-temporales para que el interés por las artes actuales se pueda ejercer sobre todo en la capital y en

el Istmo, Juchitán. Esta condición se ha extendido y ha cobrado fuerza y nuevas características y por supuesto nuevos personajes en la actualidad, como las creadoras que nos ocupan.

No obstante, no debemos olvidar que en Oaxaca, como en otros espacios de Mesoamérica y el *México Profundo* las prácticas estéticas asociadas al mundo mítico-ritual, festivo-originario de sus celebraciones cotidianas, su creatividad popular traducida en venta artesanal, así como las estéticas culinarias, de arquitectura vernácula y demás materialidades creativas, tienen un proceso de larga duración, tradición que ha desarrollado sus propios procesos de vida, refuncionalización, traducción, imaginación, pérdidas y son también prácticas estéticas que influyen de manera significativa en el arte actual, no siempre temáticamente, sino además generan el contexto alternativo de vida que en el caso de los/as artistas extranjeros añoran.

En la ciudad de Oaxaca existe una diversa comunidad de creadoras *sui generis* de disímiles procedencias, trayectorias, capitales educativos artísticos, culturales, tradiciones, específicas y diversas condiciones de género. Ambos tipos de creatividad artística conviven en el universo de la semiosfera estética oaxaqueña, un escenario de luchas, ejercicios de poder, pero también de vínculos profundos, diálogos, encuentros, negociaciones, inspiraciones, préstamos. Son dos ejes diferentes que poseen una mirada de alter-natividad desde una visualidad descentrada a partir de la posibilidad crítica que dan las estéticas actuales tanto tradicionales como conceptuales, desde el manejo de la metaforización, como macro figura dialógica que encuentra en los procesos de ritualidad sagrada y profana propuestas narrativas, performáticas y conceptuales para desplegarse en ironías, parodias, paradojas que cuestionan el *status quo* de los discursos comerciales, turísticos, globales y se encuentran en el sistema de la periferia, por ello forman parte de la semiosfera visual oaxaqueña de creatividad alternativa, dialógica y nómada.

En los espacios externos a la semiosfera artística, están todos los discursos de lo socio-estético cotidiano: las prácticas rituales sagradas (fiestas, peregrinaciones) y cotidianas (las ritualidades diarias), el campo lingüístico de las diferentes etnias

que conforman el escenario oaxaqueño, así como un sinfín de esferas *alosemióticas*⁷², de los diferentes sistemas que conforman el continente de la actividad plástica pictórica oaxaqueña.

Visitar los pueblos, vivir en Oaxaca es una experiencia que encuentro muy interesante porque aquí el mundo prehispánico aún está presente –claro, mezclado con muchas otras cosas- y aún conservan una cultura muy fuerte. De hecho una artista me comentó que cuando fue a una iglesia de los pueblos tuvo que reconstruir su concepto sobre la religión y la Iglesia católica, y yo creo que eso nos ha pasado a todos, porque cuando uno va a las iglesias de los pueblos ve rituales y escenas de tanta fe que son extraordinarios y aquí es muy fuerte ver eso (entrevista a Laurie Litowitz, agosto del 2000).

La expansión de estos discursos, que irrumpen desde los años 80 del siglo pasado en Oaxaca, son un acontecimiento que ha ido cobrando fuerza, se ha extendido con nuevas características y por supuesto nuevos personajes en la actualidad. Me refiero a la presencia de las mujeres como creadoras, galeristas, gestoras culturales, curadoras, en este escenario plástico, quienes elaboran su producción desde sus específicos lugares enunciativos de creación, en la que la identidad de género es su primera piel. Como un dato artístico poblacional, es de notar que la mayor parte del colectivo artístico extranjero son mujeres. Quizás se deba a lo que dice Mery Jane Garnier: “Para una mujer soltera, Oaxaca es una ciudad segura, es un poco conservadora pero la gente de Oaxaca es muy tranquila. Debido a que hay mucha gente indígena, y ellos son muy respetuosos, las mujeres se sienten más seguras de hacer su vida aquí” (entrevista a Garnier, 1999).

Rasgos distintivos de las estéticas de resistencia-re-existencia en la semiosfera oaxaqueña

Sintetizando, la configuración de esta semiosfera en la relación centro-periferia y periferias alternativas quedaría conformada de la siguiente manera:

1. El sistema del centro: los pintores reconocidos: Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Rodolfo Morales, entre otros, y los jóvenes que siguen sus propuestas, las transgreden, ironizan, dialogan, etcétera.

⁷² Se denomina así a las expresiones que no forman parte de los registros de sentido cultural, por tanto están en el orden de lo biológico.

2. El sistema de la periferia: la pintura ritual, el arte popular, la pintura mural, las artes visuales alternativas, estéticas de la resistencia y de la re-existencia, entre otras, que están en constantes procesos de re-creación semiótica en la contemporaneidad.

Si bien existen muchos tipos de esta dimensión, vamos a desarrollar dos discursos plásticos que a nuestro parecer son representativos de dos sistemas que hemos tipologizado tomando en cuenta su función semiótica primaria, es decir, su finalidad y el contexto donde cobran sentido:

1. El primero, lo constituirá el campo de las creaciones comunitarias, con predominancia de discursos originarios, del cual elegimos las mantas juchitecas, pinturas populares, de identidad estética ritual comunitaria, que forman parte de la periferia creativa en la propia semiosfera de arte juchiteco, del cual hablaremos en el próximo capítulo.

2. El segundo, lo constituyen las creadoras de distintas culturas, tanto de la República Mexicana como extranjeras, con competencia académica o no que se vinculan con el arte como institución (en cualquiera de sus modalidades: museos, galerías, espacios alternativos)⁷³ y son parte de la identidad estética actual.

Ambas maneras de crear están vinculadas no sólo por la convivencia en el espacio físico, sino por todos los tejidos de relaciones inferenciales, referenciales, inflexivas que se generan en estas redes. En estas dos dimensiones de sistemas de producción estética encontramos también centros y periferias de creadores y creadoras. Centros cuyo trabajo se desplaza a estéticas alter-nativas, de acuerdo con los contextos de análisis, nuevos lugares de enunciación de acuerdo al sujeto, sus identidades (género, pertenencia étnica, capitales culturales, educativos, simbólicos y estratégicos) que generan también condiciones específicas y productos estéticos.

En el caso de las estéticas comunitarias, el arte ritual autodidacta comunitario de Juchitán, expresado en las mantas, adornos de las Velas y en las estéticas

⁷³ Aquí me refiero a pintoras, fotógrafas, diseñadoras, etcétera. Todas artistas plásticas que han conocido la academia, a diferencia de las del arte popular que aprenden el oficio por transmisión familiar. Es importante esta aclaración porque en Oaxaca ya hay muchas galerías, organizaciones no gubernamentales y espacios de exposición de las artistas del Arte Popular, que ya han ingresado a la Institución Arte.

actuales, la producción de las mujeres creadoras presenta características peculiares que se alejan del centro temático y de las condiciones de producción creativa de la hegemonía.

En el de las mujeres creadoras, una *triada fundante* propia podría ser articulada de la siguiente manera:

- a) Justina Fuentes, en tanto lleva una larga trayectoria de trabajo persistente en la figuración plástica, que se inició con el grupo del Taller de arte Rufino Tamayo. También María Elena García le acompaña en esta historicidad.
- b) Edith Efenberg, suiza de nacimiento, en tanto fue una de las primeras artistas migrantes que eligió Oaxaca como residencia, en donde además murió. Con pocas exposiciones, su vida en esta ciudad es recordada por varias artistas que fueron sus discípulas, Eva García fue una de ellas.
- c) Lorie Litowitz, artista neoyorquina que lleva cerca de medio siglo de vivir y producir en Oaxaca.

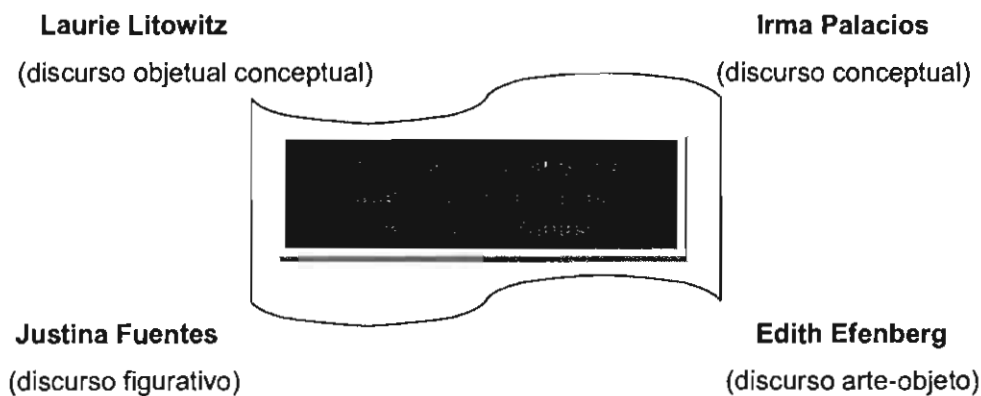


Diagrama n° 9. Bucle de memoria: algunas creadoras que han abierto la "otra" historia del arte oaxaqueño

Este pliegue en femenino corresponde a una relación vida y tiempo de producción en Oaxaca. Si nos vamos a otra lectura (fama y trascendencia internacional), por supuesto que apuntaríamos nombres como Irma Palacios y la fotógrafa Lucero González (ambas nacieron en Oaxaca y desarrollan su obra en el Distrito Federal y el extranjero). Laurie, quien en su larga estancia en Oaxaca ha

desarrollado proyectos de investigación artística, que recuperan el entorno ecológico de la región traduciéndolo en arte-objeto conceptual. Edith Efenberg, según entrevista a otra de sus colegas pintoras (su amiga Eva García), fue una de las primeras mujeres artistas extranjeras que se avecinó en Oaxaca y que falleció recientemente ahí (el suyo es un caso olvidado entre las artistas que me interesa visibilizar). Justina Fuentes tiene alrededor de treinta años en producción creativa y es una de las integrantes del movimiento que a finales de los setenta buscó impulsar a la ciudad como una semiosfera creativa.

Oaxaca: territorio estético metafórico del arte comunitario

Sentipensar Oaxaca nos lleva a un mundo de colores, sabores, espacios, música, bailes que interpelan todos los sentidos. Esta no es una característica exclusiva de este estado del sur de México, es un espacio que ha logrado construir un imaginario de identidad basado en la pertenencia a sus raíces ancestrales con mucha solidez.

En Oaxaca se han gestado comunidades creadoras muy diversas y disímiles. Existen en otros estados de la República Mexicana, pero lo que hace especial a este territorio es la variada índole que va desde los creadores originarios, que venden su arte en las plazas y calles, como el que ingresa a espacios del mercado de arte, tanto como a sus instituciones. Oaxaca genera un trabajo creativo comunitario de convivencia desde diversas miradas y prácticas de una manera *sui generis*, con autonomía y vinculación a la vez.

Ahí existen comunidades creativas de diversos estilos, culturas, etnias, clases, géneros. Cohabitan el estado diecinueve grupos indígenas en sus siete regiones, que desarrollan todo tipo de expresiones creativas, desde las de estética ritual presente en su calendario festivo (peregrinaciones, fiestas comunitarias, familiares del ciclo de vida entre otras), tanto como en su estética cotidiana: vestimenta, recorridos urbanos, prácticas, tanto como creadores y creadoras del denominado arte de galería, por hacer referencia al tipo de estética que entra en el circuito del arte institucional.

Estos grupos se basan en los principios de solidaridad comunitaria antes mencionados y están presentes en todas sus prácticas, siendo la dimensión

estética una parte nodal en su vida. A través de ella se comunican tanto en sus relaciones con el cosmos: naturaleza, dioses/as, como con el mundo: su ecología, sus paisajes, sus congéneres o no, sus sociedades; así como con su cuerpo, matriz generadora de repertorios móviles, autobiográficos, corporales varios.

La comunidad de mujeres creadoras alternativas



EG_IM 1

Eva García, en su cuarto, lugar donde pinta.

El discurso actual de las artes visuales, donde nos interesa el sector femenino en particular, se dirige al contexto institucional del arte, ya sea oaxaqueño o internacional. El circuito del arte, que por sus características de ritualidad profana, intereses específicos, lo adscribimos a los escenarios estéticos profanos.⁷⁴

Como hemos mencionado en el anterior capítulo, los dos grupos de creación estética tienen características diferenciadas y aparentemente muy disímiles entre sí. No obstante, establecen relaciones de intercambio, apropiación o resignificación simbólica desde el lugar de enunciación semiótico discursivo transdisciplinario (de)colonial del género, y la mirada crítica-política de la interculturalidad. En primer lugar, comparten el territorio tiempo-espacial metafórico; es decir el estético

⁷⁴ Otra forma de denominar este tipo de discurso es la que emplea González Tejeda. Sintetizando a varios autores denomina como dimensiones analíticas sindigmática y paradigmática que representan el nivel pragmático de todo texto expresando el tipo de regla y relaciones, pero además incluyen la diferenciación de acuerdo al contexto de su expresión. Así, la dimensión sindigmática refiere a las relaciones de contigüidad y asociación (presencia/ausencia) pero en contextos sagrados; en cambio, paradigmática expresa las relaciones pragmáticas en los contextos profanos. Ver González T. R. *Las llaves del Universo. Paradigmas semiótico-discursivos del tiempo-espacio*. Tesis de Lingüística, inédito, ENAH, 2000.

creativo oaxaqueño, donde desarrollan su producción y vida de manera alter-nativa a la hegemónica (mercantil o patriarcal). En el caso de la estética ritual mantera zapoteca, son obras que no se venden ni tampoco se hacen para otro fin que no sea el ritual⁷⁵, no son obras que se elaboran para ser expuestas en galerías-museos, aunque ya se han desplazado a estos escenarios⁷⁶.

En el caso de las mujeres creadoras, en cambio, su resistencia la desarrollan en el mundo del arte frente a los ejercicios de poder hegemónicos, en tanto muchas de ellas son sus propias agentes de promoción y venta, *dealers*, así como también en los tópicos que elaboran, diferenciándose de los que impone el mercado, trabajando en comunidades, gestionando políticas de solidaridad entre ellas, tanto en el terreno artístico como en el cotidiano. Su presencia relativamente reciente adquiere visibilidad profesional, mas aún no se consiguen condiciones de equidad para esta práctica.

En ambos casos, la pintura de mantas y la de las mujeres creadoras se encuentra un trabajo de auto-representación plástica personal y comunitaria, desde la traducción visual de muchos de los elementos identitarios, ideológicos, de sus cosmovisiones que les dan identidades y cohesión social. Esta es una segunda característica compartida que consideramos importante para entender los funcionamientos intersubjetivos del arte actual. Los cuadros narrativos de las mantas y las obras de las artistas visuales funcionan como discursos de auto-referencialidad, como autobiografías plásticas pero desde diferentes condiciones de producción y recepción. Esta tipología está concebida desde una propuesta flexible que implica tomar en cuenta el desarrollo de un *continuum* entre los dos sistemas plásticos. Esa es de hecho la característica que posibilita pensar en la práctica pictórica y de las artes visuales oaxaqueñas como una semiosfera, por su

⁷⁵ Funcionan de manera parecida a los cuadros de exvotos, milagritos, donde los socios que quieren participar en su visualidad colaboran económicamente en su elaboración o es el mayordomo el que cubre el gasto, mas no forman parte del circuito mercantil.

⁷⁶ Hay que señalar que la presencia de estos discursos estéticos comunitarios en el Museo de Arte Contemporáneo del Ecuador –en lo cual ahondaré más adelante- fue su primera exposición en un espacio del arte como grupo de mantas. Ellas habían ido a París y Nueva York, más como ejemplos aislados.

capacidad de dinamismo interno y permeabilidad de filtros que funcionan como traductores culturales internos y externos.⁷⁷

La pintura ritual estaría ubicada como texto canónico, normativo, gramaticalizado, en cambio la producción de arte actual es textualizada, cuya semiosis es más abierta que la anterior (Eco: 1999), aunque ambas prácticas tienen siempre la emergencia de nuevos sentidos, por eso son creativas. El valor de originalidad al que aparentemente pertenecen las segundas les segrega a un lugar de especialidad, del cual en el caso de las mujeres creadoras, se alejan también, porque ponen en práctica una serie de estrategias comunitarias que les permite garantizar su permanencia. Comparten su condición de mujeres creadoras en un medio aún monopolizado por las élites masculinas, pero entre ellas tienen también sus propias diferencias, discrepancias y ejercicios de poder.

Las mujeres creadoras de esta semiosfera vienen de varias procedencias y estilos de creación plástica, por lo que las hemos tipologizado en tres grupos que a *grosso modo* caracterizan algunos rasgos de capitales similares a partir de su origen:

1. Las creadoras oaxaqueñas que nacieron en alguna de sus siete regiones. Algunas pertenecen a etnias originarias y otras son mestizas.
2. Las creadoras de otros estados de la República Mexicana, que por alguna razón fueron a vivir a Oaxaca, donde a partir de esta estancia y las condiciones propicias para la creatividad desarrollan esta labor, como *hobbie* en su tiempo libre o como profesión.
3. Las creadoras extranjeras, que pertenecen a culturas como las norteamericanas, europeas y sudamericanas, principalmente, que también, al conocer de la vida y culturas artísticas de esta ciudad, decidieron trasladarse a vivir aquí permanentemente o de manera itinerante.

⁷⁷ Para profundizar en escenarios sagrados y profanos ver tesis de maestría: Lorena Marisol Cárdenas Oñate, *Estéticas rituales pincelando identidades. Análisis semiótico de la pintura ritual juchiteca*, ENAH, México 1999.

Estamos refiriéndonos entonces a un grupo muy diverso de creadoras plásticas que las aúna el hacer de Oaxaca su espacio-tiempo propiciatorio para la creatividad, lo cual significa la gestación de vínculos de todo tipo entre ellas, con el entorno, los otros, con otras semiosferas, lo cual permite hablar de una interculturalidad estética vinculada a su condición de género, capitales culturales, simbólicos, que permiten que estas comunidades se expresen plásticamente y configuren una semiosfera de comunidades de creadoras, tanto desde el eje tradicional como del moderno en el campo de las artes visuales de Oaxaca.

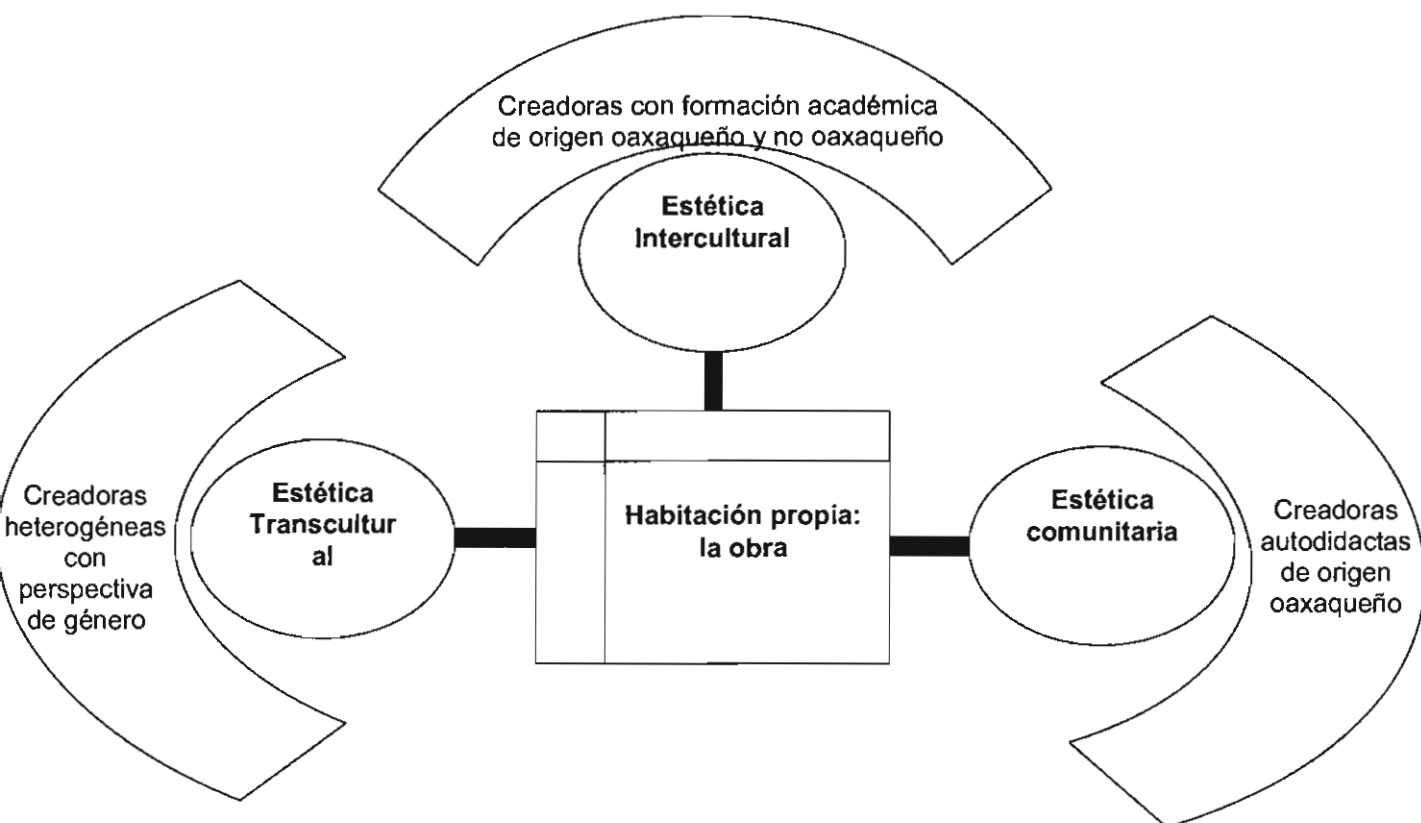


Diagrama n° 10. Tipología de mujeres creadoras, de acuerdo a la procedencia y competencias.

En la ciudad capital, Oaxaca, como ya hemos mencionado, ha surgido un grupo bastante historiografiado de pintores y artistas visuales a partir de la tríada fundante mencionada. No obstante, nos interesa en este trabajo visibilizar al grupo de mujeres creadoras, que desde diversos lugares de enunciación socio-histórico-cultural y con diversos capitales culturales, educativos y sociales (Bourdieu) vienen

gestando desde los años 80 del siglo pasado una labor significativa que ha contribuido en gran medida a hacer de este estado uno de los más reconocidos en el circuito artístico tanto del país como de los centros legitimadores del arte.

Podríamos decir que un amplio colectivo, quizás el más representativo en número está conformado por las artistas oaxaqueñas provenientes de varios sectores sociales, étnicos y geográficos del estado y la región. La población mayor es del Valle por estar la capital en esta región, no obstante existen mixtecas, zapotecas del Istmo, entre las culturas más representativas, aunque el grueso mayor de ellas son más bien mestizas, como Justina Fuentes,⁷⁸ quien se siente muy identificada con la herencia zapoteca por lo que gusta de representarse con la vestimenta típica, así como usarla cotidianamente en su práctica profesional y vida comunitaria, o María Elena García, quien ha diseñado joyas basadas en imágenes mesoamericanas.

Otro de los círculos de este sector lo conforman mujeres creadoras de otros estados del país, quienes por diversas razones, incluidas las del mercado artístico generado en la capital, han encontrado en Oaxaca un espacio propicio para desarrollar, aprender e inventar-inventarse. No todas devienen en esta identidad profesional, muchas se dedican a esta práctica por una etapa de su vida. No obstante, hay ejemplos significativos de quien descubrió que pintar, esculpir o fotografiar le daba un placer fundamental para su vida y además ingresos económicos, o sólo una de las dos posibilidades, pero de cualquier manera dedican una buena cantidad de tiempo a obtener ese satisfactor.

Eva García es un ejemplo de lo anterior. Norteña de nacimiento, lleva más de veinte años viviendo en la capital oaxaqueña y una buena parte de esos años los ha dedicado a autoexplorar la pintura. Toma cursos informales con artistas reconocidos que siempre están entrando y saliendo de Oaxaca,⁷⁹ y asiste a charlas y conferencias de arte en espacios culturales y artísticos que han proliferado

⁷⁸ Justina es una de las fundadoras del Museo de los Pintores, espacio conseguido sobre todo por los y las creadoras originarias del estado. Participa en la coordinación su ex esposo, Juan Alcázar, al igual que en el Taller Rufino Tamayo, donde ha sido mucho tiempo su director.

⁷⁹ Es común que a Oaxaca lleguen artistas y personalidades que a la vez que disfrutan del medio ambiente oaxaqueño, comparten con los creadores locales sus competencias. Un dicho que forma parte del color local asegura que "En Oaxaca a cada cuadra te encuentras o un pintor, o un poeta o una iglesia".

considerablemente en la ciudad (centro de la imagen Álvarez Bravo, Maco, IAGO, cine club *El Pochote*). Quizás esta vía pedagógica -el ir a exposiciones, museos, galerías, estar presentes en lanzamientos de libros, música, poesía- es otra de las fuentes nutricias comunitarias que a estas mujeres les va formando en gustos, actualizaciones, competencias de todo tipo.

Si bien la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez es una de las más prestigiosas de la ciudad, junto con el Taller Rufino Tamayo -por ser o haber sido espacio educativo, formativo o instructivo de algunos de los más reconocidos pintores-, consideramos que el escenario oaxaqueño de las artes es el que da sostén, incentivo y práctica a las y los artistas del lugar, posibilitando gestar la temporalidad creativa, productiva y de venta y consumo de la obra, además y, sobre todo, gracias a las relaciones sociales que se gestan en los mismos.

Un grupo que también pertenece a esta comunidad desde su propio lugar de enunciación social de clase privilegiada, es el de las esposas de políticos, empresarios o intelectuales, que en sus tiempos libres se dedican a tomar clases de arte. A algunas de estas mujeres, este azar les ha abierto un proyecto personal de vida. Desde ahí de pronto han descubierto un gusto por algunas de las artes, como es el caso de Margarita Pérez. Ella es parte de otro grupo de creadoras, igualmente marginadas por la institucionalidad académica debido a su origen de clase. No obstante ellas también luchan por el ingreso a esta semiosfera.⁸⁰

Esta práctica podríamos leerla desde diversas posturas, pero en esta investigación no las profundizaremos, sólo enunciaremos al colectivo. Sin embargo, queremos decir que consideramos que esta elección, si bien en algunos casos no es comprometida, e implica un tipo de valoración por estatus y su fin es adquirir competencia cultural artística, se aúna a generar el tópico de los discursos creativos como uno más de los presentes en los diferentes estratos familiares y socio-culturales.

⁸⁰ Margarita Pérez, esposa de un político, tiene tiempo dedicándose seriamente a la práctica artística. La suya es una historia por demás interesante: después de ser abuela encontró su talento, el cual le abrió todo un proyecto de vida, al cual está dedicada en la actualidad. Susana Wald, su maestra, testimonia en ella su capacidad y dedicación. Margarita Pérez está transitando por los conocimientos que la práctica artística le otorga para su vida; al hacer esto está desarrollando y usando sus propios recursos, no los de su marido.

Quizás el colectivo más amplio sea el grupo de artistas mexicanas y/o oaxaqueñas con academia, quienes en algún momento de sus vidas se desplazaron a este estado para conocer desde adentro su historia y herencias originarias, para aprender de los discursos de las madres, abuelas, tías y demás familiares que han configurado el mapa de sus recuerdos, intereses subversivos, turísticos o cotidianos. Es de señalar que la presencia cada vez mayor de este sector de mujeres está insuflando en temáticas y acciones una fuerza interesante para la renovación y actualización de este mundo creativo. Esperanza Faguada, Cinthya Martínez son algunas mujeres que han hecho carrera artística y curatorial en Oaxaca; se hallan vinculadas a centros importantes de artes como El Museo de Arte Moderno, quizás la institución artística más representativa de la ciudad. Un crítico de arte que ha estado más cercano al mundo creativo femenino es Fernando Solana, para quien Oaxaca es un espacio de fabricación de la identidad:

Se dice que el reservorio de la espiritualidad mexicana, el *México Profundo*, está precisamente en el sureste. El sureste tiene una tradición manejada por las oligarquías locales que han exaltado el folklore y la idea de la pertenencia o de la diferencia con una serie de intenciones que con el tiempo han demostrado su verdadero sentido, entre otras las intenciones han sido levantar una especie de reservorio que no corresponde con los usos ni públicos ni políticos del resto del país, coincidiendo que lo que se vive aquí es una sociedad indígena cuyos patrones de comportamiento, los famosos usos y costumbres, son distintos. Yo creo que ahí hay un montaje ideológico y una utilización. Esto sería la composición del imaginario folklórico (E23: Oaxaca, 2000).

Ecós en femenino

De Oaxaca, las mujeres creadoras se expresan de la siguiente manera:

En las mujeres hay un afán muy grande por mostrarse, porque se les estima poco y ellas mismas tienen baja autoestima, y por eso su afán es hacer una exposición. Es una desesperación que hay aquí en ese sentido, no es tanto adquirir un conocimiento, sino hacer una exposición (E8: María Elena García, 2000).

La ética zapoteca, en la que el más poderoso debe mostrarse como el más humilde [...] y yo a Toledo lo veo practicar eso, cosa que combina con una timidez exacerbada. Yo vengo de una cultura en donde uno dice lo que piensa y tengo la sensación de que aquí la gente nunca dice lo que piensa y piensa siempre lo que dice. Eso para mí es lo oaxaqueño. La sonrisa, por ejemplo, no denota necesariamente alegría, sino que es un gesto social ya sea de acatamiento de una orden; aunque no estés en absoluto contenta pero de todas formas te sonríes. Es una manera de imponer algo... Y por ningún motivo se dice que no (E21: Lina Herrera, 2000).

Oaxaca en los 70 estaba llena de vida artística. Nosotros los estudiantes de arte nos reuníamos en las tardes a trabajar en el Taller Rufino Tamayo. Trabajábamos grabado, pintura, cerámica. No había en un principio discrepancia entre nosotros y hacíamos las cosas colectivamente, nos apoyábamos. Yo era en ese tiempo la única mujer, aunque luego se incorporó Irma Guerrero y posteriormente Justina Fuentes cuando se ennovió con Alcázar. Pero ya sabes, luego de un tiempo comenzaron a emerger competencias y revanchas por la venta de las obras y los lugares de exposición. Me acuerdo que al principio nosotros exponíamos colectivas en el bar El sol y la luna. Allí hablábamos de arte, se organizaban largas tertulias en torno a los vanguardistas. Toledo pronto se marchó a Europa y poco a poco las cosas fueron cambiando. Surgieron intereses personales y el grupo se fue disolviendo con el tiempo (E8: María Elena García, 2000).

Como vemos, María Elena, aunque no es muy nombrada en la historia del movimiento oaxaqueño, fue la primera mujer que estudió en Bellas Artes recién creada esta carrera. Sin embargo, al surgir intereses competitivos, ella dice que poco a poco la fueron haciendo a un lado hasta dejarla de invitar a exposiciones colectivas. No obstante, nos comentó que con quien sigue manteniendo una amistad muy especial hasta la fecha, aunque no se ven frecuentemente, es con el maestro Toledo: “Nosotros nos reunimos de vez en cuando y hablamos de arte. Yo le cuento lo que estoy haciendo y él me dice qué le parece. Algunas veces me comenta de nuevos proyectos, pero siempre se interesa por saber cómo estoy (E8, 2000).

Ecologías de creación: talleres y hogares

María García creó, junto con su esposo -que también es pintor-, su propio centro cultural en una parte de su casa, donde tiene una pequeña biblioteca con libros de arte, una sala de lectura y en la parte de abajo tres salas para exposición plástica. La decoración de su centro cultural es étnica. Vemos máscaras y objetos rituales de varias comunidades oaxaqueñas. A un lado está su estudio y en otro lugar, lejos del suyo, el de su esposo, pues dice que ambos difieren de las mejores condiciones para pintar.

A Pedro le gusta poca luz natural y un espacio pequeño, yo en cambio prefiero que me de toda la luz natural que pueda, por eso tengo esta pared de ventana. Me gusta también ver la ciudad desde mi estudio. Esto a Pedro le desconcentra. Y como yo pinto en gran formato, necesito un gran espacio para que me quepan las obras. Pero lo que sí hacemos es exponer juntos en la galería (E8, 2000).

María Elena es una mujer que ha logrado combinar su vida como madre y esposa junto con su quehacer pictórico, gracias a que su esposo siempre la apoyó para que continuara pintando y la ha ayudado en los quehaceres de la casa y los y las hijas. No obstante, ella es la que siempre se ha encargado de dirigir las labores domésticas. Le ha favorecido mucho la confortable situación económica que tiene, no obstante ella sigue manteniendo sus tradiciones provenientes de su pueblo natal, Teotitlán del Valle.

Susana Wald vive de hacer traducciones, de vez en cuando vende obras y da clases y recibe una pensión jubilar por su trabajo de maestra en Canadá. Ella se interesa en el aspecto humanista, “el aspecto en que la figura humana está desarrollada, ya sea en lo que es su forma natural o la forma que percibimos como visible y a mí me interesa incluir en eso connotaciones invisibles. Me parece que los seres humanos llegamos mucho más allá que esa forma, pero en sí, esa forma es preciosa” (E1, 1999).

En cuanto a la creación, Susana dice que: “Para mí el arte viene de un fondo muy profundo, muy parejo y muy constante, condicionado por experiencias supongo yo de la niñez, de tu adolescencia, de las cosas que vas viendo que te van influyendo, de tus sueños, del mundo onírico” (E1, 1999).

También Susana tiene su taller en casa, Huayapan, pero a diferencia de María García, su espacio de trabajo está claramente delimitado del de su esposo; ambos tienen un espacio aparte. Cuando ella daba clases a un grupo de mujeres, le surgió la idea de reunirse a desayunar una vez a la semana para sacar ideas, pues cuando enseña a que dibujen les pide que no hablen.

Hicimos un trato entre mujeres: que no íbamos a hablar ni del marido ni de los hijos ni de ninguna cosa social; todo lo demás estaba bien. Hicimos un programa de cosas de que queríamos hablar y estuvimos desarrollando muy bien, hasta que una de ellas dijo que por qué no invitamos a los maridos. Frente a los maridos las mujeres no pudieron mantener esas líneas de pensamiento. Después decidí yo que era muy caro tomar de esta manera los desayunos y los cancelé. Las mujeres buscan con más frecuencia la información en el varón. Porque nunca la información la han obtenido de la mamá sino del papá (E1, 1999).

Susana Wald vive en Oaxaca desde 1994. Justina Fuentes, por su parte, compartía el taller con su ex esposo, el pintor Juan Alcázar. En el tercer piso de su

casa ambos trabajaban dentro de un amplio salón, pintando *espalda con espalda*. Desde que él se fue, ella *extendió sus sirenas* en el mar de su taller.

Rowena Galavitz, creadora estadounidense casada con un pintor oaxaqueño, luego de años de vivir en esta ciudad, sentía que todavía estaba *ganando terreno* al medio ambiente artístico. Ella se empieza a visibilizar como una exquisita profesional, con una obra intelectualmente densa, de dimensión crítica conceptual a partir de su separación.

Rowena inclusive comenta: “Aquí te ponen etiquetas antes de conocerte. [...] En las convocatorias, antes se pedía que seas oaxaqueña. Para mí la nacionalidad no es importante; a mí me interesa cómo es tu corazón, porque eso es más universal que cualquier pasaporte” (E6, 1999).

Para Laurie Litowitz, el matrimonio *hubiese sido un impedimento para dedicarse al cien por ciento*, como ella lo hace, a su labor creativa. Por tanto, no ha tenido problemas domésticos, pero al ser la primera mujer que expuso individualmente en el Maco sintió la discriminación masculina del lugar con la ausencia de sus colegas locales; sus colegas extranjeros, en cambio, la apoyaron con su presencia.

Fui la primera mujer extranjera en exponer individualmente en el MACO. Oí comentarios indirectos de que no les gustó que expusiera antes que los artistas oaxaqueños. Algunos amigos me dijeron que ninguno de los artistas lugareños acudió a mi exposición y me comentaron que normalmente no acuden si no se trata de sus amigos oaxaqueños (E9, 2000).

Se suele observar que en las exposiciones el público asistente -también creador/a- está igualmente dividido. Generalmente se ve que si es alguien de Oaxaca van colegas del lugar y si es del grupo de extranjeras/os asiste en mayoría público de fuereños.

Laurie recuerda que hace ya algunos años hubo un grupo que se organizó con la curadora Laura de la Mora. Once artistas que además de exponer en México iniciaron una experiencia de visitar los talleres de colegas con el objetivo de generar comentarios, retroalimentación, mas se deshizo. En cuanto a la crítica comenta que no hay mucha crítica seria, directa.

Ella, junto a Miriam Ladrón de Guevara ha dado clases para gente invidente “cosa que me abrió un nuevo concepto de percepción”, proyecto que no fácilmente consiguió apoyo gubernamental.

Siento que el problema más grande de mi vida como artista es la separación de mi vida en el estudio y mi vida como promotora de mi obra: son dos cosas opuestas porque una artista seria tiene que pasar mucho tiempo sola, pero para promover la obra tienes que estar afuera haciendo relaciones públicas. A muchas les gusta. Depende de la personalidad... En la historia ha habido muchos artistas cuyas esposas han sido las encargadas de hacer todo eso de las relaciones públicas y de la promoción de la obra, como Tamayo (E18, MLG, 2005).

Laurie tiene ingresos extra gracias a la creación, mas le parece *sui generis* que en Oaxaca se pueda vivir de la pintura. “Muchos de los pintores oaxaqueños ven muy normal vivir de sus pinturas. El porcentaje de artistas que lo hacen es uno de los más grandes del mundo”.

En cuanto a los artistas extranjeros que viven en Oaxaca recuerda a nombres como George Moore. Comenta que se juntan entre ellos y no tan fácilmente se juntan con la sociedad oaxaqueña.

Oaxaca reúne una paradoja que inclusive podríamos llegar a llamar oxímoron, que catapulte: la seducción a la llegada y la crítica constante y lucha política socio-cultural a la injusticia desde la permanencia. Por un lado es una ciudad geográficamente ideal, con un clima templado, una arquitectura colonial de aprehensión humana, en cantera verde, un espacio lleno de vida intercultural de herencias indígenas y extranjeras; mas la otra cara de la vida de esta ciudad es su visión tradicionalista y conservadora, moralista, afianzada en valores de tipo feudal, con una visión colonial de la modernidad, racismo y hasta xenofobia. Como expresó Rowena Galavitz a inicios de siglo: “no es fácil ser mujer ni ser extranjera en esta cultura que tiende a ser xenófoba y sexista” (E6:1999).

A diferencia de la anterior generación, las más jóvenes creadoras de hoy como Alejandra Villegas, Ana Santos, Lorena Montes, están más empoderadas de sus espacios e intereses creativos, así como en sus estrategias de entrada-salida de la institución arte. Utilizando sus propias estrategias y recursos creativos socio-estético- histórico culturales, ellas aprovechan y asimilan el camino que sus antecesoras les legaron.

Galerías, galeristas y creadoras

A mediados de los años 90 han surgido nuevas productoras de arte, las cuales están directamente relacionadas con la galería a la cual surten de obra y generalmente son exclusivas de ésta. La mayoría de ellas son mujeres que se dedican de tiempo completo a ello y fueron visionarias en los años 80, pues encontraron en esta actividad un espacio de gestión cultural prometedor.⁸¹

Entre las principales galerías de Oaxaca está la Mano Mágica, cuya directora es conocida como *Juanita Mendoza*, historiadora de arte, de origen canadiense, cuyo nombre es Jean Marie Garnier, quien se casó con el artista textil Arnulfo Mendoza y decidieron montar este espacio que se caracterizará por exponer obra de corte étnico: textiles, telas, tapices. Una de las creadoras que lleva mucho tiempo vendiendo y exponiendo en este lugar es Natividad Amador, pintora juchiteca quien trabaja su obra en este soporte ritual, típico de su comunidad refuncionalizado con temas modernos. Ella estudió en Bellas Artes en la Universidad Benito Juárez, donde se graduó y desde ahí se ha forjado un camino de exposiciones nacionales e internacionales, donde empieza a ser reconocido su trabajo por la minuciosidad de permanecer en la frontera de la aguja entre la estética comunitaria y la innovación estilística propia del mundo de la galería.

La otra galería importante es Arte de Oaxaca, cuyo dueño fue el pintor Rodolfo Morales y ha tenido en su dirección a Nancy Mayagoitia y a Dora Luz Martínez. Su interés radica en exponer obras del maestro y de otros y otras creadoras “que tengan buena acogida en el público y que por tanto vuelvan por más”. Esta galería auspició en sus inicios a Alejandra Villegas, pintora oaxaqueña que ha conseguido un importante mercado gracias al trabajo con tierras en un estilo rupestre que mezcla el *cómic* urbano. Egresada de Bellas Artes, escuela de la cual comenta está dominada por hombres, pues recuerda que de hecho tuvo maestros y casi ninguna maestra.

Es tal vez la Galería *Quetzalli* el lugar de exposición de mayor prestigio en Oaxaca, pues ahí venden los pintores más famosos como Francisco Toledo, Filemón Santiago, Arnulfo Aquino, entre otros. Su dueña y directora es la

⁸¹ En muchos de los casos se inician a partir de algún ritual personal de paso, matrimonio con algún artista del lugar o divorcios.

especialista Graciela Cervantes, quien es conocida por ser muy estricta en cuanto a la calidad de la obra que acepta, pero por otra parte ofrece un mercado internacional, pues promueve exposiciones de sus artistas en galerías de Nueva York, Houston, París, etcétera. En esta galería expone Emily Winter, quien es oaxaqueña de nacimiento⁸², retornó a su ciudad natal hace algunos años para dedicarse a pintar exclusivamente, pues ella vivía en Nueva York y según comenta, ahí es difícil ganarse la vida pintando cuando todavía no has conseguido fama, pero en Oaxaca, en cambio, sí lo puede hacer y es una de las artistas mujeres más reconocidas del mundo institucional. Trabaja un estilo abstracto experimentando con el expresionismo gestual de Joyce. Su interés por supuesto no es conseguir fama en Oaxaca, al que considera un lugar ideal, pero de paso, pues ella quiere entrar en los centros del arte actual europeo, Alemania por ejemplo, pues le entusiasman los movimientos pictóricos contemporáneos que están surgiendo en aquel país.

En esta galería también labora Claudina López, otra *dealer*, quien nos comentó que notaba “una mayor responsabilidad y cumplimiento de lo acordado en cantidad de obra y en cuanto a detalles administrativos, fechas acordadas de entrega y retiro, en cuanto a las mujeres, eso ayuda mucho para el trabajo de nosotras” (E19, 2000).

Existen también otras mujeres pintoras que han luchado por abrirse espacios menos institucionalizados del arte, como Gisela Sánchez, quien también es egresada de Bellas Artes, pero ella ha preferido organizarse con otras mujeres en exposiciones como cuando coordinó “20 mujeres Oaxaqueñas” en el IMSS de Oaxaca, o en el Colectivo GAEM (Grupo de Apoyo a la Educación de la Mujer), ONG que ha brindado un espacio alternativo y con asesoramiento técnico a productoras independientes de las artes textiles. “Hemos ofrecido nuestros espacios por el interés de promover el arte de las mujeres de Oaxaca y para que en ellos se presenten actividades que den a conocer las diferentes expresiones en

⁸² Hija del arqueólogo investigador de Monte Albán, Norman Winter.

que las mujeres se manifiestan, ya sea escritura, danza, teatro, artes plásticas” (Cervantes, 1999).⁸³

En los últimos tiempos la Nueva Babel es uno de los más importantes centros de arte, convivencia, creatividad comunitaria sin academia o con ella, que ha generado espacios alternativos permitiendo el ejercicio de este derecho a la expresión creativa de propios y extraños que en espacio tiempo babeliano ha sumado a la semiosfera oaxaqueña de las artes plásticas, poéticas, dancísticas, musicales, desde un enunciado político alter-nativo.

Uno de los primeros nombres de creadoras de otros países que forman parte de las memorias orales de muchas de las colegas y trabajadoras del arte es el de Edith Efenberg. De origen suizo, quien llegó a Oaxaca en 1980, vivió cerca de veinticinco años en la capital del estado y falleció también en estas tierras. Para Justina y Eva, quienes la conocieron de cerca, esta creadora llevó una vida muy apasionante. Como menciona Justina: “Cuando murió pidió que no se velara y se le hiciera fiesta, sus cenizas saliendo del velatorio, no recuerdo si su hermano o su amigo se la llevo a Candela (restaurante bar), y allí estuvimos. (E7, 1999).

De trayectoria plástica variada, esta creadora abrió el camino para una amplia constelación de mujeres extranjeras que llegaron a constituir un diverso círculo de artistas pertenecientes a varios países, sobre todo europeos y de Norteamérica, quienes se acercaron a Oaxaca y hoy la recorren y habitan de diversas maneras: algunas deciden vivir una temporada del año en esta ciudad, para lo cual rentan una casa o departamento de acuerdo a sus posibilidades económicas e intereses comunicativos,⁸⁴ donde habilitan su estudio para trabajar en su obra. Justina Fuentes la recuerda: “Estuvo trabajando en mi taller, ella no pintaba, ella hacía papel picado, piezas únicas, muy buenas. Para cada pieza se dilataba hasta seis meses. Hizo una exposición sobre los chiles en acuarelas, muy buena” (E2, 2004).

⁸³ Flor Cervantes, en diario *Noticias de Oaxaca*, 15 de marzo del 1999.

⁸⁴ Existe un cerro en las afueras de Oaxaca, cerca de la población de ETLA que se conoce justamente como el Cerro de los Artistas, donde por alguna razón vinculante tienen, rentan o subalquilan algunos creadores y creadoras extranjeros, quienes viven en comunidad o particularmente. Últimamente, inclusive se ha creado en la cima de este cerro la Escuela de Artes Gráficas, gracias al apoyo del inmueble (una ex hacienda) comprada por Francisco Toledo para que vivan y creen los artistas pertenecientes a diversas etnias, incluidas las indígenas de Oaxaca, México y del mundo.

En el caso de las mujeres creadoras, se observa que su decoración evidencia un aprecio por algunos elementos de lo que estamos llamando estética ritual, así como arte popular y, en algunos casos, el colorido oaxaqueño que nos recuerda que las combinaciones de los pueblos originarios no se basan en complementariedades discretas, aunque éste quizás sea un rasgo más representativo de las mujeres creadoras del estado o de otras partes de la República Mexicana. Los diversos colectivos de pintoras que hemos enunciado desarrollan también variadas trayectorias de itinerarios urbanos de la ciudad de Oaxaca, mismos que se encuentran en el espacio-tiempo creativo del circuito del arte: instituciones, exposiciones, venta en espacios públicos, entre otros.

En cuanto a los espacios donde se mueven y generan alianzas, proyectos de exposición, venta, circulación de obra, las mujeres creadoras se encuentran en eventos artísticos, poéticos, exposiciones colectivas, individuales, de artistas del lugar o de otras zonas que se conoce por diversos medios, además de la prensa, la invitación por parte de galerías, museos, instituciones pertinentes, pero sobre todo, de viva voz en los diversos lugares donde se reúnen: bares, cafeterías, plazas públicas, las calles.

De modo que no son sólo los espacios institucionales del arte (galerías, museos, talleres) los que concentran la difusión, y quizás ahí está su estrategia comunitaria. Generalmente ellas se encuentran, sin previa cita, en lugares como la Biblioteca del Instituto de Artes Gráficas IAGO, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, que cuenta siempre con interesantes exposiciones de artistas de reconocimiento extranjeros y nacionales,⁸⁵ con discursos museográficos pedagógicos y muy bien concebidos, es considerada una de las más especializadas del país,⁸⁶ últimamente el Museo de los Pintores que fue una lucha sobre todo de los y las artistas locales.

⁸⁵ Quizás es la principal frontera estética que tienen en Oaxaca los y las creadoras a su disposición cotidiana.

⁸⁶ Hay que decir que Toledo es uno de los principales gestores y colaboradores económicos para que esta institución cuente periódicamente con una actualizada dotación de catálogos de artistas internacionales, así como libros de arte de diversos países y temas.

También en bares y espacios culturales como la Nueva Babel, cuya propietaria es Alessandra Galimberti,⁸⁷ una socióloga feminista ítalo-española que abrió las puertas al ejercicio poético creativo en la plástica, la poesía, la música, la danza, etcétera para los/as creadores/as con y sin especialización, propiciando un espacio de encuentros intergenéricos interculturales, pero principalmente femeninos de una heterogeneidad de creadoras de distintas competencias discursivas y estéticas en el mundo del arte. El Bar Central, lugar muy conocido por ser un espacio de baile intercultural por su tipo de música y clientelismo, cuya escenografía cuenta con espacios para venta y exposición de obra de creadores/as, cuyo propietario⁸⁸ es también uno de ellos, así como otros sitios como restaurantes, cafeterías, plazas públicas, que siempre están llenas por el amplio turismo del que vive esta ciudad.

Otro espacio importante es el taller, por supuesto, mismo que en la mayoría de las veces se encuentra en su casa, por lo que también ahí se anidan y gestan cooperaciones, ideas, participaciones estético-políticas, proyectos, alianzas de diverso orden que pueden ir desde el ámbito profesional a cuidados o maternazgos compartidos de sus hijos para democratizar salidas a exposiciones en la ciudad o fuera de ella, compartir gastos, optimizar el tiempo.

De modo que estos espacios de *encuentro* son lugares de tránsito, de itinerancia, nomadismo “no lugares” paradójales significativos para el diálogo, alianzas entre artistas, negociaciones, ventas, crean rutas de desplazamiento, influyen sobre el tiempo individual, provocan nuevas agendas a inmediato, mediano o largo plazo, presentan amistades, amores, curadores, se consiguen espacios de exposición, trabajo, entre muchos otros elementos que emergen junto a un jarro de barro de café de olla, champurrado o chocolate oaxaqueño, o el reconocido mezcal. Es decir, los espacios públicos del arte gestan vínculos de todo tipo que se ven traducidos en las condiciones de producción y circulación del arte hecho por hombres y por mujeres, que en esta investigación es el que nos interesa en particular.

⁸⁷ Alessandra tiene en su haber el primer catálogo de mujeres artistas: *Oaxaca en femenino. Cuarenta mujeres en las artes visuales*.

⁸⁸ Guillermo Olguín es un pintor de reconocida trayectoria que ha gestado novedosas exposiciones colectivas, espacios alternativos de arte, insuflando de horizontes actuales e inclusivos de miradas disidentes la plástica oaxaqueña.

Esta manera de comunitarismo artístico construye una ruta de lugares donde las y los artistas conocen quién va a llegar, cuándo y hasta a qué hora. Podríamos hablar de mapas de desplazamientos de los y las creadoras. Esto posibilita utilizar otras maneras de comunicación como el “azar”, “la casualidad”, “la movida” para gestar “encuentros” en una ciudad aún accesible a pie, con zonas de empedrado y arquitectura colonial en cantera verde, que propicia sombras en medio de su clima templado, cotidiana vida nocturna, al igual que condiciones ecológicas que posibilitan la convivencia itinerante.

En el espacio-taller muchas de las creadoras que conocimos dan también clases de pintura, ya sea a niños/as, jóvenes o adultos (la mayoría a otras mujeres) que quieren aprender esta práctica creativa. Esto les sirve para su economía y también para generar redes sociales de conocimiento de sus competencias que también les da prestigio. En el caso de las extranjeras, las bilingües o trilingües encuentran en la traducción de textos y catálogos un oficio alternativo necesario en las editoras de la zona o el país que les ayuda en su economía.⁸⁹

De esta manera, las redes se amplían y se gestan nuevas comunidades femeninas de principiantes que quieren aprender a ser creadoras artísticas. Se anidan proyectos de trabajo o estudio colectivo, como las clases de los sábados que Susana Wald impartió por algunos años en su casa-taller de Huajuapán. En este sentido, por ejemplo, existen grupos de mujeres de clase alta, muchas de las cuales son esposas de dirigentes políticos, que en sus tiempos libres han optado por aprender de las artes. Algunas de ellas se esfuerzan por hacer de su interés un trabajo profesional, enfrentando el estigma de la edad, de la clase a la que pertenecen, pagando su propia cuota simbólica para entrar a este mundo también especializado en prácticas rituales y competencias. Aquí observamos también cómo el ser o concebirse como artista, creadora, es una identidad positiva, de prestigio, pues al estar en una semiosfera donde los artistas tienen reconocimiento y valoración social, se superan algunos de los tradicionales prejuicios frente a esta

⁸⁹ Trabajo que lo pueden ejercer en la comodidad de su casa, lo cual les facilita si tienen hijos, como es el caso de Rowena Galavitz, como un trabajo paralelo a su producción creativa.

profesión, que muchas de ellas enfrentaban en otros espacios *alosemióticos* al oaxaqueño.

Entre las mujeres pintoras, que desde la exposición "Plástica Contemporánea. Oaxaca a finales del siglo XX", en las instalaciones del Centro Médico Siglo XXI de México, en 1996, y que han continuado en esta práctica, podemos mencionar a María Eugenia Figueroa, María Esther León Padilla, María Teresa Arias Díaz, Miriam Ladrón de Guevara, Natividad Amador, Rocío Figueroa, Rosalba González, Rubicela Santiago, Gisela Sánchez, Josefa García, Marcela Vera, Margarita Tavera, María del Rosario Cruz Muñoz y entre las más conocidas: Laura Hernández, Justina Fuentes, Adriana Alaníz, Azteca de Gyves, Esperanza Faguada, Irma Guerrero, María Elena García y otras.

Podemos, con lo expuesto, comentar que observamos la existencia de varias formas de vivir su práctica pictórica las mujeres oaxaqueñas. Cada una ha desarrollado su propia estrategia para ocupar un lugar en la producción plástica, aunque éste no sea reconocido por los pintores y hasta las otras mujeres creadoras.⁹⁰ No obstante, para todas, el poder expresarse a través de la pintura u otras artes, es un profundo satisfactor.

***(De)colonialidad* subjetiva en la frontera dialógica del género**

Uno de los más grandes aportes que han hecho las teorías y metodologías feministas y la interculturalidad crítica ha sido la de expresar el lugar de enunciación,⁹¹ desde el cual se "habla", pues siempre es un lugar colectivo en tanto somos sujetos sociales, que emerge desde un tiempo-espacio discursivo. Por tanto, que el género es un lugar de enunciación semiótico-discursivo estético-crítico transdisciplinario.

Expone las experiencias y las condiciones de la producción discursiva del tema a tratar, de la subjetividad, de los contextos enunciativos que empoderan el territorio del ser, hablar, habitar, debatir, combatir, propuesta desde la base de la diversidad

⁹⁰ Se suele percibir que las académicas suelen leer/ver el trabajo de las que no han ingresado en esta frontera, desde una mirada técnica.

⁹¹ "El enunciado es como la palabra misma lo indica, lo que está enunciado, lo que está dicho o escrito, lo que está finalmente comunicado [...] todo el encadenamiento sintagmático que trasciende, sobrepasa las dimensiones de la frase, y que comprende, pues, al discurso en tanto que enunciado". Algirdas Greimas (1996) *La enunciación. Una postura epistemológica*, pp.7-8.

y las experiencias⁹² individuales y socio-histórico-culturales, como fortalezas y fuentes de sabidurías, entre las que se encuentran las femeninas, de los pueblos ancestrales, de los pensamientos alternos. Estos derroteros de combate, introspección, reflexión, memorización, re-visión, análisis siempre han encontrado maneras de escurrirse de los sistemas de dominación que la sociedad patriarcal construyó en todos los tiempos y en todas las culturas.

Un punto importante entonces es recordar con la escuela francesa de análisis del discurso que el sujeto es su discurso, y en este sentido, vemos la obra de estas creadoras y creadores como un discurso donde se narran historias, memorias, acontecimientos significativos que desde su historia particular y colectiva “escribe” y “lee” también visualmente ese sujeto discursivo visual, que desde los estudios feministas se han venido trabajando arduamente, articulando la categoría de género al arte.⁹³

Desde varias tradiciones se ha subrayado que la subjetividad se produce a través del lenguaje, que el sujeto humano es un sujeto semiótico, es decir, que significa y por tanto, es también un sujeto incorporado a su género. De ahí que sea importante analizar los espacios donde los/las sujetos encuentran puntos de resistencia, potencialmente subversivos o estructurados negativamente con relación a los discursos hegemónicos.

El lenguaje es uno de los territorios metafóricos de mayor semiosis cultural, donde se producen y reproducen sentidos y actos. Sabemos que el lenguaje cobra una función central en la comunicación, interpretación y representación del género. Por lenguaje asumimos los sistemas semióticos -órdenes simbólicos- que preceden al dominio real del habla, la lectura y la escritura, tanto no visual como visual, pues actualmente se expanden a los otros lenguajes o semióticas, sistemas de sentido y significación: la visualidad, la quinesia, el olfato, el tacto, lo auditivo, entre tantos

⁹² El tema de la experiencia es una de las dimensiones más trabajadas por las diversas teorías y metodologías feministas. La experiencia es el lugar de la formación del sujeto. Es una práctica de significación, tanto simbólica como narrativa, y forma parte de la lucha por las condiciones materiales y los significados. Es también una construcción cultural. De Lauretis la define como una relación “entre socialidad y subjetividad, entre lenguaje y conciencia, entre instituciones e individuos”. *Feminist Studies / Critical Studies*, Bloomington, Indiana, 1986, pp.117.

⁹³ Desde posturas como la de Griselda Pollock (1990) y en México, Araceli Barbosa (2008), es fundamental analizar la representación del arte tomando en cuenta la dimensión del género para encontrar los sentidos diferenciales en la creación.

otros sistemas de cognición que están en constante producción de procesos de alfabetización social, donde indudablemente se continúan reproduciendo las gramáticas también visuales de dominación, así como sus disidencias. Por ejemplo, un elemento a tomar en consideración es la raza.

En un diálogo entre E. Spelman y María Lugones (2000), quienes proponen el intercultural asimétrico, enfatizan en tener caución cuando hablamos desde el feminismo blanco dominante por la asimétrica distancia con mujeres no occidentales. María Lugones nos invita a tomar cautela en los lugares de enunciación intergenéricos, que impiden un diálogo intercultural bivalente. De ahí la importancia de las sutilezas de tonalidad, el respetar el ritmo de las conversaciones, los modos, tanto como los componentes emocionales de cualquiera de los lenguajes desde sus específicos soportes, materialidades, expresiones en el diálogo común y que en muchos casos obtura la expresión particular de las mujeres que no están en la palestra para ser escuchadas (las que están fuera de la centralidad del feminismo) en las periferias con una voz silente, que no ha conseguido explicitar su propio lenguaje y ponerlo a circular en condiciones de equidad (Guerra Palermo, 2009).

El trabajo dialógico y polifónico desde el género conlleva entonces una serie de *encajuras* en diversos *encajes discursivos*⁹⁴ pues enlaza un trenzado de hilos que tienen los tonos altos y bajos, cóncavos y convexos, ya que siempre quedan espacios vacíos, huecos que permiten la flexibilidad, la deformación, retorcimientos que dejan ver las “otras” aristas del tejido, pliegues visuales que son justamente espacios para la emergencia subjetiva. Esto implica también cuestionar las políticas de distanciamiento, la proxémica entre los géneros, los cuerpos visuales urbanos y rurales.⁹⁵ El caminar en terrenos movedizos, no fijos, son también opciones de la condición intercultural y transcultural desde los lugares de enunciación parcial, basado en una condición de falta de certezas e incertidumbres.

⁹⁴ Retomando la categoría metafórica a través de la cual el Seminario de Significación de Puebla y específicamente Luisa Ruiz Moreno alude a la etimología de texto como el lugar de manifestación del discurso, o como el espacio acotado de la lengua en proceso, se encuentra tejido en sus filiaciones, malla, trama, red, urdimbre de voces alternas en un “trenzado de heterogeneidades que conforman un entramado de huecos”, SES, 2008.

⁹⁵ Un ejemplo de esto es el desentendimiento a partir del argumento de una postura relativista dogmática basada en el “respeto” a ultranza, frente a situaciones de violencia simbólica.

Retomando a María Lugones (2003:1) proponemos tres elementos fundamentales a tomar en cuenta en la lectura artística: la posibilidad del diálogo intercultural e interestético, la importancia de cuestionamientos desde categorías de género en la constelación signíco-simbólica de la obra y la necesidad de integrar con garantías, las voces y presencia de las mujeres de las otras culturas de manera que nadie usurpe su protagonismo. Y es justamente aquí, en el lenguaje, como dimensión abierta no sólo a lo verbal, sino que incluye lo visual, corporal, entre otros, que consideramos un *punctum* estratégico donde se encuentran género e interculturalidad, para construir ese lugar de la resistencia crítica, política desde la estética.

Los/as sujetos desde el género y la interculturalidad

Hablar del sujeto desde cualquiera de sus diversos géneros y lugares de enunciación, es ante todo entender la sujeción del mismo a toda la trama de significaciones que se traducen en signos que el/la sujeto moviliza de determinadas maneras. Construyen una arquitectura de sentidos complejos sociohistórico-culturales, filosóficos, estético-retóricos, psicológicos, psicoanalíticos, cognoscitivos, ideológicos, de poder, económicos, comunicativos, pragmáticos,⁹⁶ desde cualquiera de los registros lógicos, tanto desde la razón (conocimiento hegemónico de la tradición de Occidente) como desde la emoción (la pasionalidad, afectividad, tensividad, conflictividad), la visceralidad (la lógica del cuerpo y sus sistemas de expresión bio-psico-somáticos), la kisceralidad (la lógica de creencias de fe: espiritualidad, el pensamiento mágico, hologramático),⁹⁷ que desde posiciones más abiertas, inclusivas de la diversidad de conocimientos: ancestrales y contemporáneos se incorporan a la reflexión actual.

Hay que decir que todas estas lecturas alternas tienen un adeudo histórico con las competencias críticas y reivindicativas de las prácticas femeninas: los universos de saberes cotidianos, estrategias de emergencia, solidaridades, complicidades, memorias corporales, comunitarias, sociales, curativas, ecológicas, entre muchas

⁹⁶ Estas son algunas de las materialidades semiótico-discursivas de Julieta Haidar. Ver *Debate CEU-Rectoría Torbellino pasional de los argumento*.

⁹⁷ Michael Gilbert "Multi-Modal Argumentation" en *Philosophy of the Social Sciences*, Londres, 1994.

otras. Abordar la perspectiva de género y la interculturalidad crítica es entonces, partir de la premisa política de lugares ideológicos de reflexión, acción y proyección para encontrar una metodología crítica relacional, pues tanto el género como la interculturalidad basan sus epistemes en las miradas, sentires, sabores, deseos, gustos, y demás materialidades socio-estéticas culturales.

De ahí la necesidad de trabajar esta categoría como un lugar de interacciones reales y simbólicas, interculturales, inter-étnicas, inter-etarias, inter-ideológicas, inter-políticas, intersubjetivas, tejidas en una urdimbre de vectores inter y transdisciplinarios, que luchan por descolonizar el poder hegemónico en sus múltiples expresiones, y que usan diversas estrategias, destrezas culturales para ganar espacios y posicionamientos de prestigio, distinción, y que también los pierden de acuerdo a las condiciones sociales de producción y acción discursivas, tanto personales como sociales, por lo que entran en juego relaciones macro y micro-históricas, coyunturales, azarosas, dialécticas, entre otras.

Gayle Rubin (1997) es una de las pioneras en señalar la necesidad de desentrañar la parte de la vida social que es el locus (el lugar) de la opresión de las mujeres, de las minorías sexuales y de ciertos aspectos de la personalidad humana a través del *sistema sexo-género*: “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1997: 37). A partir de las concepciones culturales, cada sociedad arma entonces un sistema sexo/género, es decir, un conjunto de normas a partir de las cuales el sexo, la procreación, son modelados por la intervención social. Con esto señala la subordinación de las mujeres como producto de las relaciones que organizan y producen la sexualidad y el género y apunta a que este sistema de representación es un tiempo-espacio de sentidos atribuidos culturalmente, de ahí la importancia del desplazamiento simbólico para el cambio y la transformación de estos sentidos.

Las concepciones culturales acerca de lo masculino y lo femenino configuran en cada cultura un sistema particular de género y por tanto, un sistema simbólico de sentidos socio-histórico-culturales. Estos sistemas establecen correlaciones entre el sexo y determinados contenidos culturales de acuerdo con ciertos valores y

jerarquías sociales. El sistema sexo-género está siempre íntimamente en relación con determinados factores históricos, políticos y económicos presentes en toda sociedad, de ahí que la construcción cultural del sexo y su transformación en género, administra, organiza y explicita también las desigualdades sociales de estas dimensiones sociales. El género, al ser una representación de las dimensiones sociales que lo construyen, es en última instancia un simulacro, una mentira, o retomando a Charles Sanders Peirce, es una cadena de interpretantes⁹⁸ o lo podríamos actualmente decir, es una cadena de sentidos complejos.

Una de las teóricas feministas que abrió con esta categoría de largo aliento, una amplia capacidad heurística es Joan Scott, quien aportó en su tiempo la redefinición de nociones tradicionales del significado histórico, para que abarque la experiencia personal y subjetiva lo mismo que las actividades públicas y políticas y lo que esto implique para la escritura de una nueva historia. Scott formula el género como una categoría analítica en tanto es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Comprende cuatro elementos interrelacionados: los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples y a menudo contradictorias; los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas. Estos conceptos se expresan en doctrinas: religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que construyen el significado de varón y mujer, masculino y femenino y más. Su noción incluye nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales como tercer aspecto y, finalmente, la identidad subjetiva como cuarto (Scott, 1997: 265-302).

Para Teresa de Lauretis, el sistema sexo-género es una construcción procesual sociocultural y es también un aparato semiótico. Es un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la estructura de parentesco, estatus en la jerarquía social) a los individuos dentro de una sociedad. "La construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación" (1991: 239). También Griselda Pollock subraya esta mirada

⁹⁸ Para Umberto Eco y Charles S. Peirce, quien a su vez retoma de los filósofos de la antigüedad: "Signo es algo que está en lugar de otra cosa para alguien en algún aspecto o circunstancia". Tratado de semiótica general, 1978.

siempre en proceso: “el acceso al lenguaje y las formas de representación en la historia del arte, son siempre narradas desde una forma sexuada y sexualizada, en una situación de activo falocentrismo, el sujeto en-proceso-de-ser siempre tendrá una relación estructural con los excesos transgresores de lo semiótico” (2001: 31-32).

Estamos entonces frente a una dialógica complejidad creativa cultural, de ahí la importancia de los trazos articulados desde los lugares de enunciación que elegimos o nos confieren, desde los que luchamos, subvertimos. El crítico de arte cubano Gerardo Mosquera llama a esto “el desde aquí”:

El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de transculturación, apropiación y sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que pudiéramos llamar el paradigma del “*desde aquí*”. En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa (teorizada por la apropiación) a otra de construcción internacional directa *desde* una variedad de sujetos, experiencias y culturas⁹⁹ (Mosquera, 2008: 120).

Albán Achinte, a su vez, desde el posicionamiento teórico (*de*)colonial de las estéticas de re-existencia encuentra en ese *desde aquí*, una posibilidad del sujeto de un agencia política, ética y estética. Así la creatividad artística puede:

[...] convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido permitiendo al sujeto creador en cualquier instancia de la vida social asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación reafirmando su condición socio-cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas y reivindicar lo local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio o de lo que hacemos propio [...] En esta medida el arte actuando como mecanismo de auto-representación, de auto-resignificación y de construcción de nuevas simbologías visibiliza, pone en evidencia la pluralidad de existencias [...] ¹⁰⁰ (Albán, 2008: 5-6).

⁹⁹Gerardo Mosquera “De la ‘antropofagia’ al ‘desde aquí’. Procesos culturales del arte contemporáneo”, Simposio *Otro arte en Ecuador*, Quito, catálogo, p.12.

¹⁰⁰Adolfo Albán Achinte, *Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia*. Ponencia presentada en el Seminario Internacional “Nuevas estéticas de los pueblos originarios” organizado por el Convenio Andrés Bello, Quito, 2008, p.5.

De modo que la elección, selección o decisión de qué circula en esa frontera que es la estética, cómo lo hace y hasta qué punto el entramado de subjetividades, sentidos y críticas configuran un territorio de complejidad de horizontes, tramas y trayectorias, dependen de muchos elementos de contingencia, emergencia e historicidad. La creatividad hace uso y abuso, según sea el caso, de acuerdo a intereses, negociaciones y locaciones particulares. Todas ellas son seducciones de los ejercicios posibles del poder de la estética en la que están los pueblos originarios indígenas o afrodescendientes que han conseguido un lugar diferente valorando sus artes tradicionales actuales, ejerciendo sus prácticas en sus microhistorias, desde un empoderamiento visual actual, alternativo, esto mediante la asunción de un proceso de toma de decisiones personal individual y subjetivo, desde una valoración de los propios recursos visuales sin caer en el etnocentrismo, mas reconociendo en sus gustos el valor ético, estético y de los géneros que portan y así en los amplios recorridos de sus geografías. Una de las rutas que desde la crítica constituye la discusión en torno a las violencias, la racialización, las exclusiones, el autoritarismo, entre muchas más.

Este espacio de “selección” “habitación” “construcción” nunca es del todo consciente, entran en juego elementos clave de complejidad que pasan por tramas de sentido subjetivizadas, erotizadas de diversas maneras, de acuerdo a los variados lugares de enunciación posibles del sujeto, que a su vez está “sujeto” a las culturas de pertenencia, donde está incluida la global y contra las cuales también lucha, al mismo tiempo en los nodos espacio-temporales de los *aquí* y *ahora* emergentes. Por lo tanto, se generan varias posibilidades de prácticas y rutas semiótico-discursivas que de alguna manera responden al poder desde seducciones y posicionamientos diversos. Como lo explicita el crítico cubano Gerardo Mosquera: “Esta cultura no se articula a manera de un mosaico de diferencias explícitas en diálogo dentro de un marco que las reúne y proyecta, sino como modo específico de recrear un *set* de códigos y metodologías establecidos hegemonícamente en forma de una meta-cultura global” (2008: 120). De ahí la importancia de tampoco caer en esencialismos de mismidad identitaria sin asumir la conciencia de que siempre existen lazos de contacto con el poder y que la lucha

puede darse también desde sus propias entrañas, sirviendo de espejo para el espejeo.

En este contexto, las perspectivas de género ingresan como una mirada aguda, profunda, relacional que desafía y disloca las estructuras del poder socio-estético-histórico-cultural del arte hegemónico. Requerimos entonces utilizar la perspectiva de género para describir cómo opera la simbolización de las prácticas, discursos y representaciones culturales y específicamente las estéticas creativas en las producciones de los/as creadores/as en la semiosfera oaxaqueña, es decir, las diferentes identidades, etnias, intereses y representaciones. Tal como planteó Joan Scott:

Necesitamos rechazar la calidad fija y permanente de la oposición binaria; lograr una historicidad y una desconstrucción genuina de los términos de la diferencia sexual. Debemos ser más autoconscientes acerca de la distinción entre nuestro vocabulario analítico y el material que deseamos analizar. Debemos buscar vías (aunque sean imperfectas) para someter continuamente nuestras categorías a crítica y nuestro análisis a la autocrítica (1997: 286).

En suma, es imprescindible una visión más amplia que incluya todos los sentidos y percepciones para entender cómo se ha construido lo que se ha dado en llamar la *metáfora patriarcal* que se apodera del cuerpo subjetivo como simulacro de su imposibilidad de gestación biológica,¹⁰¹ otra forma de *usurpación simbólica*¹⁰² que sustenta la estructura hegemónica falocéntrica. Por ello, desde cada cultura es importante analizar tanto las instituciones que la conforman como otro tipo de relatos que se escapan a los controles verticales, así observar desde la familia y la concepción heterosexual blanca-mestiza dominante, la relación unívoca mujer-maternidad y en cada lugar de producción simbólica como el mercado de trabajo, la educación, la política, los medios de comunicación, el uso del tiempo y el espacio sociopolítico hasta las artes, desde cualquiera de las matrices estéticas, sus espacio-tiempo, funcionamientos, prácticas que obedecen a valores relacionales

¹⁰¹ Recordemos que la cultura falocéntrica se apodera desde la masculinidad hegemónica y *usurpa simbólicamente* el poder de gestar de los cuerpos femeninos a través de rituales que designan al lugar del varón en una jerarquía de signos y sentidos preponderante en relación al de la mujer.

¹⁰² Asumimos esta categoría aplicada al arte, lo que propone Patricio Guerrero, en tanto proceso de acecho, agazapado o frontal de los complejos simbólicos alternativos a la visión hegemónica para resignificarlos y desactivarlos de sus propios sentidos y ejercicios históricos.

concebidos en cada cultura y ofrecen cualquier tipo de efecto sensitivo codificado por cada sociedad en su registro de evaluaciones estéticas particulares.

La categoría de género, desde el análisis de obra de las mujeres, de sus estéticas plásticas, implica ubicarnos en el ámbito de lo simbólico metafórico para ver la manera como son construidas las relaciones entre los sexos, su cultura, el entorno, su relación con el medio ambiente, con los otros géneros, con ellas y ellos mismos, de acuerdo a las isotopías visuales más recurrentes y que expresan la cosmovisión, contexto, ideologías y prácticas políticas que sus narraciones visuales proponen desde el conjunto de símbolos representaciones, normas y valores que se elaboran a partir de las diferencias sexuales anátomo-fisiológicas y que dan sentido a las relaciones sociales.

El género se convierte entonces en un tamiz, un cedazo por el que pasan todas sus experiencias y tiene la función de construir a los individuos concretos en hombres y mujeres desde la diversidad de géneros. De ahí que ver un hecho social desde la perspectiva de género es una nueva manera de plantearse viejos problemas, vincular sabidurías, disciplinas, interculturalidades y transdisciplinas, desarrollar posturas críticas, de resistencia, de acción y proyección. La aplicación de una lectura desde las categorías del género a la obra de arte permite delimitar con mayor claridad y precisión cómo la diferencia biológica cobra la dimensión de desigualdad a través de lo que podríamos denominar *las isotopías de género* en *cronotopos* temáticos específicos: la distribución de tareas diferenciadas, los ejercicios de maternidad y paternidad, los lugares y espacios sociales, es decir, trasladar los eventos de la vida pública y privada al terreno de lo simbólico, icónico, ya sea figurativo o abstracto, o según sea el estilo y la estética puesta en acción, lo cual también incluye las estructuras de prestigio como en el medio artístico.

Es fundamental prestar atención a los sistemas simbólicos, donde la metáfora como proceso cognitivo es traductora de sentidos de las formas como las sociedades representan el género, y el empoderamiento que las y los sujetos hacen desde sus particulares lugares enunciativos visuales, la manera como hacen uso de éste para enunciar las normas de las relaciones sociales o para construir o reconstruir los significados y sentidos de la experiencia. "Sin significado, no hay

experiencia; sin procesos de significación no hay significado (lo que no quiere decir que el lenguaje lo sea todo, sino que una teoría que no lo tiene en cuenta ignora los poderosos roles que los símbolos, metáforas y conceptos juegan en la definición de la personalidad y la historia humana)” (Scott, 1997: 282).

El género facilita un modo de decodificar el significado y de comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana, particulares y contextualmente específicas en que la política construye el género y viceversa.

De Lauretis, a su vez, señala cuatro proposiciones sobre el concepto de género que podríamos sintetizar, que es una representación con implicaciones concretas, tanto en lo social como en lo subjetivo, que se expresa en la vida material de las personas. Señala la relación imaginaria que tienen los hombres y las mujeres con las relaciones “reales”. En este marco, observa que el género ha sido reducido a cuestiones como la sexualidad, la procreación, la familia o simplemente a una cuestión “femenina”, motivo por el cual subraya la importancia de que el género esté siempre presente en la esfera pública, en cualquier lugar donde la ideología determina las diferentes relaciones de producción. Así, el campo creativo artístico es un campo ideológico donde se libran muchas batallas entre actores y actoras sociales.

Al respecto, la teoría crítica feminista del arte ha ayudado en la transformación de las mujeres creadoras de manera directa u oblicua, puesto que aún cuando no siempre se sienten cercanas a esta ideología, todas coinciden en desear condiciones igualitarias de vida. En una transformación del sujeto a través de la incorporación del discurso y ejercicios críticos del género, se puede incluir las problemáticas raciales, étnicas y sexuales cuya concientización conlleva a una transformación-sociohistórico-cultural que convierta lo impuesto en cuestionamientos subversivos, que conlleven a emancipaciones de todos los actores sujetos al esquema dominante. El tercero, implica que la construcción del género está en constante creación y movimiento y este es el aspecto que más se acerca a la dimensión nómada planteada. Evoca al tiempo: el presente como en el

pasado¹⁰³ y no se expresa sólo en los círculos convencionales (medios de comunicación, escuelas privadas y públicas, tribunales, familia), sino que la construcción del género también tiene lugar en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia, en el feminismo.

La construcción del género también se lleva a cabo a través de su (de)construcción, pues el género, al igual que lo real no es únicamente el efecto de la representación, sino también lo que queda fuera del discurso, lo implícito, los silencios. Este ámbito es lo que para Teresa de Lauretis constituye su cuarto aspecto (De Lauretis, 1991: 238-239).

Es en estos intersticios, ristas, grietas, en donde emergen las figuras de resistencia re-existencia que permiten nuevos empoderamientos desde lugares alternos de diálogo, pues es justamente en estos espacios invisibilizados o silenciados por los discursos dominantes donde se nutren de diferentes modos los discursos alternos, donde se metabolizan y elaboran posturas críticas. Julia Kristeva (1997), desde el ámbito literario habla de una forma de leer entrelíneas en los textos lingüísticos, los discursos del poder, la ideología y el deseo. La identidad de género es también como visualiza De Lauretis:

Una relación contada culturalmente y en la cual el acto no es simplemente personaje sino persona que acciona. La identidad genérica está constituida en un proceso histórico de conciencia en la que la propia historia es interpretada y reconstruida por cada una/uno de nosotros y nosotras dentro del horizonte de significados y conocimientos disponibles en la cultura en un momento dado. Este horizonte complejo [...] incluye formas de compromiso y lucha política (1991: 5).

De ahí que sea importante encontrar los horizontes de sentidos en las producciones creativas pues “el género –como representación y autorrepresentación– es producto de diversas tecnologías sociales -como el cine, de los discursos institucionalizados, de diversas epistemologías y prácticas críticas, así como de las prácticas de la vida cotidiana” (De Lauretis, 1991: 234).

En este tenor, la práctica creativa y más la actual que inventa o recicla diversas tecnologías, tanto ancestrales como cibernéticas, patentará un campo de acción,

¹⁰³ Esta posibilidad de amplitud temporo-espacial genera una especie de *eco* femenino feminista, el cual lo retomamos de su artículo “Echo Fantasy” para resemantizarlo en función de nuevos sentidos de resonancia plástica en esta investigación, desde el capítulo seis.

memoria, visión y creación complejas donde se juega la identidad de múltiples maneras, mas siempre es el punto de partida del proceso de autoconciencia. Recordemos que poseemos identidades múltiples, políglotas, heterogéneas, nómadas. La identidad es cambiante y contradictoria, tiene varias representaciones dominadas por la heterogeneidad del género, la raza, la clase social y el lenguaje de las diversas culturas. En última instancia, el nomadismo es un agenciamiento estético a partir del desplazamiento de sentidos, de espacios, de búsqueda de lugares alternos en el mundo de la creatividad para prácticas que se alejan de los esquemas de imposición dominantes.

Ventana metafórica II: (des)pliegue de la triada masculina

Rufino Tamayo (1899-1991), además de sus murales y sus extraordinarias pinturas de caballete, practicó la gráfica (la xilografía contemporánea es una invención conjunta entre él y Luis Remba) por lo que generó un espacio de trabajo en este tipo de arte que en Oaxaca tiene varios seguidores y que además ha sido usado en la comunicación política subversiva. Es de anotar que en el mundo femenino del arte, si bien hay representantes de esta práctica artística, es mucho menos del colectivo masculino. Quizás también porque este tipo de arte requiere condiciones especiales para su producción e impresión que implican desplazamientos y vínculos importantes con espacios específicos de producción artística, como talleres de gráfica, con competencia técnica.

Francisco Toledo (1940) en su larga trayectoria ha desarrollado varios temas y estilos en los cuales quizás una constante es su etno-erotismo, su trabajo con lo antropozoomorfo y las texturas. Él también salió de Juchitán e hizo sus estudios iniciales en la ciudad de Oaxaca, por breve tiempo en el Taller de Grabado y Litografía anexo a la Escuela de Artes y Artesanías del INBA. Ha vivido largas temporadas en Europa, Estados Unidos y también ha cultivado con persistencia todos los medios de las artes gráficas, además del dibujo, la pintura, la escultura y el arte objeto, *performance*, aparte de la pintura. Es promotor y productor de varias publicaciones como la Revista "Hojas de utopía", "El alcaraván", junto con un sin

número de publicaciones de catálogo y promoción de creadores que se exhiben en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, de su patrocinio. El Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) es quizás el espacio de las artes más visitado por creadores y creadoras en tanto ofrece múltiples posibilidades: biblioteca especializada en arte, exposiciones, cine alternativo, entre otros. Es activo defensor del patrimonio artístico y cultural, con acciones políticas que en el 2006 consiguió gestar una amplia cohesión y colaboración artística frente al despotismo gubernamental imperante del momento, en la cual la presencia femenina creativa se hizo notar y consiguió el cese de muchos de los ejercicios despóticos sobre todo con el medio ambiente.

Recordemos que su historia artística emergió con su actividad política, tuvo una relación muy estrecha con la COCEI. Fue uno de los promotores del movimiento cultural zapoteco del Istmo. En Juchitán inició su labor cultural con el establecimiento de un Taller de Gráfica adjunto a la Casa de la Cultura. De ese primer esfuerzo en la actualidad Toledo cuenta con un macro-espacio dedicado a este tipo de arte en la cima del llamado *Cerro de los artistas* en Oaxaca, con capacidad de vivienda, escuela por beca, abierto a la interculturalidad creativa de jóvenes oaxaqueños de diversas culturas, tanto como de otros estados y nacionalidades. Ha hecho donaciones de obra y espacios para la conformación de muchos proyectos para las artes. La figura de Toledo es extensible no sólo como creador, sino también como uno de los más perseverantes promotores de las culturas artísticas contemporáneas en Oaxaca.

Jesús Urbieta, su coterráneo, en su corta vida, siguió su ejemplo y desarrolló importantes proyectos de apoyo creativo entre los cuales el premio *Guie' Xuuba'* de Oro para la creatividad notable zapoteca, así como su interés por hacer de Juchitán un espacio internacional de las artes a través de la generación de bienales como la fotografía.

Después de vivir durante décadas en la Ciudad de México, Rodolfo Morales regresó a mediados de los años ochenta a Oaxaca. El tiempo y la distancia le dieron la oportunidad de ser un voyeur de la vida cotidiana pueblerina, de salvaguardar y restaurar el patrimonio arquitectónico de varios pueblos de este

estado, por promover el turismo cultural. Tenía el proyecto de establecer infraestructuralmente un corredor artístico que saliera de su Ocotlán natal y llegara hasta la ciudad de Oaxaca, a lo largo del cual se establecerían galerías, mercados, bares y espacios para la producción al aire libre de artistas oaxaqueños, el cual generó controversias y quedó inconcluso por su muerte. Su interés por el ámbito popular lo llevó a gestar un estilo peculiar consistente en colocar a personajes volando sobre pueblos en ambientes surrealistas.¹⁰⁴ Morales tradujo la estética popular al arte de galerías.

Rodolfo Nieto continúa una tradición dentro de la pintura mexicana contemporánea -que arranca con Tamayo- en la cual conviven estrechamente la intromisión de criaturas y situaciones fantásticas con conceptos abstractos ligados a la relación ser humano con la naturaleza y los elementos cósmicos. Realiza bestiarios en donde el cuerpo se convierte precisamente en la estructura que guarda una anatomía emotiva. Rodolfo Nieto se especializó en el grabado en madera, la calcografía. Y el juchiteco Jesús Urbieta, quien encontró en el diseño arcaico, el petrograbado, sus propios trazos, colores y simbologías. Por lo que más que tríada, podríamos hablar de un quinteto masculino representativo.



Francisco Toledo "Cocodrilo Grande". Técnica Mixta 100x130, 1980.
Museo de Bellas Artes, Caracas.

¹⁰⁴ Algo similar al estilo del pintor ecuatoriano Endara Crow.

Andén III

Erotismos metafóricos desde la insurgencia estética nómada de la imagen icónica

Cuando vino la palabra, no vino sola; vino acompañada de su eco derramado en el espacio de la tierra. Y la palabra y su eco crearon todas las cosas: desde las cosas mínimas de aquí abajo hasta las cosas infinitas de allá arriba. En el tiempo se juntaron el gusano, -la mujer- el hombre y la estrella. Y se vio que los tres seres tenían luz que era emanación de lo profundo puesto en ellos. Esto, pocos lo saben y casi ninguno lo siente. ¡Dichoso de aquel que al menos adivina este misterio!
Sub-comandante Marcos (los guiones son míos)

*...¿O podré hallarte,
acaso, misteriosa fuente,
escondida
en mi mismo corazón?*

Adelalde Foppa

Lo erótico es el ama de cría o la nodriza de nuestro conocimiento profundo.

Audre Lorde



Susana Wald, "La mujer del hechicero", 1985.

Trazo III

La metáfora tiene una amplia trayectoria, e igual que las historias de las mujeres ha sufrido discriminación en la concepción de sus rasgos pertinentes. Luego del proceso de confinamiento poético como única dimensión a la que fue sometida por Aristóteles, despojada de sus aportes epistemológicos vista solo como un mero recurso estilístico y por tanto, alejada del lenguaje literal y sobre todo de su conexión con lo referencial, se vuelven los ojos científico sociales¹⁰⁵, cognitivos y sobre todo semiótico visuales a replantear sus posibilidades. Es en la nueva retórica que se repara en las múltiples dimensiones epistemológicas de la misma. En el mundo de la semiótica visual se acude a su enorme posibilidad de conocimiento. Así, desde una visión ampliada de la metáfora¹⁰⁶ podríamos articular su capacidad de gestación y re-generación del sentido con la lucha, que a través de este recurso en cualquiera de los lenguajes, viene desarrollando la estética feminista o elaborada por mujeres en las diversas artes y teorías.

Recordemos que para Ricoeur (2001), la metáfora está en el origen mismo de la creación de los conceptos. Para este autor lo que pone de relieve la metáfora no son las semejanzas, sino la ruptura con los modos convencionales de operar y el establecimiento de relaciones inesperadas. Ésta es parte de la estructura conceptual del sujeto. Es posible apropiarse de la experiencia porque nuestra forma de pensar es esencialmente metafórica. A través de ella se desafía la realidad, se re-descubre, se re-existe.

Proponemos un modelo semiótico visual transdisciplinario y complejo de la metaforización, que sintetiza a varios autores, en el que partimos de la tríada de Peirce como continente para el tejido de varias categorías semióticas y discursivas. Así, como *primeridad*, las mantas juchitecas, arte comunitario, cuya emocionalidad es fundamental como transmisora del *corazonar* y sus sentidos etnoestéticos; como *segundidad*: las artistas que transitan, re-interpretan, retomando del arte popular, así como el de academia y lo hacen en una interestética intercultural, desde la objetualización de la obra (a través del soporte matérico como el textil, la escultura,

¹⁰⁵ Actualmente también los científicos exactos, físico cuánticos la recuperan en sus discursos.

¹⁰⁶ Asumimos la metaforización como un proceso de cognición a partir de la capacidad cognoscitiva-creativa de la metáfora desde la Nueva Retórica.

el trabajo con el cuerpo) y que genera una materialidad de sentidos configurada en el hecho estético, donde se expresa la acción simbólica ritual; y como *terceridad*, la obra de las creadoras visuales del arte actual que pueden o no integrar las anteriores dimensiones pero gestan sentidos y mensajes visuales a través de una estética crítica conceptual. Todas estas estéticas forman parte de la semiosfera alternativa nómada oaxaqueña en la cual nos interesan las diferentes maneras de construcción simbólica del universo de femineidades, traducidas en la obra plástica.

Partimos de la propuesta de la semiotista visual especialista en Peirce, Nicole Everaert-Desmedt desde su pregunta espiral: "¿cómo hacen circular la "primeridad" las obras de arte?" hacia el "pensamiento icónico". Y desde ahí e incluyendo la interculturalidad crítica que abordamos en este trabajo, proponemos el *sentipensar icónico metafórico complejo y transdisciplinario*, en tanto forma de cognición: memoria, acción y proyección estética ritual. De esta manera, generamos un modelo de análisis para indagar cómo se moviliza este *sentipensar icónico metafórico*, desde tres lugares de enunciación discursiva visual alternativos a la corporeidad plástica hegemónica del cuerpo femenino traducido en los siguientes estilos:

1. La producción pictórica del universo ritual femenino elaborado por creadores zapotecos sin academia, a través de la estética ritual de las mantas, y específicamente mediante el símbolo complejo de la sirena.
2. La producción visual confeccionada por creadoras, con y sin academia, que desarrollan una eficacia simbólica plástica de sus cuerpos a través del *sentipensar textil*, es decir la vestimenta metafórica de ritualidades complejas actuales que el arte objeto y performativo aborda. Las mujeres deshilvanan hilos discursivos, argumentos, intertextualidades en los diversos estilos de sus obras.
3. Las creadoras con academia que desarrollan una semiosis del universo femenino a través de una complejidad metafórica conceptual con argumentos estético feministas, explícitamente políticos o no, con

autoconciencia de mujeres o no, pero sí con prácticas críticas a las desigualdades de género y los discursos de dominación e inequidad.

Estas tres maneras de representar implican lugares enunciativos que nos remiten a contextos socio-culturales -donde la construcción del género es nodal- y genera diferentes formas de asumir el valor estético a partir de las específicas relaciones inter y extra-estéticas del proceso creativo y comunicativo desde la producción y circulación de su obra. De ahí que se nos hizo necesaria la gestación de una categoría que diera cuenta de estas expresiones artísticas que llevan una carga fundamental de ritualidad para la movilización de su semiosis: la *estética ritual*.

Pensar la *estética ritual* como una categoría de identidad creativa implica preguntarnos: ¿cómo se construyen y reconstruyen en prácticas cotidianas y sagradas, públicas y privadas, creatividades con y sin academia, las dimensiones de la cosmovisión?, de este modo hacemos hincapié en qué sentido tiene la estética en el rito, en la vida sociocultural de las comunidades, tanto ancestrales como contemporáneas, y el papel que desempeña la estética como medio, modo, canal de autorepresentación de sus prácticas rituales, tomando en cuenta la perspectiva de género.

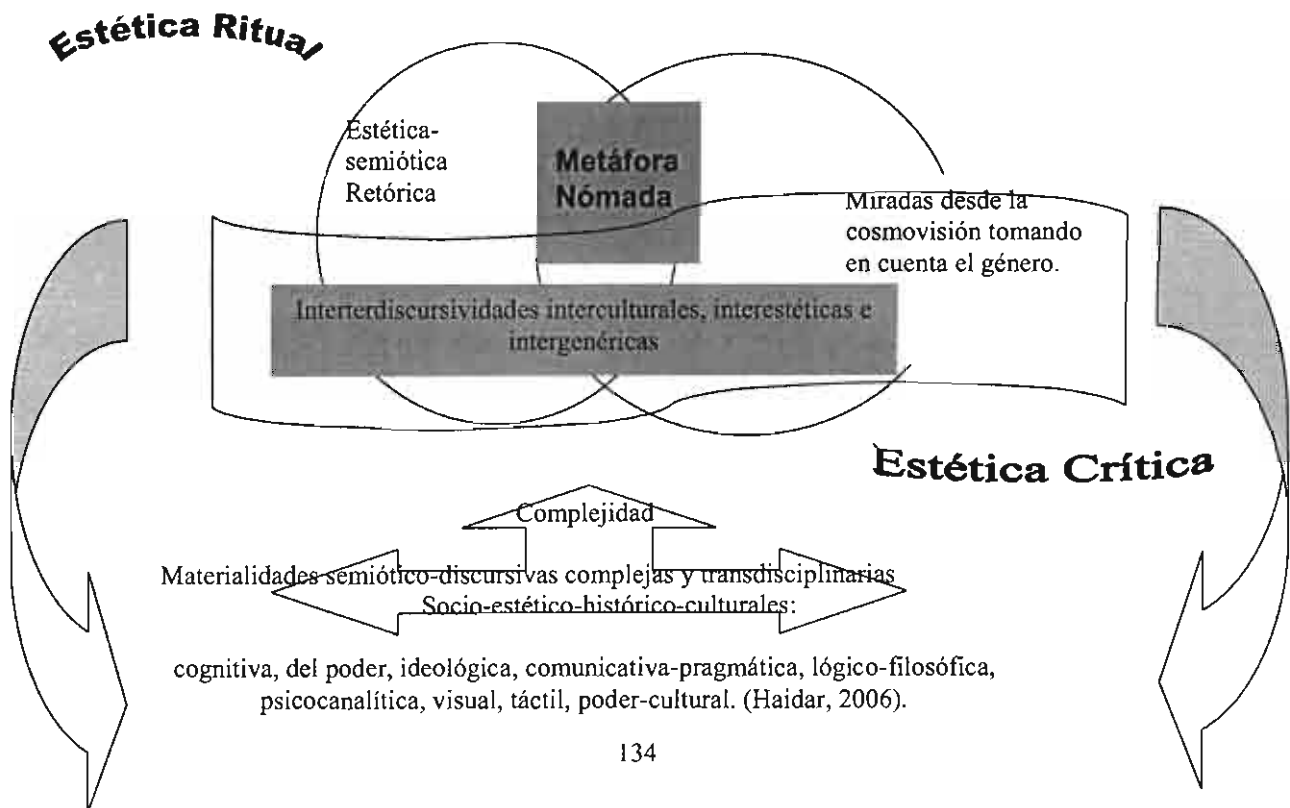




Diagrama n° 11. Argumentación metafórica estética ritual crítica.

Estética ritual

El elemento estético comparte los escenarios de la cotidianeidad ritual festiva tradicional (como las fiestas originarias) y actual (una exposición es un espacio de festivización creativa), ambos posibilitan ser marca, huella, firma que caracteriza, construye y abre los lugares tanto públicos como privados, cumpliendo un papel importante en el desarrollo cultural de la vida comunitaria de acuerdo a la diversidad de géneros que la constituyen. No obstante, más que homologar los rituales del arte con los de la vida sagrada, encontramos en el intersticio pasional de la afección corporal, social y cósmica, vínculos colectivos para producir, para crear desde cualquiera de sus lugares de enunciación, tanto para exponer como para vivir en los imaginarios representados en la obra, red desde la cual se tejen los sentidos rituales que cohesionan a sus productores y productoras.

Como hemos mencionado anteriormente, la estética vista como agente de sensibilidad, interpela al conjunto complejo, dialógico, nómada de elementos que conforman el perfil de un gusto particular y colectivo que caracteriza a una comunidad y se expresa, tanto en los ámbitos de lo público como de lo privado, del ritual de lo cotidiano y de lo festivo, todo lo cual constituye el sistema de apreciación y elección que cada cultura efectúa de manera dinámica, cambiante e incluso estratégica y del cual abreva y continúa, subvierte, innova cada creador-creadora. Este hilo umbilical complejo que se gesta entre ambas dimensiones: la primera desde la vida cotidiana y la segunda desde la vida creativa, se genera gracias a este “eco de fantasía” (Scott: 2009), como resonancia al pasado y como proyección al futuro, desde el presente en tanto toma de las evidencias el deseo, la repetición, la resistencia, el retorno y los devuelve en reproducciones incompletas,

en fragmentos. A través del proceso traductivo de ambas semiosferas la dimensión de género tiene un papel importante en el proceso creativo, ya sea en el campo de las condiciones de producción, recepción y circulación, como en la temática, tópicos, isotopías visuales¹⁰⁷ de la obra.

If the historically defined subjectivity that is identity is thought of as an echo, then replication is no longer an apt synonym. Identity as a continuous, coherent, historical phenomenon is revealed to be a fantasy, a fantasy that erases the divisions and discontinuities, the absences and differences that separate subjects in time. Echo provides a gloss on fantasy and destabilizes any effort to limit the possibilities of "sustained metaphoricity" by reminding us that identity (in the sense both of sameness and selfness) is constructed in complex and diffracted relation to others. Identification (which produces identity) operates as a fantasy echo, then, eplaying in time and over generations the process that forms individuals as social and political actors (Scott, 2001:192).

De ahí que el continente estésico corporal permite descubrir los ecos de los escenarios para las construcciones de sentidos, trazar los puentes con otras prácticas culturales, inter(trans)disciplinas, vincular los encuentros en los espacios, las intersecciones, paradas, coincidencias, usos, con el fin de establecer la cosmovisión que se expresa en la estética al desentrañar el entramado de su dimensión ritual, tanto en los escenarios profanos-cotidianos como en los sagrados-festivos, en donde se manifiestan estas prácticas, considerando que cumple gracias a esta función ritual procesos de metaforización que activan efectos simbólicos transformadores, de concientización personal y social, de acuerdo a las particularidades de estos escenarios. De ahí que la estética pueda producir efectos de realidad en el contexto social y contribuir así a la identidad comunitaria, desde la diversidad de géneros al construir efectos de fantasía que desde el simulacro creativo posibiliten en el nivel de producción como en el de los espectadores encontrar un espacio lúdico de re-existencia, novedoso y proyectivo: equitativo. En este aspecto la función dinámica de los signos icónicos forman parte activa, pues es a través de esta característica sígnica que se posibilita su transformación y desplazamiento de sentidos, formas y estilos.

¹⁰⁷ Isotopía visual, concepto propuesto por el grupo M para designar los elementos reiterativos en el campo visual. Para Jean Marie Klinkenberg "La identificación de la isotopía crea el contexto del enunciado y provoca expectativas en el receptor que están en dependencia con su enciclopedia", Seminario de Puebla, 2006, p26.

En cuanto al ritual, lo asumimos desde una definición ampliada que nos permita incluir prácticas de ritualidad no sagrada contemporánea en un *continuum* diferenciado pero articulado. Partimos de que el ritual es una práctica semiótico-discursiva transdisciplinaria que genera mediante una transformación temporo-espacial, a través de acciones “rituales”, reproducciones y producciones de semiosis complejas de “resistencia-re-existencia” en *comunitas* de los/las sujetos desde diversos y alternos lugares de enunciación (donde el género es una dimensión cardinal en juego). Retomando a Victor Turner, Arnold van Gennep, Ingrid Geist y otros, Raúl Dorra nos ofrece una reflexión pertinente para nuestros propósitos:

El proceso ritual es un proceso de desestructuración que se sitúa entre una estructura preliminar y una estructura posliminar. Se trata de una quiebra o más bien de un suspenso de la estructura social –caracterizada por un espacio-tiempo indicativo– que conduce en la oscuridad, hacia una nueva estructuración de la vida comunitaria en la que el mundo y con él el espacio-tiempo se restauran (2008:161).

Nos interesa de manera especial esa “oscuridad” a la que remite este autor y en la que podríamos encontrar una evocación del tiempo de los orígenes, el tiempo incierto, indeterminado, azaroso, intersticial entre el tiempo intuitivo e instintivo, un tiempo de abducción.¹⁰⁸ Así, ese espacio vacío de oquedad y completud al mismo tiempo tiene un elemento dinámico, fluido que muda constantemente de manera helicoidal, en donde la estética cumplirá un papel relevante en tanto modo de expresión, agente de sensibilidad, y que enfatiza la dimensión indicativa y normativa de las operaciones del ritual. El ritual es el “tiempo del desvanecimiento y reinención del mundo y de la significación, de lo que está siempre amenazado de perderse” (2008:162). De ahí la dimensión de incertidumbre que propicia el ritual en tanto tiempo de “ajuste-desajuste” (Landowski, 2000), desde el pensamiento de Morin, un tiempo de complejidad, una “espera de lo inesperado” para Greimas y por tanto un espacio-tiempo de riesgo, de “rituales del caos” (Monsiváis, 1995).

En última instancia, el ritual es un cronotopo de re-presentación-transformación que inclusive permite acercar las experiencias rituales a ciertas experiencias

¹⁰⁸ Categoría propuesta por Peirce como una forma de conocimiento inferencial, en la cual ahondaremos subsecuentemente.

teatrales como el performance, que fue tratado tan acuciosamente por Geist con las debidas pertinencias en tanto la comunicación es distinta. No obstante, lo que nos interesa recalcar es la relación liminal-liminoide de los procesos de ritualización “donde la liminariedad y *communitas* son dos formas de anti-estructura, mientras que lo liminoide pertenece a lo proto-estructural, caracterizada como situación de la cual emergen las nuevas formas culturales” (Geist, 1999:127). Lo liminoide es un espacio fragmentado y fragementario en donde aún no existen las referencias del allá y del aquí, del arriba y del abajo sin que sea un avance, sino un tiempo suspendido.

Como menciona Hélène Cixous, el fragmento no es sino el resultado de un deseo que reconoce la imposibilidad de fusión-incorporación del otro en su integridad. “Todo un mundo fantástico, hecho de trozos y pedazos, se abre más allá del límite, tan pronto como la línea [...] es cruzada” (1975: 33). El tiempo es transformación, cambio, mudanza. Sólo puede ser percibido desde el modo subjuntivo en que se expresan las formas tensivas o las transformaciones del espíritu. El tiempo no podría ser vivido sino como liminalidad (Dorra, 2008).

La liminalidad es un tiempo erótico, pues es un tiempo de creación. Crear es una manera de atrapar el intersticio del tiempo, un tiempo horizontal que vertiginosamente se torna vertical, que abreva de la incertidumbre, del azar, del deseo, de la nada, su latente posibilidad de emergencia y su inmediata muerte.

La *estética ritual* alude así a la identificación colectiva y cohesión social (simbólica) a través del placer estético desde lo liminal-liminoide que gesta el tiempo creativo. El gusto expresa un determinado ordenamiento estético, conforma una norma social que a su vez se vincula con el ecosistema al que pertenece: comunicación deífica, o no, natural, cósmica, intersubjetiva, siempre en *comunitas*, la cual es reproducida y/o valorada por la colectividad y cumple una función social a través de los diversos procesos de ritualización. Esta figura, no obstante, también se ha desplazado al arte contemporáneo, el cual abreva de esta extra-funcionalidad creativa para imprimir una dimensión activa de transformación, traducción, re-existencia de los símbolos y sentidos de los cuales se apropia, re-codifica y refuncionaliza generando procesos de metaforización complejos.

La metáfora continente y contenido de sentidos complejos transdisciplinarios

La metáfora posee el encanto trapisondista característico de los temas o de los fenómenos de actualidad [...] para Jorge Luis Borges, independientemente que Aristóteles la definiese como la intuición de una analogía entre cosas disímiles, cabe en la Historia de la Eternidad (1966:70-72).

Retomando las nuevas propuestas que trabajan la metáfora, como menciona Haidar, su territorio epistemológico ha sido expandido de lo estético-retórico a los procesos culturales, históricos, cognitivos, emocionales que atraviesan la producción y la reproducción del sentido en los diversos discursos y semiosis. Así define esta semióloga transdisciplinaria este nuevo funcionamiento:

La metáfora constituye un funcionamiento que no se queda solo en la dimensión artística y se amplía desde otros parámetros a la política, a la ciencia, a la religión, a lo cultural, a lo lúdico, etc. Además es un fenómeno importante en los procesos cognitivos y emotivos que cruzan y constituyen todas las prácticas semiótico-discursivas, impactando la producción y reproducción subjetiva del sentido (2007:20).

De tal modo, la metáfora, vista desde sus múltiples posibilidades, constituye un rizoma de sentidos, si la ubicamos epistemológicamente en el pensamiento complejo de Edgar Morin. Incluye lógicas "otras" (Gilbert, 1994), como la abductiva (Peirce, 1980), la dialéctica y la dialógica bajtiniana, todo lo cual gesta un territorio abierto, en *continuums* de sentidos, traducciones, acciones, sin fronteras, con diálogos y mudanzas. Este reposicionamiento de la metáfora ya lo proponía Nietzsche, y la colocaba en una posición nuclear en la producción del pensamiento y la amplía para abarcar todos los lenguajes (Haidar, 2007:23).

De ahí que si bien en los textos artísticos la metáfora cumple una función estética, no nos limitamos a esa única función, pues consideramos que abarca otras, que confrontan directamente la dimensión de género, en tanto las creadoras son sujetos de experiencias que pasan por esta construcción y que es traducida de diversas maneras en sus obras de arte.

La metáfora, como proceso cognitivo simbólico complejo, posibilita formas de apropiación como continente de analogías simbólicas, recurso de comparación, ya sea a través de diálogo o monólogo, heteronimia o polifonía, cita textual o no, entre

otros modos que pueden elaborar los y las artistas para expresar sus voces y transmitir mensajes.

Tanto en el orden de lo público, lo social, comunitario, pero también, de lo privado, de lo íntimo, lo personal, la metáfora deja marcas corpóreas, huellas como heridas signícas, memorias heredadas de feminidades como mujeres: madres, abuelas, hijas, sus ciclos de vida (eventos como la maternidad o su imposibilidad o elección), las masculinidades y sus conflictos subjetivos también desde sus variados lugares simbólicos, además claro, de las ya conocidas miradas patriarcales que se siguen reproduciendo, a pesar incluso de sus explícitos discursos progresistas de toma de distancia, a los que el inconsciente personal y colectivo no siempre se somete. “Un enunciado metafórico es más eficaz que un enunciado puramente literal o denotativo [...] lo metafórico rompe con la petrificación de los sentidos, abre caminos nuevos para la cognición, para la emoción” (Haidar, 2007:32).

Es necesario abordar el campo de las metáforas expresadas en las múltiples materialidades complejas visuales en una sociedad para analizar las diversas construcciones de sentidos de equidad o no que se construyen, heredan, transmiten inclusive en el ámbito educativo.¹⁰⁹ De ahí que el arte se posiciona como un medio eficaz y alternativo para los estudios críticos de la metáfora visual compleja, que como la define José María Catalá:

La metáfora no es simplemente el trueque de un concepto por otro, de una imagen por otra, sino la integración de uno en el campo visual, semántico y epistemológico del otro, de manera que aparece como una mezcla de ambos. La formación de una figura (de un objeto visual) es así una operación de campo, incluso cuando el campo o fondo no esté presente en la visualidad: en el objeto coinciden –se concretizan o visualizan– los elementos de un campo con los que el objeto está relacionado metafóricamente (Catalá, 2005: 418).

De modo que a través de la metáfora, vista desde una mirada contemporánea, se ejercen funcionamientos de “discurso/cognición/y emoción” en una homología con la relación “semiosis/cognición/emoción” (Haidar, 2006:60). Como han demostrado el lingüista George Lakoff y el filósofo Marc Johnson, la metáfora:

¹⁰⁹ Ver “La metáfora visual del poder. Representaciones de los textos gratuitos de Historia de México”, de Graciela Sánchez Guevara, 2004.

[...] se difunde en toda la vida cotidiana, no sólo en el lenguaje, sino en el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, con base en el cual pensamos y actuamos, es por naturaleza fundamentalmente metafórico [...] otorga un modo de comunicar parcialmente experiencias que no pueden ser compartidas; y es la naturaleza intrínseca de nuestras experiencias que hace esto posible, [...] es uno de los instrumentos más importantes para tratar de entender en parte lo que no puede ser entendido totalmente. Puede ser la manera de expresión más exacta. En ciertos casos una cierta metáfora puede ser el único modo para iluminar y organizar de manera exacta y coherente determinados aspectos de nuestra experiencia (1982: 3,193, 255).

Iluminar es también una elección metafórica que sintetiza esa impresión abductiva-explosiva (diría Lotman) de conocimiento que luego será explicada. El pensamiento metafórico crea siempre nuevas conexiones, vínculos, dialoga con nuevas formas y sentidos. Comprender, asir lo diferente es al mismo tiempo conocer e inventar: "Las metáforas pueden crear realidades para nosotros [...] Una metáfora puede ser una guía para la acción futura. Tal acción será, es obvio, coherente con la metáfora; esto a su vez da más fuerza al poder de la metáfora dando coherencia a la experiencia" (Lakoff y Johnson, 1982:56). Desde esta lectura, las metáforas tienen un poder de transformación de sentidos y acciones, cuyo horizonte rebasa lo poético, cotidiano, pues también forma parte del proceso científico, gracias a la abducción. Umberto Eco destaca siguiendo a Khun:

[...] la interpretación metafórica es afín a la propuesta de un nuevo paradigma científico. Es uno de los aspectos trascendentales de la morfología moderna, insistir más que en la relación entre metáfora y poesía, en la que existe entre metáfora y descubrimiento científico, y en general, entre metáfora y conocimiento" (Eco, 1990:155).

En los planteamientos contemporáneos sobre la metáfora, como los de Paul Ricœur y los de Lakoff y Johnson se expone que el funcionamiento metafórico es pertinente para todo tipo de lenguaje, no sólo para el discurso artístico, así está por ejemplo en los supuestamente simples discursos cotidianos, como son los alburas, los chistes, los proverbios. Con base en estos planteamientos, Haidar sintetiza tres funcionamientos de la metáfora:

- 1) La función poética que correspondería a la clásicamente aceptada, desde la retórica hasta Roman Jakobson y otros autores más contemporáneos.

- 2) La función persuasiva (o apelativa) que explica el porqué del enunciado metafórico es más eficaz que un enunciado puramente literal o denotativo.
- 3) La función cognoscitiva, la más novedosa añadida a este mecanismo, desarrollada con mucha exhaustividad en Lakoff y Johnson.

Para nuestros fines retomamos que la metáfora creativa (estético-artística)¹¹⁰ contiene una lógica imaginativa compleja, que produce nuevas formas de comprender y sentir los problemas y los conflictos existenciales, además de crear nuevas realidades; tal función cognoscitiva en la metáfora estética hace posible la comprensión y la creación de referentes y de muchos imposibles desde otro *sentipensamiento*:

La metáfora en general y la estética en particular contiene una racionalidad peculiar que produce nuevas formas de comprender, de explicar y de sentir los problemas y los conflictos existenciales, la vida misma". Además crea nuevas realidades que gracias a su funcionamiento pueden ser aceptables cognitivamente, haciendo posible la comprensión de referentes inusitados, de muchos imposibles desde otra racionalidad (Haidar, 2007: 24-25).

Queremos reparar justamente en esta capacidad metafórica de re-creación de la vida misma, en tanto consideramos que constituye uno más de sus funcionamientos: el *kisceral* de la metáfora, al ser ésta, transformadora de condiciones socioculturales, donde por ejemplo el género es una dimensión nodal que a través de la metáfora ha desarrollado procesos de transformación de sentidos culturales, de catarsis y, por tanto, sanación, así como de innovación de sentidos de vida. La estética feminista debe a la metáfora una gran parte de su capacidad erística ideológica que a través de los procesos de creación consiguieron abrir nuevas miradas y automiradas en las artes. La metáfora en su capacidad de condensación de sentidos, por ejemplo visuales, permite romper con los tabúes sexuales, políticos, con los temas prohibidos que han silenciado a tantas mujeres y diversidades alternas a la hegemonía dominante en las sociedades patriarcales.

¹¹⁰ Puede ser estética cotidiana, sin fines dialógico-expositivos, ni comerciales.

Retórica metafórica visual

Es reconocido el notable trabajo del Grupo μ ¹¹¹ alrededor de la metáfora. Una de sus propuestas radica en torno a la imposibilidad de hablar de metáfora visual porque se traslada la lingüística a este campo y genera una serie de equívocos. De ahí que para ellos una metáfora referencial engendrada por la combinación de una *sinécdoque generalizante* con otra *particularizante* desenlaza una descomposición de semas de naturaleza arbitraria (Klinkenberg, Edeline y otros, 2003). Como dice Eduardo Peñuelas, retomando a Ricoeur al hablar de la Metáfora Viva (2001) no se manifiestan en los reducidos límites de un lexema. Y justamente ahí podría estar el mecanismo que le confiere fuerza a la metáfora a través de un orden sintáctico desplazado (Peñuela, 1992:75). Esta capacidad de nomadismo, posibilita que cobre significancia en otro lugar, a partir del encuentro con los puntos de conexión de sentido que la cualidad metafórica visual integra, desde una proximidad concordante pero sobre todo es localizable según pensamos en el ejercicio dialógico, “en ese fascinante juego de líneas”, diría Peñuelas en una metafórica definición:

El ritual de la lectura me recuerda al mito de Osiris: todo ese silencioso juego arrastra mis imaginarios duendes por esa increíble peregrinación que realiza Isis para recoger, uno a uno, los pedazos del destrozado cuerpo de su amado y una vez reunidos, ponerlos en el único orden en que Osiris se haría identificable y, por consiguiente, criatura significativa. Además puedo vivenciar la metáfora, meterme de lleno en la aventura de la metáfora siguiendo las tortuosidades de sus laberínticos caminos, y en los intervalos de semejante andanza, alimentar la ilusión de que en la mitad de una de sus curvas me aparecerá, enorme y amigo, ese minotauro tantas y tantas veces pintando por Picasso (1992:75).

Así define este autor la metáfora visual: “un juego de desplazamientos del plano del contenido que relativiza sus valores a través de una relación de semiosis sobredeterminada por un plano de la expresión hecho de imágenes condensadas” (Peñuela, 1992:82), donde se localizarían las *isotopías expresivas*. De modo que la

¹¹¹ Grupo μ está integrado por Francois Edeline, Jean Marie Klinkenberg y otros, quienes se han especializado en la semiótica visual metafórica. Uno de los clásicos sobre el tema es *Rhétorique générale*, 1970.

metáfora trastoca ese “grado cero”,¹¹² ese elemento esperado en un lugar enunciativo por otro que lo sustituye desde una similaridad disímil que tiene como alma la condensación de sentidos como cualidad. Igualmente, para Haidar, esta es una de las dimensiones más profundas de la metáfora en tanto: “1) la metáfora permite una gran condensación de las ideas, es un excelente mecanismo de economía del lenguaje y, 2) las metáforas permiten romper con los tabúes, con la palabra prohibida, con los temas prohibidos (como plantea Michel Foucault), permite romper con el poder que hace silenciar y callar” (1991:26).

De ahí que el uso metafórico en los diversos campos políticos ha sido de gran importancia por su capacidad persuasiva y condensativa. De esta manera, se explica la mayor eficacia del funcionamiento retórico en general, y del metafórico en particular. Esa capacidad condensativa incluiría la dimensión socio-estética-histórica cultural, donde la perspectiva de género estaría representada.

Metáfora y semiosis creativa

Quizá uno de los poderes que nos unifican como seres humanos sea el creativo. Para Charles Sanders Peirce la creatividad era una “racionalidad vivida”, una posibilidad de generar nueva inteligibilidad. Sara Barrena en su tesis sobre el pragmatismo profundizó sobre la filosofía de la creatividad. “Peirce afirmaba que era el pensamiento firmemente enraizado en la experiencia y abierto al diálogo y a las interpretaciones que pueden ayudar a trazar un retrato de la creatividad y de su papel en la vida humana lo más complejo y riguroso posible” (Barrena, 2003:11-12). El aporte del modelo peirceano es la *terceridad* en tanto lugar cultural de representación a partir de leyes, normas, símbolos, con lo cual insufló de nuevas posibilidades interpretativas y expandió el campo de la, en ese entonces, disciplina semiótica.

En Peirce, la evolución creativa es lo que hace que el universo se desarrolle teleológicamente conjugando regularidad y diversidad, novedad, continuidad, espontaneidad. Para Everaert-Desmedt “los humanos vivimos en la terceridad;

¹¹² Para el Grupo μ , el grado cero es el lugar esperado de un determinado enunciado en virtud de una estructura propia del enunciado. Ése es el caso cuando los enunciados visuales generan en el plano de los signos plásticos regularidades internas, como en Mondrian o Vasarely.

estamos sumergidos en un universo de signos y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y ser. El pensamiento humano es un pensamiento simbólico, por eso es capaz de operar una distinción entre lo real y lo posible” (2008:84). Más adelante, esta autora nos percata del distanciamiento necesario, la separación, la capacidad electiva, el escogitamiento, pues no existe un acceso inmediato a lo real; de ahí que construimos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Ahí es cuando entran los códigos culturales y sus condiciones de producción, circulación y recepción de los sentidos, que permiten el ingreso de unos interpretantes y sancionan o excluyen a otros. Estos “filtros” lenguajes funcionan como tamices selectivos que nos permiten captar la realidad, ese mundo de la primeridad al que solo accesamos desde el afuera al “pre-interpretarla”. Este ya es un primer proceso de traducción intersemiótica, recordando a Lotman, donde también converge Everaert-Desmedt:

Toda tentativa de pensar “diferente” de concebir de otra manera lo real, implica una actividad de deconstrucción y reconstrucción del lenguaje, de los códigos, para cambiar el filtro. Esta actividad caracteriza no sólo el uso poético de la lengua, sino también toda creación artística sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios [...]. Toda experiencia artística necesita a la vez el dominio del simbolismo establecido y su subversión (su modificación) (Everaert-Desmedt 2008:84).

El dispositivo pensante que propone Lotman aborda también esta contradicción en tanto: “(...) como una máquina inteligente, el ideal de tal máquina será la obra artística consumada, que resuelve la paradójica tarea de unir la repetición y la irrepetibilidad” (Lotman, 1979:24). Para este autor, al igual que para Peirce, sólo la conciencia creadora es capaz de elaborar nuevos pensamientos y para reconstruir la conciencia creadora es indispensable un modelo de un género esencialmente distinto. Volviendo al modelo traducido por Nicole Everaert-Desmedt, la relación triádica se conforma entre lo posible, lo real y el simbolismo. “Para el artista el objetivo consiste en captar no lo real, sino lo posible (la primeridad). Para alcanzar este objetivo, el artista procede, en su obra, a la modificación del simbolismo preexistente y la elaboración de un nuevo simbolismo. La consecuencia de la tentativa artística es una nueva percepción de lo real, que resulta de un filtro simbólico modificado” (2008:85). Así en nuestros objetos de estudio la manera

cómo se trata de aprehender el universo femenino se traduce en enunciados imaginarios que se expresan icónica, indicial o simbólicamente. Para Peirce:

La interpretación es del orden de la terceridad, del pensamiento [...], se trata de un pensamiento a nivel de la primeridad [...] Yo propongo llamar a este tipo de pensamiento en su primeridad: el pensamiento icónico, es decir, un pensamiento capaz de considerar una cualidad infinita, que es real sin poder ser realizada (dice Peirce) (Everaert-Desmedt, 2008: 96).

De modo que este pensamiento sería lo que Peirce llamó "mentalidad", término que no le convencía totalmente, pero con el que se quedó. Es importante aclarar que este tipo de pensamiento generativo es creativo, pero de distinta manera al pensamiento científico aunque tiene sus analogías para Everaert-Desmedt.

Metáfora: ícono, índice y símbolo, desde la abducción peirciana

Como venimos enunciando, la metáfora es muy interesante estudiarla a la luz de Peirce, aunque haya escrito relativamente poco al respecto. No obstante, desde sus *College Papers* se han hecho algunas inflexiones que demuestran la enorme capacidad de semiosis de la misma. Para este autor, la metáfora es un *hipoícono* pues:

Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors" (1980: 2.276 - 2.277).

La metáfora es un signo icónico o *hipoícono*. Entre los signos icónicos, él distingue los tres niveles: *primeridad* (imágenes), *segundidad* (diagramas) y *terceridad* (metáforas).¹¹³ Así, en la metáfora, hay *terceridad*, pero dentro de la primeridad. De ahí que a través de la metáfora vista como *hipoícono* se comunican ideas, recordemos que para Peirce:

[...] el único modo de comunicar una idea es por medio de un icónico y cada método indirecto de comunicar una idea debe depender, para ser establecido, del uso de un ícono [...] o conjunto de íconos. La idea que el conjunto de íconos (o el

¹¹³ Ver <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.

equivalente a un conjunto de íconos) contenido en una afirmación significa puede denominarse predicado de la afirmación (1980: 2.276-2.278).

En las mantas, una de las figuras icónicas más significativas en este tipo de estética ritual es la sirena, que junto al lagarto genera un binomio representativo de dos géneros, tradiciones y modos opuestos de metaforización simbólica. De ahí que elegimos a la sirenidad porque funciona como una metáfora, hipócono, en términos peircianos, donde confluyen tradiciones occidentales y autóctonas, desde una construcción metafórica que ha permitido la expansión y recreación de esta imagen en los repertorios estilísticos de algunas artistas del lugar. Es el caso de Eva García y Justina Fuentes. Éstas se empoderan de la metaforización sirénida para crear sus propios íconos de esta imagen, donde reflejan estados emocionales, memorias de mujeres,¹¹⁴ deseos y fantasías.

De modo que dentro del modelo cognitivo peirciano el proceso metafórico se puede ver como un caso de inferencia abductiva inesperada. Sin embargo, la metáfora no es un "argumento" según su clasificación de los signos, no obstante consideramos que vista desde las teorías de la complejidad de la nueva retórica y la transdisciplina, podemos considerarla continente y contenido analógico de sentidos dialógicos, donde se expresa la argumentación lógica-emocional: racional, visceral, *kisceral*, y emocional (Gilbert, 1994), por lo que incluiremos en el modelo semiótico visual, la dimensión argumentativa. La metáfora evocaría el carácter representativo de un representamen o signo en paralelismo con algo distinto: un ícono, es decir:

[...] un representamen cuya cualidad representativa es una primeridad de él como un primero. Esto es una cualidad que tiene *qua* cosa hace que se adecue a ser un representamen. De este modo, cualquier cosa es adecuada para ser un sustituto de algo a lo que se parece. (La concepción de 'sustituto' implica la de propósito, y de este modo la de *Terceridad* genuina)" (1980: 2.276-2.277).

Desde nuestro interés temático, por el complejo sígnico icónico las feminidad(es) plásticas representadas en la semiosfera oaxaqueña están traducidas a través de

¹¹⁴ Así, el tópico del matrimonio está presente a través del vestido de novia, objeto discursivo y plástico que también remite a un tipo de cola de pez en el que quedan atrapadas algunas mujeres.

estéticas rituales en segundidades icónicas, indiciales y simbólicas, de acuerdo a los repertorios plásticos estudiados.

A partir de lo que Peirce dijo y desde los casos como el de la sirena, cuya cualidad en primeridad denominamos *sirenidad* -pues nos permite el arribo a una dualidad semiótico-discursiva de la feminidad ambigua, emergente, crítica, en frontera icónica, en nomadismo, mudanza, incertidumbre-, accedemos mediante los procesos de metaforización a un campo amplio de construcción de feminidades que se ven traducidas en la plástica actual como en la de la semiosfera alternativa oaxaqueña. De ahí que desde la obra como objeto semiótico-discursivo que corresponde al campo de los hechos -el mundo de lo real- podemos acceder a las primeridades icónicas metafóricas. Es importante recordar dentro del modelo tricotómico de Peirce que la *segundidad* abre una tríada fundamental: ícono, índice, símbolo. Un ícono es una cualidad o *primeridad* dentro de la *segundidad*:

Es considerado tal como es, sin referencia a ninguna otra cosa e independientemente de cualquier realización existencial, dado que es una pura posibilidad antes de estar manifestada en objeto alguno [...] Un ícono para un objeto lo representa en la medida que pone en evidencia los aspectos estructurales y/o funcionales inherentes del objeto en cuestión que constituyen su naturaleza intrínseca (Visokolskis, 2006: 2).

Según Maurice Bauchot (2004), el ícono se da cuando tiene cierta semejanza con su objeto (analogía); el índice, en tanto el signo es idéntico a su objeto (univocidad); el símbolo, cuando el representamen se relaciona con su objeto de manera totalmente arbitraria (equivocidad). Así son tres maneras de significar a partir de tres tipos de signos, que en palabras de Peirce:

El ícono no tiene conexión dinámica con el objeto que representa; simplemente sucede que sus cualidades se parecen a las de ese objeto y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza. Pero realmente permanece sin conexión con ellas. El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico, pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esa conexión, excepto señalarla una vez establecida. El símbolo se conecta con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la que no existiría ninguna conexión (Peirce, 1980: 2.299).

En este contexto, Sandra Visokolskis (2006) destaca a la metáfora como un proceso dinámico que conduce eventualmente a la conformación de conceptos. Así

entendida, hablaremos de metaforización del lenguaje visual como una estrategia discursiva que puede permitir el ingreso de un signo icónico vía una transformación conveniente del mismo en el terreno simbólico legaliforme y productor del conocimiento. Cuando la indagación no pasa por la generalización inductiva ni por la especificación deductiva, entonces la vía es el razonamiento “abductivo”. De todos los tipos de íconos propuestos por Peirce es la metáfora la que hace especial uso de la anomalía por su peculiar duplicidad significacional. La anomalía evoca al ícono metafórico y evidencia la presencia de una similaridad entre ciertas cualidades sónicas y propiedades del referente: “En síntesis, lo que la metáfora evoca es esa capacidad representativa del representamen más que la semejanza, que puede permanecer oculta pero que debe existir” (Visokolskis, 2006:3-4).

En este sentido podemos ubicar los procesos metafóricos como un tipo de inferencias abductivas en Peirce. Creemos que esta vinculación ícono, abducción y metaforización propuesta por Visokolskis permite analizar la metáfora como un proceso dinámico que conduce a la confrontación de conceptos que en el caso que nos ocupa abren un campo de representación del universo femenino. Cuando la indagación no resulta por generalización inductiva, ni por especificación deductiva, requiere de las intuiciones del razonamiento abductivo y por tanto funciona como una estrategia discursiva que posibilita que un signo icónico se vaya transformando, traduciendo, re-existiendo hasta legitimarse en el terreno simbólico de la metáfora, ahora productora de nuevo conocimiento a través de una lógica que se basa en el trabajo de complementariedad.¹¹⁵ Un punto importante en este tipo de reflexión es el elemento sorpresa que insufla de un conocimiento adicional a la hipótesis y amplía el campo cognitivo que se espera sea verificado. El proceso para este aspecto es la detección de una anomalía que impulsa a la búsqueda inferencial, abductiva. En nuestro estudio del inconismo tradicional femenino estereotipado, las creadoras oaxaqueñas generarán sus propias anomalías mediante la producción de imágenes alternas y transgresoras de la representación dominante de mujer.

¹¹⁵ Visokolskis presenta la *teoría complementarista* de la metáfora para mostrar la manera como operan las anomalías como factor sorpresa en la constitución y el desarrollo metafórico. De ahí la capacidad creativa de la metáfora.

El posterior análisis de los rasgos comunes compartidos por el signo y el objeto permitirá captar la relación analógica que conceptualizará emergiendo las cualidades ocultas en la luz de un objeto y una cadena interpretativa de semiosis. Tal proceso de evocación, a la par de la presencia icónica conlleva el carácter indicial de este signo, en tanto que contribuye a mostrar las nuevas propiedades emergentes que en el caso que nos ocupa puede incluir elementos de autoconocimiento, experiencia de lo femenino, a través de la ejecución de la obra. Esto lo podemos observar en los elementos indiciales, pues como dice Peirce, un índice es:

Un signo, o representación que se refiere a su objeto no tanto a causa de alguna similitud o analogía con él, ni tampoco a causa de que está asociado a caracteres generales que de hecho ese objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (incluida una conexión espacial) tanto con el objeto individual, por una parte, como con los sentidos o memoria de la persona para la que funciona como signo, por otra parte (1980, 2.305).

Y se convertirá en símbolo cuando ofrezca afirmaciones *legaliformes*, respecto del objeto que representa, en tanto clase, género, etnia, emblema, codificación cultural, de manera que lo metafórico conlleva una vía normadora e innovadora en la producción del conocimiento. A partir de esta autora podemos decir que la metáfora surge frente a una aporía. Representa al problema de un modo confuso, impreciso, inexacto, figurado, es decir, complejo.

De ahí que este proceso suscita "extrañamiento" y por tanto genera una distancia, una movilidad del canon establecido, una mudanza simbólica, un cambio del lugar de enunciación visual. Así, una característica de este proceso metafórico será el nomadismo, el tránsito, la fronterización dada por el signo representacional que emerge de las semejanzas con el objeto en cuestión, a partir de la correlación signo-objeto que permitirá el desarrollo de la relación analógica. A su vez, este proceso de evocación anida, a la par de la presencia icónica, el carácter indicial del signo, en tanto contribuye a mostrar las nuevas propiedades emergentes del signo, convirtiéndose en símbolo si consigue que la hipótesis sea verificada.

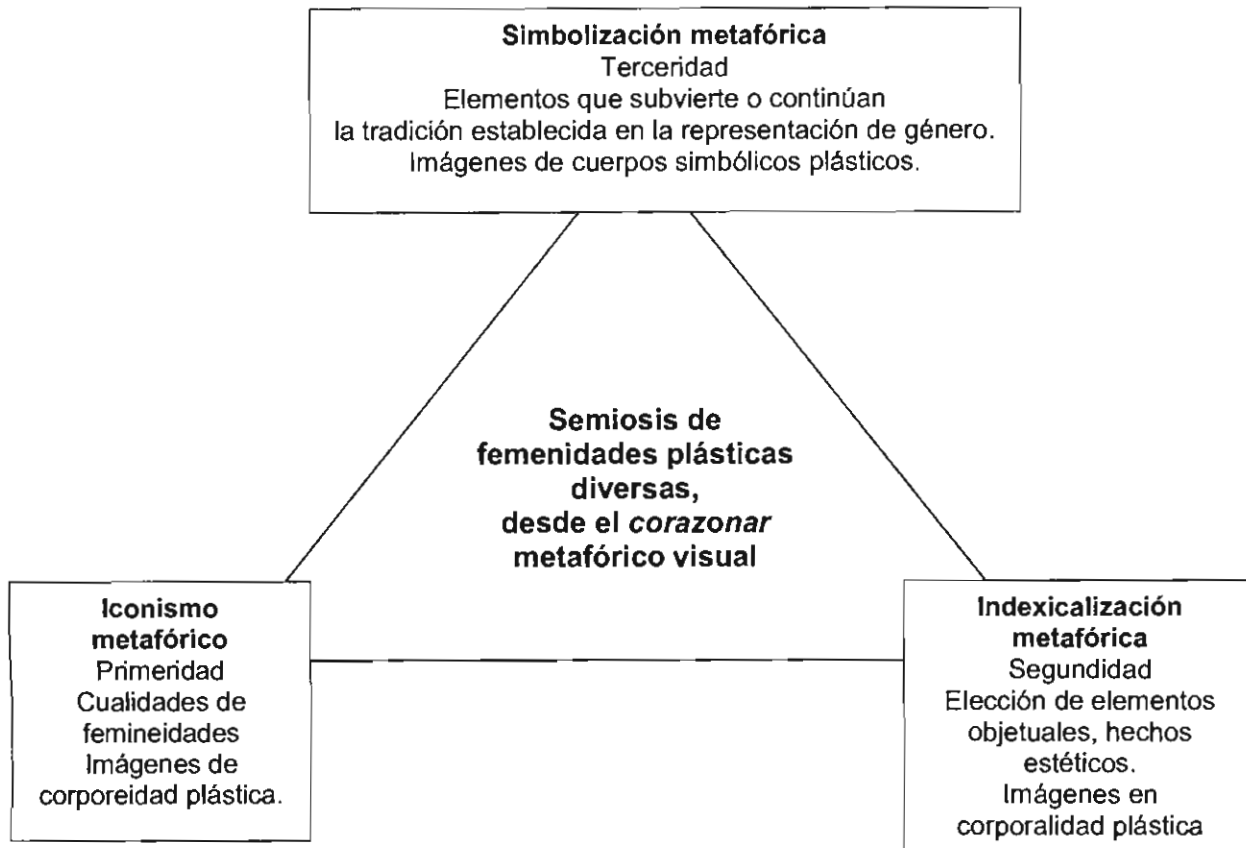


Diagrama n° 12. Tríada de femineidades plásticas.

Erotismo metafórico en la estética ritual



Justina Fuentes, Lunas. JF_IM 2
(El triángulo es un agregado semiótico peirciano).

Si consideramos que la dimensión ritual se rige por un funcionamiento normativo basado en reglas de expresión colectiva, y por tanto se caracteriza por un *habitus ritual*,¹¹⁶ la estética es quizás uno de esos registros que a pesar de ser codificados, de una u otra manera se pueden encontrar gestos, residuos, desplazamientos, espacios de excesos, pliegues, variaciones retóricas, fluidos del cuerpo comunitario que se desplazan en traducciones estéticas nuevas. Y es precisamente en ese *plus* creativo de novedad, en que se gesta la plasticidad, lo que podemos llamar erotismo metafórico.¹¹⁷ Es ahí donde se re-crea el signo, le da re-existencia, le da vida. Si retomamos el origen del mito griego, Eros, nacido de Caos, es la personificación del amor en todos sus aspectos y por tanto representa el poder creativo de donde emana la fuerza estética como lo propone Audre Lorde:

Lo erótico actúa de varias maneras y la primera es proporcionando el poder que proviene de la experiencia de compartir profundamente cualquier actividad con otra persona. Compartir el gozo, ya sea físico, emocional espiritual o intelectual, crea un puente entre las personas que puede ser la base para entender mejor aquello que no se comparte y disminuir el sentimiento de amenaza que provocan las diferencias (2009: 50).

Esta autora encuentra en la capacidad relacional del erotismo su poder y acción fecunda que además lo vuelve rasgo pertinente femenino, como lo concibe:

Es una afirmación de fuerza vital de las mujeres, de esa energía creativa y fortalecida cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas [...] nuestro conocimiento erótico nos fortalece, se convierte en un lente a través del cual escudriñamos todos los aspectos de nuestra existencia [...] al reconocerlo nos ponemos en contacto con nuestra fuente más profundamente creativa y a la vez actuamos como mujeres y nos autoafirmamos ante una sociedad racista patriarcal y anti-erótica (Lorde,2009:49-51).

Lo erótico es entonces una dimensión fórica que incluye intensidades, ritmos, tonalidad, opacidades y veladuras, luz y sombra, lo lleno y lo vacío, es dinamismo y por tanto transformación y transmutación. De ahí que el cuerpo es un continente simbólico para su expresión, pues la corporeidad está justamente en lo que queda fuera de él, por eso consideramos que es una dimensión cardinal que trasciende la

¹¹⁶ Retomamos esta categoría de la amplia obra de Bourdieu.

¹¹⁷ En tanto la metáfora posee un espacio de exceso que permite su calidad estética novedosa.

materialidad semiótico-discursiva estética-retórica, ya que es parte de todas las materialidades¹¹⁸.

También Morin subraya que la corporeidad de la dimensión erótica trasciende el cuerpo. Para él la afectividad del ser humano está estrechamente ligada a su erotismo. "Además de los órganos sexuales, el erotismo bucal se ha desarrollado hasta el punto de jugar un gran papel, no sólo en el amor, sino en toda la vida humana, el erotismo humano es capaz, además de transferirse, sobre todos los objetos y actividades humanas" (1993: 88). Así, por ejemplo, se despliega en relaciones de complejidad como el erotismo político, como lo menciona Lorde: "el puente que conecta lo espiritual con lo político es precisamente lo erótico, lo sensual, aquellas expresiones físicas, emocionales y psicológicas de lo más profundo, poderoso y rico de nuestro interior, aquello que compartimos: la pasión del amor en su sentido más profundo" (2009:50).

Emerge ahí la dimensión expansiva, nómada de la metáfora como vaso vinculante, tensivo, móvil, plástico, a veces contradictorio, otras, azaroso, parcial, pero siempre, provocador de un *tercer espacio*, un lugar intersticial, liminal, de ebullición de cuerpos simbólicos en constante creación, en el devenir del tiempo-espacio particular, alternativo "otro" que pone en juego social y provoca estratégicas expresiones de lo sensible, lo creativo.

El *continuum* tiempo-espacio genera un continente-contenido para las representaciones socio-estético-histórico-culturales que vinculan el horizonte cósmico del supramundo con el mundo y el inframundo, *axis mundi* que atraviesa por diferentes maneras de apropiación de esos tiempos comunitarios en parcialidades de enunciación estética.

El ritual es el vientre gestativo para el alumbramiento del mito. En él vive la metáfora. En palabras de Raymundo Mier: "[...] como lo concibió Lévi Strauss, la intemporalidad del mito, su autonomía narrativa, la particular consistencia de sus esquemas y su posibilidad de traslación metafórica no podrían encontrar su propia eficacia en otro ámbito [...]" (1996: 67). En el caso de las mantas se genera un espacio simbólico ritual que tiene la posibilidad de ser un lugar intersubjetivo,

¹¹⁸ Nos referimos a las trece materialidades propuestas por Julieta Haidar que abordaremos más adelante.

liminal, compartido donde se pone en juego un sistema de disposiciones estéticas que crea, recrea y satisface las necesidades visuales y espirituales de la comunidad. En la narrativa ritual se asignan roles, se moldean conductas, se organiza jerárquicamente la estructura social, en la que se instituye y legitima, expresa y modulan las contradicciones sociales. Relaciona al individuo con su grupo y viceversa, a lo biológico con lo social, al deber con el deseo, se constituye uno de los mecanismos más fuertes a través de los cuales se da la apropiación de este tipo de experiencia colectiva.

Siguiendo la propuesta teórico-metodológica dialéctica, transdisciplinaria, desde la complejidad de la especialista en Ciencias del Lenguaje, Julieta Haidar, la producción visual de lo que hemos llamado la semiosfera creativa alternativa oaxaqueña son heterogéneas prácticas semiótico-discursivas¹¹⁹. De la amplia definición de la autora queremos subrayar tres aspectos nodales en nuestro estudio: la práctica ritual como práctica semiótico discursivas de la creatividad plástica; la heterogeneidad y el poliglotismo, pues esto implica una dimensión dialógica en diversos niveles, y la polifonía como elemento integrado orgánicamente en las subjetividades. De esta manera, a través de la metáfora se puede profundizar en los procesos de producción y reproducción del sentido en las prácticas semiótico-discursivas estético creativas. Como nos dice Haidar:

La fascinación del sentido se debe, entre otros factores, a que él se escurre, se desliza, se construye, aparece y desaparece, se simula, se esconde en los intersticios de la construcción arquitectónica semiótico-discursiva; se hace invisible conformando una red con múltiples nudos que envuelve el tejido semiótico-

¹¹⁹ Para esta autora, una práctica semiótica discursiva es:

1. Un conjunto transaccional, en donde funcionan reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
2. Con reglas de cohesión y coherencia.
3. Implica condiciones de producción, circulación y recepción.
4. Contiene varias materialidades y funcionamientos.
5. Es un dispositivo de la memoria de la cultura.
6. Es generador/a de sentidos.
7. Es heterogéneo/a y políglota.
8. Es un soporte productor y reproductor de lo simbólico.
9. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos.
10. Es una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional.
11. Es una práctica subjetiva polifónica. Lo polifónico está integrado orgánicamente en las subjetividades ineludibles en cualquier discurso o semiosis (Haidar, 2006:75-76).

discursivo, de tal manera que para desenredarlo es necesario recurrir al pensamiento complejo, a la transdisciplinariedad (2006:98).

Estas producciones visuales son acontecimientos semiótico-discursivos, que “[...] producen, reproducen y transforman la vida social en todas sus dimensiones. Tienen una función performativa, porque pueden producir diferentes tipos de prácticas socio-histórico-cultural-políticas y pueden también generar procesos de resistencia y de lucha contra la dominación y la explotación” (Haidar, 2006: 79). De modo que hay un sentido transformador y por tanto traductor de lenguajes, discursos y textos en esta categoría que nos permite desarrollar un modelo semiótico-discursivo metafórico complejo.

Los procesos de interculturalidad intersemiótico-discursiva, intertextual e intergenérica forman parte de la quinta propuesta en el modelo haidariano para analizar las condiciones de producción y recepción, bajo el supuesto de que toda producción semiótico-discursiva se encuentra en interdiscursividad e intersemiosis. Estos procesos se efectúan gracias a operaciones de traducción complejas.

Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos de esta propuesta son componentes constitutivos fundamentales de las prácticas semiótico-discursivas transdisciplinarias, pues tienen una relación directa con la producción y la reproducción del sentido.

En este marco, proponemos incluir la corporeidad como materialidad semiótico-discursiva en tanto constituye un espacio-tiempo de representaciones, sentidos e imaginarios que construyen, marcan, escinden el cuerpo de acuerdo a su *sexo-género*, y donde se expresan todas las otras materialidades: la del poder desde su dimensión de género, que en esta investigación nos ocupa, la ideología, la estético-retórica, la visual, la socio-histórico-política-cultural, entre las principales.

En el cuerpo se alude al mundo femenino o masculino desde la diversidad de géneros que en éstos se insertan, sus problemáticas, imaginarios, eventos cíclicos, clase, etnia, ética, estética, entre otros temas encarnados en una corporeidad que es continente y contenido de corporalidades, subjetividades, retóricas, traducciones, entre muchas operaciones que se inscriben en esa dimensión transdisciplinaria que es *topoi* desde las diferentes teorías-metodologías.

Es por ello que consideramos que inclusive podría ser otra más de las materialidades semiótico-discursivas transdisciplinarias (Haidar, 2006) ya que aún cuando forma parte de otras materialidades que esta autora propone, como la primera: visual, táctil, olfativa, gustativa, sonora, así como de la estética-retórica, la cultural, la social, la psicológica, del poder, ideológica y la psicoanalítica, entre otras, la lectura del cuerpo, como materialidad, permite profundizar en el *continuum* biológico-visceral, social, emocional y kisceral, racional como un “auto-organismo” pensante (a la manera lotmaniana) polilogístico, un metaorganismo complejo, cuyos repertorios se desplazan vertiginosamente a varios niveles de análisis, modelos y sentidos filosóficos.

De manera explícita o implícita el cuerpo en sus diversidades retóricas está presente en todas las materialidades semiótico-discursivas, en torno a él se elaboran prácticas y funcionamiento, de ahí que merece ser considerado una más de ellas. El cuerpo es abordado desde varias disciplinas, interdisciplinas y transdisciplinas, por lo que cada vez más la mirada al mismo desde una dimensión biológica (a-semiótica) se ha superado frente a los múltiples vínculos que tiene con lo social, lo cósmico, lo psicológico, lo ecológico.

Volviendo al modelo peirciano, podríamos abordarlo como una *primeridad* que es corporeidad, una *segundidad* que es corporalidad (aplicable a sus múltiples repertorios objetuales) y una *terceridad* que es cuerpo simbólico: cósmico, social e individual y por tanto abreva del cuerpo sociocultural, urbano, imaginario, y por tanto, si expandimos sus fronteras, también metafórico.

Aceptar que el sujeto no está dado sino que es construido en sistemas de significados y representaciones culturales requiere asumir el hecho de que está encarnado en un cuerpo sexuado. Desde este posicionamiento teórico podemos tender un puente con la diversidad de géneros, sus formas de representación en los cuerpos alternos, como por ejemplo en las artes visuales contemporáneas que evidencian discursos amorfos, polifónicos, contradictorios, coherentes e incoherentes que implican procesos de ver y saber: memoria, acción y proyección (Klinkenberg, 2005) en la vida y ritualidades cotidianas y sagradas, públicas y

privadas, en el mundo de lo mágico (*kisceraf*) que hoy convive y dialoga con lo posmoderno en constante lucha de poderes, lo hiperreal, las otredades.

El cuerpo es un texto, contexto, intertexto, hipertexto desde la polisemia de sentidos, de conceptos, de tratamientos estructurales, formales y creativos en los que el ser humano actual está inmerso desde su propio mapeo de rutas en el andamiaje cultural: bi, multi o intercultural, pero además asumiendo desde este complejo metafórico de representaciones simbólicas, sus marcas, huellas, transformaciones, mudanzas, mutaciones, deformaciones, traducciones, reiteraciones, polifonías, ironías, hiperbolizaciones.

Retóricas que en última instancia son creaciones inscritas en esta superficie que en los actuales momentos trasciende el hecho pisco-bio-social individual pues configura corporeidades urbanas, terceros espacios, virtualidades, inter y transdisciplinarios por esa paradoja que encierra la complejidad, heterogeneidad y la síntesis en la que el cuerpo-metáfora se inscribe. De ahí su poder estético que expresa lo que Jean Baudrillard definiría como una *economía política del signo*, lo que Débora Poole propone como una *economía visual* (1997), en tanto podríamos señalar que puede ser visto también como una representación hologramática.

Metáfora nómada

Desde la propuesta de Rossi Braidotti, la noción de nomadismo es una condición existencial y práctica de un ejercicio feminista que se traduce en un estilo de pensamiento, donde está la dimensión metafórica.

El nomadismo es una práctica de desplazamiento desde la semiosis y las prácticas hacia el otro/a que es uno mismo también, de ahí que podemos asumirla también como una manera de ejercicio intercultural. Las figuraciones son imágenes que retratan la interacción compleja de los diversos niveles de subjetividad, donde la simbolización es un proceso de traducción. “Evocar una visión de la subjetividad feminista de la mujer de un modo nómada que alude a un estilo de pensamiento figurativo, ocasionalmente autobiográfico, que a veces puede parecer un monólogo interior epistemológico” (Braidotti, 2000:26).

En este sentido, las estéticas “otras” como las comunitarias y las que realizan algunas artistas en Oaxaca constituyen alternativas de figuración.¹²⁰ Incorporan la dimensión de género al arte, mediante nuevos desplazamientos de la estética feminista en retóricas actuales que construyen diferenciados imaginarios de las mujeres en íconos plásticos también alternativos a la mirada patriarcal. El arte de grupos alternos desde la epistemología nómada, como menciona Braidotti, “permite conjugar mi política feminista con una variedad de otras vigorosas preocupaciones y localizaciones políticas y teóricas” (2000:30); como la interculturalidad crítica que también es un eje transversal en la plástica.

Este enfoque figurativo del nomadismo me permite explorar la cualidad asociativa del estado nómada y, por tanto, aprovechar su riqueza metafórica. Permite indagar algunas resonancias cognitivas y afectivas de la imagen del nómada, cabalgando sobre sus espaldas, por así decirlo, hacia un horizonte que no siempre puedo predecir (2000:31).

Los desplazamientos nómades designan entonces un estilo creativo de transformación, una metáfora performativa que permite que surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento también desde las estéticas como tamiz de producción.

El nomadismo propone un tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. Hay un nivel metafórico en el viaje, pues no todos los nómades son viajeros, algunos de los viajes más importantes pueden ocurrir sin que uno se aparte físicamente de su hábitat, así por ejemplo en el caso de la creatividad artística, la obra constituye un desplazamiento que permite a sus creadores/as el acceso a lugares también alternativos del sujeto, pues: “Lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar” (Braidotti, 2000, 30-31).

De esta manera, cuando hablamos de nomadismo en la plástica, asumimos la manera como estas artistas subvierten el espacio circundante o el objeto artístico

¹²⁰ Para Rossi Braidotti, “La figuración hace referencia a un estilo de pensamiento que evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica del sujeto. Una figuración es una versión políticamente sustentada de una subjetividad alterna. Va más allá de las imposiciones conceptuales dualistas y los hábitos perversamente monológicos del falocentrismo”, *Sujetos nómades*, 2000:28.

para crear mediante procesos metafóricos, itinerancias de sentidos, el recorrido de espacios, de épocas, de tiempos, de personajes, de cadenas históricas de mujeres, de voces, de experiencias. A través de la intersubjetividad y la semiosis de las mujeres artistas y el arte comunitario en Oaxaca en el objeto artístico se plantea un dialogismo estético a partir de las experiencias de polifonías visuales en torno a diversos universos de mujeres. Como lo menciona Stefanía Guerra y Gino Stefani “la metáfora no es confusa, al revés es rica, densa, concreta como la experiencia a la que remite” (2004:32).

En el nomadismo, los desplazamientos son intraducibles, o más bien digamos desde el pensamiento de Morin que retoma Haidar (2006), que son procesos de traducción compleja intersemiótica-discursiva eficaz. Por eso para Braidotti, el/ la sujeto nómada es un políglota porque el idioma no es solo, y ni siquiera, el instrumento de comunicación; es un lugar de intercambio simbólico que nos vincula a todos/as en una red tenue de sentidos de acuerdo al contexto de uso y acción (2000:44).

Nuestros deseos son aquello que se nos escapa en el acto mismo de impulsarnos hacia adelante, dejándonos como único indicador de quiénes somos, las huellas de dónde hemos estado ya, o sea el eco de aquello que ya no somos. Así, la identidad no es una noción retrospectiva sino en constante mudanza. Para Braidotti, el políglota, en su condición de nómada que deambula entre lenguajes - que lo asumimos aquí en su sentido amplio-, cuenta con el nivel afectivo como lugar de descanso.¹²¹ “La afectividad representa lo pre-consciente y lo pre-discursivo; el deseo no sólo es inconsciente, sino que además permanece no pensado en el corazón de nuestro pensamiento, porque es la fuerza que sostiene la actividad misma del pensar” (2000:45) por esto lo proponemos como el *sentipensar*.

Del mismo modo, la creatividad configura un sujeto políglota visual que sabe cómo confiar en los símbolos, indicios, íconos de manera abductiva, pero también cómo resistirse a establecerse en una visión encasillada, hegemónica, patriarcal desde la soberanía de la ética, estética y erótica propia y comunitaria. La identidad

¹²¹ Algunos pensadores críticos contemporáneos (Deleuze y Guattari) coinciden con que lo afectivo es una fuerza capaz de liberarnos de los hábitos hegemónicos de pensamiento.

del nómada es un mapa emotivo-racional de los lugares en los cuales el/ella ya ha estado o puede estar para experimentar; y siempre puede reconstruirlos a posteriori, como una serie de pasos de un itinerario.

En el arte la actitud nómada como ese continente itinerante metafórico consiste en estrategias creativas de desplazamiento de signos y sentidos, una manera de memoria afectiva, de acción y una proyección de la emergente capacidad de desear, la cual mantiene el flujo en el nomadismo y posibilita procesos de negociación en el puente móvil –*tarabita*– que configura la mismidad (sujeto) y las otredades (sociedad). En términos de Rossi Braidotti “desdibujar las fronteras sin quemar los puentes” (2000:34). La creatividad es una de ellas, un acontecimiento sin fronteras, donde interactúan tropos visuales desde sus diversos lugares enunciativos, de género y culturales de producción y reproducción del sentido.

Para Caren Kaplan (1987) este tipo de posicionalidad es un terreno ficcional, una reterritorialización que ha experimentado diferentes versiones de desterritorialización, una potente localización basada en la contingencia, la historia y el cambio. A esto denomina la práctica del “*como si*”, técnica de relocalización estratégica que permite rescatar lo que necesitamos del pasado a fin de trazar senderos de transformación de nuestras vidas aquí y ahora y para el futuro, misma que podríamos asumirla también como una estrategia metafórica. Este proceso para Braidotti consiste en reconocer y negar simultáneamente ciertos atributos o experiencias. De esta manera emergen nuevos elementos, nuevos significados, imaginarios, usos y funciones en diversos contextos como en el caso de la plástica que ahora nos ocupa, donde la paradoja, la ironía, el humor y otras retóricas, posibilitan constantes procesos de metaforización estética ritual. Este proceso es complejo y deviene en múltiples temporalidades y espacialidades, donde se elaboran emociones, experiencias, sensaciones, mismas que ejercen una acción discursiva de transformación, sanación mediante catarsis, re-existencia, en muchas ocasiones gestada a través de la argumentación kisceral (Gilbert, 1994), es decir de la magia y la fe del sujeto en dicho proceso.

De esta manera la perspectiva metafórica, o filosofía del “*como si*”, en tanto proceso de sustitución sígnica, paródica, incluye una manera crítica de re-

significación, un acceso a fronteras fluidas, dialógicas, interculturales, una práctica de los intervalos, de las interfaces, de pliegues, de intersticios en *continuum* que permiten el tránsito, el nomadismo intersemiótico-discursivo. En este sentido formaría parte de un ejercicio transdisciplinario; en otros términos, el elemento de repetición, la parodia *per se*, o la personificación que acompañan esta práctica no puede constituir un fin en sí mismo.

De ahí que la práctica de sucesivas poses o mascaradas no tienen un efecto subversivo automático; como nos advierte lúcidamente Judith Butler, ya que la fuerza del modo paródico consiste precisamente en esforzarse por evitar las repeticiones monótonas, que provocan el estancamiento político (Butler, 1999). El arte justamente basaría su consistencia en la gestación de nuevas maneras de nomadismo. El devenir nómada no es entonces una repetición ni una sola imitación, sino una proximidad empática, una interconectividad intensa, una posibilidad de emergencia del iconismo metafórico a través de resonancias diversas. Algunos estados o experiencias pueden generar cadenas metafóricas porque comparten ciertos atributos. Así el trabajo metafórico posibilita de esta manera un tipo de interculturalidad estética, ya que abreva de diversas semiosferas para la construcción de sentidos complejos visuales que potencian equidades.

El empoderamiento de la práctica del *como sí* es precisamente su potencial para ofrecer, mediante sucesivas repeticiones y estrategias miméticas que nos remiten a ecos de resignificación, intertextualidad, espacios en los cuales es posible engendrar formas alternativas de acción, retomando temáticas para traducirlas a nuevas propuestas. La parodia sostenida por una conciencia previa, crítica apunta a engendrar transformaciones y cambios. Abordar cuestiones relacionadas con la repetición, la diferencia y la subversión de los códigos dominantes exigen esquemas de explicación más complejos. De ahí que esta estrategia retórica puede generar una suerte de repetición políticamente potenciadora porque aborda simultáneamente cuestiones de identidad, de identificaciones y de la condición política del sujeto semiótico-discursivo visual presente en el enunciado visual en diálogo con el/la sujeto de la comunicación (Sánchez Guevara, 2004).¹²²

¹²² La autora ha desarrollado la dimensión compleja del/la sujeto semiótico visual.

Así, aplicando a nuestro interés, el/la sujeto metafórico responde a la formación imaginaria de quien observa, consume, dialoga con la obra y de quien lo pinta, dibuja, esculpe, fotografía donde se entrelazan todas las materialidades semiótico-discursivas que anteriormente expusimos de Haidar y que configuran una ideología y prácticas que evidencia procesos de (in)coherencia del sujeto discursivo visual.

Desde este contexto proponemos la categoría metáfora nómada para referirnos al proceso metafórico que abreva de esta dimensión de complejidad y transdisciplina desplazamientos de sentidos, prácticas, imaginarios que se expresan en el campo visual como una frontera en constante mudanza, intercambios, negociaciones, simbolismos a través de la cual se busca una equidad de género que incluya la ética, estética y erótica como interfases de dialogismo/polifonía visual, interculturalidad, intersubjetividad desde la memoria, acción y proyección personal y comunitaria. De este modo la metáfora nómada configura una economía simbólica basada en la itinerancia interestética.

Desde las particulares inquietudes de los sujetos creativos de la semiosfera oaxaqueña en torno al cuerpo, como eje transversal en la traducción plástica, los alcances de interpelación y comunicación estética a partir de sus específicas realidades etnoculturales encuentran en el trabajo retórico de este tópico una isotopía y heterotopía visual representativa. Por ello hemos seleccionado de un amplio repertorio de proyectos artístico, obras que hacen de este tópico, materialidad, cronotopo, su interés, desde diversos estilos y trayectorias.

El cuerpo es así un signo o representamen dinámico en términos peircianos, de ahí que trabajar desde cualquier disciplina -como en este caso desde la semiótica-, tomando en cuenta la perspectiva de género implica hacer una lectura interpretativa de las normas recibidas a través de la cultura y una organización y reordenamiento de ese discurso, que configure una nueva forma de ver y significar las relaciones inter y extra géneros, desde la experiencia personal y la historia social, comunal, las memorias que construyen y fragmentan al sujeto en pro de una sociedad más equitativa entre sus actores sociales. Esta identidad es desdibujada y mutable de acuerdo a los ciclos de vida del individuo, a las experiencias y eventos significativos de los sujetos y una serie de complejos factores objetivos e

intersubjetivos. De modo que el trabajo con la corporeidad en el arte, en tanto es un proceso creativo dinámico, constituye una expresión metafórica del pensamiento y la sensibilidad, en consecuencia de los imaginarios bio-psico-físico-culturales.

Las miradas y las voces: metáforas del cuerpo en la retórica plástica

Como hemos mencionado, el cuerpo vivido, producto de la experiencia propia, subjetiva desde el lugar en que nos posicionemos se expresa también en las obras femeninas de los diferentes personajes de mujer en Oaxaca, como lo veremos en las siguientes propuestas retóricas.

El análisis semiótico se va a desarrollar en tres propuestas metafóricas de las artistas visuales oaxaqueñas, en correlación con el arte comunitario juchiteco, a partir de esta construcción del cuerpo plástico femenino como figura.

Para esto, es importante hacer algunas reflexiones en torno al cuerpo como continente de varias materialidades semióticas. El cuerpo abre un repertorio de posibilidades plásticas que van de lo explícitamente erótico a los espacios de mayor confinamiento y censura en todas sus posibilidades estilísticas. En el campo de la plástica, el cuerpo es el elemento, por antonomasia de la representación. Como lo subraya Teresa del Conde: “Desnudo o vestido, atormentado o triunfante, esquematizado o voluptuosamente entregado, el cuerpo ha sido el depositario de la mirada del artista y de las convenciones que rigen los estilos de las diferentes épocas” (1994:199). Es por esto que decimos que el cuerpo pintado constituye un espacio de producción de sentidos como materialidad estético-retórica en la pintura oaxaqueña.

La identidad de género juega entonces un papel fundamental, pues consciente o inconscientemente el/la sujeto construye un eje de miradas que van a “desnudar” y “vestir” los cuerpos pintados desde diferentes y muy particulares ángulos.

Las primeras miradas a nuestro cuerpo desnudo comienzan en la infancia [...] Muchas miradas más a nuestro cuerpo desnudo se darán en el tiempo y el cuerpo se irá transformando en imágenes impregnadas de inscripciones que lo convierten en un discurso de significados, la experiencia vivida como historia personal y las marcas indelebles de la cultura son un cúmulo de subjetividades que constituyen una identidad sexual y de género sobre nuestro cuerpo de mujer (Zamora, 2000: 59).

En este sentido, el análisis de la obra de estas creadoras pasa por varios ejes que recorren las identidades de género, nacional, intercultural, profesional, y muchas más a las cuales ellas se adscriben, o no, de acuerdo a sus específicas necesidades espacio-temporales subjetivas.

El cuerpo es visto entonces como un continente de la identidad y también como una instancia en la que se aloja el yo que encuentra en el cuerpo una superficie de marcas semánticas a lo largo de su historia, la aprehensión sensible e intelectual de todas aquellas superficies que pueden ser percibidas. En el cuerpo se alude al mundo femenino y sus problemáticas, imaginarios, eventos cíclicos, de clase, etnia, ética, estética, entre otros temas encarnados en una corporeidad que es continente y contenido y por tanto como materialidad semiótico-discursiva.

Aceptar que el sujeto no está dado sino que es construido en sistemas de significados y representaciones culturales requiere asumir el hecho de que está encarnado en un cuerpo sexuado.

El cuerpo se encuentra dotado de sentidos y sus prácticas expresan el universo simbólico construido social y culturalmente. El cuerpo es el mundo social, es decir, existe una estrecha relación entre actitudes corporales que se llenan de significados desde las diferentes maneras de posicionarse y encontrar un lugar en él. Todas las culturas construyen sus significados corporales desde sus propios lenguajes y cosmovisiones. Es así como desde ahí lo ideológico e identitario encuentran en sus prácticas específicas los sentidos que pautan sus ritmos y tiempos, sus marcas, signos, huellas, es decir el espacio de reproducción de la memoria colectiva, así como su actualización y transformación dada la dinámica cultural compleja actual.

Modelo operativo semiótico-discursivo transdisciplinario: el *sentipensar* icónico metafórico

A partir de esta ruta analítica arribamos a la construcción del modelo operativo desde la complejidad transdisciplinaria que sintetiza sistemas categoriales semiótico-discursivos de varios autores como Lotman, Peirce, Bajtin, Haidar, Everaert-Desmedt, Gilbert, Peñuelas, Braidotti, entre otros/as. Este modelo surge desde la problemática teórico-metodológica que venimos analizando de lo icónico

metafórico para arribar a un funcionamiento traductivo dialógico estético-ritual a través de la metaforización como proceso complejo nómada, dialógico, enunciativo, a partir de la dimensión enunciativa icónica interdiscursiva, intercultural e intersubjetiva. Con este modelo proponemos una argumentación visual de tipo abductiva emotiva en tanto se basa en lo que hemos denominado el *corazonar* metafórico, es decir una dimensión del sujeto comunitario que se expresa a nivel de la memoria colectiva, se articula y aplica en las prácticas semiótico-discursivas rituales que tienen un vínculo directo con el funcionamiento mítico.

A esta metáfora en esta dimensión, la hemos categorizado como metaforización estética-ritual narrativa basada en la figuración como traducción emotiva de las memorias del sujeto comunitario. La *primeridad* forma parte de la semiosfera visual de las mantas juchitecas, las cuales son elaboradas desde una producción intuitiva sin academia, cuyo autor es colectivo, pues es la comunidad la autora final de estos discursos pictográficos figurativos, donde encontramos a dos personajes fundamentales en el corpus de las manta, y que constituyen isotopías visuales: el lagarto que se ubica más en la tradición ancestral y la sirena que dialoga con nuevos discursos y que se acerca a las feminidad(es) míticas rituales, razón por lo cual profundizamos en ella.

La sirena funciona como personaje metáfora, personaje bisagra, vínculo, personaje frontera, liminalidad que configura un proceso de *sirenización*: una *sirenidad* desde los términos de Peirce, en tanto abreva de la cualidad de corporeidad naturaleza/cultura y se desplaza a procesos de iconización complejos que traduce este ícono en nuevas figuraciones que abandonan los elementos estereotipados de la imagen: cola de pez y cuerpo desnudo femenino. De ahí que se construyen insurgentes simbolizaciones desde femineidades plásticas complejas en la forma y en el contenido.

No obstante, mantienen la ambigüedad, la dualidad se transforma en multidimensionalidad de construcciones erótico-metafóricas desde las múltiples experiencias femeninas, en ecologías que articulan lo afectivo, lo natural, lo urbano. De ahí que la *primeridad* muda hacia una *segundidad* mediante un proceso de metaforización asumida a través de la objetualización de la obra como hecho, lugar

de la elección de la sintaxis plástica desde gramáticas tanto a base de estéticas tradicionales como actuales que construyen enunciados visuales complejos.

Así, la sirena constituye un personaje traductor de feminidades, tanto estereotipadas de hegemonías visuales masculinas patriarcales, como un personaje que se abre a posibilidades retóricas visuales complejas en las estéticas rituales de las artistas, quienes se apropian de este ícono y van a traducir sus feminidades a partir de esta figuración dual, bi-entidad, fantástica haciéndole sujeto-objeto de imaginarios, deseos, anhelos y nuevas maneras de construcción de sentidos de mujeres actuales, con lo cual re-semiotiza este ícono que tiene una larga y amplia semiosis histórica intercultural y transcultural.

La *segundidad* gestaría una metaforización estético-dialógica kisceral performativa. En este lugar enunciativo plástico vamos a ubicar a un grupo de creadoras de la semiosfera oaxaqueña alternativa nómada que pertenecen a colectivos, tanto no académicos como las que sí han tenido la posibilidad de adquirir la competencia académica. Algunas son de la ciudad de Oaxaca, otras son de otros estados de México y también existen artistas extranjeras pertenecientes, sobre todo a Estados Unidos, Sudamérica, Europa y Asia que son parte de la interculturalidad estética que vive este estado actualmente.

En esta *segundidad* plástica, proponemos la enunciación indexical interdiscursiva que puede ser icónica, indicial o simbólica. Ahí aparece una enunciación interdiscursiva, intercultural e intersubjetiva objetual. Nos referimos al hecho de que este grupo de artistas o creadoras encuentran en el objeto artístico una posibilidad que rebasa la dimensión formal para apelar a una extra-estética desde una ritualidad contemporánea a través de lo que podría ser la cura metafórica de la función plástica.

Son obras en las cuales las artistas desarrollan una producción-acción creativa de tipo performativa explícita o implícita, en tanto no siempre es un performance, puede ser un objeto-instalación, inclusive puede ser una pintura como las de la anterior sub-semiosfera, no obstante el fin, la meta, el objetivo por el cual elaboran determinado texto o proyecto tiene una dimensión tensiva (intensiva) de resolución subjetiva. Esta función se presenta en muchos de los casos estudiados y pasa por

un trabajo de concientización de las artistas. Lo observamos en el discurso de las entrevistas, donde ellas le otorgan a su práctica profesional un carácter autogestivo, *autopoiético* desde una enunciación interpelativa gestada en la relación sujeto sobre el objeto "ritual" con carga fórica, de pasionalidades complejas, contradictorias, antagónicas, opuestas pero que buscan una re-existencia del cuerpo femenino, históricamente sujeto a represiones sutiles o no, es decir simbólicas de todo tipo.

En este sentido, la argumentación que corresponde a este tipo de proceso creativo la hemos denominado argumentación plástica kisceral en tanto alude a esa dimensión mágica de la obra sanadora, obviamente catártica desde la materialidad psicoanalítica (Haidar, 2006), cuya eficacia simbólica se resuelve pragmáticamente con una intencionalidad. Así aspiraciones, problemáticas personales que comparten con otras mujeres, deseos que traducen sus emociones, su mundo, su vida, su cuerpo lo "elaboran" en un "sostén" objetual de resolución-acción a través de este funcionamiento performativo creativo. Esto es la *segundidad* metafórica.

En una tercera dimensión hemos considerado la metaforización estética-dialógica crítica. Este proceso de tránsito de la anterior a ésta se efectúa a través ya no de un personaje icónico sino la concientización del sujeto crítico creativo femenino, empoderado de su cuerpo femenino traducido a la plástica. A este terreno ideológico acceden, ya sea gracias a la academia, es decir los estudios que tienen las artistas, a través de su búsqueda particular, su experiencia o la competencia visual que adquieren al asistir a exposiciones de arte y los libros o catálogos que consultan o les llegan a sus manos.

A este proceso le hemos llamado metaforización estético-dialógica crítica, cuya enunciación es simbólica interdiscursiva, intersubjetiva y transcultural puesto que además el feminismo en su dimensión ideológica y teórico-metodológica amplia, es una competencia, una episteme que trasciende culturas, lenguajes, fronteras, en este sentido es ya una enunciación intercultural conceptual práctica.

Esta argumentación visual se basa en la idea de la obra de arte, el proyecto anterior a la factura, es decir, la calidad de la resolución compositiva plástica o la forma. Este tipo de tratamiento estético ritual complejo es expresado desde una

definición amplia de ritualidad que genera un funcionamiento político, en tanto la acción artística no solamente se queda en una propuesta de resolución individual, pues “lo personal es político”; trasciende a un abanderamiento colectivo, acciones socio-estético-políticas como parte de las condiciones sociales de producción en este nivel. Ellas participan en procesos colectivos de protesta, mítines, exposiciones en torno a un tema de conflicto.¹²³ Su obra forma parte de determinados asuntos públicos, artísticos y sociales en general. Recordemos por ejemplo la historia que vivió Oaxaca en el 2006, eventos dramáticos como, despotismo gubernamental, acciones contra-ecológicas y hasta homicidios, en donde las artistas, muchas de las que forman parte de esta inter-semiosfera tuvieron una importante participación en estos procesos. Es por eso que a este grupo de productoras con este interés extra-estético desde la metáfora creativa la hemos ubicado como el feminismo metafórico, aludiendo a la parte estética feminista del sujeto crítico, lo cual permite entender la dimensión simbólica de la estética feminista que ha mudado de lugares enunciativos políticos transitando desde enfrenamientos explícitos a figuraciones creativas que cada vez elaboran sentidos sutiles en los procesos de metaforización.

De modo que estos funcionamientos: traductivo, metafórico, dialógico, estético ritual, nómada, complejo son posibles gracias a asumir a la metáfora desde una dimensión transdisciplinaria del conocimiento y saber creativo que en este caso coincide con la dimensión estética pero que trasciende lo estético-retórico, como hemos mencionado anteriormente. El ritual en este funcionamiento creativo genera una lógica metafórica, lo que hemos denominado un *sentipensar* icónico metafórico que encontramos en las obras de arte de esta semiosfera alternativa nómada, un espacio crítico desde la estética ritual, vista como un repertorio de sensibilidades que se expresan en la creación, tanto comunitaria como personal, como una

¹²³ Un ejemplo actual de esta perspectiva es el colectivo MAMAZ, compuesto por cuarenta y dos artistas extranjeras y oaxaqueñas que han hecho de la problemática del maíz y las políticas de invasión a su ecológica ancestral como es la presencia del maíz transgénico, y otros puntos conflictivos, su temática para traducir en estéticas diversas que ejerzan desde la creatividad un poder de resistencia a todo tipo de ejercicios de inequidad que olvidan el cosmos de esta planta y alimento cotidiano del continente y que en México forma parte de la vida, el habla, el gusto, la economía y los rituales diarios.

manera de ejercer resistencia-re-existencia frente a los discursos dominantes del arte comercial transnacional y hegemónico.

En este sentido, la dimensión ritual funcionaría como un impulso generativo de ideas, prácticas y traducciones que se cuelan en los intersticios, escisiones, fracturas del modelo normativo del arte para insuflar de nuevos sentidos estéticos al arte actual.

Procesos de metaforización en el nomadismo creativo de la complejidad erótica, ética y estética ritual

De manera que la semiosis -que en este caso es femenina- se construye a través del *ágape* o amor creativo plástico, que en esta investigación analizamos a través de tres tipos de estilísticas metafóricas de las artes visuales y que sintetizan tres universos de creatividad femenina complejos, nómadas, significativos desde la estética ritual. En estos se expresan procesos de metaforización retórica, de diversos tropos, como metonimias, parodias, paradojas, ironías, oxímoron, entre otros, que aquí asumimos como parte del proceso de metaforización. De tal modo que éste incluye a esta figura continente y a las demás, desde una retórica en complejidad.

La metáfora puede ser continente de otras figuras retóricas, en tanto son parte de un proceso más amplio, cognoscitivo, persuasivo, emotivo, pasional, político incluso que configura la metaforización. Parafraseando a Nietzsche creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas. De ahí que la metáfora estaría en el corazón mismo de la representación, por tanto funciona como eje transversal de semiosis social.

En este contexto, exponemos tres dispositivos estético rituales pertenecientes a procesos de comunicación artística heterogéneos, multi-identitarios interculturales, polifónico-dialógicos que hemos agrupado de la siguiente manera:

1. La estética ritual intercultural comunitaria (función memoria)
2. La estética ritual intercultural performativa (función acción)

3. La estética ritual intercultural conceptual (función proyección)

1. La estética ritual intercultural comunitaria de las mantas zapotecas de Juchitán, mediante los procesos de traducción metafórica dialógica compleja a través del análisis de uno de los personajes significativos de este tipo de creación: la figuración de la sirena que junto al lagarto dialogan entre la tradición y la modernidad, negocian lugares en disputa, y consensan sentidos multi-identitarios entre rituales de la memoria y el olvido, o emergen nuevos dispositivos de la estética carnavalesca que los renuevan, reinventan a través de los cuales re-existen cíclicamente.

2. La estética ritual intercultural de artistas mujeres que trabajan en el proceso de producción creativa retoman dispositivos estéticos interculturales (como el huipil zapoteca, el delantal cotidiano, los embases de leche, entre otros) para generar propuestas contemporáneas que traducen los objetos rituales del universo femenino en metáforas performativas kiscerales (mágicas) a través de las cuales se genera un empoderamiento del cuerpo y subversión de algunos cánones patriarcales heredados.

3. La estética ritual intercultural de artistas del arte conceptual que abrevan explícitamente de sus identidades de género para encontrar retóricas transgresoras, o estilos innovadores que pueden formar parte de repertorios desterritorializados, es decir, cuyos mensajes visuales no podríamos adjudicarlos a un tipo de producción creativa de una específica semiosfera, sino que trascienden las fronteras culturales y pueden pertenecer a cualquier etnia. No obstante, el rasgo de pertinencia que las aúna es el interés por expresar estéticamente sentidos complejos de lo femenino.

Recordemos que asumimos la *etnoestética* (Berestein, 1984), considerando que la dimensión étnica vista desde la intercultural estética está presente en cualquier producción plástica, sin que ello implique la explicitación de este tipo de identidad en la obra, sino está como una de las miradas, contextualizaciones y lecturas que configuran las especificidades de sus *valores, nomas y funciones estéticas* (Mukarowsky, 1975).

Así, desde la ritualidad estética, cada uno de estos tres grupos de creadores y creadoras desarrollan sus propia semiosis estética metafórica: el primer grupo, una estética ritual comunitaria; el segundo, una estética kisceral performativa que llega a configurar una estética crítica (conceptual) que puede llamarse feminista, en donde tratan de hacer inteligible la *primeridad* de los signos icónicos femeninos y por tanto dan a pensar lo femenino como una cualidad total, cuya identidad paradójica se desplaza hacia una menor identificación con la figuración tópica femenina en aras de una mayor semiosis de competencia universal.

Para ello, la metáfora como traductora intersemiótica (desde la espiral de sentidos semiótico-discursivos), interestética (desde los diversos lenguajes y estilos creativos) e intersubjetiva (desde el género como lugar de enunciación complejo), desarrolla repertorios diversos en la semiosfera oaxaqueña alternativa, nómada.

Esta propuesta está construida pensando en el tipo de estrategia creativa que hace posible la captura “instintiva” desde la semiosis abductiva de esa primeridad inaprensible en la gestación de un nuevo simbolismo. Es decir que en el primer caso es la ritualidad y su campo de acción, creación y proyección lo que permite y posibilita ese acceso a la primeridad icónica metafórica.

En el caso del segundo proceso de metaforización, consideramos que es el diálogo con el objeto-sujeto que es el otro y una misma, lo que permite acceder a la ruptura de la simbolización pre-establecida y llegar a la primeridad desde una acción ritual de performatividad *kisceral*.

Igualmente, en el tercer caso, el trabajo de (de)veladura adquiere una transparencia/opacidad, una acción metafórica gracias a este factor de sutileza conceptual que permite una reflexión crítica social, sociológica, académica. Para acceder a su semiosis compleja, el trabajo enciclopédico con este estilo plástico es una ventana significativa que se abre, entreabre o cierra de acuerdo a las competencias del receptor/a, mas siempre tiene condensados sentidos críticos. Así, este tipo de propuestas consiguen circular su primeridad y llevarla a procesos de simbolización metafórica a partir de enunciados visuales, desde el sentipensar icónico metafórico, expresado en los diferentes procesos isotópicos de los eco-cronotopos visuales en estudio.

Del amplio repertorio de temáticas investigado, encontramos tres corpus isotópicos que tienen relaciones de resonancia intertextual con otras obras de creadoras(es) diversos, tanto del arte comunitario como del arte actual en Oaxaca y en otras semiosferas, y corresponden de manera metafórica a la sirenidad vista en tres dimensiones de su estética ritual:

1. El eco-cronotopo nutricional, es decir, los elementos que aluden al cuerpo femenino desde sus posibilidades viscerales de poéticas visuales complejas.
2. El eco-cronotopo textil, que correspondería a la dimensión del vestuario de la sirena, donde el encaje –cola de pez- nos permite desplazar la mirada al universo textil del mundo femenino en el arte actual oaxaqueño.
3. El eco-cronotopo eco-lógico, que implica las relaciones contextuales de la sirena con el entorno medioambiental: natural, rural y urbano, donde el desplazamiento metafórico nos permite arribar a nuevas dimensiones, como las ecologías afectivas, articulaciones emocionales presentes en el trabajo paisajístico.

Metáforas del cuerpo en la iconósfera plástica oaxaqueña contemporánea

Habitar el espacio creativo es sin duda una de las más desafiantes tareas a realizar, quizás porque el tiempo se cuele y nos recuerda sus memorias: habitar un lienzo, habitar un cuerpo, habitar una hoja, un material de desecho, habitar una metáfora.

Con lo expuesto es posible hacer un acercamiento transdisciplinario al análisis del símbolo metafórico corporal como representación sociocultural del género. El trabajo con la corporeidad en el arte, en tanto es un proceso creativo constituye una expresión metafórica del pensamiento, acción y proyección de los imaginarios culturales y está presente en las propuestas plásticas de varias artistas feministas, como en el caso de algunas creadoras en la ciudad de Oaxaca.

De un amplio repertorio de diferentes propuestas del universo simbólico femenino de esta compleja semiosfera, vamos a exponer a veinte creadoras con obras o/y proyectos estilísticos diversos para analizarlos como textos semiótico-discursivos desde los procesos de metaforización que van de la figurativa, pasando por la performativa *kisceral* para llegar a la conceptual política como la visión que promueve una metodología anclada en una filosofía política, que busca la equidad de género en los diferentes ámbitos sociales, como es el arte, que es un terreno propicio para la expresión de los imaginarios simbólicos creativos donde la metáfora constituye un elemento persuasivo, creativo, cognoscitivo y estético.

Esta reflexión se enmarca dentro de un proceso de investigación académica más amplio que se interesa en incorporar a la lectura semiótica, la perspectiva de género, como eje nodal de la cultura, explícita o implícita. Así, además de las condiciones de producción y recepción de las creadoras como sujetos pertenecientes a un contexto socio-estético-histórico, queremos hacer énfasis en los procesos subjetivos y creativos de las mujeres como sujetos condicionados al entorno cultural (clase, etnia, religión) y a las microhistorias: las historias de vida, todo lo cual construye también la subjetividad.

Consideramos que es clave la exploración de esta dimensión psico-físico-social en el universo de lo femenino en Oaxaca, para entender sus procesos creativos como lenguajes de comunicación metafóricos y la importancia del lugar simbólico de sus obras, dimensión poco explorada aún en la historia del arte y que puede dar cuenta de vínculos más profundos entre la obra de arte y los artistas, pues ésta como interdiscurso retórico traduce sus vidas y se expresa en la obra misma como representación, acción y cognición. Ya en este terreno podemos indagar en las analogías y las diferencias, también en la obra, en tanto metáforas de sus vidas, de los particulares procesos de construcción del mundo de lo femenino, en el cual también se encuentran inmersos los "otros", los hombres, desde diversos y particulares procesos metafóricos, así como la estética comunitaria que les proporciona un amplio repertorio de íconos, índices y símbolos socio-estético-culturales.

Modelo operativo
semiótico-discursivo
complejo-transdisciplinario
metafórico
(icónico-simbólico)

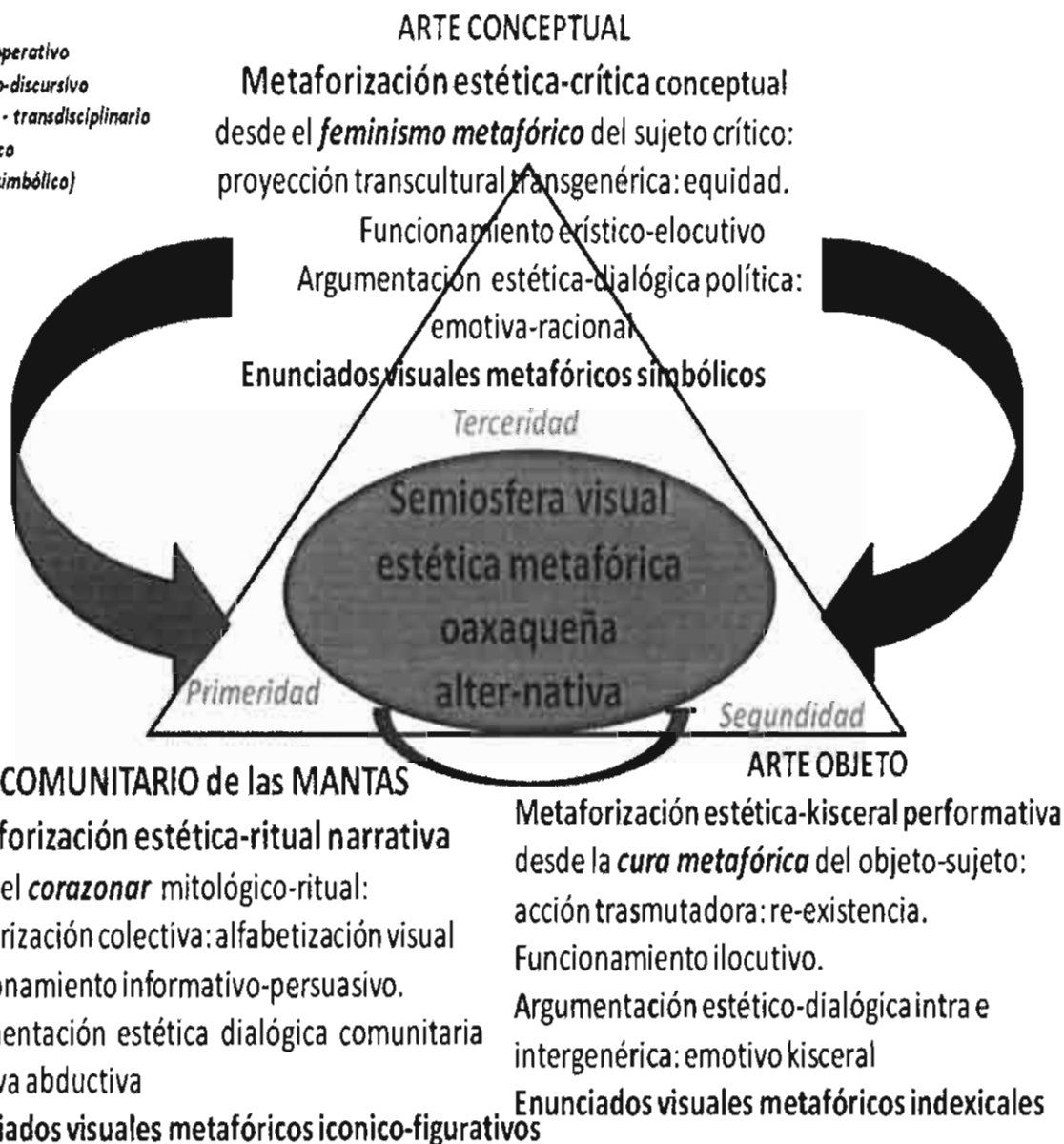


Diagrama nº 13. Modelo operativo de los procesos de metaforización estética ritual.

Metaforización estética ritual narrativa

Este tipo de proceso se ancla en una narración visual metafórica a través de sucesos contados en concatenación con las acciones y de sus correspondientes contenidos en diversos estilos, como la fábula,¹²⁴ la hipérbole visual, por ejemplo, desde las particulares singularidades del proceso creativo del/la artista. Se basa en

¹²⁴ En este tipo de metaforización habría la presencia de un personaje mítico, heroína héroe- o anti heroína-héroe, de acuerdo al criterio estético e interés creativo del/la artista.

una lógica abductiva-intuitiva, un *corazonar* del “pincel ritual” que traduce una lógica emotiva comunitaria y personal, donde no se asume una conciencia de género, pero sí una dimensión comunitaria y socio-estético-cultural identitaria.

En el primer caso, tendremos como *texto fuente* la estética ritual comunitaria de las mantas juchitecas. En ellas encontramos que la emocionalidad es decisiva para la circulación de su *primeridad* y que configura una autoetnografía icónica comunitaria. En relación intertextual con las mantas, desde la intersemiosfera creativa de las mujeres en Oaxaca, María Elena García se interesa por pintar un tipo de comida sagrada “los niños sagrados”, como se les conoce a los hongos alucinógenos de Huautla de Jiménez. Para esta mujer con larga trayectoria creativa, este proyecto fue un homenaje a la chamana María Sabina, transmisora de la sabiduría del *corazonar* ritual que guió a gente de todo el mundo a zambullirse en las profundidades del inconsciente.

María Elena, además, elabora, re-diseña joyería con inspiración prehispánica; pues encuentra en este tipo de creatividad utilitaria tridimensional, coleccionable, una manera objetual de recoger historias, fantasías, el mito y traducir a esta abstracción escultórica en miniatura la joyería ritual, signo del decorado femenino que ocupa un lugar de significativa importancia plástica en las mantas. Expresa el prestigio y clase social de su portadora, que guarda memorias femeninas heredadas, regaladas, de compra-venta, pues es su banco personal, su capital económico y simbólico.

En las mantas, el tópico de la comida ritual es otro de los más frecuentes. Así vemos un *continuum* entre productoras que re-elaboran tópicos del arte figurativo tradicional en estéticas para galería. Daniela Cuéllar, a su vez, recurre a una dimensión de lo nutricio desde la visceralidad antropofágica ejercida en animales que podemos ser todos y cada uno de nosotros.

A su vez, Laurie Litowitz, artista neoyorquina, residente pionera en Oaxaca desde hace más de cuarenta años, concibe un sutil trabajo metafórico y metonímico de fragmentación, estructuración instalativa, membranización creativa, por proponer una palabra que permita acercarnos a la idea de un tamiz que (de)vela su obra objetual, a través de retóricas discursivas, palabras empoderadas

de sentido como “paz”, que en muchos idiomas esta creadora investigó, coleccionando, activando la potencia de su significado. No obstante, elegimos para este estudio, un trabajo que evidencia una mirada de género a la representación: los pezones como microhistorias femeninas, etarias diversas.

Sara Corentein, desde una *segundidad* visceral, presenta los rastros de su propio ejercicio materno como indicio, huella de esa práctica guardada en botellas de recuerdo, cristales que como espacios de memoria de los fluidos, incluyen también violencia, desesperación, sujetos cristalizados en cuerpos adultos.

Desde la *terceridad* nutricia, Cinthya Martínez, en uno de sus proyectos trabaja el delantal, objeto cotidiano femenino como continente simbólico de esta dimensión. El trabajo doméstico culinario doméstico ejercido por las mujeres en cronotopos complejos, se convierte así en un tópico de subversión. En tanto Susana Wald prefiere la metaforización surrealista desde la elección de un elemento alimenticio para degustar su mirada onírica. El universo femenino de Wald devela su trayectoria de versátil producción, trabaja temáticas etarias, tópicos como la pareja -desplaza la práctica doméstica de las “esposas de” al autoejercicio de la misma-, la maternidad, el erotismo, la menopausia, entre muchos otros en expresiones pictóricas, cerámica, dibujo.

Metaforización estética *kísceral* performativa

En el segundo caso, estamos frente a una metaforización que se expresa en estéticas objetuales, lo que en la *segundidad* peirciana correspondería a “la existencia real”, lo que en el universo creativo sería el “hecho estético”, en términos de Mukarowsky (1975), que incluye las funciones extra-estéticas, lo que hemos nominado *cura metafórica*, aludiendo a esa capacidad de la metáfora de obrar una transformación, una re-existencia, como una metafunción de la poiesis visual, una extra-función poética. En el caso de las mujeres artistas, por ejemplo, se enlaza con las *materialidades complejas* (Haidar, 2006): psicológicas, psicoanalíticas desde el eje de la estética-retórica. Aquí la dimensión de género puede o no estar asumida pero de alguna manera es traducida en la obra en tanto representa de alguna manera una metáfora nómada.

Desde una propuesta dialógica, a partir del tópico arte objeto-textil, la vestimenta tiene una larga tradición de trabajo femenino y prestigio simbólico etnocultural. En las mantas, por ejemplo, este elemento es fundamental para el reconocimiento de varios lugares socio-estético-culturales de identificación. Mediante el tipo de tejido se evidencia la capacidad económica, la edad de la mujer, la situación civil, la pertenencia cultural y más elementos de detalles, cuya competencia conocen las mujeres adultas mayores, sobre todo.

Ya en los discursos de traducción estética actual, la obra de Irma Guerrero se encuentra en el tránsito entre el arte popular y el arte de galerías, pues ella retoma desde una estética figurativa elementos textiles como el huipil. Otro elemento que también está en relación con este recurso son los baúles pintados, pues en los pueblos son usados para guardar ropa. De hecho, las mantas de nuestro estudio se guardan en estos artefactos en las capillas de Juchitán respectivas del gremio correspondiente.

Por otro lado, desde la *segundidad* textil, donde el objeto adquiere más fuertemente las cualidades de existencia real, elegimos dos propuestas diversas. La primera elaborada por Eva García, quien recupera su vestido de novia del baúl de recuerdos para pintar su proceso ritual de transformación femenina tradicional, mediante la metaforización lepidóptera mujer soltera/mujer casada.

En otro orden, María Luisa de Villa se apropia del huipil con técnicas diversas, que abriga mediante una simbología de la mexicanidad que ha sido exportada a otras culturas, donde esta autora ha sido migrante intelectual, consiguiendo traducir la iconografía mitológica desde la estética ritual a espacios de arte museal en Canadá. El diálogo intertextual se desplaza de la materialidad física del textil del papel tradicional, donde la Virgen de Guadalupe emerge como protagonista del mundo del huipil y por extensión de lo femenino mexicano migrante, a las identidades *border*.

En los discursos de la *terceridad* textil elegimos a dos prolíferas creadoras: Natividad Amador, quien se ubica justamente en la frontera entre las estéticas comunitaria y académica, al trabajar la técnica del textil zapoteco de su Juchitán desde un abordaje estético simbolista actual, desdibujando la norma a favor de

nuevas y potentes lecturas críticas, posibilidades actuales de re-creación desde el eco-cronotopo tradicional. Sus personajes están metaforizados o son metonimias del universo femenino.

La obra de Rowena Galavitz, a su vez, hace potentes trazos para tejer entre palabras e hilos, voces femeninas, historias de resistencia, magias de empoderamiento corporal, reciclajes de fragmentos con que construye memorias visuales complejas. Su tejido implica procesos profundos de investigación que la llevan a la intertextualidad intersubjetiva de estéticas feministas explícitas. Consideramos que en estas creadoras la temática de la feminidad se corporaliza en la obra, hecho que le proporciona una acción simbólica transformadora, persuasiva que transmuta, desde la *kisceralidad* a nuevos imaginarios y emociones: una extra-estética, mediante este tipo de arte ritual actual.

Rowena propone repertorios de lo corpóreo femenino relacionado a etapas de la vida de mujeres que han enfrentado tabús, violencias reales e imaginarias, como las santas. Su trabajo con la escultura blanda en “Ventanas Metafóricas” dio lugar a considerar un espacio diverso pero inclusivo de inflexiones alternas al tema en cada andén de esta investigación. Rowena, en sus esculturas blandas (vestidos), desarrolla un empoderamiento a través del cubrimiento del cuerpo. Hay que mencionar que esta artista visual es la única que se autodefine desde la estética feminista explícitamente.

Metaforización estética crítica conceptual

Para el tercer proceso de metaforización, elegimos seis propuestas de la estética ritual intercultural crítica de artistas, en donde si bien su obra transita los anteriores términos de la semiosis metafórica, sus proyectos llegan a hacer inteligible la *primeridad*, es decir que dan a pensar lo femenino como una cualidad total, que conducen al receptor al pensamiento icónico desde la dimensión política y/o conceptual a la cual consideramos se llega por un proceso de concientización ética, estética e incluso erótica, desde el desplazamiento corporal al empoderamiento simbólico que posibilita esta categoría. Aquí ya hay conciencia de género, aun cuando no sea asumida como parte de la identidad estética de las mujeres artistas. Este tipo de metaforización genera transformaciones en las condiciones sociales de

producción y recepción discursiva, no sólo personal sino colectiva, identitaria, que conllevan a ejercicios de equidad, no necesariamente explicitada en la obra, pero sí en la ideología de las creadoras.

Desde el *sentipensar* icónico metafórico de las eco-logías pasionales tenemos desde una *primeridad* los discursos paisajísticos de las mantas juchitecas, tanto en ambientes naturales rurales como urbanos, donde la arquitectura también puede ser motivo de apropiación estética y vincularse a estados de emoción, representación y acción política, misma que es traducida en discursos estéticos contemporáneos.

Así, con Margarita Pérez el paisaje marino y las flores son temas que expresan una estética ritual de añoranza, remembranza a su terruño, a través de las cuales se traslada a su infancia en Pinotepa Nacional, su pueblo. Por su parte Justina Fuentes desarrolla un tipo de sirenidad metafórica a partir de mujeres etéreas, volátiles, vinculadas a símbolos femeninos de la naturaleza, como la luna o retomando eco-imágenes de *metáforas cristalizadas* como los alcatraces que Diego Rivera hiciera famosos en sus cuadros, ella los riega con un erotismo alterno.

Desde una *segundidad* eco-lógica, María Rosa Astorga transita a un tipo de imagen ritual de una de las estéticas populares con más difusión mexicana e hispanoamericana, por tener la cualidad mágica de vincular al devoto con la deidad. Los retablos o "milagritos" -como comúnmente se los conoce- son retomados por esta artista polivalente a partir de la isotopía visual del paisaje natural, que son un cronotopo kisceral donde se da el diálogo entre la deidad salvadora, misma que es explicitada en imagen en el cuadro y la o el beneficiario de su dádiva cuando ocurre algún accidente o situación inesperada. De ahí que la traducción desde el arte actual en la que se inscribe esta creadora, se desplaza a acciones de gracia natural donde su palabra poética ejerce un tipo de cura metafórica en el detalle paisajístico natural. Desde una lógica abductiva de lo cotidiano, el cronotopo ecológico se expresa en un espacio de diálogo intertextual con las mantas juchitecas. Así consigue transparencias en sus cuadros de gran formato que nos permiten entrar y salir de sus colores, subir a sus árboles o viajar en sus botes a ejercer nuestro propio derecho al nomadismo emotivo.

En un tono ritual desde una filosofía intercultural diferente, Akiko Mayasita, de origen asiático, trae a Oaxaca la meticulosidad de su cultura ritual traducida en papel, materia-materialidad, ecología desde la cual genera objetos de arte ritual, tanto explícitamente como actualmente desde técnicas estéticas contemporáneas que abrevan del gusto cultural por lo natural como protagonista de su obra.

Desde una *terceridad* eco-lógica, Miriam Ladrón de Guevara recurre a un trabajo de reciclaje de materiales y de ideas de las realidades y prácticas femeninas de diversas mujeres para traducir en escultura ecológica discursos plásticos críticos, así mismo retoma retablos, altares, milagritos que funcionan como marcos corrosivos, incisivos para su acción mágica. Su trabajo político explícito y su larga participación social en lucha por la equidad en todas sus expresiones, nos permite colocarla en esta metaforización.

Como un acápite específico, incluimos a tres creadoras que eligen el entramado arquitectónico simbólico para expresar su *corazonar* complejo en una suerte de ecologías urbanas. El universo del tiempo-espacio de Ivonne Kennedy explora los territorios del ser y la ausencia, el vacío y lo lleno, el silencio y la nostalgia, desde la paradoja arquitectónica como andamiaje de sentidos ocultos, implícitos, connotados, simbólicos en una panorámica a modo de un gran angular del mundo urbano que, no obstante, ingresa laberínticamente a territorios de intimidad como la cama, la ventana, la grieta, los intersticios de su cuerpo-urbe.

Desde una cura metafórica, Patricia Pérez elige la relación adentro/afuera a través de la ventana para representar sus sentimientos bajo el cristal. Paty encontró en el collage su voz plástica a través de transitar ventanas pasionales desde donde observa -afuera- la sangre, y cuya mirada -adentro- interpela al espectador a leer entrelíneas estructuras fluctuantes, zigzagueantes, altibajos monológicos. Su temática podría también formar parte del eco-nutricio, en tanto expresión de lo visceral. No obstante su visión de arquitecta, la lleva a privilegiar los andamiajes emocionales.

En diálogo, Ana Santos transita las calles oaxaqueñas, los recovecos que impregna con su mano grafitera, una huella a través de un personaje que nació y creció creativamente junto a ella: "la cosa", figuración en sombra de un hombre con

sombrero a través del cual ella habla, protesta, subvierte el silencio de eventos de violencia ocurridos en esquinas, bares, parques, espacios urbanos apropiándose plásticamente de sus memorias.

Retomando una multicitada reflexión de García Canclini parafraseada: Ivonne ejercería el oficio del comunicólogo/a a través de una mirada abarcadora “desde el helicóptero”, Patricia Pérez, la de la psicóloga -en vez de la sociológica- que propone García Canclini, en tanto aborda una etnografía de las emociones y Ana Santos -quien estudió comunicación-, la del antropólogo/a, en tanto “va a pie por la ciudad”. La dimensión política de Ivonne la ubicamos en la subversión de la norma plástica, ya que esta creadora oaxaqueña lleva una larga trayectoria encontrando en la espacialidad, un meta-espacio de intimidades urbanas, femeninas, biográficas. Su trabajo no fue seducido a la elaboración figurativa que primó por mucho tiempo en la semiosfera oaxaqueña plástica, tanto masculina como femenina. Santos, ha llegado a ser apresada en algunas ocasiones por subvertir normas urbanas.

Estas tres expresiones de la creatividad heterogénea de la semiosfera oaxaqueña alternativa a partir del trabajo metafórico traductivo, nómada, complejo y dialógico, permite entender cómo cada una va a hacer circular la primeridad de distintas maneras, y con ello expone, traduce, subvierte historias, silencios, voces y ecos femeninos, como lo analizaremos en cada proceso metafórico de la semiosfera alternativa.

Ventana metafórica III: *quotes* etnográficos¹²⁵

Poesia/Quotes

El amor por la fuerza nada vale, la fuerza sin amor es energía gastada en vano.
(Albert Einstein)

If thou wast not granted to sing thou would'st surely die. —Walt Whitman

"...only the artist can render human beings down to their last irrational elements." --
Etty Hillesum

El milagro es la explicación inocente e ingenua del misterio real que habita en el hombre, del poder que en él se disimula. --Pier Paolo Pasolini

"Ain't no substitute for love."—John Lee Hooker

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. (Fernando Pessoa)
Dios quiera, la mujer sueña, la obra nace. (Fernando Pessoa, trad. Guadalupe Ángela)

Los espejos se emplean para verse la cara; el arte para verse el alma. (George Bernard Shaw)

"Si alguna vez te han llamado insolente, incorregible, descarada, astuta, revolucionaria, indisciplinada, rebelde, vas por un buen camino". --Clarissa Pinkola Estés

"Prefiero matar a un recién nacido en su cuna antes que albergar deseos no realizados" --William Blake

La perfección no existe en el arte, ya que éste es la tendencia hacia el ideal y el ideal es, por definición, inalcanzable.

Por consiguiente se puede, se debe trabajar toda la vida para acercársele.

(Madeleine Mansion, cantante y maestra de canto)

El estudio del canto
Editorial Ricordi Americana
Trad. Francine Debenedetti
1947, Buenos Aires

And if there's one thing I could do for you, you'd be a wing in heaven blue.—Patti Smith

Y si hubiera una sola cosa que pudiera hacer por ti, serías un ala en el cielo azul.
(Patti Smith, trad. R. Galavitz)

Only the won-back heart can ever be satisfied, free, through all it has given up to rejoice in its mastery. R.M. Rilke

Ninguna interpretación me definirá y en ningún sentido la aceptaré (Joumana Haddad).

¹²⁵ Frases que Rowena Galavitz colocó en su dirección electrónica, -hipertexto dialógico- en el proceso etnográfico de comunicación virtual que tuvimos entre el año 2000 y el 2005.

Andén IV El corazonar del pincel ritual

Autoetnografías icónicas polifónico-dialógicas: las mantas, una estética nómada en los pliegues de la memoria comunitaria

Retire uno de los anillos, y otras dos piezas de esta tortuosa fantasía volverán a encajar sin dificultad. Recorte varios fragmentos y advertirá que cada uno de ellos se sostiene por sí mismo. Me atrevo a dedicarle a usted la serpiente entera con la esperanza de que algunos de sus tramos le gusten y lo diviertan.

Charles Baudelaire

Ver significa siempre, ver más de lo que se ve
Maurice Merleau-Ponty

Ver en la distancia
Maurice Blanchot



Detalle de retrato de familia de mayordomos -y una niña más- en la "Vela de los Pescadores", 2004.

Trazo IV

Una práctica del arte comunitario actual es la pintura en tela de manta de la ciudad de Juchitán, situada al sur de México en el Istmo de Tehuantepec. Esta comunidad denomina “mantas-adornos” a largos metros de tela de manta, en los que se pinta narrativamente y en figuración realista autodidacta los discursos más significativos de esta zona zapoteca, que giran en torno a los rituales y son exhibidas durante las fiestas principales del mes de mayo, conocidas como Velas.¹²⁶

Las mantas narran visualmente los procesos, relaciones sociales, cósmicas, religiosas, míticas, tradiciones y discursos de modernidad de la comunidad; es decir, pintan los principales acontecimientos colectivos. Se colocan en forma cuadrilátera en un espacio abierto, donde se lleva a cabo la fiesta nocturna de la Vela.

Estas mantas constituyen un tipo particular de estética ritual comunitaria que permite la reflexión, en varios pliegues de sentido, del arte ancestral actual, sus modos de re-presentación, re-existencia y re-creación; desde estrategias (de)coloniales de la memoria visual comunitaria. Ellas construyen sentidos interculturales interestéticos, intersemiótico-discursivos y de intergéneros que evidencian la creatividad y potencialidad de las artes que representan la norma, función y valor estético comunitario; otra forma de resistencia frente a los discursos hegemónicos del arte occidental dominante. Son un espacio-tiempo de producción de sentidos simbólico-metafóricos, a través de discursos de *la otra* historia: las memorias, llenas de imaginarios, cuentos, recuerdos y retratos visuales. La gente de la comunidad reconoce mitos, deidades prehispánicas como el lagarto, o santos cristianos como San Isidro Labrador o dioses ancestrales, que en América se mestizaron con seres de la mitología originaria, como el de la lluvia: *Pitao Cozaana* de esta zona.

¹²⁶ Acerca del nombre, las *velas* son llamadas así porque se vela toda la noche, es decir “estar despierto”, en espera del alba mientras se baila y se efectúan ceremonias ancestrales, como cambio de mayordomía a la medianoche. Se realizan en un espacio-tiempo festivo público abierto conocido como “pista”, que generalmente es tradicional; un lugar comunitario dentro de la sección o barrio al que pertenece la sociedad de la Vela que ofrece el ritual. Se cree que originalmente eran fiestas propiciatorias de las buenas cosechas porque se celebran en el mes de mayo.

La representación de los géneros más conocidos: mujeres, hombres y *muxes*¹²⁷, hace posible encontrar en ellas una dimensión de ejes multiidentitarios que brindan cohesión social a pesar de los embates de la globalidad, que también forman ya parte de las culturas comunitarias *glocalmente* y son expresados en la semiosfera visual de las mantas. En el presente andén destejemos dichos textos artísticos como continente de intersubjetividades y relatos plásticos de su cosmovisión, a partir del eje estético ritual en tres dimensiones simbólicas: la polifonía dialógica ritual, la representación de las memorias y las múltiples identidades -entre las cuales elegimos las identidades de género, por las relaciones complejas que se evidencian en el retrato como anclaje. Estos ejes expresan sentidos socio-estético-histórico-culturales complejos que son pincelados desde la vivencialidad cíclica de estas prácticas, entendidas como textos semiótico-discursivos complejos.

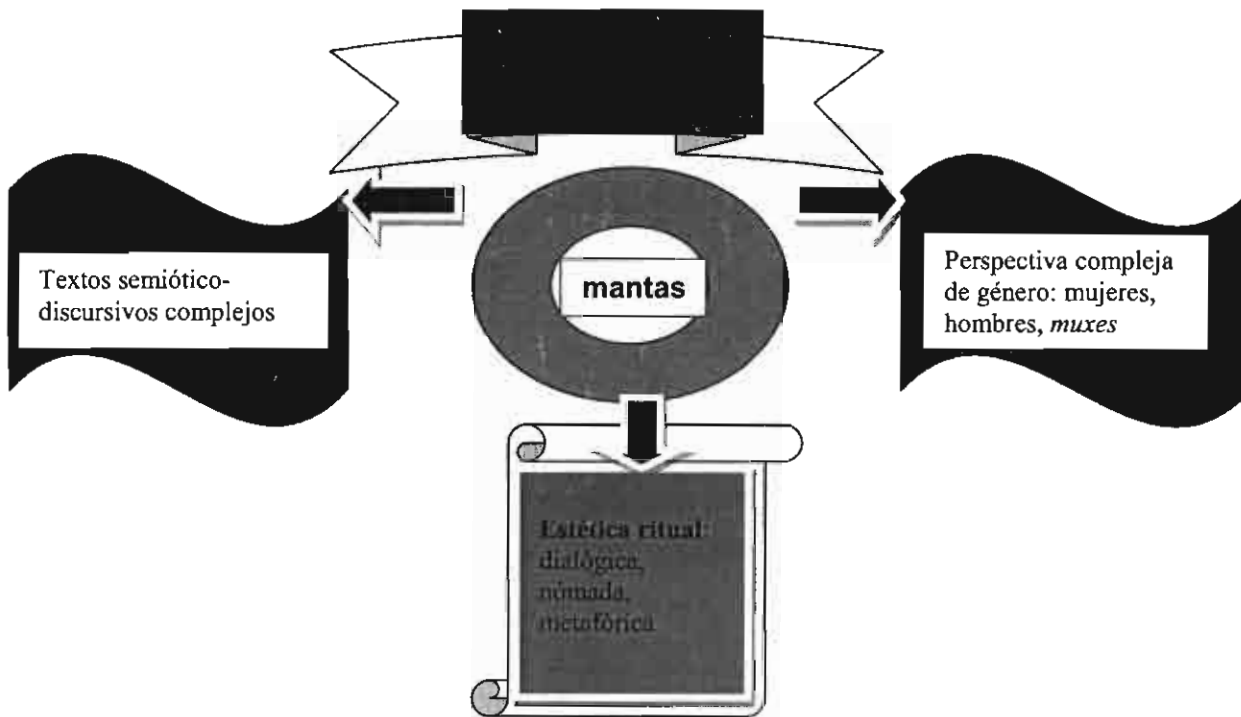


Diagrama n° 14. Alfabetización estética ritual metafórica comunitaria.

¹²⁷ Zapotequización de mujer. El *muxe* es un género zapoteco que correspondería al travesti. Son biológicamente masculinos, con una identidad femenina dominante. Se travisten, ya sea con vestimenta moderna o tradicional: enagua y huipil, de acuerdo a la ocasión, etapa y específicos intereses en juego. Ver libro de Marinella Miano *Hombres, mujeres y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, INAH y Plaza y Valdés, 2006.

La estética ritual comunitaria en Juchitán

Juchitán, por sus expresiones creativas originarias, es quizás dentro del Istmo de Tehuantepec uno de los lugares más representados del estado de Oaxaca nacional e internacionalmente. Sobre esta zona se ha hablado, escrito y construido imágenes, desde miradas antropológicas, fotográficas, cinematográficas, videográficas, literarias, entre otras. Ha conseguido un estatus significativo como texto de estudio a partir de algunos registros emblemáticos de su estética ritual: su vestimenta tradicional, que ha sido difundida, apropiada y re-creada por creadores/as del arte de galerías, como Frida Kahlo (quien se vestía como mujer istmeña) y en la actualidad reconocidas cantantes oaxaqueñas lo usan y lo re-funcionalizan en diversos estilos. Este es el caso de Susana Harp o la internacional Lila Down, quien además, desde su condición bi-cultural y bilingüe¹²⁸ ha posicionado esta indumentaria junto a su música en importantes escenarios del mundo,¹²⁹ por lo que inclusive se podría decir que ha configurado una neo-estética indumentaria de lo mexicano-oaxaqueño.

Los rituales¹³⁰ generan un espacio simbólico que tiene la posibilidad de ser un lugar compartido, donde se pone en juego un sistema de disposiciones estéticas que crea, recrea y satisface las necesidades perceptuales y espirituales de la comunidad desde variados estilos, visualidades, traducciones desde diversas

¹²⁸ Padre estadounidense y madre oaxaqueña, viviendo ella tanto en Estados Unidos como en México ha logrado generar una propuesta musical *sui generis* que incluye políglotismo con presencia de varias lenguas mesoamericanas como el mixe, zapoteco, maya junto al inglés y español.

¹²⁹ Es de notar que en la actualidad también se ha transformado el “cuerpo” del vestido tradicional zapoteca, haciéndose más cercano al estilo moderno, cambiando la forma cuadrangular central del huipil, como se observa en los mercados y tiendas especializadas. Anteriormente, la variación se encontraba en los estilos: de flores, bordado, colores, formas; es decir el contenido, pero el continente era el mismo. Probablemente se deba a la influencia del uso de algunas cantantes reconocidas con nuevos diseños. Recordemos que este vestuario es una mestización y con estas variaciones y el acceso a los precios se hacen más factibles estas metaforizaciones, más accesible a los intereses de nuevas generaciones y sobre todo al turismo.

¹³⁰ Para nuestros intereses, el ritual construye un espacio y un tiempo determinado, prefijado, donde circulan, se producen y reproducen los elementos más significativos para un grupo. Uno de los aspectos más significativos del ritual es que a través de él se establece la relación del ser humano con el mundo de lo sagrado, mediante las creencias, acciones, lenguajes como el estético y es justamente esta lógica re-creativa, la que da sentido y permite el tiempo-espacio de la vida cotidiana. A su vez, en la actualidad, el desplazamiento de lo sagrado a otras materialidades discursivas que se vinculan a tecnologías diversas, estrategias de representación, han generado nuevos funcionamientos del mismo, tanto como competencias y prácticas.

prácticas semiótico-discursivas. El ritual asigna roles, moldea conductas organiza jerárquicamente la estructura social, es decir, instituye y legitima, expresa y modula las contradicciones sociales en el acto. Relaciona al individuo con su grupo y viceversa, a lo biológico con lo social, al deber con el deseo, constituye uno de los mecanismos más fuertes a través de los cuales se da la apropiación de la experiencia colectiva.

Juchitán es una comunidad de tradición agrícola y pesquera,¹³¹ por lo tanto sus ceremonias están relacionadas con estas actividades, y en estas últimas décadas se ha vuelto eminentemente comercial. Lengua y costumbres son dos componentes angulares que expresan un profundo sentido de pertenencia a las culturas originarias en la actualidad, que se expresa en un complejo *habitus* ritual, al punto de representar marcas de distinción y prestigio de su identidad étnica desde la cual traducen semiosferas alógenas. Son referentes que han devenido en expresiones emblemáticas que transitan todo tipo de fronteras y están presentes en sus prácticas cotidianas rituales sagradas o profanas,¹³² que han devenido en relaciones identitarias estratégicas: visuales, políticas y económicas, sobre todo, en diálogo con otros discursos de la sociedad actual global, mediante negociaciones simbólicas diversas que parten de su eje étnico profundo.

Juchitán tuvo el primer gobierno de izquierda en México, que interpeló al pueblo a la movilización a través del uso del poder estético zapoteca. De ahí que lo que llamamos la dimensión estética ritual¹³³ forma parte de sus prácticas

¹³¹ El gusto por pintar está ligado a expresiones más allá de lo estético artístico, pues es una práctica común desarrollada por muchos pescadores lugareños en las paredes de sus casas cuando regresan del mar, un ritual del orden de lo cotidiano que expresa su concepción integral del mundo: el *continuum* naturaleza-cultura, mito-rito, sagrado-profano, orden-caos, eros-tánatos; expresiones artísticas y extra-artísticas, características vigentes de las culturas originarias actuales. A través de ellas se relacionan con el cosmos: naturaleza, dioses/as, como con el mundo: su ecología, sus paisajes, congéneres y de otros géneros entrelazados con íconos mediáticos como Kalimán o los estereotipos de parejas interétnicas (hombre blanco-mujer india) que son parte de cromos, cobijas, grafitis populares. Ahí también encontramos sirenas diversas.

¹³² Sintetizando varios de sus textos, especialistas como Mircea Eliade, Víctor Turner, Roland Grimes, Ingrid Geist podemos decir que existen dos tipos de ritualidad: la cotidiana o profana que se caracteriza por el manejo de símbolos rituales en el espacio-tiempo diario, donde también ubicamos los rituales civiles, profanos; y los sagrados o festivos donde hay una comunicación explícita con las fuerzas de la naturaleza, con las deidades de su cosmología y que se ve expresado en la fiesta donde se retorna al tiempo mítico.

¹³³ Esta categoría la inicié trabajando en mi tesis de maestría *Estéticas rituales, pincelando identidades*. ENAH, 1999. Propongo adjetivar así a la estética que tiene como fin el

comunicacionales, que en el campo político devino en una estrategia nodal para el posicionamiento de la Coalición Obrero-Estudiantil del Istmo (Cocei), como partido que estuvo en el gobierno en los años 80-90.¹³⁴ En este movimiento, la mujer tuvo un papel protagónico y no es exagerado afirmar que fue gracias a su respaldo que llegó al poder por más de una década.



IM_RD 0 Foto: Rafael Doníz.

“Caso único en el panorama de las mujeres de los grupos étnicos de México, las mujeres son identificadas como el emblema de la etnia en su conjunto” (Miano, 2006).

Es importante resaltar que la tela de manta es de bajo costo y tiene una larga historia de abanderamiento político, observable en cualquier acto público. Ésta es una característica que comparte con otros estados de México, de Latinoamérica y en general del mundo, pues su bajo costo ha permitido expresar las voces interpelativas, apelativas, contestatarias, subversivas, a través de lo cual se han denunciado muchas injusticias. En tela de manta se escriben discursos de protestas; se dibuja, se pinta, se visten los hombres y mujeres del campo. Este tipo de estética popular autodidacta desarrolla una agencia creativa de importante capacidad estratégica movilizadora. Sus características físicas ayudan a ello: su corporeidad, su flexibilidad,¹³⁵ su bajo costo con respecto a los precios del arte de galería -que entre otras cosas incluye garantías- mas sobre todo resulta fácil de transportar y colocar, lo que permite la creación de un escenario ritual con la sola

funcionamiento extra-estético: el ritual, en el cual la potencialidad creativa es fundamental como transmisora de sentidos socio-histórico-estéticos culturales comunitarios que dan explicación a sus acciones.

¹³⁴ Es de señalar que la Cocei (Coalición Obrero-Estudiantil del Istmo) en su época de apogeo, (años ochenta) desarrolló una política de re-surgimiento de la tradición a través de la lengua y tradiciones, mediante la refuncionalización de las fiestas, esta vez para fines políticos, desde lo que Marinella Miano denominó “una festividad de lo político” (2006,130).

¹³⁵ Esta plasticidad identitaria ha sido de gran utilidad para su primera exposición colectiva fuera de sus límites estatales y nacionales: en el Ecuador, de la cual hablaremos posteriormente.

colocación en un espacio público o privado. Es por ello que consideramos que son una estética nómada.

El trabajo polifónico ritual con las mantas generó comunidades creativas que intervinieron el espacio público a través de la itinerancia por calles, plazas, centros históricos o periféricos, espacios de poder, como el Palacio Municipal,¹³⁶ la Biblioteca o la casa de Cultura. Es en este sentido que las mantas se acoplaron al quehacer cultural del pueblo juchiteco. A su vez, otra estética ritual¹³⁷ en Juchitán es la tradición de hacer estandartes dedicados a los santos, donde igualmente escenifican y personalizan pasajes rituales, recorren las calles en tiempo de fiesta y representan a los personajes rituales como capitanas, mayordomos, junto a los santos lugareños en sintaxis visual equitativa.



MSVSIL7_ IM13

En esta representación se observa al lado y al fondo un estandarte de San Isidro, personaje central rodeado de flores, al que le acompaña la imagen del o la capitana, que en este caso está presente dentro de la manta de este mismo santo.

Se desconoce a ciencia cierta el origen y el tiempo de producción de esta creación comunitaria, mas podría ser una auto-iniciativa de invención popular a partir de la sinergia creativa del movimiento político cultural que desde los años 70 del siglo pasado sembró en Juchitán el interés por el *re-surgimiento cultural* de su pertenencia étnica, el uso político de sus tradiciones rituales, como otro hecho

¹³⁶ En uno de los cierres de campaña *cocceísta* se hizo un huipil tan grande que cubrió la fachada del Palacio Municipal, cuyo bordado -abierto por supuesto- fue trabajado por hombres, mujeres y *muxes* hasta momentos antes de su performance.

¹³⁷ Ver mi capítulo II de *Estéticas rituales, pincelando identidades*. Tesis de maestría, ENAH, 1999.

estético que debe los principios de solidaridad comunitaria mencionados en el capítulo anterior, que se encuentran presentes en todas sus prácticas.

Los rituales en Juchitán implican una variación estética en los escenarios de su expresión: entre la casa y la capilla barrial, entre el transitar por las calles y el establecerse en una silla bajo la enramada de una fiesta (aunque ésta también sea calle convertida en espacio privado), la alegría de una *pachanga* y el dolor de perder a un ser querido, que se acostumbra acompañar con un trío de guitarras tocando y cantando los sones más tradicionales que le gustaban al finado/a. Son algunas de estas expresiones de la ritualidad cotidiana y sagrada de Juchitán en las que podemos encontrar distinciones étnicas expresadas en su carácter estilístico, por lo cual consideramos evocar una estética ritual zapoteca, que ha sido permeada también por elementos foráneos. De ahí que existen estilos zapotecos particulares de acuerdo a las clases sociales, géneros desde diversas condiciones etarias, tradiciones o/y modernidades que expresan los elementos estético rituales de sus contextos signíco-simbólicos complejos. Estos acontecimientos constituyen el sistema de referencia y traducción de los y las pintoras académicos/as, literatos, institucionales, quienes lo re-crean en elementos estilísticos que ya pasan por el lenguaje académico, con lo cual se configura lo que podríamos decir una poética¹³⁸ metafórica traductiva comunitaria.

La fronterización de sentidos metafóricos: la pintura mantera, una estética ritual dialógica de la memoria comunitaria

Las mantas son narraciones plásticas que tienen sus miembros de verse-viendo, a través de una selección comunitaria de escenas de orden mítico-ritual, textos verbales, representaciones de imágenes celebrativas de las fiestas principales de mayo en Juchitán. Muestran los lugares de la memoria materializada en largos metros de tela pintada por creadores de la comunidad sin academia¹³⁹, donde se narran historias antiguas y modernas, personajes de todo tipo, mitos y leyendas de

¹³⁸ Al hablar de poética nos referimos al discurso particular que expresa un estilo que en este caso es visual, plástico.

¹³⁹ Hay que aclarar que este tipo de pintura lo elaboran creadores varones, excepto una de las mantas que analizamos en el próximo capítulo, en que el reconocido pintor Jesús Urbieta (familiar del mayordomo) invitó a colaborar en esta narrativa visual a sus colegas con academia, donde incluyó a mujeres creadoras, como Natividad Amador y Azteca de Gyves.

ayer y hoy. Estas pinturas rituales funcionan como límites espacio-temporales de las Fiestas Mayores o Velas como de los Pescadores, del Lagarto, santos como San Isidro Labrador y San Vicente Grande, fruto de procesos de mestización surgidos de la imposición religiosa¹⁴⁰ sobre los antiguos *pitaos* (dioses zapotecos).

Es de esta manera que se llegan a constituir las cofradías que les dan nombre a las Velas: de los coheteros, pescadores, herreros, del lagarto, entre otras. Las mantas relatan visualmente las prácticas rituales que dan sentido a los procesos festivos zapotecos. Son un testimonio de la vida cotidiana y sagrada de la comunidad. En ellas está presente el transcurrir del tiempo-espacio de los ciclos festivos, el tiempo de la cosecha, el de la siembra, de los miembros de la sociedad y sus deidades, tanto zapotecas (*pitaos*), como del panteón católico colonial que los dominicos asentados en la zona impusieron. No obstante, la mestización deífica expresa que subsistieron los unos a través de los rituales ancestrales hacia la Tierra, el mar, su cosmos originario. Todos los elementos son necesarios e importantes, complementarios, relacionales y expresan el *continuum* dialógico¹⁴¹ naturaleza-cultura, seres vivos-muertos, mito- rito, tradición-modernidad. En las mantas viven los signos rituales sagrados y profanos que expresan la imaginación dialógica en una polifonía de discursos (Bajtín, 1981), a través de la narración de estas prácticas pictóricas populares semiótico-discursivas. Por esto son un complejo textual, una semiosfera plástica ritual.

¹⁴⁰ Esta zona fue evangelizada por la congregación de los dominicos.

¹⁴¹ Dialógica que desde Bajtín incluye una dialéctica, co-creación del lector, participante activo en el proceso de producción de sentido. Para este autor la significación no reside en su significado, sino en la confrontación incesante entre texto y contexto a través del lenguaje, lugar de re-acentuación (axiológica, valorativa, entonación evaluativa) de voces, personalidades, contextos y también identidades de género.



MSVP2_IM 3

Manta de los Pescadores, museo de La Medicina.
Exposición interestética intercultural "Estéticas rituales nómadas en Ecuador",
Bienal Internacional de Arte. Cuenca, junio-julio de 2008.

La función de las mantas es primordialmente pedagógica comunitaria: narran el proceso de la fiesta, cuentan principalmente los mitos de origen, evocan la historia, ocupan un lugar simbólico en el conjunto de elementos de la Vela, aunque no por ello dejan de ser un objeto plástico valorado por los lugareños por el efecto que provocan: gusto, identificación, orgullo y prestigio para la sociedad, si el trabajo del mantero es del agrado del público. La importancia de las mantas también se demuestra en los préstamos de éstas a las instituciones, ya que en ocasiones forman parte de eventos culturales del Ayuntamiento para actos públicos cívicos, donde se acostumbra hacer un simulacro de Vela, apropiación festiva con lo cual se observa que el valor de estos objetos rebasa sus propias fronteras.

De ahí que la dimensión ritual en la comunidad zapoteca de Juchitán es fundamental, pues en torno a ella se pone en práctica el intercambio simbólico, que constituye la fuente del espíritu comunal expresado en festejos a los santos, o por onomásticos de sus vecinos, peregrinaciones a las lagunas, y se evidencia, por ejemplo, en la producción culinaria colaborativa. El dar es una forma de recibir, pues existe un compromiso de solidaridad entre la gente que ofrece su trabajo, tiempo, servicio o dinero para cuando la persona lo necesite, lo cual queda grabado

en la memoria inclusive de generaciones.¹⁴² La retribución de lo entregado es considerada sagrada y se conoce como *cooperación: tequio*¹⁴³ que en zapoteco se llama *guendalizaa*, que es como decir confraternidad. Esta práctica que viene de tiempos ancestrales es lo que posibilita que en Juchitán la vida festiva sea uno de los elementos de identificación social más fuertes, gracias al poder de su carácter comunitario.

La cooperación es el elemento cohesionador de la sociedad, lo que propicia una retribución igual en asistencia, especies o mano de obra a la familia organizadora del evento. Es el principio de solidaridad presente en todas las comunidades originarias¹⁴⁴ que se manifiesta mediante la retribución en trabajo, especie o aporte económico, estableciendo una obligación que se inscribe en la dimensión simbólica social, con lo cual se genera una cadena de reciprocidades a-temporales. El mantenimiento y fortalecimiento de estas relaciones, mediante el trabajo colectivo creativo, es también una forma de organización tradicional alternativa a la dinámica del capitalismo y por tanto es una estética de resistencia.

Esta ritualidad estética discursiva incluye operaciones como la argumentación visual, así como procedimientos del *orden del discurso*: exclusión, mecanismos de control, que desde la propuesta de Foucault (1980) permiten penetrar en la arqueología del saber, del ser y del hacer de los personajes de estos textos, tensionando los funcionamientos del poder y del deseo, del decir y lo dicho, de lo normativo pero también de lo prohibido, como por ejemplo el tabú de la visualidad corporal en desnudo. Así, por ejemplo, casi al final del discurso visual de la manta del Lagarto aparece una persona bañándose en el río junto a fisgones que emulan comentarios visuales a través de énfasis icónicos en torno al cronotopo carnavalesco, popular, festivo del ritual. En este sentido existe una coherencia y cohesión a lo largo de toda la narración visual en torno a cada tópico desarrollado.

¹⁴² Asimismo, la lista de las personas por asumir la mayordomía es tan larga que es la memoria colectiva la que se encarga de recordar. Se habla de un "cuaderno" de cooperación, que no existe de manera matérica.

¹⁴³ Lo que en la zona vallista es la mundialmente conocida fiesta de la *Guelaguetza*.

¹⁴⁴ En las comunidades andinas existen formas de cooperación colectiva en el trabajo como la *minga* o el *magui mañachi* (presta manos). Son partes fundamentales de la cosmovisión del mundo andino; en ella se da la interacción de símbolos presentes en las relaciones sociales, económicas y culturales que expresan una lógica distinta a la de la sociedad nacional.

Estamos entonces frente a una discursividad ritual que se expresa en un ordenamiento de gestos, comportamientos, circunstancias, símbolos, signos, objetos para hacer y estar en el discurso. Las sociedades de las Velas son *sociedades del discurso* (pues restringen su producción para que circulen en espacios cerrados, aunque pueden no siempre ser cumplidas estas reglas y tener aperturas estratégicas). Existe una relación de adoctrinamiento, una pedagogía ritual para las nuevas generaciones, un proceso de alfabetización de los *subjet*¹⁴⁵ discursivos más importantes del proceso ritual de la comunidad desarrollado a partir de tramas significativas. Este proceso de identificación genera la reproducción de las normas que asumen y aglutinan a la comunidad y constriñen a permanecer en esta identidad, pues es el vínculo con el grupo, la separación y la distinción de quienes están dentro o fuera.

La educación, por más que sea, de derecho, el instrumento gracias al cual todo individuo en una sociedad como la nuestra puede acceder y no importa qué tipo de discurso, se sabe que sigue en su distribución, en lo que permite y en lo que impide, las líneas que le vienen marcadas por las distancias, las oposiciones y las luchas sociales (Foucault, 1980: 37).

En las mantas se representa la comunidad a sí misma, desarrollando discursos que configuran sus memorias y prácticas socioculturales en una narración visual con una amplia iconografía que genera diversas posibilidades de lectura y significación, donde se interpelan los sentidos de los mitos y las cotidianidades, de lo sagrado y lo profano, del humor y el temor, de la memoria y el olvido. Estos discursos pictóricos tejen diversas miradas y traducen expresiones culturales pintadas en el proceso ritual de las Velas. De principio a fin, se privilegian los acontecimientos más sobresalientes, marcando pautas de comportamiento ritual en escenarios diversos de este territorio metafórico visual. El protocolo de los miembros es diferente antes y después de entrar a ellas. Traspasarlas demanda el rito de paso de lo profano a lo sagrado,¹⁴⁶ frontera que permanece vigilante y cuyo

¹⁴⁵ El *subjet* es una categoría lotmaniana que se refiere al tópic discursivo, al motivo, en términos generales, al asunto predicativo.

¹⁴⁶ En el caso de las Velas, implica el saludo a una mujer que ofrezca "lleve el puesto", es decir una mesa con comida y sillas frente a la pista de baile, a la cual se le entrega una contribución económica envuelta en un pañuelo o servilleta, luego de lo cual el/la/los invitados se sientan en sillas que son asignadas por ella y esperan su comida y un rosario de cervezas, de rigor.

funcionamiento se activa en la noche de la fiesta. Una vez adentro, los socios saludan a los otros miembros, dan su *limosna*,¹⁴⁷ reciben un plato de comida tradicional, bailan los sones típicos al estilo zapoteca y en el momento culminante se efectúa el cambio de mayordomía con la entrega de un pequeño ramo de flores. Este ejercicio simbólico de cambio de mando constituye uno de los momentos más importantes del ritual y está representado pictográficamente en las mantas como un diálogo entre pasado, presente y futuro.

Autorretrato comunitario desde la re-existencia metafórica visual



MSVL3_ IM 21

Este es un *ta* (forma respetuosa para referirse a un anciano) al que se recuerda siempre en su carreta, manera como en vida se acostumbraba verlo. Manta del Lagarto, Mariano Toledo, 1975.

En este espacio discursivo de pensamiento textil,¹⁴⁸ expresado en signos visuales pictóricos se ha generado un lugar de representación de sentidos complejos que proceden de memorias diversas, donde luchan por la hegemonía del poder real y simbólico los diferentes sujetos sociales de la semiosfera artística oaxaqueña. Los socios proporcionan su *mejor*¹⁴⁹ fotografía al pintor y pueden expresarle cómo quieren que los pinte. Éste la ubicará en el relato de acuerdo a los pasos que sigue la Vela correspondiente, a partir de una especie de rompecabezas

¹⁴⁷ Es una cantidad establecida, que cada invitado está obligado a entregar a las mujeres que reciben el aporte en sus puestos de festejo.

¹⁴⁸ Nos adherimos a la propuesta de José Sánchez Parga de que el tejido ha constituido un objeto privilegiado de representación social por su importancia, convirtiéndose en una forma de escritura. Ver *textos textiles en la tradición cultural andina*, 1995. En este sentido, podríamos hablar de una otra lógica en la representación, por tanto, un *sentí-pensar* textil que hilvana memorias, estéticas, cosmovisiones en sentidos y sujetos complejos.

¹⁴⁹ La que más les gusta, donde aparecen con el mejor traje, en la mejor etapa de sus vidas, generalmente en edad adulta, cuando evidenciaban simbólicamente solvencia económica, afectiva, comunitaria, aparecen junto a la familia, con sus animales, los que crían, con los que trabajan, entre otros aspectos de modalización discursiva visual.

de imaginarios, que busca el lugar simbólico donde *encaje* cada sintagma visual en el proceso paradigmático ritual donde se encuentran todas las fotografías de los socios. Así, cada actor ritual, por su historia, prestigio social, actividad laboral, autoridad ritual, importancia económica y sobre todo el lugar que ocupa en la memoria colectiva tendrá un “puesto” también en la manta.

Por todo esto, consideramos pertinente hablar de autoría creativa colectiva, una manera de una “otra” autoetnografía plástica en tanto es una auto-representación de un auto-discurso de la memoria comunitaria, donde el retrato tiene un sentido de identidad personal para los socios, pero que no implica aislamiento o unicidad como en la pintura occidental, ya que cada sujeto forma parte de un entramado mayor de redes socioculturales. De modo que los personajes en las mantas *viven* sólo en la medida que ocupan un lugar espacial simbólico dentro del contexto de este discurso ritual que es actualizado en la performance de la puesta en escena de la fiesta anual.

El retrato en la manta construye la imagen que se quiere ofrendar y que a la vez será con la que perdurará en el recuerdo comunitario. Ejerce una acción en ese hecho estético que se pretende dar y que, como toda ofrenda, espera su respuesta o *don* (Mauss: 1924) expresada en comentarios, anécdotas, preocupación por una situación personal específica: salud, economía, eventos importantes en los ciclos de vida, es decir una *semiótica del momento*, cuya estética de participación dirige la mirada del traductor plástico a los signos y símbolos decidores de este discurso colectivo y configura una representación del imaginario.

Este acto profundo, ético, estético y erótico de intercambio simbólico en la sociedad humana funciona como una *metáfora enunciativa*¹⁵⁰ a la que se le suma el anclaje *nómada* que interpela a los participantes-espectadores, tanto a las antiguas como a las nuevas generaciones que observan. La gente del lugar suele ir a ver las mantas cuando aún hay claridad, alrededor de las cinco-seis de la tarde, “antes de que se oculte el sol”. Los y las espectadores/as se detienen a observar a

¹⁵⁰ Categoría trabajada a partir de la propuesta del semiólogo brasileño Eduardo Peñuela, que señala la interpelación visual que puede caracterizar cierto tipo de metáforas. Curso impartido en el Centro de la Imagen, México, 2001. Ampliando esta visión podríamos hablar de metáfora dialogal, que construye su sentido creativo con la aportación que *el otro* le confiere al diálogo.

sus conocidos que aparecen en la manta o incluso a sí mismos y a comentar -el parecido o no- del retratado, así como su vestimenta y el co-texto¹⁵¹ gráfico. De acuerdo con la forma como ha sido retratado por el pintor se evidencia el lugar que ocupa la persona en la sociedad de la Vela y hasta qué cantidad de dinero pagó por su retrato: "Ahí aparece *Ta Chente*, el de la Séptima Sección y está bien hechito, ocupa todo un recuadro en la manta, él solito".¹⁵²



MSVSIL8_ IM 22

Retrato en tres cuartos de ganadero conocido por la comunidad.

En este sentido, el retrato es una traducción pictórica elaborada a partir de la foto y el conocimiento del personaje. De ahí que no basta con plasmar un parecido físico, sino en pincelar *el otro* parecido, el que se establece con la imagen que se quiere adoptar, la que se ubica en el horizonte de lo deseado, de la seducción, de la ruta de la memoria comunitaria. En las mantas, las actitudes de los retratados, la escenografía y hasta su corporeidad son imaginarios estéticos que expresan un enlace entre la persona y su personaje en la manta donde *actúa* su papel. Cada representación en la manta abre un campo de memorias del evento donde se despliegan simpatías, empatías, nostalgias, reminiscencias, risas, envidias, silencios y olvidos, todos elaborados discursivamente en la visualidad, que configura el dato para la construcción de las pasiones que el texto desencadena.

No olvidemos que la emoción también entra en juego en estos discursos de los diferentes miembros de la sociedad, permitiendo una gradación de intensidades que incluyen tensión, comicidad, emoción y razón y que se actualiza en el aquí y

¹⁵¹ Con quién le han puesto, que le rodea a la persona, con qué traje está, quién le sigue y antecede.

¹⁵² Declaración de una mujer juchiteca que se acercó a ver a éste su vecino, cuando colocaron la manta del Lagarto, el 8 de mayo de 2005.

ahora de la mirada: auto y hetero-mirada, logrando que el retratado quede en el imaginario de los espectadores.

En este sentido, la manta construye una memoria afectiva que trastoca espacios y tiempos, personajes: difuntos que “viven” esa noche -a través de la manta-paisaje originario mítico y “el de antes“. Así se estructura una *economía visual* (Poole, 2000) que reordena y jerarquiza no sólo los hechos, sino sus efectos en escenarios y relaciones entre sus miembros y sus dioses traducidos en discursos intergenéricos, interestéticos e interculturales, donde “la memoria es responsable no sólo de nuestras convicciones, sino también de nuestros sentimientos, de ahí la importancia de ver la dimensión afectiva de la memoria” (Guerrero: 2004:13).



MSVSIL6_ IM 23



MSVSIL6_ IM 24

Detalle de argumento *kisceral* (modalización plástica de la fe) femenina y masculina en la manta de San Isidro Labrador. Véase el rictus sagrado en los trabajadores del campo.

Discursivamente también se pinta la lengua zapoteca, como aparece en una manta de San Vicente *Goola* (viejo). Este relato amoroso intercultural nos evidencia los vínculos afectivos y las situaciones conflictivas de una pareja bicultural de hombre zapoteco con mujer *guada*:¹⁵³ Es de advertir cómo al final de la letra se explicita la relación lenguaje-madre (transmisora de la lengua) cerrando de manera polisémica y metafórica con un enunciado emotivo a la madre-lengua.

*Dxi naa guyaa
Ndi' bizaacalua'
Dede naa bidxagaa
Uyuania ti huada huiini'
Quenda gana' de diidxastiá
Ora guini' quiriene naa*

*Cuando me fui
esto me sucedió
me comprometí con una
mujer fuereña
no sabiendo el español
Cuando habla no la entiendo*

¹⁵³ Forma como se nombra a las extranjeras en el lugar. Traducción de Alain de la Cruz.

*Ni runetia' ruxidxe'
Ne ridxina' riguiidxe'laa
Naa diixastía
Que ganadia'
Diidxazá bisiiidi jña naa
Nahuiine',guyuaa ndaani ná'*

*¿Lo que hacía? Me reía
me acercaba a abrazarla
¡Yo el español no sabía!
Zapoteco es con lo que nací
Zapoteco me enseñó mi mamá
De pequeño crecí en sus brazos.*

Pedru Baxa.¹⁵⁴

En ocasiones la narrativa de las mantas maneja códigos discursivos visuales y orales representados en lengua zapoteca y en español. Encontramos canciones lugareñas como la de Pedru Baxa, compositor popular, así como un detallado registro nominal de autoridades rituales comunitarias de la sociedad de la Vela, hecho que nos recuerdan el lenguaje del *comic* o inclusive el cinematográfico, donde luego de la secuencia de escenas -en este caso pictóricas- aparecen los créditos, como cierre.

Por todo esto, no podemos decir que los autores de estas mantas sean únicamente los creadores que las pincelaron, Mariano Toledo, Cándido Carrasco, Delfino Marcial, entre los principales, ya que como se ha mencionado no forman parte de una práctica individual, como en el caso de los pintores de galería. A pesar de que las mantas llevan también la huella de su productor material (firma), son prácticas sociales con autoría comunitaria por ser pinturas tradicionales cuyo productor, distribuidor y consumidor es la comunidad, que en última instancia construye en estos textos la memoria, acción y proyección socio- estético-histórico-cultural. De ahí que estamos frente a un sujeto comunitario de la producción, por su carácter colectivo.

Además, los pintores colocan su nombre junto a los datos de su pertenencia barrial, con lo cual elabora un primer anclaje identitario, mismo que será después extendido a la sociedad de la Vela en tanto aparecen también los nombres de los socios y sobre todo -resaltados en tamaño o colorido más intenso- aquellos mayordomos que aportan la gran parte o pagan todo el costo de la misma por algún favor deífico recibido. Las mantas son un tipo de discurso comunitario que

¹⁵⁴ Canción del compositor popular Pedru Baxa -Pedro, el barrudo- pintada en la manta de San Vicente Goola. Traducción Alain de la Cruz.

encuentra en esta estrategia narrativa visual otra manera de relatar sus memorias, de ofrendar su gratitud y de expresar su sensibilidad creativa.



MSVP_IM7

Imagen y firma de Mariano Toledo. Un pez nos direcciona la mirada hacia la firma del pintor a manera de legitimización.



MSVP1_IM8

Detalle de firma de Mariano Toledo, quien estampa su nombre sobre una tabla de pintor, colocando pinceles de diverso grosor, que son seguramente los que utiliza en su práctica. Es de señalar que en esta imagen olvida colocar su pertenencia barrial.



MSVSIL6_IM9

Nombres de *los principales* de la Vela San Isidro Labrador del año 1981, que quedan estampados en la manta; se los recordará al momento en que en otro año se coloque la misma.



MSVP1_IM10

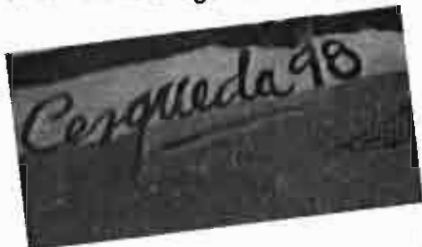
Detalle de *recuerdo* de la manta con los nombres de las autoridades culturales (presidente y diputado¹⁵⁵ *goola*) de la Vela de los Pescadores. Aquí un pescador lleva su canasta llena de peces en la espalda, como probable índice de haber sido favorecido por los *dioses* al cumplir a cabalidad con los rituales.

¹⁵⁵ Hay que aclarar que esta autoridad no tiene ninguna relación legislativa ni vínculo con el Gobierno, sino es retomada por la gente por ser un puesto de elección comunitaria.



MSVL4_IM11

En esta imagen la firma está junto a *la autoridad* del ritual: el lagarto, a orillas de una laguna con el cual se cierra la manta



MSVL5_IM 12

Firma de Delfino Marcial Cerqueda, pintor juchiteco que transita del arte de galerías al de mantas y que ahora se ubica en la frontera interestética. Nótese que no coloca su pertenencia barrial.

En últimas fechas, otro creador de mantas que se ha dado a conocer es Delfino Marcial Cerqueda, quien desde varias décadas expresó interés por dedicarse a esta actividad. Él ha elaborado una manta para la sociedad de la Vela del Lagarto, en la cual su madre es una de las autoridades reconocidas. Vemos en su firma que no usa la pertenencia a la 4^a. Sección, donde reside. Delfino ha expuesto en escenarios reconocidos de las artes institucionales.

La comunidad evoca gusto, identificación, orgullo y prestigio cuando hablan de ellas. Para la sociedad el trabajo del mantero debe ser del agrado del público. La importancia de las mantas también se demuestra en los préstamos de éstas a las instituciones gubernamentales, ya que en ocasiones forman parte de eventos culturales del Ayuntamiento para actos cívicos, donde se acostumbra hacer un simulacro de Vela, apropiación festiva con lo cual se observa que el valor de estos objetos rebasa sus propias fronteras.¹⁵⁶ En las mantas el *continuum* tiempo-espacio crea un continente-contenido para las representaciones socio-estético-histórico-culturales que vinculan el horizonte del supramundo con el mundo y el inframundo; *axis mundi*, donde vive el cuerpo comunitario, tanto personal, social como cósmico.

¹⁵⁶ Las mantas fueron expuestas por primera vez en una exposición individual en el Ecuador en el museo del Banco Central, y también formaron parte de la Bienal Internacional de Arte de Cuenca, en 2007, donde pudieron compartir con nuestra gente indígena en espacios públicos como en el Mercado de Flores de Cuenca y la Casa de la Cultura de *Cofacachi* en exposición itinerante.



Manta de los Pescadores. Al fondo, un fragmento de la manta de dicha Vela, con figura de sirena y tres cruces junto a un anuncio publicitario de cerveza, pintada internamente a manera de una *metamanta*. La composición presenta un juego de miradas *interno* y *externo* dialógico. El mayordomo es el que nos mira, mira afuera del retrato, acompañado de su esposa e hija; la pareja contigua se mira entre sí y los hombres del fondo miran a la manta mientras bailan. Es interesante observar que la niña contigua a la familia no está incluida por el toque de mano de sus padres. Quizás ella es un personaje que se cuelga en el retrato, dentro de los tantos niños y niñas que deambulan por la pista, bailan entre ellos o con las parejas de familiares. Además, su rostro fue pintado sin tanto detalle como el de los tres principales. La mirada dirigida hacia nosotros podemos calificarla como hiato plástico, desde la propuesta polifónica bajtiniana. Arriba, fotografía de Frida Kahlo. Quizás su herencia oaxaqueña materna motivó que la pintora retomara y difundiera esta vestimenta ritual istmeña. Fotografía diseñada por mí en la exposición del Centro Cultural Mexicano, Quito, 2009.

El baile es un rescate del espacio-tiempo del movimiento que remite a un espacio interno que crea un “proto-narcisismo en tanto el embrión sólo se interesa por sí mismo” (Peñuelas, 2001). Desde la globalidad de lenguajes, Stefania Guerra y Gino Stefani lo ubicarían dentro de su modelo -basado en el tiempo prenatal- en el estilo rítmico: “es una exploración recurrente del espacio en búsqueda de puntos de referencia ya probados, y por esto una medida del tiempo utilizado, la esperanza que determina una mayor activación tónica y el placer del juego (perder y encontrar, ‘aparecer y desaparecer’, los juegos del eco, del rebote [...])” (Guerra, 2004:49).

Es dentro de este espacio en movimiento que la figura central de los protagonistas aparece como retrato de familia en posición erecta y viéndonos. La memoria es el dispositivo más significativo de todos los que activan estas mantas. Es la base profundamente arraigada del proceso actual de conciencia sin la cual no podemos pensar el *aquí* y *ahora*. Como menciona Lotman (1996), si la historia es la

memoria de una cultura, entonces quiere decir que no es sólo una reliquia del pasado, sino un mecanismo activo del presente.

La operatividad de la noción de memoria y olvido colectivos se refiere a ciertas formas de conciencia del pasado (o inconsciencia) aparentemente compartidas por el conjunto de individuos. No es jamás una memoria unívoca; activamos múltiples memorias al unísono frente a un hecho, imagen, acontecimiento. Los lugares enunciativos de la memoria son la condensación de memorias plurales, diversas, antiguas y presentes, en conflicto, tensión o coalescencia; interactuando unas con otras de manera polifónica. La memoria colectiva, así como la identidad, se definen también en relación dialógica con *el otro* y por tanto se actualiza, aún cuando su referente sea el pasado. Los grandes relatos de memoria unívoca, así como de identidad, han sido desplazados en esta época de dislocación de certezas por estrategias de memorias múltiples, oportunistas, desdibujadas, en constante emergencia y re-existencia, siempre en acción simbólica.

De ahí que en las mantas el sujeto productor es colectivo, pues aunque están elaboradas por un pintor autodidacta, las mantas son un tipo de discurso comunitario que encuentra en esta estrategia narrativa visual otra manera de relatar su vida social. Sus imágenes nos recuerdan la tradición de los pueblos originarios de representar pictográficamente estelas y -tras la Conquista- los llamados códices prehispánicos.

Las mantas, intertextos semiótico-discursivos complejos

El modelo semiótico-discursivo transdisciplinario de Haidar (2006) crea, sintetiza y sistematiza algunas propuestas teórico-metodológicas que teje desde la semiótica de la cultura y el análisis del discurso las teorías de la complejidad y la transdisciplina. A partir de ahí genera una dimensión operativa que evidencia un horizonte transversal y alterno, cuyo inicio de hilo de madeja parte de la categoría *práctica semiótico-discursiva* (1994). Desde esta teoría-metodología podemos decir que la práctica mantera es una producción socio-estética-histórica-cultural-política ritualizada; un conjunto transaccional con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas, con coherencia y cohesión, articuladas desde condiciones específicas de producción, circulación y recepción, donde emergen múltiples materialidades y

funcionamientos como el metafórico, de nuestro interés. “Son un dispositivo de la memoria cultural, generador de sentidos, heterogéneo y políglota, soporte productor y reproductor de lo simbólico que materializa los cambios socioculturales históricos y políticos [...]; una práctica subjetiva de la memoria polifónica” (Haidar, 2006:73-76). Es desde estas múltiples dimensiones de sentido que vamos a presentar algunos de los andamiajes de la arquitectura de estos textos pictóricos complejos.

Las mantas juchitecas son bilingües pues además de la narración visual también poseen el anclaje verbal en dos idiomas, ya que incluyen discursos verbales en zapoteco como canciones típicas. Sus narraciones versan en torno a los principales acontecimientos de la fiesta principal o Vela, detallando su contexto, representando personajes y acciones que construyen el relato visual. Se insertan en una pragmática ritual, en tanto tienen una función que cumplir en un tiempo determinado: la tarde y noche del mes de mayo, tiempo de alfabetización ritual para las jóvenes generaciones y reproducción de los estatus etarios y económicos de acuerdo a los capitales simbólicos de los diversos miembros de la comunidad. Las mantas son encargadas por la comunidad a un pintor llamado mantero, que es un pintor autodidacta -la mayoría de las veces miembro de la sociedad de la Vela-, como Mariano Toledo o Cándido Carrasco, quienes conocen a profundidad las condiciones, contextos y personajes de su ritualidad pues es parte de ello.¹⁵⁷

Por todo lo expuesto, a estos relatos visuales podemos asumirlos como textos semiótico-discursivos complejos. Para Lotman el texto es un dispositivo pensante, dinámico en todo momento, carente de homogeneidad interna, que incluye conflictividad, generador de sentidos, un *sujet* con auto-organización:

El texto representa un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial. No se presenta ante nosotros como una manifestación de un solo lenguaje, para su formación se necesita como mínimo dos lenguajes. Ningún texto de esta especie puede ser descrito adecuadamente en la perspectiva de un único lenguaje [...] El juego de sentido surge entonces en el texto, el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diverso género, le confiere al texto *posibilidades de sentidos mayores* que aquellas que dispone cualquier lenguaje tomado por separado [...] no

¹⁵⁷ Para conocer de los pintores, ver mi tesis de maestría *Estéticas rituales, pincelando identidades*, ENAH, 1999.

es un recipiente pasivo, el portador de un contenido depositado en él desde afuera, sino un generador. Pero la esencia del proceso de generación no está solamente en el despliegue de las estructuras, sino también en considerable medida en su interacción [...] El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se auto organizan jerárquicamente los lenguajes (Lotman, 1984: 96-97).

Desde esta perspectiva, el texto pone en acción la naturaleza profundamente dialógica¹⁵⁸ del ritual, pues tiene autoconciencia. La relación de un texto en un texto, de una cultura en una cultura es posible gracias a esta facultad inmanente de comunicación textual, intertextual, metatextual. Coincide en esto también Peirce para quien la actividad de la semiosis subyacente a todos los textos, es la auto-comunicación que produce nuevos lenguajes y sentidos.

Al considerar la manta como un texto, es decir, como un tejido de elementos significativos (signos, símbolos, códigos) que están relacionados entre sí a través de redes de significación, podemos intentar descubrir las reglas que determinan la naturaleza de este tejido a través de una lectura intertextual. La manta es en este sentido un entramado socio-estético-cultural e histórico de los elementos rituales, identitarios y estéticos más significativos de los juchitecos, al ser ésta un texto ritual que pone en escena lo que se está viviendo en la Vela.

Todo hecho social puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad ofrece una perspectiva inter y transdisciplinaria inclusiva para el estudio del sentido. Todo texto está relacionado con otros similares como producto de dicha red: el intertexto o conjunto de textos con los que está vinculado. Al estar en deuda con otros a través de la cita, que en el caso de las mantas será plástica, no hay nada totalmente nuevo en el espacio de la significación intertextual, pero esta asociación depende de la persona/as que observan el texto o que lo utilizan para un fin determinado.

La intertextualidad es en gran medida el producto de la mirada que lo descubre y la mirada que lo construye. La significación no depende entonces sólo del texto o de su autor, sino también y principalmente de quien lo observa y las relaciones que hacen posible una determinada perspectiva: del observador-observado. No es igual la mirada de un juchiteco a las mantas que la de un extranjero o inclusive la de un

¹⁵⁸ En esto comparte con Bajtín esta característica del texto. De ahí que para este autor lo importante no es *descifrar* sino *tratar* con el texto.

oaxaqueño de la capital del estado o de un mexicano de otra zona del país, que desconoce las tradiciones zapotecas del Istmo, pues la competencia cultural es diferente y por tanto también su mirada. Inclusive no siempre coincide la percepción que tenga un juchiteco que la de una juchiteca. Existen labores que únicamente las ejercen las mujeres, a las cuales está vedado el acceso de los varones, no así los *muxes*.



IMSVP2_ IM 20



Detalle

Escenario donde se ubica la reina de la Vela. Se observan dos sirenas en los extremos y al fondo se ve la manta de los pescadores. Fue realizada esta decoración por Pedrada, un *muxé* de la tercera sección, quien me donó esta foto.

En este sentido, el lector, espectador, visitante, usuario, es también creador de la significación en el proceso comunicativo, de acuerdo con sus específicas habilidades y conocimientos y sabidurías. Poseer competencias de diccionario o enciclopedias¹⁵⁹ le posibilitan a un lector acceder a determinados sentidos. De igual manera, no será igual la percepción de estas mantas entre los socios de la Vela de San Isidro Pobre (quienes se identifican labrando la tierra y reconocen la etapa en la que está pintada la tierra, pues saben del proceso de la siembra por experiencia o cosecha por el color de la tierra en la manta) que la de los socios de la Vela San Isidro Rico, que no están en contacto directo con la tierra, sino más bien con su administración. Desde la condición de género producen también sus propias diferencias específicas; al ser un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones. De modo que podemos hablar de varias intertextualidades¹⁶⁰ en

¹⁵⁹ Umberto Eco en *Lector in fabula* alude a estas dos posibilidades: la primera referida a las gramáticas normativas y la segunda a la lectura particular de acuerdo a las competencias específicas de la subjetividad traducida en experiencia del lector, 1999.

¹⁶⁰ La intertextualidad existe entonces, según el color del cristal con el que se mire. Los horizontes de experiencias y expectativas del receptor forman parte de los elementos que determinan la construcción del sentido. De ahí que es parte de una red de sentidos que el lector produce en el momento de reconocer el texto. La naturaleza de todo texto es la de ser una especie de pre-texto

las mantas en el ámbito de lo festivo-ritual de la comunidad de Juchitán, así como también de la vida cotidiana de estos pobladores zapotecos contemporáneos. Analizar las relaciones entre textos e intertextos es también estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación.

Para Lotman, el arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes, el cual presta a la humanidad un servicio insustituible, al abarcar uno de los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano. “Es un sistema modelizante secundario que posee signos icónico figurativos, en tanto el signo es modelo de su contenido, por lo que la relación significante-significado no es arbitraria. En el lenguaje artístico los límites del signo se erosionan y adquieren un carácter figurativo, una relación condicionada” (1978: 39-44); de ahí su capacidad auto reguladora.¹⁶¹ Para este semiólogo, cuya agudeza y complejidad le hace actual, en el caso de los sistemas modelizantes secundarios “el significado puede formarse también mediante trans-codificaciones externas múltiples. El signo deja de ser un par o elemento binario para convertirse en un haz de elementos mutuamente equivalentes de distintos sistemas” (1979:53).

En este sentido, Lotman concibe el texto como una forma finita delimitada, cerrada en sí misma como “principio, fin, candilejas, marco, pedestal, bastidores”: [...] un rasgo distintivo esencial del texto es su extensión en el tiempo natural, o si no el texto tiende a la pancronicidad (por ejemplo, los textos icónicos de la pintura o la escultura), o forma su propio tiempo interno aparte, cuya relación con el tiempo natural es capaz de generar variados efectos de sentido (Lotman, 1984: 93). En las

para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector, según Desiderio Navarro, *Criterios*, 1997.

¹⁶¹ Hay que señalar que autores como Van Dyck también abordan el modelo como un constructo cognoscitivo que los lectores tienen que construir del evento y los actos o situaciones a las que el texto se refiere y es nodal para establecer la forma cómo las personas procesan subjetivamente la información e interpretan el discurso. Esto le da coherencia y “co-referencia”. Los modelos son almacenados en la memoria episódica (personal) incluyen características como el medio circundante, los participantes y eventos. Insuflan de información que proviene del texto de entrada. Incluye opiniones que representan actitudes grupales y viceversa “cuando las personas recuerdan un texto, reproducen los contenidos del modelo construido durante la comprensión de ese texto. De modo que también las estructuras de los modelos contribuyen para la comprensión y no sólo las estructuras de la representación”. En *Modelos de la memoria*. El papel de las representaciones de la situación en el procesamiento del discurso. *Revista latina de pensamiento y lenguaje*, invierno 1993-1994, vol. 2, No.1. pp. 39-55.

mantas se superponen varios tiempos: el mítico de origen con el ritual, el festivo con el cotidiano, el natural con el urbano, entre los principales.

Las mantas son espacios fronterizos en tanto delimitan con su presencia el cuadrilátero de la fiesta¹⁶² y por tanto son colocados como límites, bordes que demarcan el territorio simbólico donde se efectúa la celebración, misma que está contada en las mantas a manera de un metalenguaje visual que desarrolla su propio discurso plástico en la espacio-temporalidad de sus largos metros de tela, volviendo a tiempos míticos, recordando la ecología de los inicios, a los socios que ya se han ido, la arquitectura de antes, así como los la época actual, donde la globalización ha impuesto sus tiempo-espacios de anonimato, así como cronotopos de deseos. Estos pliegues de memoria, fragmentos de fiesta y ritual, sabores y vida comunitaria, se colocan en la fiesta de las Velas más tradicionales. Las últimas dos semanas de mayo, en las *pistas* -espacio performativo- se colocan las mantas como delimitadoras del ritual.

Las mantas son, por tanto, una traducción metafórica popular de las diversas identidades juchitecas que se disputan, convergen, consensan, luchan por el poder simbólico que transita de la tradición a la modernidad y la actualidad, donde se pugna, se opone y negocia en el terreno cronotópico de la ritualidad, todo esto desde la visualidad. Comparten el espacio de la manta personajes de la herencia cultural zapoteca como el lagarto y de otras tradiciones como la sirena, a los cuales el contexto juchiteco otorga nuevos significados. Son un capital simbólico para los socios de las Velas por ser un espacio de legitimación del poder estético a través del uso ritual y nómada¹⁶³ de la imagen figurativa.

Como hemos apuntado, estas fronteras simbólicas espacio-temporales rememoran y alfabetizan visualmente a sus miembros desde una pedagogía comunitaria, con lo cual ayuda a la supervivencia de sus tradiciones mediante la

¹⁶² Hay que mencionar que en los primeros trabajos de campo (años 90) se colocaban cuatro mantas en la pista, nombre como se conoce al territorio donde se hace la fiesta, mas últimamente hemos visto que se coloca una sola manta mediana o larga en uno sólo de los lados. En cambio, el adorno comercial en papel china generalmente ha ganado espacio y está presente en los cuatro puntos cardinales que limitan la pista.

¹⁶³ Con la sola extensión de este tipo de creación se configura el espacio para la celebración de la fiesta. Así funcionan como museos metafóricos nómadas. Se han colocado además en actos políticos, culturales y últimamente en exposiciones.

actualización de sus saberes y prácticas. Así, esta estética ritual genera dispositivos identitarios, históricos, de género, estilísticos, mitológicos que traducen semióticas interculturales en retóricas intertextuales, interdiscursivas y dialógicas; traducciones metafóricas que desarrollan nomadismos de sentidos en prácticas semiótico-discursivas.

Recordemos que las identidades son dinámicas, pues expresan un proceso activo y complejo de filiaciones sociales en cronotopos diversos que se construyen a partir de “la manera particular en que cada grupo social logra espaciar y definir el ritmo de sus prácticas colectivas, significándolas y recreándolas [...] El tiempo es ritmo y éste es organizador de conducta” (Aguado y Portal, 1992: 37). Son identificaciones que se vinculan a las prácticas estéticas, así las mantas son testigos memorables del resguardo y transmisión de sus tradiciones culturales en el vientre comunitario de sus fiestas, mismas que señalan límites de lo permitido y lo prohibido, de lo plausible y lo punible, de lo aceptado, respetado o tolerado y lo que no lo es para la sociedad. Por todo lo expuesto podríamos decir que en las mantas se expresa la ética, estética y erótica de sus identidades múltiples.



Vela de los Coheteros. Al fondo aparece su manta. Foto Gerardo Alfaro. IMGA_ IM 19.

Aquí observamos como esta estética ritual configura el escenario festivo.

La escenografía y los enunciados dialógicos visuales. Fronteras simbólicas: adentro-afuera, principio-fin, ucronía-pancronía

Las mantas son colocadas la misma tarde de la fiesta en la “pista”, es decir en el espacio público donde se llevará a cabo el baile (generalmente es una calle, un terreno conocido, un lugar sagrado). Estos sitios de encuentro, cercanos a ríos,

lagunas, puentes, todos ubicados en diferentes sectores de la comunidad son siempre espacios comunitarios que con la sola presencia de las mantas u otro tipo de adorno colocado siempre de manera cuadrangular (en referencia a los cuatro puntos cardinales) y una lona como techo, por las continuas lluvias de la temporada de mayo, se transforman en un lugar ritual que permite ordenar, crear, reproducir y actualizar las representaciones simbólicas y las relaciones sociales.

La pintura ritual en tela de manta¹⁶⁴ delimita horizontalmente la conmemoración de los ritos ancestrales celebrativos para las buenas cosechas que se operaban desde antes de la conquista. Esta creación pictórica popular evidencia los ejes de ritualidad festiva, sagrada o carnavalizada¹⁶⁵ en visualidades metafóricas escenificadas narrativamente, por tanto dialógicas con la reconstrucción social, la permanencia y transmisión cultural de ciertos eventos normativos significativos para la continuidad comunitaria, como la emergencia de intersticios de juego, lapsus culturales que generan una renovación plástica.

Las mantas son entonces fronteras simbólicas, ya que a partir de su ubicación en el espacio público se enmarca el lugar del festejo, mientras los invitados bailan, ven, se reconocen y recuerdan sus historias, su legado cultural. Por lo tanto, funcionan como museos nómadas de la fiesta. Con su ocupación en el espacio tradicionalmente asignado para la celebración, marcan el límite del adentro y el afuera, de lo sagrado y lo profano, del mito y lo que está fuera de él, de las identidades del ayer y el ahora, de sus tiempos y espacios en el (des)territorio metafórico del imaginario colectivo. Estos relatos plásticos generan un nuevo texto en otro lenguaje, el de la reminiscencia emotiva colectiva, desde el *corazonar* comunitario donde se enuncian los eventos más significativos de tradiciones, modernidad y memorias de la comunidad que expresan su particular manera de construir el eje multidimensional de sus identidades.

De modo que uno de los rasgos característicos de estas pinturas rituales es provocar en los espectadores una experiencia estética ritual que active su

¹⁶⁴ Por lo general la manta es un tipo de tela rústica hecha en algodón de bajo costo.

¹⁶⁵ En las mantas aparecen elementos propios de esta estética transgresiva, de contrarios en convivencia, oposiciones binarias, viscerales, que provocan mediante la risa una crítica a los embates de la contemporaneidad globalizada.

sensibilidad desde su propio modo de percepción de la realidad que es su cosmovisión.¹⁶⁶ En las mantas se ofrece un nuevo acceso a la realidad a partir del enfrentamiento entre el espectador y la pintura, de él o ella y su retrato, o de alguien conocido o familiar. La dimensión comunicativa de las expresiones estéticas presupone la existencia de formas de sentido comunes a una colectividad.

De ahí que el *efecto estético* dependerá fundamentalmente de las *normas estéticas* (Mukarowsky, 1975), que como mediaciones sociales ligan al sujeto con el objeto a través de su propia experiencia. Dicho efecto pasa por una codificación cultural que posibilita la interpretación de ciertos rasgos como expresiones de sensibilidad creativa y rebasa la extensión de lo artístico, incorporando funcionalidades que desbordan al arte desde la mirada occidental por poseer una finalidad ritual. De modo que algunas normas históricas que constituyen la imagen de las mantas son: la pintura como relato, el estilo figurativo autodidacta, la presencia de los socios como personajes, el soporte de tela y el uso de determinados colores de tonalidad complementaria. A su vez, las escenas son diferenciadas por líneas divisorias que fragmentan el relato en las mantas, por lo que podemos decir que estas pinturas se estructuran a partir de enunciados visuales semiótico-discursivos escenificados, estilística peculiar que permite exponer esta particular estética de la memoria ritual.

Las mantas expresan una forma ya establecida de narración visual a través de analogías, retratos, paisaje natural, narración mítica. Aunque existan variaciones temáticas y formales de acuerdo con sus contenidos y autores, el código predomina y se trasmite.¹⁶⁷ La incursión de varios jóvenes creadores en la pintura actual ha provocado algunas modificaciones en la normatividad estética, como

¹⁶⁶ Como hemos venido diciendo, la estética en sus orígenes, su definición alude a cualquier sistema de valores culturales que interpele a los complejos signico-simbólicos sensibles (*aisthesis*) lo cual nos permite entender su presencia en todo tipo de discurso cultural y analizar las dimensiones socio-histórico-culturales en sus contextos específicos, como en el caso de las mantas: la religiosidad popular, la comida, la presencia de personajes míticos, las prácticas de la vida cotidiana y festiva. Así se evidencia la dimensión extra-artística (Berestein, 1984) de esta competencia humana que nos recuerda que el ámbito de la creación es un derecho que todos y todas lo poseemos y usamos cotidianamente, no solamente los artistas.

¹⁶⁷ La incursión de varios creadores con formación académica de la pintura actual provocó algunas modificaciones en la normatividad estética, como la ruptura de la fragmentación originaria.

observamos en la siguiente manta,¹⁶⁸ donde se da una ruptura de la fragmentariedad distinta a la linealidad roja.



MSVL5_IM18

En este recuadro elaborado por Delfino Marcial se observa cómo el lagarto limita el espacio de baile con su corporeidad, función que en las mantas tradicionales desempeñaba el uso de trazos de líneas rojas que diferenciaban y fragmentaban las escenas. El tamaño de los personajes denota distancia.

La memoria colectiva también es fragmentaria, elige lo más significativo, cuando no olvida. Los recuadros escenográficos subrayados con franjas rojas con que divide la manta sus fragmentos temáticos son una manera indicial de mostrar esa capacidad selectiva cultural, pues los maneros manifiestan que hacen el corte cuando se ha contado un proceso del tiempo de la fiesta. El marco es un código que dialoga con su contenido; resalta, encuadra, pone límites, genera perspectiva o abismos. En el caso de las mantas este tipo de recurso funciona como una rima plástica que se repite a lo largo de toda la corporeidad textil, móvil, dúctil de las mantas y que se expresa en parcialidades de enunciación o segmentos escenográficos separados por una linealidad fronteriza en el sentido que Vitrubio dio al término: “escenografía es la reproducción ilusoria de la fachada y de las paredes laterales”.¹⁶⁹ Cada segmento se presenta como una escena: teatral y de la vida cotidiana.¹⁷⁰ El recuadro -como llamamos al cajón limitado por esta linealidad rectangular roja- presenta un efecto representativo: enseñar de una manera

¹⁶⁸ Así por ejemplo en la manta de los pescadores elaborada por Jesús Urbieto, cuando su hermano Pedro fue mayordomo de la misma, y otros colegas fueron invitados por él a pintar un fragmento de la misma. Otro ejemplo es la de Delfino Marcial. En ambas se observa que las franjas que delimitan cada escena en la manta son borradas y reemplazadas por personajes límites como el lagarto y otros.

¹⁶⁹ En I. Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1991, p.76.

¹⁷⁰ En el teatro medieval la escena estaba dividida en cajones, escenografía que se vincula a la del espacio “cúbico” del Renacimiento, como lo comenta Pierre Francastel “Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine” en *La Réalité figurative*, Paris:Gonthier, 1967.

realista, sugestiva, seductora el fragmento de memoria relatada; trata de atraernos a una narrativa que inicia y se acaba en este recurso. El próximo contará otro evento, un detalle, algo nuevo.

Es de notar que en las mantas, en cada recuadro, siempre hay algún personaje que nos mira, nos muestra algo, nos invita a probar su comida, a bailar, a entrar en la fiesta, a las labores del campo, del mar; a entrar en ellas. Es un personaje anfitrión a la textualidad que se vuelve compleja cuando nuestra mirada se encuentra con la suya y quizás nos permite luego continuar a un siguiente lugar figurativo, pues la manta está hecha y su estructura en tela larga permite que sea andada, recorrida con la mirada y con nuestros pies que la habitan, que entran y salen de sus pasos festivos, de su ritual, de sus memorias.

Esta función de presentación/representación nos recuerda a los primeros anuncios publicitarios. Como encuentra George Roque sobre estos textos: “Muchos anuncios –sobre todo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial– insisten en este papel de duplicación de la fuerza representativa utilizando a un presentador [...] que sirve de eje o de bisagra entre la representación o presentación.”¹⁷¹ En nuestro caso, la mirada en las mantas funciona como deíctico visual de los acontecimientos más significativos del ritual. Con este recurso plástico se secciona la gramática ritual generando un modo y política de representación a través de un proceso de duplicación de la función enunciativa de enfoque, punto de vista, diálogo de miradas, señalética; es decir, la indicialidad que dirige la mirada. Este gesto enfatiza la función persuasiva de la *puesta en escena* de las mantas, lo que Candau nomina “la puesta en memoria”¹⁷² (1998: 11), implicación que el personaje enunciador/a, persona o animal, nos coloca, dentro de un juego de espejos, entre el lugar del pintor-comunidad y el espectador-participante del proceso de sentidos, desempeñando con respecto al contexto cultural el papel de

¹⁷¹ Roque, George en *Estructura espacio-temporal de la vendedora de frutas de Olga Costa*. Versión preliminar. Seminario Interdisciplinario de Estética. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. México. Mecanuscrito, 2004, p.4.

¹⁷² La “puesta en memoria” que el mundo presupone, requiere de las referencias temporales *origen* y *acontecimiento*. Recordemos que “El mnemotropismo de muchas sociedades modernas encuentra su origen en la ‘crisis de certezas presentes’, el desdibujamiento de las referencias y la dilución de las identidades. Pasiones y crispaciones identitarias contemporáneas son consecuencia de una pérdida de memoria. En Candau, 1998: 9-11.

mecanismo descriptor metatextual, en relaciones de desciframiento y estructuración de miradas.

Ser, saber y hacer en la estética ritual de las mantas

De este modo, en las mantas se muestra cómo sus actividades cotidianas y sagradas están modalizadas visualmente y evocan lenguajes de saberes-haceres, sabores, formas, cadencias, contorneos, seducciones, intercambios de miradas, de voces, risas y silencios. Es de destacar sobre todo el diálogo interno y externo de miradas de los protagonistas de las mantas que entablan metáforas enunciativas perlocutivas, provocativas, inclusivas a sus prácticas: su cultura estética zapoteca.

A pesar de los embates propios de la globalidad, el eje identitario de cohesión social -a través del sentido comunitario- modaliza de forma vinculante y vinculada a la manta con su *texto fuente*: las Velas. Esto permite que en ellas y con nosotros, sus personajes entablen relaciones comunicativas de reciprocidad, relacionalidad y complementariedad; tomando en cuenta la capacidad erística, es decir la polémica que surge siempre en el proceso de negociación de sentidos pertinentes. Recordemos que en el establecimiento del orden de la narración, los hechos pintados son definitivos, pero su campo semántico es construido por el o la sujeto del discurso y por tanto es susceptible de ser modificado. De ahí que el criterio último de la verdad es intersubjetivo y no referencial. Así, la memoria es forzosamente una selección de sucesos que se conservan y otros que se descartan y olvidan. Varios autores, como Peter Burke, coinciden en que las trayectorias de la memoria son el registro, la conservación, la transmisión y el uso (2000), dimensiones que las mantas poseen en tanto objetos - sujetos de memoria cultural.

Estos discursos pictóricos rememoran, actualizan la supervivencia, re-creación, re-existencia de sus tradiciones, tanto como explicitan el olvido.¹⁷³ La mediatización suscitada por la mudanza de sentidos desencadenados por complejas cadenas interpretativas de signos globales actuales, como son la publicidad de las cervezas Corona o Superior, por el contrario, es quizás uno de los temas más visualizados.

¹⁷³ No aparecen rituales de dolor en la manta, como procesos funerarios, así como personajes que representen a las *bigüé*: lesbianas. Tampoco figura la arquitectura moderna, que ya presenta la comunidad desde hace algunos años, entre otros silencios o tabúes comunitarios.

Aplicando a Jan Assmann (1997), quien a su vez sistematiza a Maurice Halbwachs (1992), considera que la memoria mimética, de la cosa, la comunicativa y la memoria cultural son los cuatro ámbitos en los que puede manifestarse la dimensión externa de la memoria humana:

1. La *memoria mimética*, del saber hacer ("*savoir-faire*"). En las mantas encontramos un proceso de enseñanza del cómo del proceso, es decir, del *habitus* ritual. Se enfatiza el momento de la acción, la performance, la producción. Así, la modalización visual tiene un valor importante en la imagen en tanto muestra la manera particular, estético-cultural que tiene la gente del Istmo de hacer sus fiestas y a la par, de mostrar su vida.



MSVSIL7_ IM 14

Músicos tradicionales con tambor y flauta demostrando su competencia creativa. Es de resaltar la desproporción de las pernas del tamborilero respecto a su torso.

2. La *memoria de la cosa* (memoria de los objetos). Cada elemento que estructura esta arquitectura ritual tiene una historia, una lógica de presentarse en la iconografía de las mantas. La construcción escenográfica de estas representaciones, la incorporación al retrato de objetos (metate, canastos, cacerolas, utensilios de barro, a la vez que joyas, cerveza) y animales cotidianos (vacas, caballos, bueyes), medios de transporte (caballo, carreta), que de alguna manera nos evoca a las pinturas del siglo XVIII de las *tarjetas de visita*, donde se retrataban objetos y animales amados. En las mantas están aquellos con los que la gente convive en su casa o en su trabajo. La identidad juchiteca se manifiesta también en las relaciones con el entorno visual, entre personajes y sus vínculos con sus accesorios y otros seres vivos.



MSVL4_IM 15



MSVL4_IM 16

Carreta, medio de transporte típico cotidiano-festivo. Este tipo de flor es usado como collar tanto en los rituales sagrados como en los cívicos. Es ofrecido como bienvenida para los visitantes ilustres como "políticos". Cuando pasaron los comandantes del EZLN fueron recibidos con ellas.

3. La *memoria comunicativa* (de las interacciones). Encontramos en las mantas relaciones entre personajes del ritual de acuerdo con la autoridad cultural que invisten, así como con los seres mágico-religiosos (sirena, santos, Jesús) tanto como con los animales de la vida cotidiana y ritual (domésticos o no). La principal característica es su identidad dialógica interna y externa. En el recuadro siguiente observamos a una chamana -autoridad ritual- presentándonos un pescado:



MSVP2_IM6

Vista de marco de manta en fragmentos separados con líneas rojas para diferenciación temática. Tradición juchiteca. En la frontera del recuadro aparece la sirena y en el que sigue, una mujer está elaborando el caldo de pescado. En primer plano Na Marcelina Cerqueda, anciana muy reconocida del lugar (chamana) mostrándonos el mismo, a manera de una presentación-invitación. De estas relaciones entre mujeres y pescado se ahondará en el próximo capítulo.

4. La *memoria cultural* (la de la transmisión del sentido): las mantas en última instancia son textos cuya finalidad ritual es la transmisión, negociación, emergencia, traducción, transformación y mudanza de sentidos. Sobre todo los sentidos identitarios de la comunidad son los que quedan al resguardo a través de

esta visualización pedagógica, puesto que permiten la cohesión social desde el eje étnico predominante, utilitario, estratégico que ha conseguido sobrevivir a los procesos de colonialidad, gracias a sus propias estrategias de diálogo con la modernidad y posmodernidad.



MSVL4_IM 17

Mujer transportando cerveza a la usanza de la zona (emula la manera como las mujeres transportan comida de venta en el lugar). Las mujeres cargan la cerveza que entregan como donación actual al *puesto* de la Vela.

De modo que cada puesta en escena es una puesta en discursividad, dialogismo y polifonía de sentidos, a partir de la confluencia de varios dispositivos visuales en el cronotopo metafórico. En las mantas se cuentan anécdotas, se exponen narraciones míticas, re-existen antepasados en el tiempo-espacio de la visualidad y se genera una función *kisceral* mágica (Gilbert, 1994) con el beneficio de los dioses a través de las buenas cosechas. Se reproduce la norma y se transmite a las nuevas generaciones la ley ritual.

Dispositivos dialógicos intertextuales: interculturales intersubjetivos e interestéticos

La semiosis circular que generan las mantas, autocomunicativa, autopoética y autoetnográfica se gesta a partir de la doble competencia: la de diccionario, en tanto devela el proceso ritual de la memoria colectiva de cada evento; y la enciclopédica, donde los personajes, espacios y eventos específicos de cada manta son retorizados, traducidos y pasionalizados desde diversos, heterogéneos y coalescentes lugares de enunciación, de acuerdo con el tipo de dialogismo que se negocie en cada cronotopo.

Desde la propuesta de la Escuela de Tartu, de Bajtín y re-creada por Peeter Torop (2002) en torno al cronotopo -espacio en que se realiza el tiempo representado- el texto sólo puede ser definido en el punto de intersección de sus

conexiones intratextuales y extratextuales, pues la cultura conforma la base de la intertextualidad, una estructura coherente pero jerárquica, cuyos elementos están interconectados en niveles disímiles de sentido, contrapuntos y pérdidas; no hay traducción sin pérdida. Para este autor, “cuatro componentes coexisten en el proceso de traducción: conservación, cambio, exclusión, adición de elementos” (2002:40). La cultura no sólo es el lugar donde nacen los significados, sino el espacio en donde ellos son intercambiados, transmitidos y buscan ser traducidos de un lenguaje cultural a otro (Toporov en Torop, 2009:19). Así, las mantas son un espacio intertextual:

El espacio intertextual es una doble realidad para todas las artes. Un texto nace en un espacio intertextual y puede tener dos tipos de interconexiones con este espacio, conexiones regulares de tradición y conexiones casuales (más subjetivas) de génesis (en el sentido de J. Tynianov). Un texto es percibido en otro espacio intertextual que resulta ser el campo de conexiones más o menos casuales, con otros textos donde el texto adquiere nuevos significados y frecuentemente pierde su significado inherente. La traducción resultaría ser una combinación de estos espacios intertextuales y una transferencia a un tercer espacio (Torop, 2002:18).

De este modo, en las mantas se ejerce un tipo de traducción total metatextual, que va de un texto mítico-ritual a los textos visuales de la modalización ritual vista por sus miembros y elegida en esa *puesta en escena*. En este sentido, se da una *traducción intersemiótica complementaria*, dado que las mantas requieren su espacio festivo para su funcionamiento visual memorativo; aunque también se desempeñan autónomamente como cuando se desplazan a espacios del arte de galerías. Las mantas desarrollan traducciones intersemióticas-interdiscursivas complejas en el tiempo-espacio del cuerpo ritual cósmico, social e individual, es decir, tanto sagrado festivo como profano cotidiano, como:

1. Intersemióticas-discursivas, de los procesos de la fiesta las Velas en multilenguajes e intralenguajes destacándose el visual y el verbal.
2. Interestéticas, de la vida cotidiana a la estética popular y carnavalesca, así como a las estéticas de academia.
3. Intersubjetiva, desde experiencias complejas actuales, tanto como pasadas, heterogéneas en dialogismos intra y extratextuales.

4. Intergenéricas, que en el caso de las mantas expresan sólo las identidades de género dominantes en la zona: masculinas, femeninas y *muxe*.¹⁷⁴

En el tejido de las dimensiones mencionadas y la perspectiva de género para ver las relaciones dialógicas intra y extra textual entre personajes, acciones y relaciones, podemos acceder a estos textos visuales a partir de una lectura de enunciados intersemiótico-discursivos rituales desde tres cronotopos metafóricos a los que entrelazamos en los capítulos interestéticos de análisis de la obra, puesto que están vinculados en relaciones dialógicas-históricas, temáticas, entre otras, por ser parte de la ritualidad en el cronotopo topográfico que fija la sucesión de acontecimientos¹⁷⁵ y es reconocible para el espectador. Estos cronotopos funcionan en *continuum*. La nutrición forma parte de lo carnavalesco, lo ecológico genera el espacio-tiempo para la ritualidad, por ello en los andenes de análisis no seccionamos esta lectura.

1. Un cronotopo que denominamos **nutricio**, alude a las isotopías visuales de comida ritual que pueblan las mantas y que consideramos generan sentidos simbólicos desde la visceralidad como boca comunitaria. “La satisfacción de las necesidades constituye la materia y el principio corporal cómico por excelencia, la materia que se adapta mejor para encarnar en forma rebajante todo lo sublime” (Bajtín, 2002: 137). Hay que señalar que algunos aspectos de lo alimenticio también forman parte de la deglución carnavalesca que emerge de improviso entre los pliegues, intersticios visuales a manera de ruptura con la ritualidad sagrada como un cuerpo social de transgresión, un mundo al revés, de licencias a la regla, remedos, de risas.¹⁷⁶
2. Desde el cronotopo temático: ritual, por ser el tópico fundamental en las mantas y por tanto donde se expresa el modo de representación de la relación humano-sagrada. Dos procesos rituales significativos son la procesión y la peregrinación, movimiento centrífugo y centrípeto al tiempo-

¹⁷⁴ No hemos encontrado representada en ninguna, algún tipo de presencia lésbica de la zona.

¹⁷⁵ Ver anexo “Narrativas de la memoria ritual” al final de la tesis.

¹⁷⁶ Recordemos que para Mijail Bajtín el carnaval es el rasgo más importante de la cultura popular.

espacio sagrado. En este aspecto, el vestuario puede ser visto como un eje **textil** ritual como uno de los símbolos significativos del rito.

3. El cronotopo **ecológico** que aborda la relación horizontal de la naturaleza – cultura, su hábitat: vegetal y animal en relación con los seres humanos. La fiesta religiosa agrícola y pesquera son dos tópicos de su cosmovisión que son tejidos discursivos visuales que enlazan los acontecimientos rituales comunitarios en cada uno de estos ejes. Así por ejemplo, las relaciones con la tierra, el sembrío y la cosecha, los animales del campo, de trabajo (bueyes, caballos, burros, perros) los domésticos (cerdos, gallinas, guajolotes), así como los animales míticos de esta labor (lagartos, tortugas, iguanas) son protagonistas también en las mantas.

Estos dispositivos cognitivos interculturales, interestéticos e intersubjetivos expresan un trabajo metafórico visual comunitario mediante los sentidos más significativos de sus fiestas, eje que configura una semiosfera visual comunitaria. El universo visual condensado en las mantas representa la cosmovisión zapoteca actual en lo ritual ancestral y en las nuevas ritualidades urbanas, lo ecológico-geográfico-arquitectónico-originario, así como en los espacios-tiempos actuales en contrapuntos visuales.

Ventana metafórica IV: fotografías de las mantas en Ecuador

Desde una propuesta de interculturalidad estética, se hizo posible en dos ocasiones la presencia de las mantas en Ecuador dentro de este tiempo de investigación: en la Bienal de Cuenca de 2007, como parte de las exposiciones paralelas donde itineraron en algunos espacios públicos, como la plaza de las Flores, compartiendo con los transeúntes que entraron en estos relatos visuales y sobre todo con las vendedoras de flores, quienes conocieron las historias de estos personajes, del quehacer cotidiano del pueblo zapoteca.

La oportunidad de generar dispositivos cognitivos interculturales estéticos a partir de un trabajo metafórico visual, pues pudo entablar comparaciones con las diferentes y similares maneras con que las comunidades andinas viven el trabajo del campo, la pesca, la fiesta, la agricultura. La sabiduría sobre las flores activó así

un cruceo estético zapoteco-andino. Mujeres juchitecas fueron *re-conocidas* por mujeres cuencanas en un giro estético de intercambio simbólico a partir del “corazonamiento”, otra manera de hacer una exposición que recorra las diversas arterias del pincel ritual a través de vínculos de saberes cotidianos en un encuentro entre el “México profundo” y aquí, el Ecuador profundo.



MSVP_IM26 a



MSVP_IM 26b



MSVP2_IM 26c



MSVP2_IM 26d

- a) Panorámica de la Manta de los Pescadores. Mercado de Flores, Cuenca, 2007.
- b) Transeúntes que se detienen a observar las mantas. Mercado de Flores, Cuenca, 2007.
- c) Foto solicitada por las vendedoras del Mercado de Flores, Cuenca, 2007.
- d) Vida cotidiana en el Mercado de Flores, Cuenca, 2007.

Andén V

La *sirenidad* en el paisaje oceánico creativo oaxaqueño. Erotismos metafóricos en feminidades líquidas

El mar tiene ojos
y puede teñir los tuyos de sal
Natalia Toledo (1992)

Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.
Mito y realidad. Mircea Eliade, (1991:20)

El océano durante milenios ha proseguido ciegamente su labor de zapa y de remodelado, y el resultado (un paisaje) debe forzosamente indicar algo, a quienes saben leerlo, de las resistencias y fragilidades de la orilla, de la naturaleza de rocas y suelos, de sus fallas y fisuras [...] algo indica también, naturalmente, del empuje del océano; pero la fuerza y el sentido de éste dependen también de las formas del relieve submarino, esa prolongación del paisaje terrestre
Marc Augé (1998:27).



Detalle de Manta de los Pescadores. ¿Cuál es el objeto/sujeto del deseo?

Trazo V, desde la orilla...

A partir del ícono de la sirena, metáfora visual presente en varios discursos de la práctica pictórica, tanto popular como la que se expone en galerías, producida por mujeres creadoras en la semiosfera oaxaqueña, se (de)construyen los sentidos de este imaginario fantástico femenino, su semiosis y campos de alfabetización visual, acción y proyección socio-estético-histórico-cultural tomando en cuenta la dimensión transdisciplinaria del género.

En el arte comunitario, la imaginería popular encuentra un terreno fértil para la creatividad. Uno de los símbolos transculturales más recurrentes es la sirena. En Oaxaca existen varios lenguajes y técnicas de representar sirenas, desde moldearlas en barro, latón, así como en diversos diseños textiles, práctica de varias poblaciones indígenas, hasta pincelarlas en grandes formatos para ser vendidas en galerías locales, por ello es uno de los personajes más representativos de la iconografía local. Forma parte de la oralidad en cuentos, leyendas, historias que se reproducen entre la gente del mar: los pescadores, las vendedoras de pescado.

Nos sumergimos así en el mar de voces, donde uno de los personajes representativos de este imaginario femenino, sujeto-objeto semiótico-discursivo transdisciplinario nos permite analizar los mecanismos de la memoria y el olvido, de la mirada dualista antagónica patriarcal: mujer buena vs. mujer mala, etnocéntricos: mujer blanca, mujer morena, tanto como los mitos y leyendas que a través de estas re-creaciones plásticas se cuentan y que a partir de esta imagen, se genera, lo cual observaremos también en el análisis de algunos correlatos discursivos: visuales, musicales y orales.

Nominar sirenidad metafórica a la emergencia de sentidos de este símbolo teratomorfo de mujer y anfibio nos permite ver/leer las asociaciones y representaciones del imaginario femenino que abreva de mitos, leyendas o canciones populares de esta zona del Istmo que se conecta también con el veracruzano y por el sur hasta Esquipulas en Guatemala, dentro de la llamada *Mesoamérica*, así como trascender la literalidad del ícono y desplazarnos a las experiencias cotidianas de fragmentación de las diversas feminidades imaginadas y vividas en el mundo actual. La ambivalencia de mujer y pez de esta imagen

muestra los procesos de colonialidad y (de)colonialidad subjetiva que presentan las tradiciones de esta zona y más allá de la literalidad del símbolo.

Abordamos a la sirena como un personaje-metáfora de la transformación subjetiva de lo femenino, tanto en la reproducción de imaginarios tradicionales patriarcales, como en el empoderamiento de su cuerpo pintado, traduciendo diversos lenguajes, voces y heterogéneas miradas creativas que conviven en lo que hemos llamado la semiosfera plástica alternativa oaxaqueña. Las multidimensiones de esta complejidad metafórica aquí abordada son:

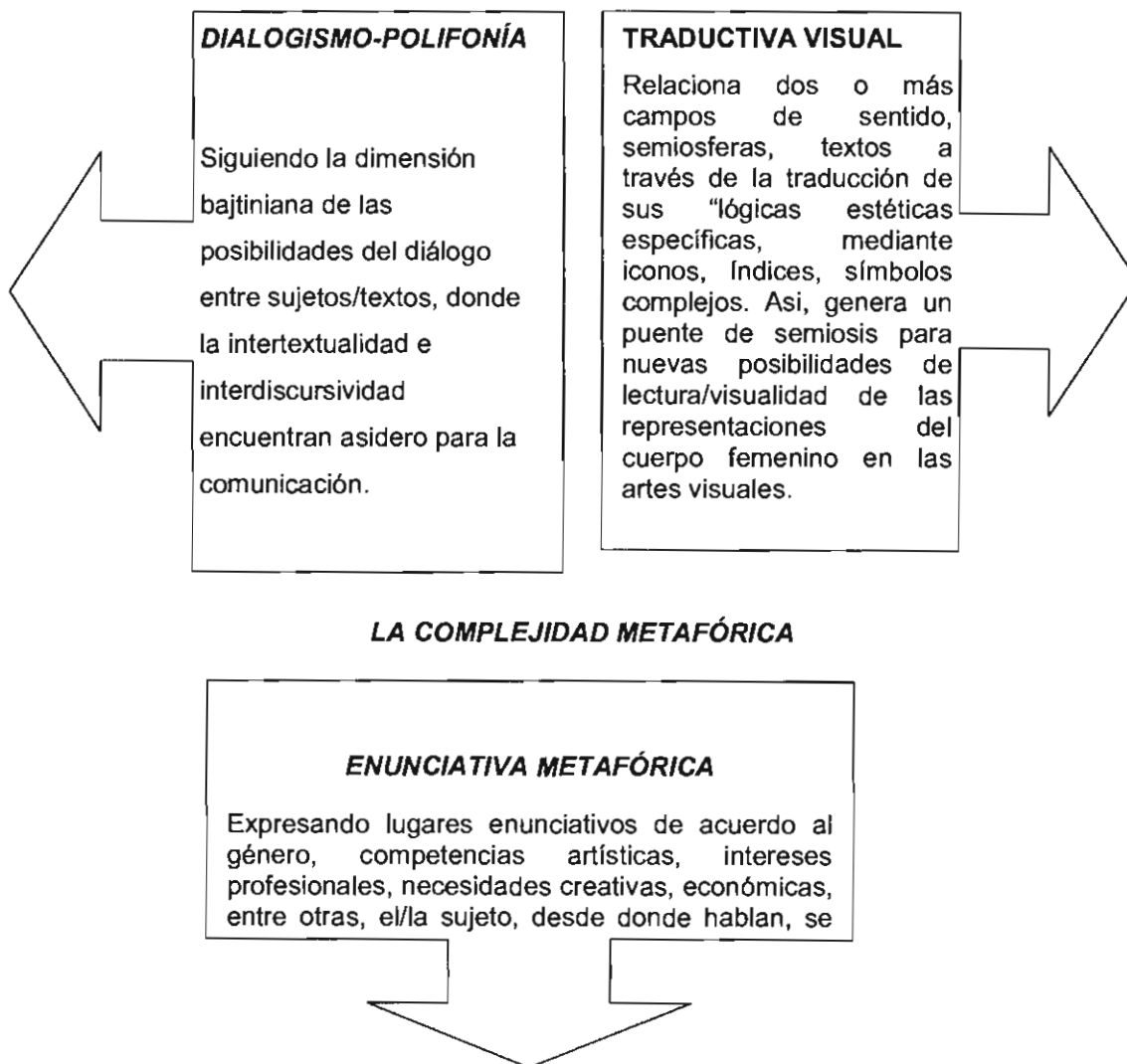


Diagrama n° 15. La complejidad metafórica.

Este estado del sur de México se ha convertido en una fábrica de metáforas que encuentran en la tradición-traducción popular un abrevadero de posibilidades re-creativas. Dentro de la antropozoología fantástica, la sirena es un símbolo transcultural, fusión de varios imaginarios, construidos en el tiempo-espacio tanto semíticos, grecorromanos,¹⁷⁷ medievales, modernos, románticos, entre otros, y que al llegar a América se mestiza con seres de la mitología originaria en algunas culturas de la llamada zona mesoamericana, lo que genera nuevas hibridaciones y mestizaciones de sentidos interculturales. Es a través del mito, la leyenda, los relatos que se construyen también valoraciones del imaginario femenino, como menciona María Asunción González:

Como puede inferirse el estudio de la mitología y de la historia de las religiones, es esa potencia natural materna, y por tanto, también sexual... la que es representada por las Grandes Diosas, imágenes inicialmente fantaseadas con capacidad partenogénica, que reflejaban la impotencia primitiva -filogenética y ontogenética- de los seres humanos frente a una naturaleza y una mujer, que esperaban su control, es decir no domeñadas aún mediante la técnica, en el caso de la naturaleza, y a través de las instituciones y normas patriarcales en el caso de las mujeres (1997:73).

Se puede observar la metamorfosis icónica de esta imagen continente y contenido de sentidos complejos, desde varias propuestas estilísticas que van de la figuración realista del arte comunitario a la auto-representación icónica femenina en creadoras con academia; de la mirada masculina en la creatividad autodidacta en un tipo de pintura de manta, a la auto-mirada. De ahí que sea importante desentrañar los lugares de enunciación desde la cual se apropian de este ícono, los hombres y mujeres artistas, el modo de representación, de sentidos y prácticas semiótico-discursivas que le confieren a este imaginario. La creación es un espacio que interpela ideologías en disputa, géneros, ejercicios de poder a través de las condiciones sociales de producción y distribución y también de sus modos de producción textual.

¹⁷⁷ Existen amplios estudios sobre su origen en diversas tradiciones, por lo que no ahondo al respecto. Sólo mencionaré la etimología griega *seirene* que alude a sismo, movimiento por encuentro tensional de contrarios: orden y caos, tierra y agua, lo cual genera transformación en el cosmos.

El ícono sirénido en su condición nómada atraviesa un mar de imaginarios que se desplazan por la intertextualidad visual, para ser resignificados, resemantizados y refuncionalizados en la semiosfera de universos femeninos contra los que luchan, subvierten, disienten o reproducen y transmiten. Partimos de la premisa de que la sirena funciona entonces como traductora intercultural, interestética e intersubjetiva metafórica dialógica en procesos actuales de semiosis compleja, en la semiosfera visual oaxaqueña de creativities alter-nativas nómadas. Está presente tanto en el arte popular como en los discursos estilizados del arte académico de galerías.

El discurso visual estético-retórico de la sirenidad¹⁷⁸ despliega un amplio repertorio iconográfico en lo que denominamos estéticas rituales¹⁷⁹ nómadas, como en el caso de las mantas-“adornos” (llamadas así por los lugareños), donde se narran historias míticas, ritualidades sagradas en cronotopos semiótico visuales interdiscursivos: interculturales, intersubjetivos e intergenéricos, así como en los cuadros de caballete de pintura de mujeres creadoras plásticas, en los que también aparece este ícono, que desde el discurso fantástico traduce una diversidad de feminidades. Desde la semiótica de la cultura, asumimos que este imaginario es un símbolo en tanto:

Actúa como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conduce fuera de los límites de la signicidad. Es un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica. Es en igual medida, un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de un condensador semiótico (Lotman, 156).

Podemos decir que la sirena es un símbolo políglota y dialógico, un continente de referencialidad mitológica que ha ido migrando, en la cadena de interpretantes signicos, pues es “un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje [...]. El contenido titila irracionalmente a través de la expresión y desempeña el papel como de puente del mundo racional al mundo místico” (Lotman, 1979: 143). Esta reflexión de Lotman, parece ser pertinente para este personaje que condensa mitologías, sentidos arcaicos, ancestrales como sentidos

¹⁷⁸ La categoría de sirenidad está construida a partir de la noción de primeridad de Ch. S. Peirce, para quien en su triada primera propone el cualisigno, una cualidad que es signo.

¹⁷⁹ Las manifestaciones creativas que tienen como finalidad extra-estética la ritualidad sagrada o profana.

modernos, y expresiones plásticas tanto étnicas como subjetivas, desde su mecanismo de memoria colectiva que lo caracteriza. “El símbolo puede ser expresado en una forma verbal-visual sincrética, que se proyecta en el plano de los diferentes textos, y por otra, se transforma bajo la influencia inversa de los textos” (Lotman, 1979: 154). De ahí su funcionamiento nuclear en la semiosis textual. Si el ícono tiende a ser más analógico, el símbolo es un condensador de todos los principios de signicidad incluido el icónico. Es un mediador entre esferas de la semiosis, o semiosferas, como en este caso que está presente tanto en los textos artísticos comunitarios de las mantas, como en los de las mujeres creadoras. De modo que pasa por varios códigos y procesos de semiosis en su actualización. La lectura de la mujer como sirena, el uso de la sirena como elemento simbólico en el arte, es posible gracias a que es un texto que se actualiza con las diferentes reapropiaciones y re-creaciones que cada cultura le añade. En este sentido, es cuando la mujer que se apropia del mismo lo subvierte, trastoca la frontera de sus propios límites duales para generar una mónada de un cuerpo empoderado, activo, vivo. Finalmente, desde la mirada mítica o su transformación re-simbolización conceptual actual:

[...] las voces del agua, la presencia recurrente de las epifanías acuáticas en esas mitologías, semeja un coro de enormes proporciones que, en diversos tonos y matices, interpreta una bella y compleja partitura simbólica vinculada con la base material y la vida cotidiana de los pueblos que la han creado. Permanente dinámica de elaboración que va de la realidad a la imaginación y de lo imaginario a lo real (Jorge-Báez, 1992: 240).

Recordemos también que existe el manatí, mamífero marino que desde un imaginario distorsionado por los largos días en el mar, se dice asemejaba a la sirena para los marinos.



IM_ 32

Quizá como nos dice Ileana Almeida, sea esta relación mítica con lo estético lo que ha posibilitado la sobrevivencia en el tiempo, y la recreación constante, cotidiana de sus sentidos, la retoricidad y traducción cultural de este ícono que tanto atrae:

La sirena es un símbolo muy estético que en diferentes culturas va tomando diferentes significados. En griego quiere decir movimiento, pues tiene la misma raíz que seísmo, *seirene*. La sirena ha estado en modelos mitopoéticos como los de Asiria, Babilonia y otros, pero siempre perteneció a los modelos mitopoéticos del mundo porque está cargada de una armonía muy especial. Es una construcción imaginativa donde se refleja el pensamiento humano y que está cargado de valores estéticos, éticos, culturales en general. La sirena es la culpable de las fuerzas del cosmos que se mueven, como es la mitad pez, mitad mujer, lo que quiere decir es que es mitad caos, mitad cosmos. Esta figura resuelve una de las oposiciones más importantes que hay en las culturas que es la oposición cosmos y caos. Podemos comparar en su significado a *Viracocha* que también es una manera de resolver la oposición binaria del cosmos y del caos. Viracocha es el dios creador de las culturas *quechua*. *Vira* quiere decir cebo, lo que tiene forma, materia, pesa, y *cocha* es el agua estancada, es el agua que siempre representa el caos, sea en el mar, sea en un lago.¹⁸⁰

De modo que está presente en varias culturas de diferentes maneras y repertorios, por lo tanto es un símbolo interestético semiótico-discursivo, intercultural, intersubjetivo.

La metáfora líquida

En este contexto la metaforización sirénida abreva de las identidades de este ícono visual multicultural, cuya rasgo distintivo simbólico es su hábitat líquido que como nos menciona Durand:

Lo que constituye la irremediable femineidad del agua es que la liquidez es el elemento mismo de menstruación [...] Es lo que confirma la relación frecuente, aunque insólita de entrada del agua y la luna. Eliade explica ese constante isomorfismo, por un lado, porque las aguas están sometidas al flujo lunar y, por el otro, porque al ser germinativas, se unen al gran símbolo agrario que es la luna [...]. Bajo el simbolismo lunar, convergen dos temas que van a sobre determinarse

¹⁸⁰ Entrevista con Ileana Almeida, filóloga especialista en culturas quechua. Universidad Central del Ecuador (Quito, 8-03-2010). En esa entrevista incluyó que la sirenita tiene una canción muy especial de las culturas quechua y andina, recogida en una película de realización peruana. Ella recoge quinua, planta típica de los andes, de granos diminutos. Es como que las mujeres también simbolizamos lo minucioso, lo detallado, que somos las que vamos acompañando al tiempo en sus días, en sus años, somos compañeras y cómplices del tiempo.

recíprocamente e inclinar la totalidad de ese simbolismo unido a la muerte y a la femineidad, y precisamente a través de la femineidad llega al simbolismo acuático [...] la luna aparece como la gran epifanía dramática del tiempo [...] gracias a la luna y los ciclos lunares se mide el tiempo (2006:105-106).

Como se nota en esta lectura se subraya la dualidad de sentidos conjuntados en la luna. No obstante, Yolotl González repara en que:

[...] los cambios cíclicos que tienen lugar en el cuerpo femenino (menstruación, embarazo, parto, etc.) han generado que la mujer haya sido asociada con la naturaleza. Y en cuanto tal y en cuanto diversa del hombre y, simultáneamente, Origen de él -la madre-, la mujer deviene, por tanto, patentizadora de la limitación intrínseca -la escisión, la caducidad-del ser humano y objeto de un Deseo incolmable, lo que ha generado que también ella, al igual que la naturaleza, haya sido -sea aún-, percibida como incontrolable, peligrosa, impredecible... vinculada también a la muerte (1991:73).

Es desde una subversión a esta lectura que la sirenidad, vista como metáfora de lo femenino desplaza su figuración estigmatizada a los sentidos de *continuum* entre naturaleza-cultura-ecología, emoción-razón-magia, bien-mal-equilibrio, vida-muerte-re-existencia, tríadas que incluyen una coalescencia que trasciende la mirada dualista en busca de una adición de nuevos sentidos de femineidad desde la re-sistencia-existencia, a partir de la apropiación re-creativa de este símbolo.

Parafraseando la propuesta de Zygmunt Bauman (2002) estamos frente a un tipo de metáfora líquida, un personaje metalíquido, en tanto literal y simbólicamente la sirena es un ser con el que se da un diálogo de relaciones líquidas, complejas, de ambigüedad, ambivalencia, oxímoron, paradoja, ironía, contradicción, seducción, erotismo y muerte.¹⁸¹ Su cabeza y torso tienen un tipo de corporeidad humana, empero, la parte inferior ostenta una corporeidad monstruosa, no tiene sexo, ni piernas, ni pies, es decir que desde la mitad, se diluye. El monstruo es una figura que apela a la cantidad, la proporción y la combinación, cuya *dispositio* trata de operaciones que afectan la contigüidad metonímica. Donde se espera que

¹⁸¹ Como cuando se descubre su anomalía desde el imaginario masculino que espera implícitamente encontrar en este ser aparecido en el mar, piernas, que además parece que no tiene nunca una intuición o memoria (en tanto la leyenda se trasmite) en su imaginario, que se podría tratar de este ser, hecho que demuestra un *sobre-entendido* que frente a la evidencia, negación, "principio de realidad" al momento de descubrir su monstruosidad, propicia terror, *shock*, catarsis.

estuvieran sus piernas está una cola de pez, con lo cual se consigue un efecto patético que porta una intención ética que equilibra, como nos precisa Raúl Dorra:

El desarreglo de la naturaleza trata de propiciar una reconstitución moral o sostener una costumbre edificante. Dicha figura oscila entre dos mundos: uno oscuro, siniestros, del cual es amonestación, y un mundo de orden del cual ha sido expulsado pero al que, desde el lugar mismo de su exilio, propone como ejemplo. El monstruo es una exaltación de la naturaleza y una exaltación de la mirada (2008:93).

Su hábitat o anti-habitat será el espacio de sentido intersticial, es decir un tiempo detenido, neutro, suspendido cronológicamente, lo que Geist denominó “el relámpago englobado por la eternidad”, que evidencia siguiendo a Turner *el peligro de lo sagrado*.

Desde la semiótica tensiva (Greimas-Fontanille), la fase *liminal* sería justamente el espacio genésico de la significación, la construcción de un mundo de formas significantes, un proceso de desplazamiento gradual desde un modo puramente estético de aprehensión hacia una comprensión racional y objetivamente, una evolución concebida como coexistente con la individuación progresiva (Fontanille, 1995).

Este personaje ritual se encuentra ubicado en lo liminal-liminoide, espacio-tiempo característico del fluir. El término fluir inviste una percepción integral y sintética como producto de una acción realizada bajo una semiosis total.

Se trata de un fluir unitario de un instante hacia otro en el cual se disuelve el dualismo, sólo cuenta el aquí y ahora como una intensidad o condensación de la tensión en un solo foco. El fluir proporciona la pérdida del yo (entendido como un yo limitado y separado) y posibilita la intuición de la unidad, solidaridad y plenitud (Turner, 1988: 28-29).

Para Turner “el ser liminal o pro-sujeto, entonces, puede asociarse a la idea fenomenológica de una *existencia fenomenal del cuerpo*, un cuerpo en el mundo y orientado hacia el mundo desde una perspectiva no conceptual (no discreta), sumergido en un fluir, como decía Turner” (Geist, 1999:130).

En este sentido, la sirena es una “*metáfora de raíz*”¹⁸² en tanto fuerza tensiva entre el orden y el caos, entre la tierra y el mar, que posee una fuerza estructural

¹⁸² Metáfora surgida en diálogo entre I. Geist y R. Mier, sintetizadora de sus rasgos abductivos.

ostentativa. “Se trata de un gesto mostrativo de la evidencia, el efecto de una intuición primordial y de un punto de fuga en el orden del lenguaje”. El fundamento del orden está en una dimensión no ordenada en lo no sistémico. El fundamento no se debe a una instancia cognitiva, sino a una instancia vivencial” (Geist, 1999:126).

Finalmente, la noción de liminalidad implica una frontera, justamente la frontera entre la vida y la muerte, lo neutro y lo complejo, la tierra y el mar, sobre cuya base emerge un intervalo entre *protensión* y *retensión*, movimiento doble en el umbral-límite.

Polifonías femeninas

La presencia dialogal de voces en el discurso que M. Bajtín creó con la noción de polifonía, una de las dimensiones clave que desde diferentes planteamientos y teorías ha sido aplicada para la relación discurso y género, en tanto explicita la diferencia en la arquitectónica del sentido desde él y la sujeto enunciatario como construcción individual y social a la vez, por tanto, evidencia la presencia del sujeto múltiple en el discurso.

La pintura en Oaxaca se ha tornado en un filtro, una frontera a la manera lotmaniana que permite y permea la forma de construcción, representación y refuncionalización de la tradición y la modernidad. Para Lotman, la frontera determina el mecanismo semiótico de la cultura, es bilingual, ya que traduce los lenguajes externos al interno de la semiosfera y viceversa (1998:8-9). Este carácter poroso de la frontera posee intersticios por donde ingresan filtros traductores, así este umbral es una suma de traductores que permiten el diálogo interdiscursivo intertextual entre sistemas y hasta *semiosferas*.¹⁸³ La producción pictórica pasa por un tamiz de traducciones intersemióticas e interdiscursivas que las y los artistas efectúan a partir de un espejo de identificaciones desde los discurso de la experiencia, la subjetividad a la producción pictórica, es decir, ésta representa un

¹⁸³ Entendemos la *semiosfera* desde la propuesta de Lotman, sintetizadamente, un espacio donde pueden vivir, producir, significarse los signos, sus sistemas, relaciones y procesos dinámicos intra y extrasemióticos. Así en el caso que nos interesa, la semiosfera estética nómada alternativa, será el tiempo-espacio que permite las semiosis creativas diversas en Oaxaca.

tamiz condensador y generador de sentidos donde siempre está entretejida la perspectiva de género.

La figuración de la sirena se ubica en este horizonte liminal de la *frontera* intercultural estética-semiótica y por tanto comparte elementos foráneos y locales. De esta forma constituye un signo representativo que abre un complejo repertorio de construcciones simbólicas oaxaqueñas, tanto en el campo de la pintura ritual como en el de la moderna, debido a su amplia plasticidad retórica. Así se establece un *continuum* semiótico-discursivo entre prácticas mítico-rituales-kiscerales y la producción plástica. La diferencia no es marcada, los y las pintoras entran y salen de ambos espacios o permanecen vigilantes en la frontera liminal de acuerdo a sus intereses y necesidades. La identidad en sus múltiples dimensiones juega un papel importante, no sólo como cohesión, autopercepción y heteropercepción, sino también como uso estratégico de elementos simbólicos, lo cual se refleja tanto en el discurso artístico como en el verbal. George Dubet define una dimensión de la identidad que consideramos un rasgo pertinente para nuestro estudio:

[...] la identidad es menos el objeto del movimiento que un recurso y una referencia simbólica por medio de la cual se denuncian ciertas formas de dominación social. Esta identidad es una opción de la acción más que una naturaleza y corresponde a lo que los sociólogos llaman a propósito de las minorías étnicas, *etnicidad*. Se trata de una identidad étnica construida a partir de una mezcla de elementos prestados de la tradición y de la vida moderna de la que el actor no hereda nada pero que decide utilizar como un estilo, encamando una situación y una reivindicación (Dubet, 1989:528).

De esta manera, la pintura como una práctica semiótico-discursiva de la estética-retórica oaxaqueña deviene en un espacio socio-histórico cultural de autoreferencialidad, una forma plástica de hacer autoetnografías polifónicas visuales, de contar historias colectivas comunitarias, como en la pintura ritual, así como también de recordar historias personales, como en los casos de las pintoras oaxaqueñas que se adhieren a la tematicidad de la sirena como objeto-sujeto retórico anafórico.

Así, como las relaciones intergeneréricas de poder, ideología, clase, etnia nos lleva a confirmar que el gusto varía de acuerdo a las cosmovisiones y

*cosmopercepciones*¹⁸⁴ de sentidos que una cultura expresa en sus diversas estéticas. La materialidad estética-retórica¹⁸⁵ expresada en la complejidad metafórica en su articulación de *continuum*, como práctica semiótico-discursiva transdisciplinaria, permite entender en las artes plásticas, tanto populares como académicas, las condiciones diferenciadas de producción y reproducción creativas a partir del análisis del sentido de lo sensible como construcciones socio-estético-histórico-culturales de expresiones y experiencias.

El arte ha sido considerado como el campo por excelencia en que las brechas del orden simbólico pueden recrearse gracias a las oportunidades de puesta en escena, que es también una puesta en juego y con ello en azar, incertidumbre, en riesgo, en el espacio socialmente atribuido. Recordemos que en principio, los creadores están menos normados por el orden social. Como lo expresa Gisela Ecker:

Lo imaginario es el reino interno donde todas estas contradicciones -y son contradicciones porque estos niveles están frecuentemente en conflicto- pueden encontrar su expresión más plenamente que en ningún otro contexto social. El orden simbólico ofrece valores muy diferentes e inequitativos a cada sexo, valores que presentan dificultades adicionales para la mujer artista. Las definiciones sociales de la feminidad y el poder sexual femenino, por ejemplo, no son la misma cosa, y cualquier idea alternativa de la "feminidad" que no concuerde con la que está socialmente aceptada producirá sin lugar a dudas importantes sanciones. Así la subjetividad femenina crea contradicciones básicas y causa necesarias fricciones entre el deseo y los códigos sociales (Ecker, 1986: 16).

Desde esta mirada, consideramos que en Oaxaca se ha intentado construir una idea alternativa de feminidad a la construcción hegemónica en el discurso de lo visual, pues lo común es colocarse las "gafas" patriarcales y reproducir los mismos cánones estereotipados que abordan los estilos más comerciales y por ello conocidos: el "mito", el "rito", el pueblo, la fiesta, la mujer y el colorido artesanal de

¹⁸⁴ Categoría transdisciplinaria propuesta por Raúl Gonzalez en su tesis de Maestría *Las llaves del Universo*, ENAH, 2000, que apunta a ampliar la percepción sensorial a una serie de vínculos con el cosmos desarrollando una mirada compleja.

¹⁸⁵ El modelo de Haidar desarrolla trece materialidades semiótico-discursivas que abarcan sus funcionamientos. Así, además de la retórica-estética están: la acústica, visual olfativa, gustativa y táctil; la comunicativo-pragmática, la ideológica, la del poder, la cultural, la histórica, la social, cognoscitiva, del simulacro, psicológica, psicoanalítica y lógico-filosófica. Nuestro objeto de estudio es atravesado por varias materialidades pero hemos elegido ésta porque constituye la más pertinente para nuestro análisis. (Ver páginas 84 -90 de op. Cit.).

gran intensidad cromática. La salida a una nueva con-figuración plástica la detentan las estéticas comunitarias y alternativas. De ahí que sea clave analizar la dimensión de la experiencia en la creatividad: su historia personal particular, tanto como los capitales educativos, culturales y simbólicos (Bourdieu, 1991), la memoria colectiva, las relaciones espirituales que permiten las competencias interdiscursivas diferenciadas por la experiencia que es un complejo de efectos de significado, hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones, resultantes todos de la interacción semiótica entre el ser, hacer y deber en el mundo exterior. Teresa de Lauretis nos dice al respecto:

La constelación o configuración de efectos del significado que yo llamo experiencia está en continuo desplazamiento y reforma en cada sujeto junto con su compromiso personal y permanente con la realidad social en la que se encuentre. Esta realidad incluye -especialmente en el caso de las mujeres- a las relaciones sociales de género (1991: 259).

Así, la experiencia como mecanismo bio-psico-socio-histórico-cultural del género, articula los efectos del significado y autorepresentación producidas por el o la sujeto en sus prácticas socio-histórico-culturales, dentro o no de los discursos institucionales que configuran las relaciones entre mujeres y hombres. En este tema, un pensador que desde la tradición marxista logra un momento importante en la reflexión teórica filosófica-semiótica de la subjetividad y la experiencia es Voloshinov, al mencionar que:

La comprensión de cualquier signo, ya sea interno o externo, se produce inextricablemente unida a la situación en la cual se realiza el signo. Esta situación, aún en el caso de la introspección existe como un conjunto de hechos provenientes de la experiencia externa, la cual interpreta e ilumina un signo interno en particular. Es siempre una situación social. La orientación en la propia introspección es en realidad inseparable de la orientación de la situación social particular en la cual se produce la experiencia [...] El signo interno es principalmente la palabra o el habla interna (1976:54).

Todo discurso está siempre situado en la cadena infinita de la interdiscursividad, de ahí la importancia de analizar la sirenidad dentro de amplias redes contextuales, intertextuales, metatextuales que aluden al mundo de lo femenino (cadenas: abuela-madre-hija), pero también al de lo masculino, en tanto influye en la construcción de este imaginario. Como nos dice este autor, el habla obra en términos de impresiones totales: visuales, auditivas o motoras. Desde esta mirada

se pone énfasis en la dimensión ideológica y de género para descubrir los sentidos implícitos del habla interna de estas representaciones.

Las unidades que constituyen esta habla son entidades totales semejantes a un pasaje de habla monologal o enunciados completos, pero principalmente se asemejan a las líneas alternantes de un diálogo. Recordemos que ya los pensadores antiguos concebían el habla interna como diálogo interno, unidades que incluyen otras voces y están unidas unas a otras, o pueden estar presentes al unísono recíprocamente, no sólo según las leyes de la gramática o de la lógica, sino según la correspondencia emotiva, de ahí que el discurso de las emociones sea clave en el desarrollo dialogal, en estrecha dependencia de las condiciones históricas de la situación social y de todo el curso pragmático de la vida.

Desplazamientos de sirenas por los pliegues de la manta y fuera de ella

En la estética ritual zapoteca, en el caso de las mantas, al igual que algunos textos mestizados, este campo semántico de displacer frente al encuentro teratomorfo, está muy diluido y reemplazado por un rubro de recompensas, ofrendas a sus dádivas maternas de buena pesca que la ubican en un lugar liminal-liminoide abierto a nuevos sentidos, lo que la vuelve positiva. En el caso de las mujeres creadoras, su vínculo co-genérico permite acercamientos más subjetivos a la representación de estados emocionales, pasionales y kiscerales. Nostalgia, melancolía, soledad, llanto, son expresadas en esta figuración que en algunas ocasiones es explícitamente un autorretrato¹⁸⁶. Un dato curioso a nivel figurativo es sin duda el trabajo con la cola de pez que en la factura femenina tiende a ser develada como algo (un falda), que guarda piernas en su interior, detalle en que los hombres no reparan y diseñan, pintan esa segunda parte más visceral, sin estas transparencias simbólicas, como observaremos con los ejemplos.

La relación metafórica de la mujer sirena puede ser vista también desde otras entradas interpretativas, una es a través de la asociación con el nagual¹⁸⁷, que en la zona de Tehuantepec se denomina *guenda*, significa alma y puede ser cualquier

¹⁸⁶ La obra de Justina Fuentes y Eva García dan muestra de ello. Es significativo que Justina atrae de esta imagen la nostalgia que evoca, igual que cuando ella se separó de su pareja, nos comenta.

¹⁸⁷ Existe en algunas tradiciones prehispánicas, la asociación al nacer el individuo con un ser que lo acompaña y puede hasta sustituirlo en ciertas circunstancias catárticas a manera de *alterego*.

animal: pez, cerdo, mono o lagarto. Otra de las posibilidades es desde el *continunn* mujer-mar, vida-naturaleza, como lo expresó un entrevistado del lugar: “La mujer pez es vida, parte del mar, es origen también de la vida. En el mar se encuentran hasta las más mínimas partículas de vida. El mar pare vida y la mujer es creadora de vida, es madre vida y economía pues es la que se encarga de vender el pescado”.¹⁸⁸

Por otra parte, una de las deidades del panteón zapoteco que está relacionada con la pesca era *Nohuichana*, diosa de partos y pesca, también conocida como *Pitao Huichaana Cochaana*, diosa creadora de hombres, animales, partos y pesca o *Gozaana Huichaa*, que es la Diosa Madre del Panteón zapoteca (Alcina, 1993). A esta diosa de la vida y la multiplicación se la asociaba con la ofrenda de candelas que es el pregón nocturno (peregrinación por las calles del lugar portando velas) a través del cual se inician las fiestas, escena también representada en una de las mantas.

La sirena es maternal, fecunda, procreadora, y dadora de alimento, como el pescado que constituye la dieta de los moradores de la costa oaxaqueña. De ella hablan los pescadores, como Ta Gregorio de Playa Vicente, quien dice que los viejos le decían que se la ve en la mañana; a veces, “cuando viene amaneciendo y sale a la orilla”:

Se dice que ellas daban unas piedrecillas preciosas que son de por acá, a los pescadores, a los cuales les atraía con el toque de guitarra y les enseñaba a tocarla. Los pescadores juntaban esas piedrecitas y hacían un collar blanco para la sirena. La gente de antes veía a la sirena y se comunicaba con ella, ahora ya no. Dicen también que la sirena vive en las islas que rodean las lagunas de Juchitán, que de vez en cuando ven cosas de mujeres hechas en barro, en la playa.¹⁸⁹

En el caso femenino, las lugareñas de Juchitán recuerdan una canción de cuna en torno a este ser en coplas de navidad en donde ella es el personaje principal, como nos canta Na Florinda Luis:

Yo soy sirena del mar
que canto en la noche buena.
Yo vivo entre las olas
donde nacen las estrellas

¹⁸⁸ Entrevista con Don Juanito, pescador de Playa Cangrejo, realizada en septiembre, 2005.

¹⁸⁹ Entrevista con Don Gregorio Martínez, en Playa San Vicente, realizada en agosto, 2004.

Yo soy sirena del mar
que canto en la noche buena.
Soy como un pastorcillo
tan linda y tan bella.¹⁹⁰

Otra de las variaciones que nos contaron, dice así: “yo soy sirena del mar,/ yo canto en Nochebuena./ Yo soy sirena del mar/ y nací en luna llena”. En cualquier de las versiones se explicita la relación cósmica.

Aquí la sirena tiene un componente emocional significativo, relacionado a la época decembrina, época de renacimiento, como la luna. A esto se suma la manera como algunas curanderas se dirigen a una deidad del mar que llaman “María Estrella del Mar, niña de la espuma”. Na Marcelina, chamana de reconocido prestigio en la comunidad, quien además asegura que ella es su protectora, la caracteriza así:

Es morena, es la reina del mar, la que nos sostiene. Es el sol su resplandor,¹⁹¹ su círculo dorado. Ella está siempre triste porque la gente no la valora, ella dice: yo les mantengo con mis pececillos, mis animalitos, los refresco y los divierto con mi fuente inagotable, y ustedes ¿qué me ofrecen? No hacen nada por mí.¹⁹²

En algunas de sus curaciones espirituales, Na Marcelina manda a ofrecerle flores, tirándolas a la orilla del mar como ofrenda.¹⁹³ Esto nos recuerda también al tipo de comunicación ritual de las culturas afrodescendientes con Iemanjá en Brasil, o Yemayá en la santería cubana.

A su vez, otro relato, esta vez de un contador de historias del lugar, refiere a un acercamiento físico entre la sirena y un pescador, quien contó que: “Vio una mujer muy chula tocando la bandolina que le llamaba, con un cabello muy lindo en el mar y se acercó poco a poco a ella. Adquirió confianza hasta que logró acariciar su cabello largo, fue cuando vio para abajo y se dio cuenta que en vez de pies tenía una cola enrollada y se asustó tanto que se desmayó ahí mismo. Lo encontraron otros pescadores a la orilla luego de días de buscarlo”.¹⁹⁴ Es de subrayar, retomando los diálogos con Na Marcelina, para quien la mujer porta el poder

¹⁹⁰ Entrevista con Na Florinda Luis, realizada en mayo, 2009.

¹⁹¹ Hay que notar que así es como se le conoce al tocado blanco que forma parte de la vestimenta festiva tradicional de Juchitán.

¹⁹² Entrevistas a Na Marcelina, shamana reconocida del lugar, en mayo, 2009.

¹⁹³ También la gente huave tiene ceremonias en que ofrece alimentos y frutos al mar.

¹⁹⁴ Ta Antonio Santos cuenta una historia relatada a su vez por un pescador de la zona.

femenino en el cabello largo, por lo que recomienda no cortárselo, que en este relato el proceso metafórico sexual es eufemizado a través de este símbolo de poder que la cultura zapoteca aún mantiene, de ahí que por ejemplo el tocado de cabello femenino es un aditamento muy importante en la fiesta de la Vela. Inclusive las mujeres de cabello corto se colocan simulacros de él, sintéticos para completar su atuendo.

Paradójicamente, el momento en que él puede acariciar este elemento, también cae en cuenta de la identidad dual de ella. Además, es importante subrayar el sentido de serpenteidad que evoca la mención a que su cola estaba enrollada. Recordemos que también existe este imaginario de mujer serpiente en algunos otros lugares de Mesoamérica. Por ejemplo la *X'tabay*, en Mérida y Centroamérica, quien a su vez posee un cabello largo, atributo que engancha a los hombres a la seducción.

Desde cualquiera de las lecturas, la sirena, a pesar de las variaciones de relatos de encuentro con un ser humano (siempre hombre) al que seduce con su canto, mirada, cabello en el momento de la proxémica cercana, siempre tiene como isotopía un momento de sorpresa, un momento abductivo, cuando el pescador descubre la presencia de la cola de pez, se asombra y retrocede, se desmaya, huye, es decir que se retira de su intención de acercamiento con la que creía mujer. No hay relatos que impliquen una persistencia de continuar con el encuentro. En este sentido, el extravío de la mirada tiene la función de un espejeo, de ver lo que no se quería ver, de ver lo monstruoso, de verse en la parte visceral, viscosa, turbulenta, el lado oscuro, del otro/a que es el mismo. Estamos entonces frente a una suerte de dialogismo que se convierte en espejeo monológico: hay una interioridad que aloja a lo desconocido:

[...] donde acecha el peligro de descubrir que en el centro de sí, uno es el otro, uno es eso que constantemente aleja y niega pero de manera infructuosa pues eso está ahí sin cesar, evocando lo terrible [...] no se trata, pues, de una mirada intelectual sino de una mirada patética, apasionada, y más aún: una mirada atraída por esa extrañeza donde la interioridad se transforma en lo que queda *fuera de sí*, en un radical desorden en el que la discursividad fracasa y la mirada se extravía [...]" (Dorra, 2000: 94).

Desde nuestra lectura, la estética crítica disloca la mirada directa, objetual, penetrante y se ubica justamente en este *fuera de sí*, como subraya Nelly Richard, frene a la función demasiado translúcida neoliberal que “rechaza el espesor indagativo de los pliegues y recovecos para sólo tramitar la obviedad complaciente de las lisas superficies”, en cambio, una “otra” mirada del arte va a los intersticios a preguntarse sobre “¿ [...] la posibilidad de rescate y transfiguración de todo aquello que flota a la deriva como señal residual de biografías trucas, de símbolos rotos, de narraciones incompletas, de imaginarios heridos?” (2006:14), como en este lapsus visual dialógico de la mirada que baja la vista a las aguas y que a manera de un pliegue subvierte el sentido en ese (des)encuentro. De ahí que luego de esa transformación en el desvanecimiento que experimenta el que la ve, vuelva en sí:

Volver en no es enunciar un absurdo si pensamos al sujeto como lugar de lo que está ahí en tanto transformado, una sede que ha quedado vacante, como un mar en el que las aguas se hubieran retirado dejando un vacío; un mar que luego, con el retomo de la mera, no retoma *de sí a sí* sino que retorna *en sí*. Volver en sí es aparecer en lo desaparecido, emerger en lo sintiente desde lo latente (Dorra, 2004: 8).

Es un proceso de estesia-anestesia-estesia, donde el sentido real y simbólico transita de la *primeridad* que busca ese *sí mismo* a la *terceridad* peirceana de restauración del orden, gracias a la *segundidad* de la acción de la retórica de las miradas. Así, el pasó de ser un cuerpo latente (desde el grado cero de la estesia) “a ser un cuerpo sintiente (primero como un sí y luego como un él que es lo que va del autotacto al contacto) para finalmente terminar de emerger como un cuerpo percibiente, un cuerpo frente al mundo e incorporado al flujo de la memoria” (Dorra, 2004:9). Es el cuerpo percibiente que contiene a los otros dos, el que se ubica en el lugar de la memoria con las capacidades discursivas de discriminación, segmentación y reconocimiento. Visto desde esta lectura semiótica del cuerpo-fluido, el encuentro ser viviente (hombre¹⁹⁵)-sirena, podría ser una metáfora del proceso de abducción erótica en busca de la restauración del las memorias y con ello la cultura, la ética, lo normatizado, la ley. De modo que transitaría también lo emotivo-visceral, lo emotivo-performativo y lo emotivo-racional del sentido.

¹⁹⁵ Es de notar que las mujeres conocen de los cuentos, leyendas de la sirena a través de la población masculina. No se encuentra mujeres que la hayan visto, oído, compartido con ella.

Este proceso está marcado por un miedo a lo desconocido, recordemos que hay una visión masculina sobre este imaginario que subraya las cualidades poderosa y peligrosa a la vez:

[...] esa "visión" temerosa del hombre en torno a la mujer, en tanto diferente de él, junto a la envidia silenciada por la potencia femenina de la maternidad —que sitúa en un cuerpo de mujer el Origen, el Objeto del Deseo y la angustia de separación— lo que subyace en las connotaciones devaluadoras que definen todas las actividades llevadas a cabo por las mujeres, determina su exclusión en todos los ámbitos de poder (González, 1997:72).

En esta apreciación no vamos a ahondar desde lecturas psicoanalíticas en torno a la relación placer-goce, que también evoca esta figura, en tanto se desborda de la norma para luego generar castigos, solo queremos señalar en el relato sirénico que el ser "femenino" despierta pasiones de adhesión, primero, y luego de rechazo, oscila entre la atracción y la repulsión y por tanto está en una inestabilidad constitutiva, en un estado de agitación a partir del cual se realiza el proceso de escisión (Greimas,1994:29-39), es decir, lo fórico y lo disfórico encontrado, en oxímoron visual, pues luego de poder mirarla entera, atemoriza, "cobra" el placer,¹⁹⁶ mas la sirena es una figura de estereotipo belleza/maldad; atracción fatal, confianza/desconfianza, valores y anti-valores colocados en opuestos contiguos que el más arraigado machismo ha cultivado y que se ve encomiadas en imágenes, refranes, chistes, dichos. A su vez, no olvidemos que este tipo de relato subraya también la construcción imaginaria hegemónica sobre la cual se acercan miradas que intentan pervertir este ejercicio de limpieza imaginaria desde la asepsia de occidente, así, quizás se requiera una meta-emancipación, como nos propone Albán Achinte:

Si la modernidad emancipó al sujeto de sus creencias, propongo entonces emanciparnos de la emancipación occidental para que lo telúrico construya sentidos, las emociones revoloteen sin límites pre-establecidos, la imaginería nos surque hasta las entrañas y lo enigmático se convierta en una posibilidad de asomarnos a formas otras de existir. Emanciparnos de lo hegemónicamente racional es un ejercicio que se debe realizar a partir de considerar los miedos como

¹⁹⁶ En este sentido, ejerce una acción de intercambio que se podría analogar a la prostitución. Es de destacar la semejanza con las versiones fantasmagóricas de las aparecidas, imaginarios de mujer seductoras en un primer momento, al principio y castradoras, mortíferas, después. De alguna manera es la primera etapa del triángulo propuesto por Marcela Lagarde "puta-madresposa" que este ícono condensa.

contra-narrativas de lo cierto, de tal manera que nos guíe con la conciencia de comprender que los miedos no son otra cosa que la contra-cara de la racionalidad occidental (2008:4).

Lo que subyace a todo este tipo de respuestas son realmente preguntas, ¿existe una dimensión de misterio que develar?, algo oculto, una verdad en secreto que emerge de manera visceral-kisceral el momento de bajar la mirada y ver su cola de pez (zona de sustitución de la vagina), con lo cual se da a luz la epifanía: “eso, ahí”: “[...] acto mostrativo que hace ver la envoltura y que permite dar paso a una intuición” (Brand en Geist,1999:135).

Tipología de sirenas representando feminidades en interculturalidad estética

Las variaciones del ícono sígnico-simbólico de la sirena están directamente relacionadas con los significados culturales, míticos y hasta autobiográficos de ser mujer y encuentran su encaje discursivo¹⁹⁷ metafórico intertextual en la manta de los Pescadores.

De modo que la sirena es dialógica, representa a cuerpos sociales en variados lugares de enunciación. Se viste con los discursos étnicos del lugar incorporando textos rituales, cotidianos y sagrados de su identidad. Porta tocados, *huipil* e incluso puede ser pintada con tez morena, aludiendo a la fisonomía de las mujeres originarias. También posee cuerpo de ninfa cuando representa la adolescencia o expresa gordura como prestigio en edad adulta, además hay sirenas rubias conocidas como *guadas* (extranjeras), cuyo fenotipo difiere del occidental. Algunas tienen componentes de identidad nacional, como la sandía, relacionada con los colores de la mexicanidad (verde, blanco, rojo) o flores como el alcatraz en franca relación intertextual con la obra de Diego Rivera.

¹⁹⁷ Luisa Ruiz Moreno parte de los atributos de esta técnica textil, tradicionalmente femenina, para crear una analogía con la operación discursiva de encajar, donde la práctica del ajuste tiene una función clave en la relación oquedad-situaciones de encaje. “En la competencia modal de la encajera está siempre la intencionalidad del meta-querer y el acervo de sabiduría transmitido oralmente por las mujeres, lo cual hace del encaje una matriz generadora de cultura... Entonces, la encajera en su accionar tensa y, al operar y transformar, finca el lugar de la obra desde donde se configura el espacio del tejido: ritmo entre el hueco y el ajuste que desencadena el discurso, el subjetivo interior y el intersubjetivo exterior: la resonancia de los bolillos en la comunidad de las mujeres y, más allá de ellas y por su intermedio, en la comunidad más abarcadora”. Escrito enviado por correo electrónico abril 2007, pp.16-21.

A su vez, es peculiar el desarrollo de estrategias discursivas de emancipación y *empoderamiento* visual, subvirtiendo el imaginario seductor y peligroso de este símbolo femenino desde la insurgencia de lo cotidiano.

Justina Fuentes, pintora oaxaqueña de la capital, lleva más de diez años pintando sirenas, y se reconoce en ellas. Dice que sus pinturas son autobiografías de sus estados cotidianos. Siempre las representa acompañadas de lunas que hacen la función de anclajes discursivos de sus emociones. “Cada luna representa una ciclo femenino, un tiempo de mi vida y yo estoy de espaldas, recordándolo”. La sirena y la luna crean así un correlato de lo onírico y lo femenino que abre un campo semántico de memorias de su historia de vida. En muchos de sus autorretratos no explicita la cola de pez, dado que ya ha creado un proceso de alfabetización visual de este icono, por lo que puede variar esta isotopía por una enagua, alcatraces, mallas.

A su vez, la sirena puede portar enaguas o rebozo zapoteco, como vemos en representaciones de Eva García. Ella tiene un amplio repertorio iconográfico de metamorfizaciones de este ícono con apropiaciones de signos plásticos, reconocidos de la identidad nacional mexicana, como las sandías. Su obra tiene una franca intertextualidad con Eleonora Carrington, a quien admira, y a la cual retoriza desde sus propias construcciones sirénidas, como ésta en la cual aborda las dimensiones del tiempo:



EG_IM 33

Eva García, s/t. Acurela sobre papel, 1997.

Es desde estas miradas/lecturas que a continuación se presentan algunas de los andamiajes de la arquitectura de sentidos de estos diversos textos pictóricos y sus relatos.

Desde diversos niveles de interpretación, encontramos esta representación ambigua de mujer-pepez en sus diferentes construcciones metafóricas. A nivel formal es posible observar un gusto por los colores primarios, se resalta el azul, rojo, sepia y el verde, que corresponden respectivamente al cielo, la vestimenta de las mujeres, la tierra y la vegetación. Con ello se anclan rasgos distintivos de las diversas identidades que construyen el discurso plástico oaxaqueño, donde la mujer juega un papel importante como creadora de metáforas estético-rituales, así como parte de un discurso estratégico de la pintura oaxaqueña contemporánea comercial. Este tipo de creatividad artística genera dispositivos cognitivos interculturales, intersubjetivos e interestéticos a partir de un trabajo metafórico visual que comunica mediante esta visualidad compleja, paradójica, ambivalente, los sentidos más significativos de sus fiestas.

Esta representación ambigua de mujer-pepez, en sus diferentes construcciones metafóricas, anclan rasgos distintivos de las diversas identidades en la plástica oaxaqueña, donde la mujer juega un papel importante como creadora de metáforas estético-rituales comunitarias, como en su discurso de empoderamiento corporal que polemiza con las estrategias de la pintura oaxaqueña comercial y genera dispositivos cognitivos interculturales de estética ritual que comunica mediante esta visualidad compleja, paradójica, ambivalente. Los sentidos más profundos de su sintaxis híbrida son la espiral cíclica entre el orden y el caos, entre el cielo y el mar (y la tierra), entre eros y tánatos.

Una categoría que nos permite dar cuenta de las modalizaciones semiótico-discursivas de estos dispositivos interculturales, interestéticos e intergenéricos es la de *cronotopo*, en tanto es *continuum* de interrelaciones entre tiempo y espacio de representación de este imaginario complejizado traducido al lenguaje plástico. Encontramos el cronotopo histórico concreto (transformado); el conceptualizado (basado en el trabajo simbólico), el asociativo (a través del cual podemos ver las relaciones con las diferentes feminidades vinculadas a la personalidad de la sirena), el estilizado (que privilegia estos procesos) (Torop, 2002: 31-33). Como señala Bajtín, creador del término y de la semiótica popular subversiva e insurgente “en el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales” y añade, su

importancia figurativa, “el cronotopo funciona no sólo como centro organizador de los acontecimientos en una novela, sino además como el campo principal para la representación de las imágenes” (1989: 400-401).

De ahí que haciendo una ampliación y aplicación de esta categoría a nuestro objeto de estudio proponemos “escuchar” lo que llamaremos *eco-cronotopos semiótico-discursivos femeninos: ecológico, intercultural y mítico-ritual*, aludiendo a la capacidad proyectiva del eco que viene de algún atrás, el pasado, se escucha en un instante presente y sigue hacia un futuro, donde se desvanece dejando huella.

En el *ecológico* vemos las relaciones con el medio ambiente, donde incluimos los elementos, personas, animales que acompañan co-textualmente a este personaje. El *cronotopo semiótico-discursivo intercultural* permite analizar la intertextualidad desde sus propios procesos de traducción de diferentes o similares semiosferas, culturas, lenguajes, construcciones metafóricas que se relacionan de diversas maneras encontrando un tercer espacio de vinculación que se sintetiza en este ícono simbólico.

Finalmente, en el *cronotopo semiótico-discursivo mítico-ritual* se dirige la lectura a las fuentes del *corazonar* mitológico, específicamente el zapoteco, del que abreva esta semiosfera oaxaqueña, a través del cual se concibe un mestizaje icónico en esta imagen con deidades de culturas originarias ancestrales, sobrevivientes al proceso de colonización subjetiva.

Sirena tradicional



MSVP1_IM 34

Sirena, portando un pez blanco en la mano derecha en actitud de ofrenda. Junto, los pescadores desarrollan su labor, como si ella no estuviera presente.¹⁹⁸ En el fondo apenas se divisan cerros pequeños. El agua es transparente y le llega a la cintura, con lo cual se crea una transparencia que permite ver su parte baja. El fenotipo de esta sirena es occidental, pues tiene tez blanca, cabello

¹⁹⁸ En este detalle no aparecen los pescadores. Ver imagen completa de la manta de la Sociedad de la Santa Cruz de los Pescadores, 1983.

ensortijado castaño oscuro. Sus rasgos del rostro también confirman esta pertenencia étnica. Es una mujer adulta joven con senos enhiestos, cintura estrecha y caderas curvilíneas subrayadas por el inicio de su cola de pez. Su mirada está dirigida al pez y al cielo. El pez es como un trofeo. Nos recuerda a la figura del juego de la lotería en su disposición y estereotipo. Las aguas están calmadas y dejan ver su visceral cola de pez. Aquí, el elemento geográfico de los cerros, funcionan indexicalmente para señalarnos el lugar de ubicación de este territorio lacustre. Se trata de la laguna de Juchitán *Xa Vicente* y no del mar, como pudiera pensarse. De modo que si bien esta sirena podríamos verla como extranjera, su ubicación espacial ancla una identidad istmeña. El pez blanco es más simbólico que real, emblemático de la actividad a la que se dedican los lugareños y sus mujeres, quienes los venden en el mercado. Recordemos que desde su origen, las Velas o fiestas mayores mantienen el propósito de velar, de pedir y agradecer por las buenas cosechas, en donde uno de los elementos fundamentales de la dieta de los zapotecos de esta zona es el pescado. De modo que esta sirena haría las veces de una traductora metafórica de la ofrenda a los dioses o *pitaos*, quizás a *Pidó* (el Dios Supremo) y a *Na Huichana* para que propicie buena pesca en el año. Así su presencia en la manta cumpliría el ritual de petición.

“Bendita” entre las tres cruces



MSVP2_IM 35

Esta sirena también está en su mundo natural, el agua, mirando a las tres cruces: la Santa Cruz de los Pescadores. Comparte el hábitat lacustre con una mantaraya

y muchos peces que nadan en su contorno, el fondo es un cielo azul intenso. Hay que subrayar que esta imagen connota elementos estilísticos procedentes del *cómic*, que es también un tipo de creación popular frecuente en el interior de las casas tradicionales y fachadas de la comunidad. Esta sirena tiene también el fenotipo occidental blanco, es rubia y tiene el cabello largo, menos ensortijado que la anterior. Su imagen aparece, de tres cuartos para arriba en la atmósfera y el resto deja ver su cola de pez dentro del mar. Pareciera como tapada con una falda que nos recuerda al tipo de telas de las enaguas juchitecas.

Al igual que la anterior sirena, ésta también parece ser una extranjera sorprendida por la presencia de la Santa Cruz de los Pescadores (explicitada inclusive en el discurso plástico verbal), deidad tripartita de la zona y extensiva a toda mesoamericana, que se venera el 3 de mayo. La actitud que tiene hacia las cruces es admirativa. Es significativo que éstas se encuentran dentro del mar, junto a la práctica de los pescadores, como la deidad que los cuida, esta vez en presencia. En esta representación exclamativa, la sirena posee la facultad visionaria y por tanto traductora, en tanto es la única que las puede ver. La compañía de la mantaraya a su vez, nos remite a mitologías de América del Norte que ofrece numerosos relatos en torno a los poderes sagrados de las epifanías acuáticas, donde este animal se asocia a la mujer, una *Dama-Raya*, así: “el cuerpo figura el útero, y la cola, la vagina” acota (Lévi Strauss, 255). Esto es significativo en tanto en la cosmovisión zoque, también de la zona, existe una figura numinosa pisciforme asociada a lo femenino que tiene poderes castrativos llamada *Piowacwe* (Jorge-Báez, 1992: 232).



Manta de los Pescadores¹⁹⁹

MSVP9_IM 36

¹⁹⁹ Edición de Manta de los Pescadores, elaborada en colaboración por varios creadores, a petición de Jesús Urbieta, cuando su hermano Pedro fue mayordomo de esta Vela. No obstante la inexistencia de esta obra, pues el arte de las mantas es efímero, ya que aunque son guardadas en

Metasirenas: pintadas en la capilla de la manta

Aquí tenemos unas pequeñas sirenas que están ubicadas en la fachada de la entrada de la capilla de la Sociedad de la Vela de los pescadores, en la Séptima Sección de Juchitán. Aparece junto a otros personajes marinos. Es una metasirena pues está representada en un pictograma de manta de los Pescadores dentro de la Manta de los mismos, al igual que la siguiente imagen:



MSVP2_IM 37



MSVP2_IM 38

Meta-mantas (imágenes de sirenas dentro de la manta).

Sirena núbil, joven zapoteca²⁰⁰

MSVP9_IM 39



Aparece en la tierra y no en el mar, junto a un árbol al que se acerca su cola de pez y su mano para tocar el copo que está empequeñecido, con lo cual se engrandece la figura de ella. Al fondo, una casa tradicional y el cielo. Esta sirena abre el relato visual de la manta, es decir es el primer personaje en acción ritual. En una escena contigua se observa la procesión de las Tres Cruces que va a entrar a la casa en

cuestión por lo que ella recibe a los peregrinos. Se la ve núbil, delgada, con atributos de joven zapoteca, cabello trenzado, tez morena. Su contextura es propia

baúles en sus capillas, suelen dañarse, conservamos estas fotos artesanales, por lo cual los detalles sirénidos se presentan en traducción gráfica a partir de su imagen original. Re-creación: Fernando Oñate.

²⁰⁰ Re-producción gráfica de la imagen original. Fernando Oñate, 2009.

de una joven casamentera delgada. El trenzado de su cabello largo es un rasgo que desde pequeñas forma parte de su atuendo, mismo que será adornado para ir a la fiesta de las Velas. Las mujeres conservan la tradición de pensar que el cabello largo implica poder femenino, por lo cual, las curanderas prohíben su corte pequeño²⁰¹. Su densidad originaria es más elevada que las anteriores, pues está presente desde su corporeidad.

El contexto de representación nos recuerda a la séptima sección, barrio juchiteco donde aún se conserva la vegetación. Se ven casas de adobe, teja, y es la zona desde la cual parte la peregrinación a la laguna. Esta sirena tiene dos elementos significativos de los rituales zapotecas: el sol que está junto a ella y sobre todo el árbol que es uno de los elementos simbólicos de larga tradición cósmica. En la comunidad es parte de la enramada de la Vela, techo ecológico de esta fiesta, aunque actualmente se ha ido cambiando esta costumbre. No obstante, esta relación visual nos permite el vínculo “árbol del mundo, árbol de la vida, árbol de la fecundidad”. En Juchitán, todavía se siguen elaborando el *xandú*, estructura tradicional del día de muertos, además de que ciertas hojas, son continente para comidas típicas, como los tamales.

Sirena *huada* (extranjera en zapoteco)²⁰²

MSVP9_IM 40



Esta sirena está en el mar junto a un ambiente ecológico marítimo: hay arena, con animales de este hábitat: un pez junto a una tortuga que en la zona es asociada a la fertilidad y al nomadismo. Esta sirena es blanca, rubia, adulta, de contextura robusta, toca una guitarra moderna. Esta imagen tiene la mayor densidad de signos en frontera intercultural. El mar que aparece representado puede ser alguna playa cercana como Cangrejo, una de las más

²⁰¹ Entrevista con Na Marcelina (Juchitán, mayo-2009).

²⁰² Re-producción gráfica de la imagen original. Fernando Oñate, 2009.

visitadas por los lugareños, así como los turistas extranjeros/as en días de descanso. La guitarra, a su vez, es el ícono instrumental que acompaña a la voz de la sirena, con lo cual atrae a los hombres, como reza el estereotipo occidental diegético. En la zona existe una leyenda con la sirena que toca guitarra, quien se aparecía a media noche y enamoraba a un pescador a quien le encantaba su pelo. “La veía chula. Un día lo pudo tocar y vio abajo y se dio cuenta que tenía enroscada su cola de pez y él se desmayó”.²⁰³

En culturas aledañas, como la *huave*, la tortuga es personaje de mitos, leyendas, tradiciones populares, forma parte de rituales, tanto zapotecas como huaves. Aquí la proxémica cercana con la tortuga es la que permite vincularla al ritual: pues existe un son de la tortuga en la zona y a su vez sus huevos son parte de la comida ritual de Las Velas.

MSVP9_IM 41



“*Na*”²⁰⁴ sirena adulta zapoteca

En un ambiente lacustre de fondo donde se divisan dos cerros, aparece esta mujer cuya *sirenidad* está desplazada al tocado del cabello. Le acompaña un *músico de banda*, contigua una escena cotidiana de campo junto a una de fiesta con la que se concluye el relato de esta manta. Nos recuerda a las mujeres zapotecas adultas, pues usa *huipil*²⁰⁵ y *enagua*. De sus manos brotan peces que se

extienden por su falda ancha, vestimenta que usan las mujeres en sus labores cotidianas, como la venta de pescado. Es común observar que lo llevan en recipientes colocados en su cabeza mientras caminan con singular cadencia.

²⁰³ Entrevista con Ta Antonio Santos. Tehuantepec, mayo, 2009.

²⁰⁴ Manera respetuosa como se dirige en Juchitán a las mujeres adultas, madres, ancianas, es decir señoras. Re-producción gráfica de la imagen original. Fernando Oñate, 2009.

²⁰⁵ Tipo de blusa zapoteca cuadrangular de diversos diseños textiles, siendo un rasgo constante la presencia de un espacio rectangular vacío superior, donde se ubica el lugar de conexión con el centro.

Esta imagen tiene un alto grado de identidad zapoteca, pues el elemento sirénido está en sustitución metafórica con las trenzas que comúnmente tienen las mujeres, lo cual también se vuelve significativo, si recordamos que el cabello es considerado un elemento femenino de poder. Igualmente, su capacidad fertilizante ubicada en su falda-mar podría representar de nuevo a *Na Huichaana*, la deidad propiciatoria de la pesca y cuidadora de los partos, cualidades que vinculan la semiosis femenina: mujer-naturaleza creadora-dadora nutricia de alimentos como el pez que es parte de la dieta cotidiana (aunque no tanto festiva) de la comunidad juchiteca.

Sirenas urbanas

En el caso de las mujeres artistas que hacen sirenas, encontramos que usan una iconografía que nos recuerda a las sirenas de las mantas, pero que incluyen elementos urbanos. Algunas de las representativas son:



Sirena abuela

Eva García tiene un retrato de su abuela como sirena, quien fue su inspiración: “Las sirenas nacieron de mi abuela, quien no me dejaba agarrar los peces porque me decía que nunca se irían a convertir en sirenas. Ya después me di cuenta que yo podía darles vida”.²⁰⁶

Ubicada en la cocina de la casa de la pintora, porta peces en su corporeidad en dos espacios: en el tocado de la cabeza y en su cuerpo: debajo del pecho y hay indicios de escamas en el cuello.

EG_IM 42

En el lugar donde correspondería a las piernas, su cola hace una genuflexión que pareciera estar en hinojos, posición que se requiere para los rezos, peticiones y mandas religiosas. Porta un rebozo estilo oaxaqueño y en su mano derecha muestra un caracol. El fenotipo de esta sirena es también occidental, pues tiene tez blanca, cabello rubio trenzado a la usanza indígena. Sus labios están pintados de

²⁰⁶ Entrevista a Eva García (Oaxaca, abril:2007).

rojo. La parte inferior de la figura deja vislumbrar bajo esa cola de pez su silueta femenina: sus piernas, su cadera, siendo los pies lo único que no aparecen. En este sentido, continúa el vínculo metafórico cola de pez con falda típica, como si fuera su vestido, antropomorfización característica de la corporeidad sirénida. Ella tiene un amplio repertorio iconográfico de metamorfosis de este ícono con apropiaciones de signos plásticos reconocidos de la identidad nacional mexicana, como las sandías.

La interculturalidad de esta sirena está entre la externa a Oaxaca y la heredada de las culturas ancestrales (por los aditamentos típicos de su vestimenta y el peinado). Eva es regiomontana, norte del estado mexicano. A su vez, el reboso es la prenda ritual de la mujer sureña, lo llevan las mujeres a sus fiestas tanto como a sus visitas a espacios sagrados: cementerios, iglesias, etc. Existen diversos tipos de rebosos, colores y usos. Los más costosos son usados para las Velas y fiestas principales. Los colores también varían de acuerdo a la ocasión y a la condición civil de la propietaria. Es un acompañamiento en varias ocasiones. Finalmente, encontramos una metáfora enunciativa en su mirada interpelativa hacia nosotros que nos direcciona hacia el caracol, símbolo del tiempo espacio cósmico ancestral que lleva en la mano.

“A tu recuerdo”: sirena mágica



Esta obra de Justina Fuentes es una auto-traducción pictórica del performance que hizo para el velorio de su amigo Rodolfo Morales. Consistió en ir vestida de novia en una bicicleta.

JF_IM 43

Esta sirena aparece en un fondo azulado sobre un mar que se junta con el cielo del mismo color y una arquitectura de arcos que constituye la base para el otro personaje vestido de novia que está recostado. La sirena aparece de espaldas a nosotros mientras deja caer estrellas procedentes de la luna sobre el personaje recostado, y que llegan al mar. Es trigueña, mestiza de cabello negro ensortijado. Justina en esta imagen se apropia de un personaje fantástico típico de su maestro y amigo y ella a su vez se metaforiza en éste, para ofrendarle estrellas en su muerte, mismas que le otorga la luna. En esta imagen se explicita la conexión de la luna con la feminidad, vínculo explícito por varias culturas originarias, como la zapoteca. Es de subrayar que la parte inferior de la sirena también deja ver su corporeidad femenina que nos recuerda a las piernas, aún cuando finalicen en la cola de pez.

El personaje recostado no deja clara su identidad de género, pues el indicio de los zapatos blancos de taco puede ser usado por mujeres u hombres, lo que sí evidencia es su tez morena que connota el fenotipo indígena. Esta escena plástica desarrolla una propuesta dialógica entre la sirena y el personaje recostado. Aquí aparece un elemento urbano oaxaqueño emblemático de la capital del estado: los arcos en cantera verde, piedra típica de la zona. La sirena ejerce su facultad mágica procedente de la luna con lo cual hechiza, cura o da vida simbólica al personaje recostado vestido de novia.

Aquí podemos encontrar la presencia de tres planos cósmicos interactuando ritualmente: La luna que produce la magia, la sirena en función liminal, como emisaria, mediadora entre la luna y el personaje humano recostado y éste último que está recibiendo su magia. Es conocida la feminización de la luna y desde ahí llega al simbolismo acuático, como señala Durand: “es un astro que crece, decrece, desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte” (2006:106). Entre los tres, el color blanco es una isotopía que connota la luminosidad que los une. Morales fue un artista que utilizó el personaje de las

novias en su obra pictórica constantemente, mismas que colocaba volando sobre los pueblos pintorescos con lo que configuró un estilo.²⁰⁷

Así, Justina Fuentes, pintora oaxaqueña de la capital, lleva más de diez años pintando sirenas, y se reconoce en ellas, para quien sus pinturas son autobiografías de sus estados emocionales cotidianos. Siempre las representa acompañadas de lunas que hacen la función de anclajes discursivos de sus emociones. “Cada luna representa un ciclo femenino, un tiempo de mi vida y yo estoy de espaldas, recordándolo”. La sirena y la luna crean así un correlato de lo onírico y lo femenino, que abre un campo semántico de memorias de su historia de vida. En muchos de sus autorretratos no siempre explicita la cola de pez en sus obras; dado que ya ha creado un proceso de alfabetización visual de este ícono por lo que puede variar esta isotopía por una enagua, alcatraces, mallas.

El lagarto, “pariente de la sirena” y su cerro de sentidos...



MSVL4_IM 44

Lagarto en primer plano de tamaño de la capilla del ritual, hiperbolizado.
Fragmento Manta *Guelabeeñe*.

Es uno de los animales más venerados en Mesoamérica por ser una metáfora de la tierra montañosa que flota sobre el agua y por su piel escamosa. En las mantas aparece agigantado y en actitudes cotidianas de convivencia humana-animal, mítica-ritual. Las fauces abiertas están asociadas a las cuevas, a las aberturas en la corteza terrestre, al pantano o a la entrada al inframundo por vía terrestre o

²⁰⁷ La creadora subraya en la entrevista sobre la obra, el hecho de que este artista no se casó nunca explicitando además su identidad gay.

acuática. Se lo ubica desde tiempos olmecas, cultura cercana y anterior a la zapoteca.

El término en *náhuatl* para designar al caimán o cocodrilo es *cipactli*, que significa espina. Mayas y nahuas identificaban al animal con las épocas de la creación de los dioses. En el México central se identificó con *Tonacan tecuhtli*, señor de nuestro mantenimiento, nuestro sustento, primer día del *Tonalpohualli*, calendario ritual que significa energía y luz, y *pohualli* (cuenta, registro); fue el primer mes del calendario de trece días y veinte meses. En el contexto maya se asoció con el Dios creador, conocido como *Itzamná*, aunque en esta cultura también se le relacionó con un ser mítico mitad caimán, mitad iguana. Probablemente *Itzamná* fue *Itzam Cab Ain*, que significa caimán-cocodrilo-terrestre. El nombre maya yucateco fue *Imix* (humedad) (Miller, 1993:48-49).

El lagarto representaba el reino terrenal con forma sobrenatural llamado *dragón olmeca*, flotaba sobre la superficie de la creación y se cuenta que en alguna lucha titánica en el pasado mítico, su cuerpo se desgarró para formar la Tierra y el cielo. El lagarto, primer mes del calendario zapoteca, forman parte de este personaje ritual capaz de habitar tanto el mundo como el inframundo: la tierra y el agua. Para algunos arqueólogos su aspecto terrenal predomina en las representaciones del Formativo Medio:

La gran fauce abierta que es una característica de casi todos los dragones olmecas [...] funcionaba simbólicamente como un portal entre los aspectos naturales y sobrenaturales del cosmos. Estos portales o entradas deben entenderse como rutas de comunicación entre niveles cósmicos y como puntos de acceso al poder sobrenatural. Estos puntos de acceso existen en donde la membrana que separa las esferas natural y sobrenatural se hace más delgada. Los portales como punto de acceso pueden ser características geográficas tales como montañas sagradas o estructuras hechas por el hombre, como por ejemplo templos o pueden estar personificados en forma de un jefe chamánico (Clark, 1994:241).



MSVL5_IM 45

En esta imagen, el lagarto justamente está ubicado en la frontera entre la tierra y el agua, por su posibilidad de habitar ambos espacios, pero sobre todo por ser un personaje traductor entre semiosferas, cuyo arraigo a la tradición ha permitido que sigan viviendo varias leyendas y mitos.

A su vez, también en torno al calendario tiene elementos rituales significativos, sobre todo porque recordemos que las Velas se desarrollan en mayo:

Imix (monstruo de la tierra) caimán-cocodrilo, era también el primer día del ciclo de los veinte signos del *Tzolkin*, calendario ritual de doscientos sesenta días, equivalente al *cipactli*, "cocodrilo", en *náhuatl*. Era un signo asociado con el color rojo, su augurio se relacionaba con el maíz y la flor *nicté* o flor de mayo (González, 1991:40).

Cipactli es el primer mes del calendario *náhuatl*, recordemos que las Velas se desarrollan en mayo y la fiesta de la Santa Cruz es justamente los primeros días de éste, a lo que se sumaría la analogía con el color. En este sentido también *María Estrella*, *ñiña de la Espuma*, como hemos apuntado, las curanderas llaman a la *dueña del mar*, sería una versión más de las tantas advocaciones a ella que en *Mesoamérica* existen, en algunas inclusive se añade de las aguas verdes y es parte de un cetro de ese color (Báez-Jorge, 1992).

No obstante, en la copla anteriormente mencionada, es la sirena la única que puede interpretar canciones del lugar como "La Petenera" evidenciando así una posición de autoridad ritual. De modo que mestizada, forma parte de un complejo legado ancestral construyendo nuevos enunciados del imaginario femenino oaxaqueño que se encuentran en la frontera estética entre los discursos de lo propio y lo ajeno. La sirena es portadora de la memoria oral y por tanto es un sujeto culturizado e incluido en la sociedad oaxaqueña. Es quizás una de las figuras retóricas que más atrae por su interculturalidad estética. Expresa un campo semántico complejo, mismo que está ubicado en el imaginario masculino como un deseo de posesión que no se cumple, pues el hombre es engañado cuando accede a su canto. No obstante, en el caso femenino se empoderan de un imaginario insurgente.

La políglota sirena habla en nuevos intertextos

Como es conocido, el canto de la sirena es encantador por la melodía y acústica. A veces aparece este personaje portando una cítara o algún instrumento de cuerda.

Atrae a los pescadores, los seduce y los hace desplazarse a su medio para abandonarlos después, mar adentro. Su dualidad física mujer-anfibio está también presente en su personalidad antagónica belleza/maldad, semejante a las mujeres de espanto como “La llorona”, otro ícono musical de la cultura popular oaxaqueña o a la “bruja”, personaje de las coplas del Istmo veracruzano, corredor cultural ancestral. Recordemos esta parte de una copla de dominio popular que se popularizó en canción en la voz de Eugenia León:

Ay qué bonito es volar
a las dos de la mañana /bis/ ay mamá
Subir y dejarse caer
en los brazos de una dama /bis/
ya hasta quisiera llorar, ay mamá
Me agarra la bruja
me lleva a su casa
me vuelve maceta
y una calabaza.
Que diga y que diga
que dígame usted
¿Cuántas criaturitas
se ha chupado ayer?
Ninguna, ninguna
Ninguna, no se.

Yo ando en pretensiones
de chuparme a usted...

Ay me espantó una mujer
en medio del mar salado(bis) ay mamá.
Porque no quería creer
lo que otros me habían contado.

Lo de arriba era mujer
Y lo de abajo pescado, ay mamá
Me agarra la bruja
me lleva al cerrito
me vuelve maceta
y un calabacito.

En esta copla, la asociación corporal de la sirena a la bruja nos permite entablar un vínculo en la cadena semántica mujer pez- antropofagia, cualidad carnavalesca que se vuelve significativa en tanto alude a la nutrición, transformación, traducción a través de la boca deglutiva cultural que engulle y transmuta, demuele y devuelve algo elaborado. Sus sentidos se extienden por consiguiente a la seducción, la sexualidad y la muerte. Tres elementos componenciales del proceso sufrido por los hombres cuando se topan con una mujer espanto, una mujer araña, una mujer pez. Para Durand, existen culturas de la costa norte que:

{...} la cara invisible de la luna encubre unas fauces enormes que sirven para aspirar toda la sangre vertida en la tierra. Esta luna antropófaga no es rara en el folklore europeo” (2006:106). Esta capacidad engullidora de la luna se traduce en imágenes prototípicas de leyendas en las que la luna se convierte en una bella muchacha seductora por excelencia, una femineidad sangrienta y negativamente valorizada, arquetipo de la mujer fatal (2006:108).

Volviendo a lo visual, se la ha representado también al revés: la parte humana: las piernas y de ahí emergía la imagen de pez, como en alguna de las pinturas de Magritte. Esta invención liminal entre la humanidad y la animalidad permite un amplio abanico de sentidos interculturales imaginativos de lo femenino fabulado.

La sirena y el lagarto, una pareja se sentidos opuestos complementarios, aparecen en las mantas así como en un son tradicional que alude a “la Petenera,” composición musical típica del Istmo oaxaqueño y veracruzano. La manera de enunciación se da a través de las coplas (octosílabos con rima del tipo a/b., pero la letra no es istmeña) una de las versiones, dice así:

La Petenera señores
no hay quien la sepa cantar
sólo los marineritos
que navegan en la mar
han oído a la sirena
la Petenera cantar.

Tiró el anzuelo Cupido
pa' pescar a la sirena
pero ahí le salió Pilo
se le revolvió en la arena.
Solo pescó un cocodrilo
que era tío de la ballena.

Estando yo recostado
en lo fresco de la arena
oí la voz de un pescado
que le decía a la sirena
Que trabajos yo he pasado
Pa' querer a mi morena.

Era primo de un lagarto
pariente de la sirena.
Y era un cocodrilo zarco.
Lo conocí en aguas buenas
y era el capitán de un barco
de las Naciones Unidas.

En este texto vemos la presencia de personajes míticos y modernos, encontramos relaciones asociativas de la sirena con “La Petenera”, con el pescado, con Cupido y con el lagarto. Ambas cuentan con elementos de la cultura tradicional, como el pescado y la seducción o el erotismo, del cual es flechador Cupido. El lagarto, primer mes del calendario zapoteca, forman parte de este personaje ritual capaz de habitar tanto el mundo como el inframundo: la tierra y el agua. No obstante su autoridad ancestral, en la copleo mencionado, es la sirena la única que puede interpretar canciones del lugar como “La Petenera”, evidenciando así una posición de autoridad ritual. Esta pareja de tradición y modernidad fusionada construye nuevos enunciados visuales en las mantas, donde el imaginario femenino se encuentra en la frontera estética entre los discursos de lo propio y lo ajeno. La sirena es portadora de la memoria oral y por tanto es un sujeto

culturizado e incluido en la sociedad oaxaqueña. Es quizás en la manta una de las figuras retóricas que más atrae por su interculturalidad estética. Probablemente, otra metaforización de este estereotipo femenino se encuentre en “La llorona”, que también es una mujer asociada al mar, como dice la letra de este son tradicional:

En el cielo nace el sol, ¡ay llorona!
en el mar nace la luna
y en el corazón me nace, ¡ay! Llorona
quererte como a ninguna.

No creas que porque canto, Llorona
tengo el corazón alegre
también de dolor se canta ¡ay! Llorona
cuando llorar no se puede.

¡Ay! De mi llorona,
Llorona de azul silvestre
pon tu reboso en el aire, ¡ay! Llorona
para decir que sí me quieres.

¡Ay! de mi, Llorona,
Llorona del sentimiento
el que no sabe de amores llorona
no sabe lo que yo siento

Podemos asumir que “La llorona” es una suerte de sirenidad en melancolía, una de las identidades de este ser fantástico que le es pertinente. Recordemos que este imaginario, el componente emocional, es un elemento identitario de alto grado de semiosis desde el campo semántico de los sentimientos. Los íconos que describe como contexto nos hacen aludirla a partir del nacimiento: el cielo y el sol; y el mar y la luna, luego un énfasis en el azul silvestre, que nos vuelve a las aguas que devendrán en tristeza y llanto en voz: canto.

En esta letra se puede encontrar un elemento identitario étnico significativo: el reboso, que es una vestimenta tradicional de la zona que ostenta una codificación dialógica intergenérica muy especial. Las mujeres saben de acuerdo al estilo de portar el reboso, el colorido y hasta los materiales, cuáles son las condiciones socio-estético-histórico-culturales de la mujer: si es casada, soltera, viuda, si es joven, adulta, anciana, si es de clase económica alta, media o baja, si es de Oaxaca, la capital y la zona, o es extranjera, o de otro estado de la república; si es alguien que sabe cuándo se debe usar un reboso o simplemente lo porta por gusto. Esa es una competencia que se trasmite de generación en generación, de madres a hijas, sobrinas, nueras, etc. Es por tanto un aditamento de vestuario que connota prestigio, tradición y un repertorio de capital simbólico en uso significativo para las identidades de género. Recordemos que la sirena pintada por Eva García en su

cocina, en honor a su abuela, porta un reboso anaranjado, que para ella representa alegría, festividad, vida.

Finaliza la canción con la relación voz-canto-llanto, en tanto se explicita que canta de tristeza por no conseguir su amor. En este sentido, Raúl Dorra nos hace notar que el llanto es un espacio de transformaciones, donde la discursividad logra al unísono un máximo de condensación y expansión, “pone en movimiento diversos recorridos pasionales y actualiza diversos modos de encuentro/desencuentro entre el cuerpo y la herida que, abriéndola, lo anonada así como lo potencia” (Dorra, 2004: 20). Desde este mismo tenor, otra conocida copa sureña, dice:

El encanto de tu canto
da placer y causa llanto
mitad mujer, mitad pescado.

Esa dimensión fórica de nostalgia es una cualidad que está presente también en otra canción emblemática del Istmo: “La Sandunga”, de Máximo Ortiz. De hecho es una música que se toca también en funerales.

Finalmente, un compositor foráneo, el norteño Rigo Tovar, cuya música impactó en la zona del Istmo por su estilo pachanguero, la canta, en una letra que alude al tema de la imposibilidad corporal de este ser, al hacerla ejercer la maternidad y por implícito discursivo la sexualidad, procreando con ella un ente masculino, hijo de sirena y él: *“Tuvimos un sirenito, justo al año de casados, con la cara de angelito y con cola de pescado”*. Como vemos, se explicita la institucionalidad de la familia establecida por matrimonio y se cumple el deseo masculino (pues en la canción la sirena es madre) con lo que exorciza un oxímoron. En los relatos orales de la zona, la sirena es parte de una fantasía masculina, un deseo de posesión que no se cumple, pues el hombre se aleja al ver su cola de pez, se vuelve vulnerable si accede a su canto,²⁰⁸ transmuta así el imaginario de belleza en uno teratomorfo, es decir contiene en su identidad, antagonismos fóricos.

Existen actualmente nuevos repertorios visuales y orales en esta zona en torno a este símbolo que va transmutando de sentidos y formas de acuerdo a los contextos y las épocas. Ella es un personaje representativo en carros alegóricos, en escenarios de fiesta, se desliza por los pigmentos, óleos y acuarelas de artistas

²⁰⁸ Recordemos el emblemático episodio de Ulises y las sirenas.

que exponen tanto en galerías como en espacios públicos, e inclusive la fachada de su propia casa; y también, de la vestimenta fantástica de *muxes* (gays) que encuentran en sus contornos, arrecifes de subversión. Quizás el rasgo pertinente más significativo que tiene este imaginario está relacionado con la voz, el canto y por cadena de sentidos, también el eco en tanto en el contexto marítimo genera resonancias.

El eco sirénido de voces plásticas insurgentes: de los cronotopos metafóricos de las mantas a la eco-corporeidad femenina

De los rasgos pertinentes de la corporeidad sirénida, la voz que encanta y genera fantasía, podemos hacer una lectura feminista desde una traducción metafórica empoderada en la capacidad discursiva, intertextual, intercultural, intra e intergenérica que permita encontrar nuevos sentidos a este símbolo en la actualidad, acción que en la plástica efectúan las mujeres que se apropian de este ícono en Oaxaca.

Desde la mirada/escritura de Joan Scott, la categoría que nos permite entablar resonancias de memoria, acción y proyección simbólica en femenino es eco de fantasía (2001). El eco... nos remite a la repetición, no obstante la repetición no es exacta ya que el eco es un volver imperfecto de sonido. Fantasía, como sustantivo o adjetivo, refiere a obras de la mente que son creativas y no siempre racionales. En este sentido la producción artística tiene esta identidad.

El eco es una fantasía, la fantasía de un eco y los dos están inextricablemente entrelazados. La fantasía es el medio por el cual las relaciones reales de la identidad entre pasado y presente se descubren y/o son falsificados. La fantasía es más o menos sinónimo de imaginación y es adoptada para someterse a un control racional, intencional, uno dirige la imaginación deliberadamente para alcanzar un objetivo coherente, el de escribir de uno mismo o de un grupo en la historia, escribir la historia de los individuos o grupos (Scott, 2001:286).

El término significa la repetición de algo imaginario o de un imaginario en repetición. Es el hallazgo de resemblanzas en actores pasados y presentes. De ahí que retomamos la propuesta de *eco de fantasía* de Scott, para aplicar las posibles lecturas de resonancia, relacionalidad, complementariedad, ver los procesos de

jerarquización, empoderamiento, argumentación que se expresan en la semiosfera creativa alternativa oaxaqueña.

El este sentido, la fantasía en el arte es una forma de realización de deseos. Es un cumplimiento simbólico donde se juegan los tiempos pasado, presente y futuro de manera no lineal. La parte inconsciente emerge en el arte y junto a la consciente, se expresa. Siguiendo a Lacan, ese otro imaginario va a ser la pareja, la madre, el padre, el amigo, el amante o el/la expectadora, que serán incluidos simbólicamente en la fantasía. En la estética ritual de muchas de estas mujeres se observa de muchas maneras. La voz desde su dimensión de eco, en tanto su canto en el mar genera resonancias con el ambiente.

En este sentido, desde la metáfora nómada podemos desplazarnos a los sentidos de habla visual: de la voz plástica, la voz icónica, las voces intergenéricas e intragenéricas, voces bajas, voces altas, voces medias, voces étnicas, etarias, voces internas, voces externas, voces autoritarias, voces silentes, voces liminales, voces en frontera. Voces que se presenten en tiempo-espacios pancrónicos, como nos señala Yolanda Wood:

Una peculiaridad de los procesos de construcción identitario, y es que en cada momento de su trayectoria coexisten en ella los presentes anteriores, es decir, los tiempos precedentes, no solo el presente y el futuro: las utopías. Por eso la identidad es pancrónica, porque en ella coexisten una simultaneidad de tiempos que permiten que en el propio constructo identitario exista la diversidad (Wood, 2008).

Desde este eco, podemos encontrar resonancias en dimensiones de la sirenidad expresadas en los diversos fluidos corporales, la nutrición emocional, maternal o ritual, el sexual; el vestido y las relaciones socio-ambientales en ecologías literales.

El *eco-fluido (nutricio-sexual-sanguíneo)* se dirige a la dimensión nutricia de la parte simbólica, la fertilidad, es decir, la relación tierra-agua, la presencia femenina de arriba y feminoide abajo, fertilidad en frontera, en emergencia, en desplazamiento, en simbolización generatriz y su oposición. En la sirena, en la iconografía estereotipada, los senos están turgentes, enhiestos. Son senos con potencialidad de lactancia, de ahí su alusión erótica desde el voyerismo masculino. Desde la metaforización nómada de esta dimensión, aludimos a la nutrición

simbólica intra y extra alimentaria, es decir, desde la alimentación materna, lactancia, pasando por la culinaria comunitaria que puede ser alimentación ritual. De modo que sugiere la nutrición cotidiana ritual sagrada o profana y sus ecos simbólicos de esta resonancia. El eco-fluido sexual y el eco-fluido sanguíneo aluden a la dimensión visceral que en el arte contemporáneo cada vez más están poniéndose en acción creativa explosiva.

El *eco-encaje* (vestimenta-indumentaria) aludirá a la dimensión textil de la imagen, es decir, a la vestimenta que porta. Si bien su imagen de mujer en la parte superior suele estar descubierta, en muchas ocasiones es retorizada con vestimentas originarias, o hasta modernas. No obstante aún si está desnuda, su cola de pez es un simulacro de encaje, simulación de algo que le cubre, le tapa, representada como una falda estrecha de encajes, donde inclusive en ocasiones se pueden vislumbrar transparencias, veladuras. De esta manera, el encaje podemos asumirlo como una membranización, un sistema de tejido con presencia y ausencia, que deja pasar la luz y la opacidad, lo visible y el vacío, el hilo y la aguja generada por la *encajura* que permite el tejido.

En la competencia modal de la encajera está siempre la intencionalidad del meta-querer y el acervo de sabiduría transmitido oralmente por las mujeres, lo cual hace del encaje una matriz generadora de cultura [...] entonces, la encajera en su accionar tensa y, al operar y transformar, finca el lugar de la obra desde donde se configura el espacio del tejido: ritmo entre el hueco y el ajuste que desencadena el discurso, el subjetivo interior y el intersubjetivo exterior: la resonancia de los bolillos en la comunidad de las mujeres y, más allá de ellas y por su intermedio, en la comunidad más abarcadora (Ruiz Moreno: 2007: pp.16-21).

El trabajo con el textil tiene una larga tradición femenina, feminista, socio-estética-histórica-cultural, de ahí que sean significativas las lecturas en femenino de este símbolo. Desde los atributos de esta técnica textil, tradicionalmente femenina, para crear una analogía con la operación discursiva de encajar, donde la práctica del ajuste tiene una función clave en la relación oquedad-situaciones de encaje. En nuestro caso, el cuerpo encaje de la sirena implica también este juego de oposiciones binarias en acción, el caos y el cosmos, lo racional (cabeza en cadenas semántica: pensamiento y corazón, sentimiento) en oposición (sexo: visceralidad, fluidos, pies: principio simbólico de topar tierra, camino) en un mismo

tiempo. La juntura de ambas entidades provenientes de diversos órdenes implica un sutil espacio, una membrana, una frontera liminal. La membranización del cuerpo de la sirena será ese espacio intersticial desde donde emerge la posibilidad de transformación en mujer. En ese sentido es una *primeridad* en potencia creativa.

La *eco-logía* (natural, urbana, afectiva) primordial para sus extensiones, explicitaría las relaciones con el mundo natural, sus vínculos con los seres que habitan el espacio natural. Esto significa que asumimos la ecología desde su lectura como recursos manejables y aprehensibles desde la dimensión cultural, antropológica.²⁰⁹

De ahí que la ampliación de ecologías implicará el uso metaforizado desde la simbolización que nos permite desplazamientos a ecologías afectivas, *ecologías rituales y religiosas*, en tanto la comunicación con el medio ambiente tiene un fin de puente con las deidades o dioses y diosas de un ecosistema invisible que se visibiliza en la puesta en escena ritual y re-vivencial del mito. *Ecologías urbanas y rurales* evoca vínculos con los espacios-tiempos de la ciudad o del campo. Las *ecologías afectivas* hacen hincapié en el modo como se expresan los vínculos afectivos con parejas, hijos, sociedad, urbanas y rurales.

Estos tres rasgos pertinentes están presentes en ecologías simbólicas, ecologías femeninas. Partimos de la lectura fundamental de ecología, en tanto un espacio *biosférico* donde se dan relaciones de convivencia entre medio ambiente y seres vivos, organismos, por lo que también observamos una homologación con la semiosfera. De esta manera el desplazamiento ecológico puede tener anclajes emo-tono psico-bio-físico-socioculturales.

Del eco-cronotopo de la *madresposa* a la subversión (de)velada

Una de las investigadoras latinoamericanas que han abierto caminos en los estudios de género es sin duda Marcela Lagarde, con su conocida categoría: *madresposa* (2003). Para esta autora la constitución de la identidad femenina está dada por el proceso de asunción (de los diversos ritos de paso) de lo que ella denomina el *cautiverio de mujeres* en el estado de la *madresposa*, toda vez que ella representa el cuerpo intocado, enteramente materno asociado a la naturaleza.

²⁰⁹ De manera que no entramos en el terreno interdisciplinario de la etnobotánica, ni de la ecología.

Así, maternidad y conyugalidad conformaría a las mujeres independientemente de su clase, edad, nacionalidad. Es la madre dolorosa la que se evoca según una costumbre arraigada de la imagen de la mujer latinoamericana como la madre envuelta en lágrimas que lamenta la pérdida de su hijo, la que encontró eco en todo el continente. Estos rasgos atribuidos al género se darán dentro de dos ideologías que los legitiman: el machismo y el marianismo.

Uno de los procesos de sincretismo más relevantes del *etos* mestizo es la alegoría mariana, en cuanto relato de fundación y mito de origen y destino, así como fuente de congregacionismo ritual. Para esta autora, lo religioso en la cultura mestiza es uno de los elementos centrales en la constitución de identidades sociales personales. Desde esa metáfora fundacional emerge la imagen de la madre como presencia y la del padre como ausencia. De ahí que el peso de la presencia de la madre en la constitución de las identidades de género en Latinoamérica se hizo sentir desde el inicio con mucha fuerza, constitución de géneros, en donde no están pares en su condición de sujetos, sino madres e hijos (masculinos ausentes) en una relación filial.

Si vemos la creatividad desde una dimensión ritual, es un recurso de sobrevivencia personal y colectiva y no sólo una sublimación. La creación artística exclusiva y la comunitaria, se juntan en tanto ambas tienen un fin dialógico y por tanto son un recurso para la acción, desde una identidad estratégica creativa: por tanto una estrategia. George Dubet define esta identidad como:

(...) la identidad es menos el objeto del movimiento que un recurso y una referencia simbólica por medio de la cual se denuncian ciertas formas de dominación social. Esta identidad es una opción de la acción más que una naturaleza y corresponde a lo que los sociólogos llaman a propósito de las minorías étnicas, *etnicidad*. Se trata de una identidad étnica construida a partir de una mezcla de elementos prestados de la tradición y de la vida moderna de la que el actor no hereda nada pero que decide utilizar como un estilo, encarnando una situación y una reivindicación (Dubet, 1989:528).

Consideramos importante esta nueva forma de ver la identidad porque nos permite ingresar al uso de la estrategia tradicional que pone en práctica, tanto a manera de plástica en el mundo simbólico que representa las mujeres pintoras de

Oaxaca, como a través de la construcción de sus identidades profesionales del arte, de mujeres étnicas todas, desde sus variadas culturas de origen.

De esta manera, a través del uso metafórico creativo, se puede alcanzar y sostener un empoderamiento en el cuerpo personal y sus relaciones con el cuerpo social y cósmico. En un sentido más amplio, empoderamiento es la expansión en la libertad de escoger y de actuar. Significa aumentar la autoridad y el poder del individuo sobre los recursos y las decisiones que afectan su vida. Así, a través del nomadismo de la metáfora vamos a ver cómo las mujeres creadoras se apropian desde este recurso de su cuerpo, sus relaciones con sus particulares medios, íntimos, el social (el oaxaqueño), el de sus recuerdos y competencias originarias y proyectan en su obra-acción un campo de semiosis diversas.

Estas formaciones imaginarias liminales, sintetizadas en personajes rituales como la sirena y el lagarto, son representaciones que se ubican en la frontera intercultural interestética e intergenérica y por tanto comparten elementos externos e internos de la cultura zapoteca y constituyen un complejo repertorio de construcciones simbólicas de las identidades, tanto en el campo de la pintura ritual como en la moderna, así se establece un enlace entre las prácticas rituales y la producción plástica.

Esta producción de imágenes se presenta así como un capital imaginario, una *habitación propia* para la subjetividad/intersubjetividad, un pliegue para contar historias colectivas, comunitarias y personales, desde los géneros, las clases, razas, etnias en desplazamiento y re-existencia de sentidos. El cuadro que viene a continuación propone el encuentro en el crucero imaginario metafórico de representaciones sígnico simbólicas extensivas a sentidos actuales de las artes visuales.

Arribamos a la concepción de los cronotopos metafóricos estético-rituales (polifónico-dialógicos), a través de los dispositivos interculturales, interestéticos, intergenéricos, nómadas que desde el género devienen en eco-corporalidades femeninas, traducidas en varios proyectos artísticos por el repertorio de creadoras que aquí estudiamos.

Eco-cronotopos semiótico-discursivos metafóricos

Eco-cronotopos textiles (texto- encaje-encajura).	Eco-cronotopos nutricios (creación-alimentación-erotismo).	Eco-cronotopos ecológicos (relaciones con el medio ambiente natural y urbano).
Campo de intersemiosis intercultural, intergenérica corporal: desnudo-vestido y sus múltiples repertorios.	Campo de intersemiosis intercultural intergenérica corporal: gestación, maternal, culinaria: cotidiana, ritual, comunitaria.	Campo de intersemiosis corporal: relación cuerpo-medio ambiente natural, social, mítico, fantástico, íntimo.
Argumentación: emotiva-kisceral-racional.	Argumentación: emotivo-visceral.	Argumentación emotivo-kisceral.
Desde el tejido se desplaza a las dimensiones icónico-simbólicas de voz (cita de género, repetición, remedo, insurgencia).	Desde la gestación se desplazan a la cultural cotidiana y festiva ritual.	Desde el vínculo con el cosmos-caos se desplazan a las ecologías afectivas :(de pareja); (religiosas); (político-sociales).

Diagrama nº 16. Eco-cronotopos metafóricos plásticos.

Estos contornos de la sirena, nos sumergen al mar, tópico recurrente desde diversas lecturas/miradas, disciplinas, transdisciplinas, textualizado e inscrito en múltiples repertorios. Dejémosle a la prosa poética de Jorge Luis Borges (1964) en “El otro, el mismo”, este arrecife de sentidos:

Antes que el sueño (o el terror) tejiera mitologías y cosmogonías, antes que el tiempo se acuñara en días, el mar, el siempre mar, ya estaba y era. ¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento y antiguo ser que roe los pilares de la tierra y es uno y muchos mares y abismo y resplandor y azar y viento? Quien lo mira lo ve por vez primera, siempre. Con el asombro que las cosas elementales dejan, las hermosas tardes, la luna, el fuego de una hoguera. ¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día ulterior que sucede a la agonía.

ECO-CRONOTOPOS METAFÓRICOS FEMENINOS ESTÉTICO RITUALES

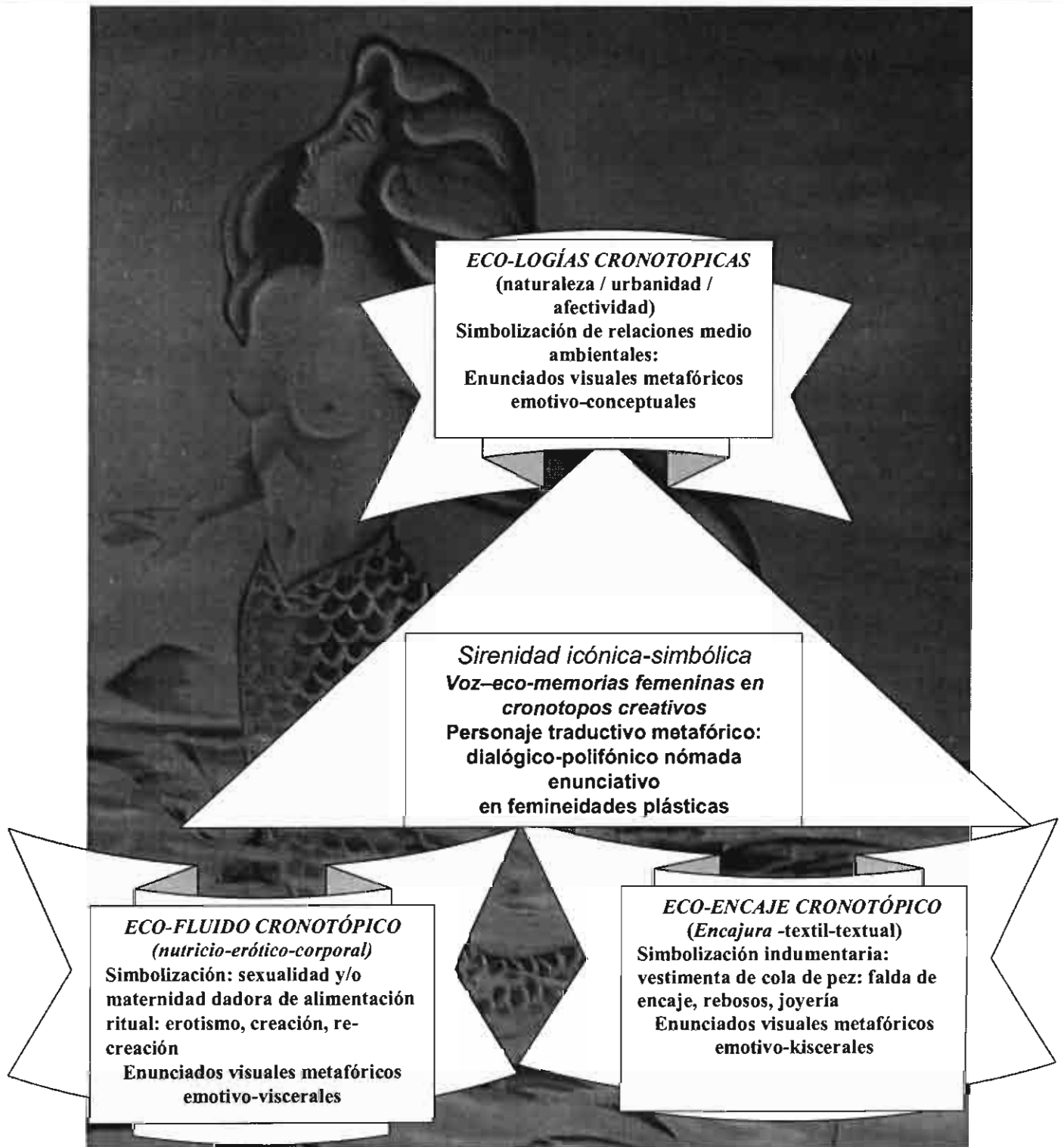


Diagrama nº 17. Sirenidad icónica simbólica.

Ventana metafórica V: "Había una vez..."²¹⁰

-¿Tú sabes eso de los cuentos de la sirena? de eso cuando las sirenas se aparecían en el mar ¿no?, como dicen eso, cuéntame eso que decían.

-Bueno, dicen que antes cuando la sirena salió del mar, todo este cerro tiene isla y digo yo de mi parte, tal vez, hubo gente ahí, porque se ve cosa que ocupa la mujer ahí, se ve cosa hecha de barro.

-¿Tú has visto?

-Sí, unas cosas de cultura que hace la gente, el barro, ¿no?, se hace como molinillo para hacer así de finito pero de barro y se ve el copal, el barro que ya está quebrado, pues ya se ve que hubo ahí gente antes, así, hubo gente ahí.

A mí me dijeron una vez que las sirenas daban unas piedritas preciosas a los pescadores y los hacían que ellos toquen guitarras, unos cuantos dicen que está en mar abierto. Hay uno que dice que se las limpia bien, bien. y se puede pintar pues se pone un hilo ahí, se pone en cada uno para hacer un collar, y esas son las piedritas que dicen; pero hay otra clase de piedrita, pero en el mar abierto. Hay otro que hace piedritas, se junta uno por uno y así para hacer un collar de las sirenas, se ve blanco y a tocar guitarra.

-¿Pero qué dice la gente de antes cómo era eso?

-Pues las sirenas tienen el cuerpo de mujer y lo de abajo ya es pez.

-¿Cómo se aparecían, cuando les veían los pescadores?

-Las sirenas salen en la mañana, vienen amaneciendo en la orilla. Cuando los veían se regresaba al agua otra vez.

-¿Se dice que alguna vez se comunicaba con los pescadores?

-Sí, así dicen. ¿Qué hacían? no lo sé.

Ahí como está el mar, mira cómo se ve el mar en todos lados, no porque se llame el mar cualquier lugar tiene para poder agarrar el pescado, no, tiene donde

²¹⁰ Recopilación del fotógrafo Gerardo Alfaro, en San Mateo del Mar. En general, las comunidades *huaves* tienen historias con ecología marina: tortugas por ejemplo. Es una cultura vecina a la zapoteca y, que sin embargo, todavía son vistos como extraños, "fuereños". No obstante, como vemos en el presente texto, el relato sirénido ofrecido por un miembro de esta cultura coincide en muchos tópicos con los que me contaron a mí, los pescadores de Playa Vicente en Juchitán.

llega a comer el pescado. Cuando vamos a salir somos tres trabajadores en una lancha: el motorista, el corchero y el plomero, vamos a un lugar donde llega el pescado, y tiene su hora de llegar a comer.

-¿Usted pesca por la noche o la madrugada?

-Conforme al viento y al tiempo, ahorita estamos pescando de tarde y de madrugada y cuando hay norte como en el mes de octubre ya trabajamos de día.

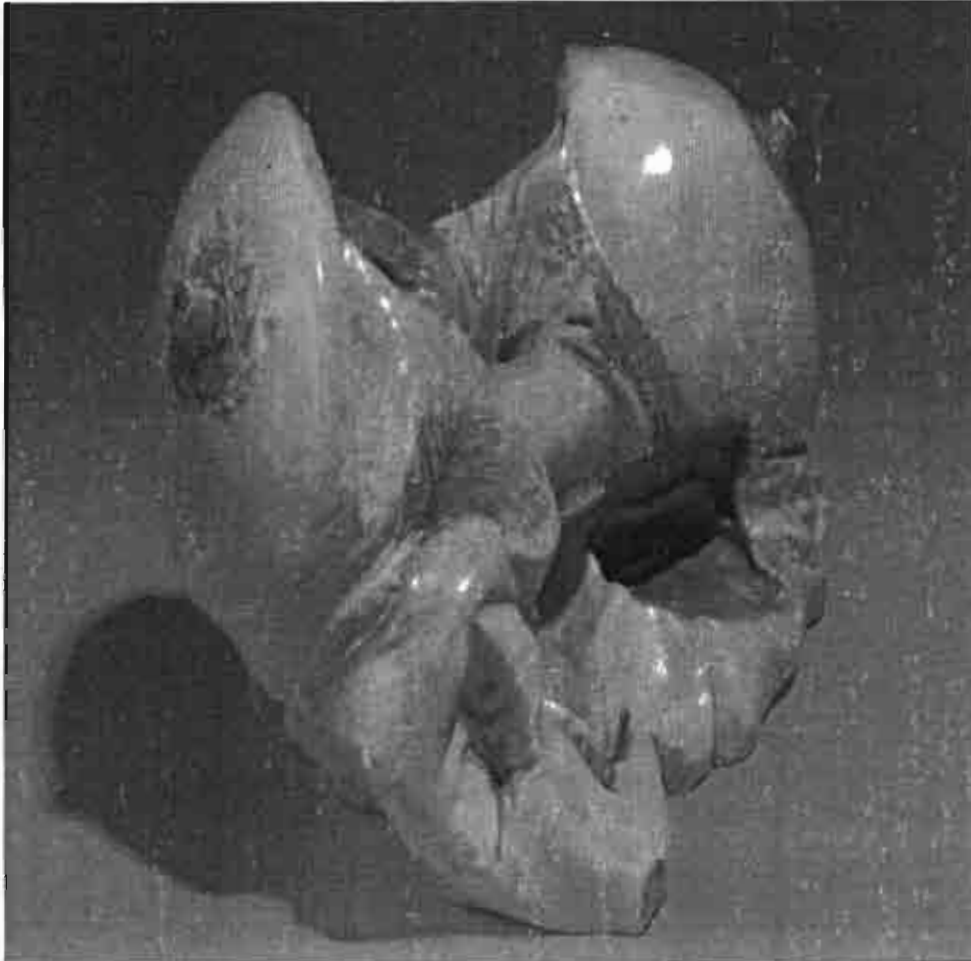
-¿Alguna vez le haya pasado algo interesante, así alguna cosa bonita, fea o de terror o de alegría?

-De alegría sí, pero de terror no, pues a veces llega una mujer ahí, como te digo en la orilla, llega unos tres cuartos, llega como de aquí al cerro, yo me quiero divertir allá, pues si hay lugar, buscar un lugar bonito, ahí llegas la primera vez y ahí hay un profesor, no sé si trabaje en casa de cultura, siempre trae la mujer de por allá de fuera, siempre llegan ahí con las mujeres, como tiene isla por allá, y todos estamos en la orilla acostados, estamos esperando en la hora que ella llega, no porque se este bañando así no más, como su bikini, no hacemos groserías, no. Estamos acostumbrados a la hora en que llega ella, porque es mujer bonita que se está bañando, pues así como es mujer y nosotros la llevamos al cerro, porque aquí lo que es la mujer de Juchitán es diferente no es como la mujer de fuera. La mujer de afuera se baña con traje de baño, las mujeres de Juchitán ni un pedazo de pierna dejan ver. No hay como la mujer de afuera, como de Chihuahua, que llega a visitar y se baña con su traje de baño y las mujeres de Juchitán no se bañan así, no les gusta quitarse la ropa, todas las mujeres de afuera se bañan con su traje de baño.

Andén VI

La metáfora líquida visual, nómada en el eco cronotopo nutricio de la semiosfera oaxaqueña

*En el principio no era el verbo, en el principio era la imagen.*²¹¹
Susana Wald



Susana Wald, *Escultura en cerámica*, 1976.

Lo primero para mí son mis hijos, alimentarlos, darles una educación lo mejor que se pueda, lo más sanamente posible y después la pintura que me nutre muchísimo.

Eva García

²¹¹ En esta frase, Susana Wald parafrasea el libro del Génesis, direccionando el principio de la creación a la imagen. Quizás es la imagen creativa que precede a todo proceso plástico, fuente de imaginación para la transformación. Mas, por otro lado, el "homo videns" ha llevado a deificarla en oposición al logos, la razón, la palabra.

Trazo VI

Como hemos mencionado anteriormente, en esta parte de la investigación nos dirigiremos al estudio del espacio de producción de signos visuales de un amplio colectivo de creadoras, tanto oaxaqueñas como pertenecientes a otros estados de la República Mexicana, al igual que un nutrido contingente de artistas extranjeras que trabajan, viven, producen y venden. Esta red se vincula a la de los productores del arte comunitario por motivos temáticos y contra-hegemónicos, funcionamientos que se tejen desde una semiosis creativa de estética ritual en la semiosfera oaxaqueña alter-nativa. Aun cuando cada texto estético pertenece a estilos muy diversos, tanto el arte comunitario como el arte actual comparten sentidos extra-estéticos de ritualidad en tanto expresan una manera de traducción emocional, ya sea desde la tradición colectiva o la exploración personal que activa procesos de memoria, acción y proyección (re-existencia, transformación).

En este andén vamos a dirigir/digerir nuestra mirada/lectura del cronotopo alimenticio de las mantas a la corporeidad nutricia en la piel/obra de las mujeres creadoras, para establecer relaciones metafóricas dialógicas entre los diversos y alternos estilos de representar el universo femenino desde la argumentación plástica visceral. A través de la metaforización nómada de esta dimensión, aludimos a la nutrición simbólica intra y extra alimentaria, es decir, a todos los fluidos corpóreos desde la alimentación materna, lactancia, pasando por la culinaria comunitaria que es alimento ritual, hasta el erotismo corpóreo que sugiere la nutrición cotidiana sagrada o profana y los ecos simbólicos de esta resonancia. El eco-fluido sexual y el eco-fluido sanguíneo también aluden a la dimensión visceral que en el arte contemporáneo cada vez más se han puesto en acción creativa explosiva.

Los enunciados visuales emotivo-visceral constituyen un tipo de argumentación plástica que persuade desde la explicitación del mundo íntimo femenino, mismo que desde la mirada patriarcal estuvo oculto, privatizado o visto como sucio, implícito, velado. Los proyectos que se analizan van de la figuración de las mantas al arte conceptual de creadoras transgresoras, en todas las cuales encontramos un erotismo metafórico y podemos sintetizarlo así:

Desde este campo textual analizamos los enunciados viscerales, tanto en el campo de las mantas como en el de las creadoras:

Corporeidad femenina: imágenes cuya semiosis se basan en representar las cualidades icónicas de lo visceral	Corporalidad femenina: imágenes cuya semiosis enfatiza en la indexicalización de la imagen plástica visceral	Cuerpo simbólico metafórico femenino: imágenes cuya semiosis apela a la argumentación plástica emotivo-visceral
Primeridad visceral: metaforización figurativa narrativa	Segundidad visceral: metaforización performática-kisceral	Terceridad visceral: Metaforización crítica conceptual
Mantas zapotecas: nutrición ritual, sagrada y profana. La risa ritual	Laurie Litowitz (pezones de la no maternidad)	Cinthya Martínez (delantales deglutivos del género)
María Elena García (la sabinidad) Daniela Cuéllar (zoo-antropofagia)	Sara Corenstein (vía láctea)	Susana Wald (huevos de la menopausia; "las mujeres de")

Diagrama nº 18. Eco cronotopo visceral: nutrición emocional. Primeridad visceral: materna, sexual, corporal.

La nutrición ritual en las mantas zapotecas

En las mantas, la representación de la peregrinación es una exhibición sagrada de la Santa Cruz de los Pescadores (tres cruces de color verde). Tiene una meta esteológica en su entorno, de ahí su relación con los mitos de búsqueda: su meta es ir de aquí a allá, de lo cerca a lo lejos. En una procesión no hay una meta geográfica, sino una actividad simbólica que es su propia razón de ser; tiene una ruta procesional que es circular. Las procesiones no incluyen el elaborado aparato de penitencia y sacrificio, característicos de las peregrinaciones y por ello es más probable que implique lo central más que lo marginal, el medio más que las orillas, de una ciudad. "La diferencia más importante consiste en la intensidad: para el peregrino alcanzar su destino, con la autonegación, las ofrendas y las curas que le esperan, lo es todo" (Grimes, 1981: 59). En otras palabras, la procesión es un

elemento ritual en el espacio, de manera que las actividades típicas que se desarrollan son caminar, transportar, mostrar, ver, rezar, cantar y ser visto.²¹² Es de esta manera que la comunidad, luego de someterse a una prueba física de su devoción es recompensada material y ritualmente con el alimento.

En las mantas se observa una dimensión nutricia comunitaria, puesto que al ser la peregrinación un tópico fundamental de expresión, el emplazamiento del cuerpo social, en el lugar de llegada requiere recobrar fuerzas y a su vez obtener la recompensa corporal al esfuerzo sometido. Las mujeres son las encargadas de elaborar el típico caldo de pescado, alimento que fue extraído del mar por los hombres, muchos de los cuales son sus familiares: maridos, padres e hijos, puesto que esta representación es la que se observa en la manta. De modo que existe una clara diferenciación sexual del trabajo normativizado por la sociedad juchiteca. Ellas están representadas ejerciendo esta labor en el campo, misma que también se observa en la ciudad, en el mercado o los diversos puestos de venta del mismo, en la 7ª Sección y en el Centro de Juchitán.



MSVP2_IM 45

Mujer juchiteca preparando un "sabroso" caldo de pescado para los peregrinos a la Laguna *in situ*.



MSVP2_IM 46

Mujer limpiando pescado al lado de la Capilla de la Laguna.

²¹² "El ser visto" no es un gesto más, algo inofensivo. En las mantas, *el ser visto* es un criterio de composición plástica del oficio de mantero frente a la norma comunitaria, cada participante de la fiesta es visto por la comunidad y valorado por su presentación, colaboración, pertenencia; una categoría de la estética popular que activa un filtro de sentidos.

La colaboración de su hijo en una distancia cercana, vinculante, en acción de ayuda a la madre que apunta esta imagen es denotativa de que el hijo aún no ha entrado en la diferenciación consciente de los deberes diferenciados del género.



Mujeres preparando comida ritual *in situ* junto a la laguna. Caldo de pescado elaborado en cazuelas de la sociedad que tiene para esta ocasión. Detalle de Manta de la Vela *Guelabeeñe*.

MSVL4_IM 47

Quizá la elaboración de la comida ritual sea una de las mayores dedicaciones comunitarias que se conservan en Juchitán por la significación de sus fiestas que aparecen retratadas en las mantas. La preparación y alimentación ritual, luego de la extenuante peregrinación es una labor producida y compartida por mujeres. Son mujeres fuertes que han desarrollado los músculos por el trabajo, que levantan baldes llenos de harina, maíz, huevos, que comen “sabroso” para alimentar sus sonrisas y enfrentar sus llantos. Mujeres que se tocan unas a otras, bailan abrazadas, se ayudan, que heredan de sus madres o abuelas las maneras de vivir, de colocarse las flores, comparten sus secretos, recetas de platillos tradicionales, magias con las que curan y exorcizan al azar para hacer de cada atardecer un buen día de trabajo. Vemos a mujeres hablando con sus manos, acariciando su cabello, saboreando la tortilla, cargando cajas de cerveza o vendiéndolas para la fiesta, manos que también comparten con sus parejas, no siempre de la manera que quisieran.



MSVP2_IM 48

Na Marcelina (izquierda) curandera muy reconocida en el lugar, sosteniendo en sus manos un pescado blanco -alimento básico de la comida juchiteca- en metáfora enunciativa de presentación e invitación a través del gesto. Más abajo, es decir, en otra jerarquía, una segunda mujer nos mira e igualmente sostiene otro pescado. Encontramos en esta imagen un eco icónico que recuerda al gesto de la sirena de la Manta de los Pescadores: ambas portan un pez blanco (¿sagrado?) en ofrenda a quien ve.



MSVL4_IM 49

Modo de las mujeres juchitecas de agarrar el caldo de pescado en tazón de barro.

Manos que elaboran comida y sirven a la comunidad en platos de barro, manos que prueban lo que cocinan, que se abrazan cuando se encuentran entre mujeres, entre familias: abuelas, madres, hijas. Manos con las que se cubren el rostro sonrojado, que tallan sus historias con esfuerzo, tesón, sonrisas, picardías, desafíos y seducción cotidiana a la vida. “Sabroso” es una palabra repetida a manera de agradecimiento por el alimento, un eco nutricional de retribución.



MSVL5_IM 50

Mujer tomando y brindando con “nosotros” su copa mientras descansa del peregrinaje.

Mujer sosteniendo canasto de venta cotidiana de *totopos* con la mano izquierda y con la derecha invitándonos a compartir su copa. El motivo de los tejidos de las cestas ha sido retomado por Toledo en sus cuadros de lagartos. Otro eco icónico del mundo cotidiano de lo femenino.



MSVL4_IM 51

Mujer llevando huevos de tortuga para la comida ritual en la laguna.

Detalle de mujer en peregrinación llevando en su canasto comida ritual. Abajo, los huevos de tortugas, manjar de las fiestas de las Velas que aunque ha disminuido su consumo debido a la veda, sigue ofreciéndose. Es de mencionar que esta práctica no es sólo por esta ocasión, sino que forma parte de su cotidianidad. Venden comida a sus vecinas, conocidas, amigas. Se observa en la comunidad a mujeres caminar diariamente por las diferentes secciones (barrios) del lugar, actividad que les permite a algunas no dedicarse todos los días a la cocina pues compran comida casera que otras mujeres les llevan a su casa.



MSVP2_IM52

En las playas cercanas a Juchitán aún se puede apreciar el desove de las tortugas, animal reconocido por su abundancia de fertilidad, en zapoteco *biigu*. Existen, de hecho, muchas leyendas e historias de este animal ritual. Hay sones típicos de la zona, como el *Son de la tortuga*. Ella es un animal cósmico que comparte sentidos simbólicos con la cultura vecina de los huaves. En un mito de creación de la zona se la ubica en la formación de la Tierra cuando “el Padre quiso mandar a un mensajero a la Tierra. Ella se ofreció *primerito*. El padre lo respetó. Cuando bajó se hizo pedazos y el Padre pegó sus fragmentos y dijo que así será la Tierra, como su espalda: un mapa. Cada animal tiene su misión”.²¹³



MSVP2_IM 53

En la actualidad, en la zona, se tiene mayor conciencia de la necesidad del cuidado y preservación de estas especies marinas, aunque todavía sigue siendo esta comida, el manjar favorito de las fiestas cotidianas. Curiosamente, la iguana es uno de los animales más “sabrosos” de la región, que no forma parte de la iconografía de estas mantas.

²¹³ Entrevista a Ta Antonio Santos, Tehuantepec, 27 de mayo de 2009.



MSVP2_IM 54

Aquí aparecen como protagonistas en un enunciado discursivo visual ecológico una jaiba y un pescado hiperbolizado. Son parte de la dieta básica de la comunidad, cuyas proporciones y ubicación junto a los créditos comunitarios se puede interpretar como una propiciación de abundancia alimenticia comunitaria.



MSVL3_IM 55

Mujeres en actividades cotidianas en casa: elaboración de totopo, tortilla típica del lugar. Sabiduría culinaria que heredan las abuelas a las hijas y nietas, y así trasmiten sus secretos. Aquí observamos una casa típica juchiteca con estructura de adobe y teja, con un portal en el cual se ve a las mujeres junto a un metate, mientras que la anciana observa y dirige en tanto toma aire. El portal que aparece en esta arquitectura evidencia un espacio-tiempo femenino inter-social entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, un espacio de conversación.

El tiempo de la mujer en la cocina en Oaxaca puede ser visto como un tiempo exagerado para esta labor por algunas de las mujeres creadoras extranjeras. Expresa los contrastes de visión de este tiempo entre mujeres tan distintas. Por ejemplo, cuando Susana decidió junto a su pareja venir a vivir a Oaxaca, a ella le

llamó mucho la atención la minuciosidad del trabajo nutricional y el tiempo dedicado a esto por las mujeres mexicanas que continúan esta tradición:

La cultura mexicana es particularmente esclavizante de la mujer en la cocina. Hay tanto tiempo invertido en servir la comida en Oaxaca. Si una mujer no sabe hacer una tortilla es un escándalo. Es algo que la mujer tiene que cambiar, ¿no? La mujer va a salir de la cocina y el hombre va a tener que entrar a la cocina, o si no van a tener que comer afuera los dos, pero así como está ahora, no ha sucedido eso todavía (E1:15).



MSVL3_IM 56

Escena típica de un campesino alimentando a sus animales domésticos de su rancho.

Desde una lectura/mirada de género podemos decir que los hombres alimentan a sus animales, trabajan la tierra pero no sirven a sus congéneres y otros géneros, mujeres y *muxes*; en cambio, las mujeres sí se ocupan de esto, además de colaborar con las labores del campo, observándose así la diferenciación aún marcada de esta costumbre. En este detalle aparece la figura del guajolote, animal también sagrado, que en el estado de Oaxaca se emplea simbólicamente en los rituales de petición de mano.



MSVP1_IM 57

La presencia de escenas de religiosidad cristiana como este pasaje bíblico conocido como la pesca milagrosa es, sin duda, también representativa de la importancia de la alimentación ritual que hace intertextualidad con el trabajo cotidiano de la pesca en el Istmo.

La “risa ritual” en las mantas

Lo carnavalesco en la fiesta está representado en imágenes que transgreden la norma social. La embriaguez es sin duda una de ellas. En este sentido se observan en las mantas imágenes de la actualidad festiva, donde se evidencia la influencia de bebidas foráneas y sus consecuencias. Es de mencionar que anterior al uso frecuente de la cerveza se consumía horchata, mezcal y *bupu*, bebida refrescante a base de maíz. El divertimento también tiene un sentido moral, pues se vuelve a la vida legal luego de ese tiempo “otro”. El juego “tiene una carga semántica alimentada por contenidos que se desplazan y contradicen: significa a la vez el desajuste y el ajuste” (Dorra, 2008:172). Los enunciados carnavalescos explicitan el humor y el juego que rompe con el ordenamiento social, expresando también su dimensión visceral satisfactoria. Hay un nivel de tiempo liminal-liminoide, contradictorio. El juego pone en relación con el azar, con el reto a enfrentarlo y, por tanto, despliega, una interpelación por dominarlo.

Desde una mirada de género, también podemos ver/leer que en este tipo de imágenes se opera una reproducción de roles y desigualdades. A través del humor se refuerza el sentido asimétrico de las relaciones porque se infiltra a-críticamente y nos ciega respecto a su carga valorativa como la que observamos en la imagen subsecuente que expresa una problemática que además de la risa suscitada tiene un trasfondo violento, en tanto normativiza la obligación de las mujeres de cargar, literalmente a sus esposos sin sentido, y estar expuestas a eventos que en este contexto se pueden presentar, además de aumentar el estereotipo feminoide que en Juchitán se generó en torno a la “supermujer” juchiteca, aquella que es capaz de resolver todos los asuntos socio-familiares. Por otro lado, consideramos que este tipo de representación intenta restablecer el orden perdido. Explicita lo negativo para generar la risa que eufemiza el problema, y quizás, también es una manera de exorcizar sus dramáticos efectos.



MSVL4_IM 58

La mujer sostiene con sus brazos al marido, escena frecuente desde que el acceso a la bebida en las Velas ha traspasado los límites del ritual, enfrentando a la comunidad a problemas fuertes de alcoholismo, debido a una práctica muy generalizada, antes privativa sólo de los hombres, que actualmente también ya se observa en mujeres, sobre todo en tiempos de fiesta. Es de señalar que en Juchitán existe actualmente una amplia presencia de los grupos de AA. Muchas familias se han convertido a la religión evangélica y cristiana sobre todo para solucionar o evitar estos problemas socioculturales. También los *muxes* han desarrollado programas de ayuda para su colectivo, entre los que destaca el teatro. Hay que decir que este exceso ha llevado también a aumentar los casos de embarazos no deseados y sida en la zona.



MSVP2_IM 59

Otra versión de la misma imagen. Obsérvese que una joven juchiteca mira esta escena al fondo. En esta imagen, la mirada externa expresa una crítica a los excesos perturbadores de la tradición. Le sigue a esta imagen, el modelo opuesto conformado por el ideal de familia sobria. El hombre está vestido a la usanza

moderna y no tradicional campesina como en el otro caso, expresando además una diferencia de clase.



MSVP2_IM 60

Las mujeres también encontraron el modo de transportar este líquido de la misma manera como venden su comida tradicional, colocando el producto en sus cabezas. Es de notar que esta práctica indígena la comparten también las culturas afrodescendientes.



MSVL4_IM 61

Mujeres transportando cerveza para las fiestas comunitarias.



MSVL4_IM 62



MSVL4_IM 63

Imagen donde la tensión en el paso en una peregrinación conjunta risa y temor al unísono.

Este joven adolescente en proceso fronterizo, es captado en el momento justo de cruzar el río, donde se encuentra el lagarto, que aparentemente lo asusta con su cola. No obstante, la cara del animal no evoca peligro, sino, todo lo contrario. Enfatiza la característica familiar, que inclusive hemos visto en las coplas que recopila este trabajo en el capítulo tres, en donde él es presentado como pariente de la sirena. Nos recuerda a los dibujos animados por el trabajo gráfico, que tiene un efecto cómico entre los que lo ven. Sus ojos presentan una mirada expresiva, como un sujeto más, dentro de la peregrinación y que acompaña a la comunidad que traslada la Santa Cruz, ambos en la misma tonalidad colorida. Podríamos además ver/leer una metaforización a los rituales de paso en la etapa de la juventud, adolescencia y en toda la vida a través de la representación del trance.



MSVSIL7_IM 64

Madre con hijo semidesnudo recibiendo objetos de la regada.

En esta escena observamos una imagen típica en el desfile de carretas, la regada, cuando las mujeres se acercan a recibir algún obsequio de las/los capitanes.²¹⁴ Nótese que el niño en brazos es representado de tamaño menor al

²¹⁴ El/la capitana es una autoridad de la fiesta que recorre las calles en la regada obsequiando a la comunidad presentes que antes eran manufacturas propias de la zona, y ahora son utensilios de cocina en material plástico.

normal, lo cual evidencia el uso de otra mirada creativa, distinta a la perspectiva tradicional, por la falta de proporción, añadido a que el artista resuelve la vestimenta infantil con su ausencia, en tanto alude al clima istmeño.

Como hemos visto, la dimensión nutricia en las mantas siempre tiene presente la dualidad masculina-femenina representada por las autoridades rituales de ambos sexos. De modo que la pareja constituye una normatividad visual protagónica. Lo masculino y lo femenino son principio metafórico de complementariedad. Existen casos en que la mayordomía no se le otorga a una pareja, sino sólo a la mujer, casos que no observamos representados en las mantas. Como en la semiosfera oaxaqueña femenina, también encontramos representaciones nutricias de alimento ritual. María Elena García, es un ejemplo.

Pintando hongos pinto a María Sabina: María Elena García²¹⁵

Soy mujer estrella cruz
Soy mujer que vuela
Soy la mujer águila
Soy la mujer sagrada
Soy la mujer que nada
porque puedo nadar en lo grandioso
porque puedo nadar en todas formas
porque soy la mujer tlacuache sagrada
águila, tlacuache, o mujer reloj.
María Sabina

"Soy una mujer afortunada, he logrado no por mí sino por el destino llegar a un lugar que es infinitamente mayor que el que logró mi madre, y miles de kilómetros más allá del de mi abuela".

María Elena García

María Elena García Domínguez es una artista de Teotilán del Valle, vecindada en la capital. Su producción artística es prolifera en su larga trayectoria creativa. Uno de sus proyectos más interesantes es el de retratar los hongos alucinógenos. Conoció a la chamana María Sabina en Huautla de Jiménez y desde entonces ha investigado sobre ella y su relación con los hongos, para después plasmarlos en sus lienzos y acuarelas.

Yo nunca he comido hongos. Los respeto tanto que todavía no he considerado conveniente hacerlo. Aún no estoy preparada, pero sí los pinto. Me parecen seres humanos, unos duendecillos traviosos y sagrados. A través de ellos pinto a María Sabina, como en este cuadro, donde muestro su nacimiento en el vientre de la tierra de los hongos. También estoy pintando otras flores alucinógenas que hay en

²¹⁵ Ver entrevista: 8 de agosto de 2000.

otros pueblos de Oaxaca. Pero aparte de esto, he hecho collage de denuncia con recortes de guerra. Esto ha gustado mucho, pues con ello he expuesto en algunos lugares de México.



MEG_IM 65

Homenaje a María Sabina. Llama la atención el par de personajes en diálogo (azul y rojo) de la esfera inferior del cuadro, fabulados en metáfora-prosopopeya.

En esta pintura tenemos como enunciados visuales metafóricos los “niños sagrados” del cerro de la oración o *nindo tokosho*, los hongos del ritual alucinógeno, alimento cósmico en Huautla de Jiménez, Oaxaca. La simbolización del trance en el ritual es representado con el vuelo figurativo de las aves, la mayoría en azul (color de los hongos de esa cualidad), que sobrevuelan un territorio fragmentado en esferas aludiendo a las múltiples dimensiones de tiempo-espacio que permite esta experiencia. La relación metafórica entre campos de sentidos, en este caso, pertenece a una cercanía en tanto el vuelo es literalmente representado en una imagen figurativa. Aquí estamos frente a un *sentipensar* icónico mitológico ritual desde el *corazonar* comunitario, traducido figurativamente a través del vínculo ombligo-cosmos sagrado (el ombligo de la persona en trance acostada en la imagen) que se conecta con un hongo hiperbolizado, que tiene un halo de luz cercano al cielo. A su vez, esta imagen es un eco que nos lleva a pensar en el cuadro de Frida Kahlo, donde ella se autorretrata enlazada a un feto mediante su cordón umbilical.



MEG_IM 66

En este detalle se observa la conexión umbilical del trance con la tierra y el cosmos.

El eco-cronotopo nutricional que aquí encontramos es visceral sagrado, aludiendo al sujeto cósmico (la deidad) y el sujeto social. El único personaje humano que está en esta obra se encuentra desnudo y no evidencia su sexo. Quizás la metáfora figurativa que esta creadora nos propone sea la relación analógica con la tierra como placenta natural y mágica para el ser humano. Inclusive, en otras obras, esta creadora llega a humanizar los hongos. El uso de colores primarios azules, amarillos, rojos, junto a verdes, ocre, blancos, tiene también una remembranza al sentido alucinógeno, como lo vemos también en el siguiente cuadro.



MEG_IM 67

María Elena García es una de las pintoras oaxaqueñas que tienen ya un largo camino en la práctica pictórica, tiene una vida dedicándose a la creación desde su juventud, en que tomó algunos cursos de plástica en la Universidad Benito Juárez en la carrera de Bellas Artes, donde fue compañera de Francisco Toledo, anécdota que cuenta con especial placer. María Elena recuerda con gran entusiasmo la

época en que fue estudiante y comenzó a involucrarse en el ámbito artístico. Fue compañera de Toledo en los años 50, en la Escuela de Bellas Artes, junto a Sergio Heredia, Heriberto Hernández, Sergio Ramírez y varias compañeras como Elba Díaz, Martha García, Margarita Castillejos, Oralia Urriales y algunas otras. “Era un grupo donde todos nos ayudábamos, fue ahí donde compartí y conocí a Toledo”.

Ella es única hija mujer y contrariamente a lo establecido en su época, su familia sí la apoyó para que estudiara pintura como profesión. “Claro que al principio no me fue fácil convencerlos, pero frente a mi obstinación, mi padre aceptó”.

Aparte de pintar, esta artista también trabaja diseños en joyería, elaborados por ella misma en un pequeño taller que adecuó para su efecto. María Elena, en relación a su visión como mujer, comenta: “la mujer es más reservada, indiscutiblemente se ha liberado mucho la mujer pero hay una cosa que siempre se reserva, yo siento que es como un psicoanálisis en el que en varias sesiones debes buscar y revisar, pero que no aflora, sino que sigue reservándose; es bueno porque hay cosas muy internas, las cuales se conservan en una forma muy profunda”.

Es miembro del grupo de la Casa de la Mujer, donde va a colaborar y ha hecho exposiciones. A su vez, pertenece al Grupo de *Amigos del Museo del Maco* y a los Ayudantes de la Cruz Roja, pues tiene un persistente interés social. “Siempre ha sido mi interés el apoyar a las congéneres”. Ella y su esposo son dueños de un centro cultural donde dan clases a niños, tienen una biblioteca y espacios para exponer. Ella eligió vivir en un barrio popular con características comunitarias que le permiten desarrollar en su espacio, un lugar de encuentros a través de la vida cultural plástica: con exposiciones, charlas, clases.

A esta pintora también le gusta la aventura y fue así como ha viajado por tierra junto a su esposo a Centro y Sudamérica. Admira la vida de Domitila Barrios, mujer boliviana, esposa de minero que denunció toda la explotación a hombres y mujeres en la mina, de quien posee un libro y valora su valentía como mujer. “Fue una propulsora que encabezó el regreso a la democracia en su país”.



MEG_IM 68

María Elena, en su taller y en la galería de su Centro Cultural.
Exposición de su proyecto "hongos sagrados" (2000).

La zoo-antropofagia de Daniela Cuéllar

"Pintar, para mí significa encontrar un orden que he perdido o que siempre he buscado"

Daniela Cuéllar es una historiadora del arte y artista chilena, también vecindada en Oaxaca desde el inicio del siglo. La isotopía visual de su obra alude a la vida animal que traduce en imágenes, un orden perdido a través del comportamiento no consciente, donde ve rasgos superiores a los humanos.



DC_IM 68

Me interesan los animales en su simpleza y me siento a veces representada por ellos. [...] pintar, para mí significa encontrar un orden que he perdido o que siempre he buscado. Me gusta ser minuciosa, la línea delgada, aplicar un orden en los colores, enfocarme en ciertos detalles, como las uñas de los tigres o cocodrilos, los colmillos, la mirada. Me relaja, me tranquiliza porque me ordena.

Daniela hace énfasis plástico en detalles que podrían pasar desapercibidos para una mirada totalizadora; así subraya micro detalles como las uñas de los animales

depredadores. Pareciera que a través de esa práctica se ejerciera una cura metafórica personal al representar la zoofagia.

Me siento representada por ellos, mucho tenemos de salvajes, de supervivientes, de atávicos. Nuestra sexualidad, por ejemplo, lo es, por más rodeados de cemento y tecnología que estemos: acaba siendo un acto de posesión física, además del otro lado psicológico. Pero los animales tienen un sentido noble, más que los hombres.

La alteridad que es uno mismo, esta autora lo trabaja a través de los animales. Ella aborda la etología lúdica, a partir del humor negro, es decir el comportamiento animal relacionándolo con el simbolismo implícito. “Comerse, no la imagen idealizada de los cuentos de niños, donde los lobos son buenos y vegetarianos”.

Antes me interesaba mucho la etología, el comportamiento animal, y de hecho, pensé en estudiar eso alguna vez. Me gusta la idea de que siempre se están comiendo unos a otros, pero me gusta ponerlo de manera lúdica, con eso que es humor negro, la brutalidad necesaria pero no consciente. Parecen infantiles, pero no lo son tanto cuando te fijas en el tema real: (alguna vez me pidieron que ilustrara un cuento así, no pude). Cuando quería estudiar etología, un amigo me dijo que no me interesaba la humanidad... algo de eso había, el mundo animal me parece más interesante (de todos modos soy una humanista, claro), de alguna manera son animales zoomorfizados, es decir, con visos humanos.

En esta obra encontramos varias fuentes dialógicas plásticas. Quizás una de las más cercanas a su semiosfera sea la de Toledo, en tanto el tema de los lagartos es uno de los más representativos de su obra. No obstante, la zoología fantástica de Daniela no configura una identidad animal definida, endémica de alguna región de Oaxaca, sino son híbridos de varios animales a la vez, en este sentido está más cercana a las metamorfosis de Escher. Se trata de anfibios que expresan un comportamiento humano y lleva a lo que ella reconoce como humor negro.

En cuanto a su habitación propia, ella alude a la tranquilidad para desarrollar su plástica: “Para pintar necesito calma y tiempo. Me tardo mucho en hacer una miniatura o algo mediano por ese orden y minuciosidad que busco, no puedo pintar algo rápido”. Daniela elabora una estética ritual, que abreva de la visceralidad alimenticia, una nutrición tribal, comunitaria, simbólica que anida en lo salvaje, los instintos, lo deglutivo, otro conocimiento de lo profundo que nos vincula a las

demás especies, y que en ocasiones culturalizamos demasiado, perdiendo esos otros órdenes de la vida.



DC_IM 70

Daniela Cuéllar "Pájaros y cocodritos". Acuarela.

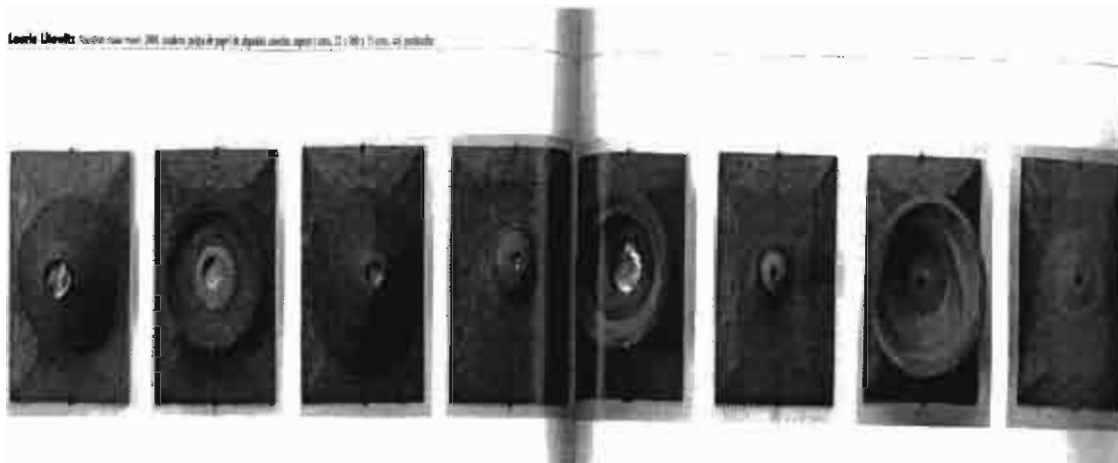
En esta obra también Daniela Cuéllar recurre al signo ausencia/presencia de sus personajes en proceso alimenticio.

El susurro en el arte objeto de Laurie Litowitz

Desde hace muchos años mi obra tiene un lado muy místico, que no está relacionado con ninguna religión, pero sí creo que tiene que ver con mi estancia en Oaxaca.

Quiero que mi obra te susurre

Laurie Litowitz, neoyorquina de nacimiento, avecindada en Oaxaca desde hace unos cincuenta años, fue la primera mujer extranjera en exponer en el Maco. Le gusta visitar los pueblos de Oaxaca: "es una experiencia que encuentro interesante porque ahí el mundo prehispánico aún está presente, claro, mezclado con muchas otras cosas y aun conservan una cultura muy fuerte. Una artista me comentó que cuando fue a las iglesias de los pueblos tuvo que reconstruir su concepto sobre la religión y la Iglesia católica, yo creo que eso nos ha pasado a todos, porque cuando uno va a las iglesias de los pueblos ve rituales y escenas de tanta fe que son extraordinarios y aquí es muy frecuente ver eso".



LL_IM 71

En su obra, “Nuestras cosas rosas” (2000), Laurie evoca desde el objeto escultórico, a partir del trabajo de resonancias con el pezón, en tanto retórica visceral estético-retórica del cuerpo femenino, mismo que se transforma con el tiempo, la experiencia se ensancha, se modifica, cambia de colores, muta, muda. En este sentido ella abreva del campo semántico del eco nutricional, desde el proceso de transformación de esta parte corpórea que expresa edad, estado del cuerpo femenino, etnia, y por tanto es parte significativa de la identidad femenina. El trabajo escultórico en su obra incorpora la relación liminal, adentro/afuera, hueco/materia, lleno/vacío, desde un pliegue ondulatorio en movimiento *continuum* y no como oposiciones radicales.

En esta obra, Laurie hace una interpelación directa a las mujeres como receptoras de esta obra desde el título “*Nuestras cosas rosas*”. Se trata de diferentes tipos de pezones con los cuales alude a una identidad femenina desde lo íntimo corporal, el adentro –en tanto ella como mujer- y no desde afuera, como un hombre lo vería, probablemente desde la representación erotizada y fantaseada de senos perfectos, grandes y turgentes.²¹⁶ Provoca a través del trabajo de lo cóncavo y lo convexo una cadena de sentidos sinequióticos de las diferencias y alteridades femeninas, en torno al espacio-tiempo corporal con aguda sutileza. Podemos ver/leer en su obra senos núbiles, senos juveniles, senos adolescentes, senos adultos, senos mayores. Ecos de senos que han dado de lactar, que han sido transformados con los años, así como senos de niñas.

²¹⁶ Como la mayoría de los senos de las sirenas, elaboradas por hombres comunitarios juchitecos.

Cobra mayor interés esta obra, en tanto que esta creadora eligió la no maternidad como opción resolutive en su vida para dedicarse de tiempo completo a su profesión, pues ella considera que sólo siendo así se consigue arribar a resultados satisfactorios. Otra propuesta nutricia, comunitaria social y de germinación fue:



LL_IM 7

Lorie Litowitz, "Semillas para el nuevo milenio IV", instalación:
madera pulpa de papel algodón y gaza, 1998.

En "Semillas para el nuevo milenio", otra obra de esta creadora, se dirige al arte objeto desde la modelización de semillas en yeso, mismas que están tapadas por una gaza especial que nos deja verlas en transparencia. Este trabajo que podríamos nominar *membranización* de las fibras, que Laurie logra en algunas de sus propuestas, por ejemplo en las piezas del proyecto PAZ, cuyo papel tiene también una volatilidad corporal que genera transparencias muy sutiles, es quizás una de las isotopías visuales más recurrentes de esta artista. Ella logra a través de una especie de uso de filigrana con el papel, sentidos dinámicos, móviles, las relaciones con la opacidad y la luz, lo visible y lo invisible. Es una metáfora que correspondería al periodo de anidación, el estilo concéntrico: "enrollado, concentración en un punto, núcleo y pulsación son rasgos que caracterizan este estilo en todas sus manifestaciones de energía, movimiento, forma en cualquier materia y condición" (Guerra y Stefani: 2004:47).²¹⁷

²¹⁷ Corresponde al período de anidación (que análoga con las primeras dos semanas de gestación materna), cuando se estabiliza la regularidad sincrónica y el organismo pulsa la vida e inicia la

La vía láctea de Sara Corenstein

“El arte objeto contiene el medio cristalino por el que se puede siempre dar algo nuevo,
metáfora del proceso creativo”

Sara también tiene una propuesta que reflexiona con el cuerpo femenino. Ella coleccionó envases de leche de cristal cuando pasó su maternidad y luego desarrolló un proyecto que denominó “La Vía Láctea”: fotografías incorporadas al recipiente de los envases mostrando escenas de la metamorfosis en la vida y sus distintos momentos: ciclos, emociones, representaciones. De modo que los cristales funcionan como ventanas metafóricas del líquido vital que transparentan las facetas de la vida en sus múltiples dimensiones y símbolos. Dentro de esos continentes aparece la sangre, fluido con el que evoca la argumentación visceral del líquido que nos da la vida en asociación también al líquido materno.

Para esta creadora, la ventana la podemos encontrar en diferentes superficies donde encontremos un contenido de los diferentes eventos de la vida que incluye la muerte, a la cual también accedemos a través de esa ventana itinerante liminal que es metáfora y realidad, que nos seduce, nos evoca, nos ilumina.

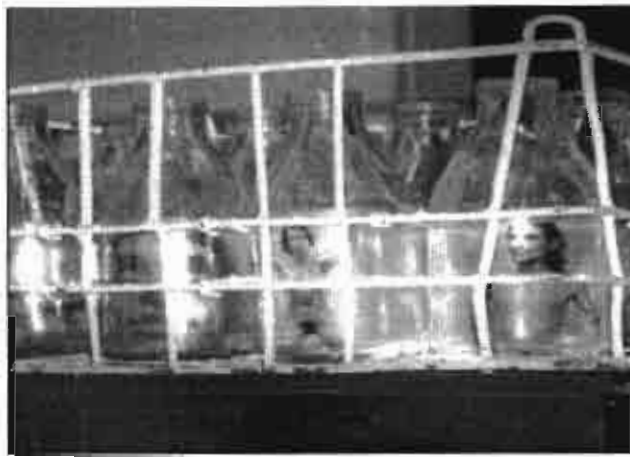


SC_IM 73

Sara Corenstein, “La vía láctea”, botellas de leche, fotografía y estructura. 2004.

“Láctea-leche materna dadora de vida, que nutre de imágenes y palabras desde el origen. Cuerpos desnudos e indefensos, desprovistos de raíces, merodean entre el cristal y el otro”.

sensibilidad afectivomusical. Ver el libro de Stefanía Guerra y Gino Stefani *La globalidad de lenguajes*, ENAH, México, 2004.



SC_IM 74

Sara Corentein, "La vía láctea" (detalle).

Para Sara "la mujer es una maga que viaja en el tiempo queriendo dar, en forma recurrente. Su persistencia es tenaz, cada mañana vuelve a intentarlo hasta creer que se acerca aunque sea un poco más. Cuerpos que se posibilitan, desnudos en el anonimato para darse al espectador. Suspendidos en el tiempo entre el cristal y los ojos del otro que observan esa otredad, que sólo pretende romper la monotonía, el *taedium vitae*".



SC_IM 75

Sara Corenstein, detalle de "La vía láctea". Cristal con fotografía y estructura de contención.

El proceso creativo es comenzar de nuevo cada mañana, volver a creer en la verdad que uno se ha inventado, es como diría Mircea Eliade: un conjunto de hierofanías, esos objetos que reciben un aire celestial, sólo por haber sido tocados a través de lo celestial, quedamos atrapados entre el cielo y la tierra.

Para Sara, "el artista también está suspendido entre el cielo y la Tierra, es un *Phaeton*, que no quiere caer pero la tierra se resiste y lo atrae constantemente". Su identidad, como mujer, también está presente en el hecho creativo: "Intento acercarme como mujer, a diferentes posibilidades como formas de expresión, tanto materiales como visuales".

"Rompo, escarbo en la tierra aferrándome al momento de la creación como única forma de salir de mi alma, las emociones encontradas suelen entrar en conflicto, sólo aquí en esta tierra fértil parece mi alma poder descansar. Deseos incontrolados de ser un pobre demiurgo, lograr la obra perfecta, única e irrepetible, como cada nacimiento."

De modo que esta productora consigue conjuntar en un mismo objeto líquidos en sentidos opuestos, la leche materna como vida y la sangre como violencia, así como vísceras que también caben en estas botellas. No obstante, lo que más nos parece significativo a resaltar es que estas botellas pertenecieron a su etapa de maternidad, lo cual significa que fueron largos años conservadas, guardadas, transportadas en mudanzas, algunas rotas, otras sobrevivieron a viajes, puesto que ella tiene ya hijos adultos. Este hecho tiene que verse/leerse desde su historia. Sara no viene de una elección profesional creadora desde la academia, sino que llegó a las artes visuales gracias a su interés personal, y la competencia la fue adquiriendo en el camino. Sus posibilidades de viajes ayudaron al respecto, sobre todo su estancia en Jerusalén. Todo lo cual significa que estas botellas tuvieron desde esa etapa un eco significativo, que hizo que ella las coleccionara evidenciándose la densidad de la memoria afectiva que estos objetos portan.

El licuado del trabajo femenino, en los delantales de Cinthya Martínez

Yo tengo una visión de grabadora

Desde otra producción femenina, la obra gráfica de Cinthya Martínez hace una mirada/lectura a la nutrición desde una relación de cristalización crítica diferente. Ella elige del universo simbólico del trabajo culinario femenino las licuadoras, artefactos indispensables desde la modernidad tecnológica de las mujeres urbanas y cada vez más presentes en las cocinas rurales, mismas que las antropomorfiza

en hombres y mujeres que digieren emociones, erotismos, conversaciones, de esta manera análoga el vaso de la licuadora al estómago humano, lugar visceral donde también se expresan las emociones, sentimientos, experiencias que se muelen, demuelen, ingestan y evacúan. El mandil a su vez es quizás uno de las vestimentas más cotidianas del uso femenino en la cocina, aunque cada vez más sea utilizado por hombres, su historia remite al mundo de las mujeres. En México está en venta en los *tianguis* y mercados populares de cualquier lugar. Tiene una enorme variedad de colores, diseños, tipos de telas, costos, encajes. De modo que Cinthya hace una relación de campos semánticos cercanos a la cotidianidad femenina, pero subvierte el sentido literal del licuado, para explicitar la nutrición emocional que incluye, con lo cual apela a la metaforización crítica, conceptual y visibiliza una de las lecturas silenciadas de esta labor. Evocación con esta metáfora invisibilizada del trabajo femenino que por tanto tiempo ha sido no valorado. En esta obra intertextualiza con la lectura literaria del fabulario, como los cuentos y hasta la cinematográfica, así en obras *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel. En este sentido Cinthya reflexiona:

Tengo un mandil que yo le llamo "el otro vestido de Cenicienta" porque ella iba en su vestido de fiesta, pero también está el otro vestido que es común en el hogar que es tu mandil, como la otra parte del mito de la Cenicienta; que dice: bailó, se casaron y vivieron felices. Trabajé mucho con esta idea y trabajé mucho con licuadoras, entonces hice un grabado, luego hice un dibujo y lo imprimí sobre la tela, y bueno, con la tela hice esto, es algo que todo el tiempo estoy re-trabajando. [...] Me gusta mucho esa idea de nunca terminar un objeto, sino de siempre estar modificándose; eso lo consigo mucho a través de la gráfica (E5:3-4).



CM_IM 76

De modo que esta creadora aborda en su obra el lado real del cuento de Cenicienta, evidenciando la explotación laboral a la mujer en el interior de la familia, y con ello la dimensión nutricia cotidiana de la vida conyugal rompiendo con las fantasías del estereotipo “y vivieron felices”, o en cualquier tipo de relación, no siempre conyugal en el espacio simbólico de la casa-“hogar”. En su obra, como en la vida, el trabajo doméstico nunca se acaba. Ella es grabadora y esta dimensión procesual es parte identitaria de estas técnicas:

Los pintores tienen una visión, los escultores tienen otra y los grabadores tienen otra. Yo sí siento que tengo una visión de grabadora. ¿La visión de una grabadora? Partes de que tienes una matriz y tú imprimes, es y entonces estás hablando de multiplicidad, o sea que hablas de un original, pero el original no es original en sí, sino que es algo que va a dar pie a otro, entonces, es siempre un proceso con un poco de sorpresa porque cuando tú grabas tu placa la imprimes y cuando sale tú puedes modificar cosas, pero en sí ahora con las nuevas técnicas de gráfica, la computadora, la serigrafía, bueno, que no es tan nueva, pero puedes imprimir sobre tela, entonces hay un proceso constante. Yo casi siempre trabajo en tinta negra, me gustan las calidades gráficas que te da el negro sobre el blanco y eso lo puedes ir modificando según vas imprimiendo. Los pintores tienen una sensibilidad hacia los colores, para mí es hacia la línea, hacia cómo se va transformando un impreso según lo vas imprimiendo (E5:3).

El trabajo de Cinthya tiene así una dimensión de nomadismo simbólico, siempre transita entre materiales, impresiones, numerología. La gráfica requiere asumir el proceso como meta, por ello la importancia de la precisión en tiempos-espacios.



CM_IM 77

Aquí observamos una maternización de este objeto-sujeto, evocando precisamente el momento del parto, cronotopo de alta densidad visceral literal.

En cuanto a la relación con el tópico de parejas y las labores del hogar menciona: "Yo creo que ahorita la mujer vive un momento interesante en este aspecto, pero es difícil porque le entras al tú por tú en la cuestión de la casa pero en otras cuestiones los hombres son bastante tradicionales en cómo los criaron y dicen 'ay qué mandona es'; está bien como jefa, pero no como pareja". En este comentario de Cinthya podemos observar que ella subraya que no sólo la equidad implica la práctica de ayuda en la casa en tanto trabajo doméstico compartido, sino que el asunto trasciende a la visión del mundo, del pensamiento en equidad, de comprensión mutua, de coalescencia.



CM_IM 78

En esta imagen se explicita la relación conyugal. Nótese las miradas de los personajes-objeto, él mira hacia arriba en contrapicada, mientras tiene los brazos

en escuadra, ella hacia abajo en picada. Él parece ser representado en un fenotipo blanco y ella es negra,²¹⁸ aludiendo así a la relación de parejas de distintas etnias.

Cintha, quien nació en California y vive en el DF actualmente, fue una de las más importantes gestoras del movimiento de artistas en Oaxaca, cuando vivió en este estado. Para ella ha sido un aliciente el haber contado siempre con el apoyo de su padre, de quien recuerda que le acompañaba a sus clases de arte de pequeña. Ella vivía en el Distrito Federal en la calle de Londres, a unos metros del Museo de Frida Kahlo, a quien admira, y en cuyo museo fantaseó ideas de arte, lo cual fue significativo para su representación como mujer creadora.

Ha laborado como curadora en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y en el IAGO. Además de los estímulos que consiguió con becas, ella daba clases de pintura a niños, como una manera de retribuir a la comunidad. [...] “Yo no tengo una religión, así es que no voy a la iglesia; no tengo prácticas comunitarias, entonces para mí es como la retribución que le doy a la sociedad a través de mis clases”.

Uno a veces puede hacer las cosas más rápido, a veces tardar meses en una pieza, pero no quiere decir que una pieza esté más elaborada que otra, simplemente que hay momento en que una idea fluye más o se desencadena; entonces creo que el ponerle un valor comercial objetivo a mi trabajo es lo que me cuesta trabajo (E5:2).

Cintha coordinó el proyecto “*Mujeres sin fronteras*”, exposición de un grupo de mujeres de una fábrica de Santa Bárbara que hicieron doscientas cajitas de pequeño formato, y las mandaron a mujeres en distintas partes del mundo para que las intervinieran desde sus propias estéticas. Luego hicieron una exposición juntando todas las cajas en el '94 y hasta el año dos mil, estuvieron pasando por

²¹⁸ No obstante, es bueno explicitar que en Oaxaca existen comunidades afrodescendientes, mismas que han sido invisibilizadas en los discursos hegemónicos estatales y federales. No obstante, queremos leer este rasgo plástico que alude a la diferencia racial con lo que hermana desde el lugar del color a las mujeres en estado de opresión. En este sentido, nos afiliamos a María Lugones, quien utiliza el término *mujeres de color*, originado en los Estados Unidos por mujeres víctimas de la dominación racial. “No se trata simplemente de un marcador racial, o de una reacción a la dominación racial, sino de un movimiento solidario horizontal. Mujeres de color es una frase que fue adoptada por las mujeres subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos. ‘Mujer de color’ no apunta a una identidad que separa, sino a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras: *cherokees*, puertorriqueñas, *sioux*, *chicanas*, *mexicanas*; en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género”, 2008, pp. 223.

varios países. A ella le llenó de interesantes experiencias el diálogo entre mujeres distintas, al curar esta muestra para la presencia de Oaxaca en este proyecto.



Caja intervenida por Justina Fuentes.

Yuyana, la Maestra

El arte para mí es un fluido vital porque he podido a través de esto desatender las cosas que me torturaban en el momento. Yo en el arte veo una proyección del pasado, pasando por el presente y que va hacia el futuro

Susana Wald

Esta frase podría ser una precisa definición de *eco*, que nos ofrece esta creadora. Yuyana, su nombre en su húngaro natal, se acerca también al tema nutricional, desde una elaboración alternativa desde la simbolización del huevo:

Es lo mismo que la semilla, es el origen de la vida y nosotros como seres animales procedemos del huevo. [...] Estoy en una etapa de mi vida en la que ya no tengo huevos, hace ya una buena cantidad de años; sin embargo, en ese periodo donde mis ovarios ya han cumplido con su tarea, de repente me nace esta idea del huevo metafísico, no es un huevo físico, es metafísico, es decir que ya se encuentra dentro de la filosofía, la religión y todos los aspectos de la vida que no son biológicos y en ese sentido le toca a todos.

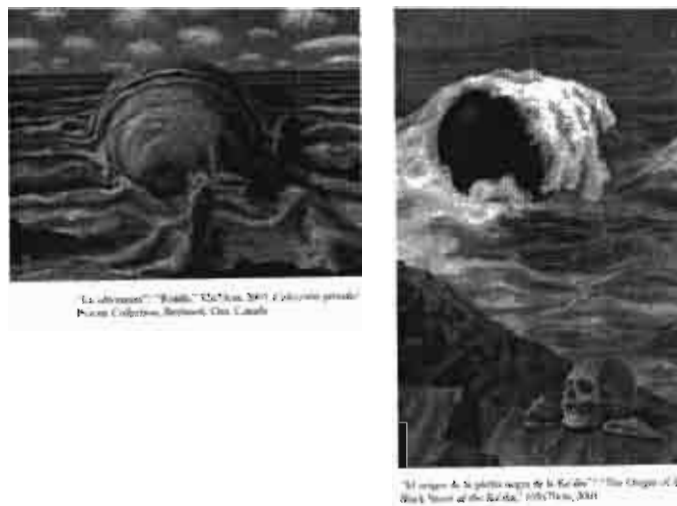
¿El contenido de los huevos? Buena pregunta. La vida toda, la muerte toda.

A través de este símbolo Susana ofrece una reflexión de la maternidad como *sentipensar* femenino, basado en la intuición/abducción, no sólo como proceso biológico:

Las hormonas que tenemos en el cuerpo en el embarazo, en el parto y luego en el posparto yo creo que cambian el pensamiento de la mujer. Yo creo que una mujer que nunca ha vivido un parto mentalmente carece de experiencias de otra que sí lo ha sido. Es decir, yo creo que por ejemplo estoy en la clínica, acabo de parir a la criatura, pasan dos o cuatro horas y te traen a la criatura en un carrito. Hay ocho canastitos. Hay una guagua en cada canastito -en Chile decimos guagua- y tú sabes cuál es el tuyo. Luego, en la rioche, tú no puedes no levantarte, porque ya estás despierta cuando has oído a la criatura. Y claro, puedes dar un codazo al

fulano, pero él no ha tenido la experiencia hormonal de “salió de adentro”, ¿no? Es una teoría pero yo la he vivido (E1:7).

Aquí ella hace eco de una serie de comentarios de mujeres de distintas clases, etnias, edades que desde distintos ritmos, tonos recuerdan esa experiencia como un paso especial, indescriptible, que deja huellas y comunicaciones alternas a las comunes. Así, probablemente lo que guardan esos huevos sea una gradiancia de emociones, saberes, competencias, deseos, gozos, fantasías femeninas distintas de acuerdo a las condiciones socio-estético-histórico-culturales que las mujeres anidamos, experimentamos, trabajamos de distinta manera en las diferentes etapas de nuestra vida cíclica.



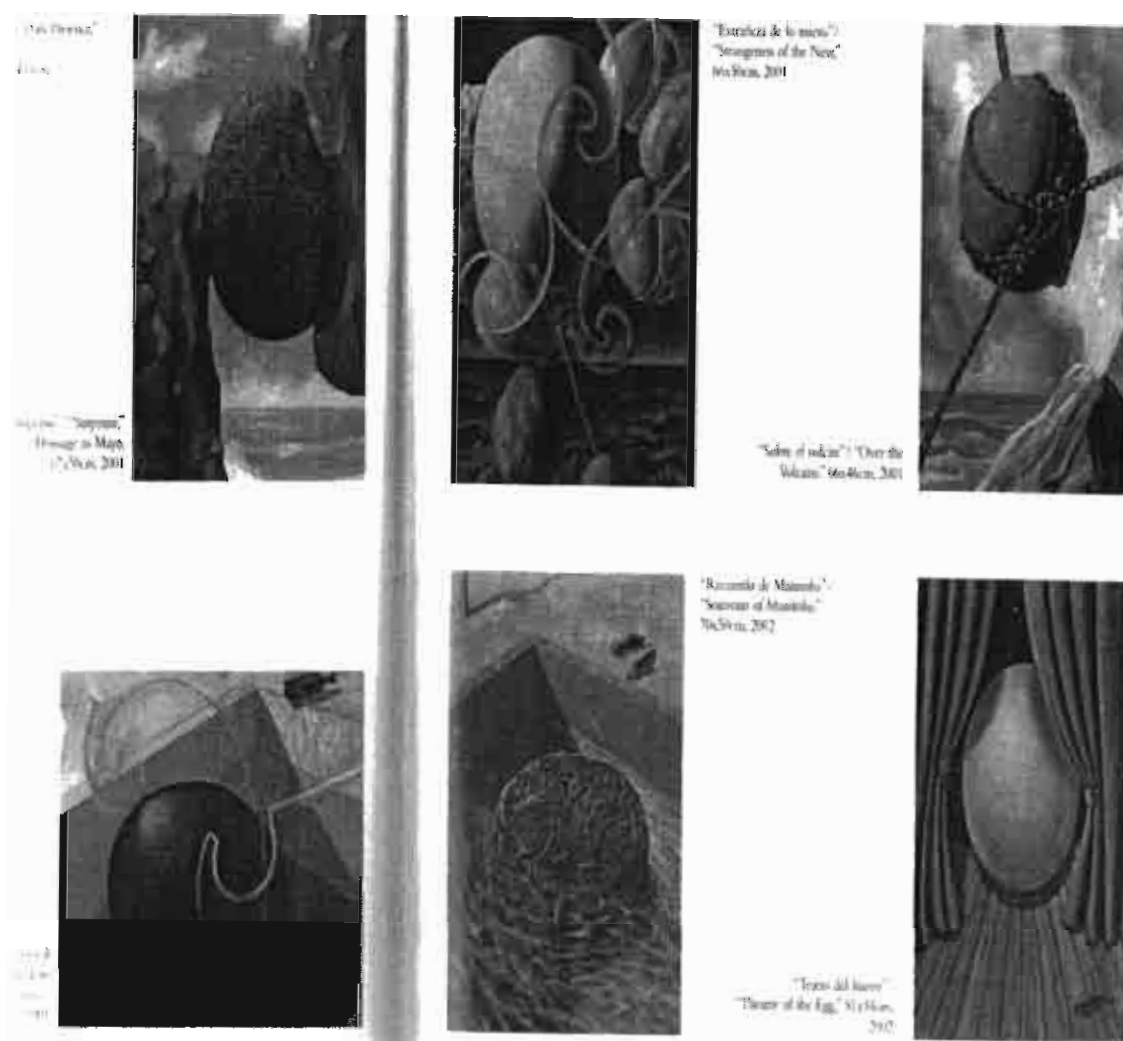
SW_IM 79

De modo que Wald encuentra en el universo erótico el campo de semiosis plástica metafórico visceral para su representación. Ella desarrolló una serie de obras en torno a la representación del huevo en el momento que en su vida femenina vivía la menopausia, como una manera de prolongar y a su vez elaborar simbólicamente el fin de su proceso reproductivo literal. De hecho toda su obra tiene esta dimensión, mas como ella menciona:

El gozo es el roce del agua sobre el cuerpo de una persona. [...] El misterio es que no sabemos bien qué hay bajo el agua, los océanos son tan profundos, sobre todo

nuestro océano interior y dentro de eso va apareciendo esta señal de vida, para mí no hay cosa más misteriosa que el huevo (E3).

Los huevos de Susana son cosmos de sentimientos, imágenes, representaciones del universo, a través de ese objeto de anidación de sentidos provocativos que ella desarrolla. Son huevos en frontera, están suspendidos entre espacios-precipicios. En ellos, ella subvierte la dimensión simbólica de la alimentación sana, positiva, nutricia de la literalidad del símbolo y complejiza al incorporar elementos de otras nutriciones de la vida.



SW_IM 80

En los huevos que se muestran como ejemplos, se observa la incorporación de un elemento líquido en la imagen, dado ya sea a través de la presencia del mar o de un recipiente de contención líquida, como botellas caídas en su entorno. Así, nos remiten a dos tipos de nutrición, la natural y la social, que alimentan a esos “seres humanos”. En la obra “Recuerdo de Manitoba” (huevo configurado por serpientes en un estanque) aparece la alusión erótica tradicional a la mujer y la serpiente, dada por la sinécdoque producida por la presencia de los zapatos de mujer al lado derecho del cuadro, a manera de un eco de la presencia femenina que será metamorfoseada y metaforizada en su ingreso al agua con lo cual devela un pliegue erótico. En contrasentido, el que lo sigue encuentra en el humor su escenario de presentación teatral, un lugar que parodia lo visible y lo invisible, la cara y su revés, lo real y el absurdo. En esa obra el huevo es un personaje, el huevo se vuelve persona explícita, se enfrenta, se expone en su “humanidad”, en cuyo fondo divisamos las estrellas, es decir, el escenario es cósmico, donde lo humano está incluido. Llama la atención que persiste un micro-ícono que acompaña algunos de sus huevos, la botella consumida y votada en uno de sus extremos. Probablemente, una alusión al consumo de la vida, a lo que ya fue consumido por ella, al recipiente botella y sus líquidos vitales.

De su prolífera producción, Wald destaca su interés por el sentido, el concepto como densidad en su arte. Podríamos decir que su obra formaría parte de la figuración surrealista.

A mí me preocupan las ideas. Hay en la plástica mucha gente a quien le gusta la materia: ensuciarse, mascar la pintura, untárselo en la piel, integrarse con la materia misma, es decir es una relación con la madre, con la tierra también. Eso me gusta, pero yo tengo además de eso una preocupación más abstracta quizás, en eso soy bicho raro para los plásticos. Mucha gente no se encuentra cómoda conmigo por esa causa.

Ella también ha pintado a su hija, Beatriz, ilustrando uno de sus libros de poesía con la obra *poetisa con balcón y vista al mar*. “Ella está asomada en la ventana del balcón desde donde se refleja el mar. Es una mujer muy interesante mi hija, con quien tengo una amistad maravillosa como mujer y como ser humano”. Susana es madre de cuatro hijos y sólo hasta que cada uno hizo su

propia vida, se decidió junto a su pareja, Ludwing Zeller, poeta chileno, establecerse en Oaxaca. Vive de su jubilación luego de haberse desempeñado como maestra en Canadá, donde trabajó, vivió y expuso una larga temporada de su vida.



Beatriz Hausner

SW_IM 81

Creo que el ser madre me ha frenado, es decir, yo vengo de la escuela de que si hay que hacer algo, hay que hacerlo bien, no se pueden hacer las cosas a medias. Y los niños no piden nacer, ¿no es cierto? Yo me decidí que tenía que tener hijos, pues a lo hecho, pecho. No sólo a la teta se refiere eso, sino a todo lo que viene después. El fulano no puede dar teta, la teta la llevo puesta yo. Yo creo en la necesidad de la leche materna, la de botella no es lo mismo Hay problemas biológicos involucrados. En esos siete meses, en los *ratos en que la criatura duerme yo hago otra cosa, pero de todas maneras tengo que seguirle el ritmo*. Para mí no fue fácil encontrar un tiempo disponible y las criaturas vivieron con nosotros toda nuestra vida de artistas (E1: 7) [el subrayado es mío].

Este comentario de Susana, también apunta al doble trabajo que desempeñó con sus embarazos: la lactancia y el tiempo de creación, a la vez. Apunta a la noción del ritmo materno-infantil como una dimensión del “*sentipensar*” que se traduce en un tiempo-espacio, dedicado a la atención filial entre el que se ingenió para sacar su propio tiempo.

En cuanto a la autorreferencialidad de la etapa infantil de sus hijos o la suya propia, en cambio, esta autora no presenta ese interés: “Mi obra no es tan autorreferencial, yo no tengo tanto interés en el bebé, sino tengo interés en el ser humano que late ahí dentro (E1:8). No tengo en mi obra una autorreferencia a la niñez, ni a la mía ni a la de mis hijos, esa es la verdad, pero eso es algo muy personal. Me interesan otras cosas”.

Junto a su compañero, Ludwing Zeller, quien también es creador, poeta quien trabaja el collage, considera al artista como un demiurgo entre el mundo interior y el

exterior, entre el inconsciente colectivo y lo social, explicitando su posicionamiento jungiano:

Hacemos un tipo de arte que piensa y hace pensar, en una época en que la gente prefiere el televisor, no pensar. Pero ambos sentimos artísticamente e intelectualmente que se puede hacer otro arte. Nosotros tenemos que hacer lo que estamos haciendo. No hacemos arte porque se vende, sino lo hacemos a partir de una necesidad interior. Yo, si no trabajo, si no pinto, si no dibujo, me enfermo. Me vuelvo neurótica, me vuelvo insoportable para mí misma y para el resto de la gente. Para mí, el estado de salud es ese demonio del que habla el escritor austriaco Stefan Zweig. En este sentido, tú eres un médium, y también eres médium de ese sentido en que haces la obra, la terminas y dices "esto lo hice yo", es decir una es un instrumento en lo que hace desde un inconsciente colectivo en el sentido junguiano.

Su obra tiene la intención de provocar un monólogo interior:

Hice la temática erótica en la época en que yo también estaba muy erotizada. Cambia la sensación del cuerpo y de la urgencia erótica con el paso de los años. La obra erótica más fuerte mía es lo que para mí es la gloria de la edad de la mujer, que para mí son los cuarenta y principios de los cincuenta. Ahora mi pintura, yo creo, que sigue teniendo bastante sensualidad pero la temática se me está variando un poco.

Quizá para Susana el trabajar el envejecimiento cobra una especial importancia "la concientización del envejecimiento es muy difícil porque hay para la mujer un proceso de envejecimiento muy repentino".



Retrato de pareja



La Familia Santa: The Santa Family

SW_IM 82

Retrato de pareja amiga y de la familia de una de las alumnas más cercanas a la pareja, en los primeros años del siglo, Patricia Pérez, otra creadora

Para Susana, su trabajo creativo es una de las motivaciones más importantes de su vida, que ha funcionado como un lugar para dialogar consigo misma y desplazar sus asuntos conflictivos de una manera no obvia:

El arte me ha ayudado a superar mis depresiones porque cuando dibujo cuando pinto, puedo sobrevivirlos pero no hay una referencia -cómo te dijera yo- tan obvia, directa. Sin el arte yo creo que hubiera tenido muchos más problemas en sobrevivir. Todo, todo lo que me tocó en la vida, digamos desde los veinte años para acá, me habría sido muy difícil de sobrevivir si no hubiera practicado el arte. El arte para mí no es una terapia, pero sí es *un fluido vital* para mí, porque he podido hacer ese tipo de arte y desatender las cosas que me torturaban en el momento.

Ecologías afectivas de pareja: Susana Wald y sus “mujeres de”



SW_IM 83

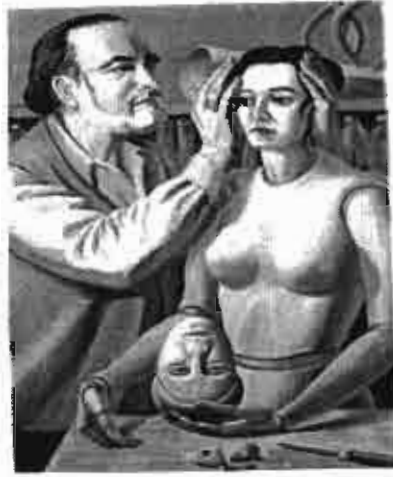
Susana Wald, “El poeta en el valle de la luna”, 300x200cm, 1998. Susana, la pintora y su esposo, Zellers, el escritor, son quizás la pareja más representativa de creadores con una larga historia de compartir juntos la labor artística.

Susana y Ludwing viven actualmente en el pueblo de Huayapan, en su casa, donde tienen un segundo piso de taller donde dan de vez en cuando clases de arte y comparten con los amigos que para la pareja son un tipo de familia muy

importante, pues sus hijos viven lejos,²¹⁹ en su séptima década de vida. Susana tuvo a su cargo un grupo de mujeres que aprendieron a pintar con ella algún tiempo. Todas tienen otra forma de manutención: ya sea a través de negocios, trabajo o apoyo del esposo. Dedicó muchos sábados para impartir clases de pintura. En el espacio de descanso, Susana les daba la posibilidad de conversar de lo que desearan, pues en el tiempo de pintar no les permitía comentar sus problemas cotidianos. De ella, dicen sus discípulas que es una mujer muy exigente pero que a su vez les da mucho de lo que sabe y por eso le siguen. A través de ella, muchas mujeres reciben orientación bibliográfica y hasta el préstamo de algún libro de pintura de su gusto, pues esta pareja de artistas posee una importante reserva bibliográfica en su casa, de todos los estilos pictóricos, inclusive ellos aparecen en algunas participaciones colectivas con pintores reconocidos de los años sesentas y setentas cuando estuvieron viviendo en Europa.

Zellers, por su parte, tiene un taller literario los sábados en la tarde y, además, enseña a estas mujeres la técnica del collage, la cual ha tenido gran acogida quizá por la posibilidad autobiográfica que tiene la creación de una gramática de recortes de revistas, de donde ellas eligen las imágenes basándose en gustos estéticos, sensaciones y recuerdos. Con este artista trabajó a inicios del milenio Paty Pérez, quien aprendió de esta pareja. La técnica del collage es una de las pasiones de Ludwing, que le ha posibilitado encontrar un estilo fascinante para la puesta en papel de la arqueología de sus emociones.

²¹⁹ Sobre este particular, Susana comentó: "Tengo una relación muy diferente con mis hijos que lo que es la vida familiar de México. Esto es por el trasfondo cultural. Mi concepto al criar a los hijos era hacer que se hicieran individuos independientes de todos. Mi relación con ellos es de amigos, a veces no los veo desde hace años. Me interesan los seres humanos en general, pero no hay razón por la que los nuestros me interesen más que los otros".



SW_IM 84

Parte de la idea de un mueble que es mujer y empiezo yo a hacer un par de sillas, a pintar de forma más espontánea –dice Susana-, y de ahí parte una serie de pinturas mías. Mientras tanto, termino dos pinturas eróticas pero parto con esta línea en forma paralela y hago una serie de “mujeres”. La primera es la “esposa fiel”. La segunda es “la favorita” del sultán, son dos sillas. Los tengo en el taller de Huayapan. Luego nació “la mujer del músico”, “la mujer del albañil”, la mujer de esto, la mujer del otro y son siempre mujeres en función de la profesión de los varones. Mujeres que son muebles porque tienen cajones, un poco a la Dalí, pero no tan dalinesco y partiendo de dibujos. Mi intención de hacer estas imágenes era más bien el humor, pero el humor es una manera de expresar algo cuando la vida está imposible, es una manera de agresividad también.

Mujer mueble. Estoy pensando también en lo que es la parte femenina del varón que no logra desarrollar, que queda malograda en la manera en que vivimos. No logra desarrollar su parte femenina, su parte femenina queda mutilada. Se convierte en el mueble que nosotros somos porque proyectan su parte femenina sobre la mujer con quien viven también, entonces las mujeres nos comportamos como muebles. De ahí surgió la idea inconsciente por completo en el momento en que lo comienzo y que ahora lo concientizo.

A Yuyana le interesa especialmente la figura humana, la cual ha explorado de múltiples maneras. Para Susana, el tema de la desigualdad de condiciones en el proceso creativo es un asunto serio que le preocupa, lo ha vivido y ha luchado por

generar un entorno reflexivo, crítico también en su obra. Comenta que de joven, aún en Budapest:

[...] por ser mujer a pesar de que tenía altísimas notas en la escuela, sin embargo no me tocó ir a la universidad, le tocó ir a mi hermano [...] a quien no le interesaba eso y yo creo que podría haberme desarrollado más rápido si hubiera tenido la oportunidad, como tú tienes, de perseguir tus puntos de interés en lo intelectual. Para mí lo intelectual es muy importante". Es por eso que ella ingresa a la escuela de cerámica "porque lo artesanal estaba bien visto para una niña de buena familia, y no así ir a Bellas Artes y ver gente desnuda, eso no era aceptado. [...] En la escuela de cerámica es donde tengo acceso a libros de arte y luego visito museos.

Susana, se siente especialmente identificada con esta mujer:

Susana Wald



SW_IM 85

Susana Wald, "Mujer del alfarero", 60x45, 1984.

Yo he trabajado veinte y cinco años en cerámica, por lo que para mí hacer algo de alfarería era un juego, y además estoy haciendo una olla que está tomando el café y todo el tiempo que estoy pintando, lo hago. Me parece chistoso pero ya cuando la veo me doy cuenta que eso no tiene nada que ver con el chiste: aquí se ha pintado una cosa que es mucho mayor -es el inconsciente-, y mucho más importante y que quizás no pudo salir antes y ahí lo tienes, entonces surge la idea de la gran madre porque en muchas imágenes de las figurillas femeninas de 15 o 20 mil años atrás, no tienen cabeza, entonces la gran madre no es una cosa intelectual (...) en el momento no lo hago de manera analítica sino instintivamente.

Como nos comparte esta creadora, existe una dimensión de autorretrato en esta obra, a partir de los enunciados visuales metafórico-conceptuales críticos de la labor creadora femenina. Esta obra tiene un eco-cronotopo de resonancia con la obra de Miriam Ladrón de Guevara, quien utiliza también el recurso de la hiperbolización en el ícono senos femeninos para evidenciar la multicapacidad dadora femenina que exige la sociedad, la familia, los/las hijos, las parejas, etc.

Así también, como algo que salió de Susana sin planearlo, más bien humorísticamente, emergieron a su pincel "las mujeres de...", a partir de enunciados visuales metafóricos figurativo-conceptuales que iniciaron con la articulación de los campos semántico mueble-mujer.²²⁰

De modo que estamos frente a un proyecto de estética ritual crítica, feminista metafórico, elaborado a través de un tipo de humor crítico desde la elección del campo semántico de la práctica profesional (vista desde el lugar de enunciación masculina), traducida a los vínculos que estos signos posibilitan en la relación de pareja. De ahí que se genera un funcionamiento erístico a partir de argumentaciones estéticas-dialógicas que interpelan tanto a lo emotivo como a lo racional, desde el cuestionamiento de los lugares de dominación que también el trabajo del marido coloca a la mujer, desarrollando de esta manera enunciados visuales conceptuales. En cada cuadro, la isotopía visual que es casi siempre una constante, está la presencia de los senos descubiertos de las mujeres además de alusiones o explicitaciones de la zona sexual. Las "mujeres de" tienen como contexto el lugar de trabajo de sus maridos, con lo cual se enfatiza el traslado a los espacios de ellos, excepto en las primeras obras en que Susana encuentra en el mueble la posibilidad de creación simbólica femenina. Algo a destacar es que a pesar de que no en todos los continentes espaciales para su emergencia, cada mujer saca de diversos lugares sus propias manos para ella misma practicar la labor del marido. Quizás una de las que menos posibilidades tiene de usos simbólicos sea "la esposa fiel".

²²⁰ Hay que mencionar que la representación femenina nunca es completa, sino fragmentaria, de acuerdo a los campos de simbolización que Susana subraya en los enunciados.



"La esposa fiel" / "The Faithful Wife," 60x45cm, 1982



"La mujer del vendedor de pescado" / "The Fishmonger's Wife," 60x45cm, 1982



"La mujer del cartero" / "The Postman's Wife," 60x45cm, 1983



"La mujer del músico" / "The Musician's Wife," 60x45cm, 1983. Colección privada/Private Collection, Oaxaca



"La mujer del coleccionista" / "The Art Collector's Wife," 60x45cm, 1983



"La favorita del sultán" / "The Sultan's Favorite," 60x45cm, 1982

52

SW_IM

86

Del amplio repertorio visual que aquí observamos, queremos reparar en la mujer del vendedor de pescado. Como observamos, Susana no acude a ningún registro que nos acerque al eco-cronotopo de la *sirenidad*. Observamos que la mujer aquí está metaforizada con el mueble de donde emergen de sus varios cajones los pescados. Esta imagen con su realismo surrealista nos permite reflexionar recordando la pirámide estructural de Marcela Lagarde, en tanto la esposa del vendedor de pescados –que seguramente es pescador-, es una mujer real, quien también vive una serie de cosificaciones; en tanto la sirena, contrariamente, estaría ubicada en el lugar de la mujer (sujeto/objeto) del deseo, la amante y en los casos mitológicos, en el puesto de la madre dadora, pero en ninguno de los casos, en la equidad de convivencia, trabajo, familia que tiene la esposa.

Para Susana la relación con los muebles le viene desde chica:

Mis padres tenían intereses modernistas y futuristas, por ejemplo los muebles que compraban siempre eran de la última línea del diseño. Entonces me tocó absolver la cosa del presente con una visión siempre hacia el futuro, algo que en este fin de siglo se está perdiendo. El pasado lo tenemos que entender e incorporar pero no es hacia el pasado a donde vamos, vivimos en el presente y tampoco es algo que actualmente estamos explotando.

Su cercanía con el surrealismo y específicamente con Dalí la llevó a retomar el mueble, que sirve a las fantasías sexuales. Evocarían armarios, cómodas encontrando "la utilidad erótica implícita en ellos":

Las primeras mujeres fueron muebles, pero luego se desarrollan en otros sentidos también y es siempre en relación a una profesión masculina, porque también es la mujer del hombre, a quien él lleva dentro de sí. Parto de la idea de un mueble que es una mujer y empiezo a hacer un par de sillas: la primera fue "la esposa fiel", la segunda que se me vino a la mente fue "la favorita del sultán". Luego llegó "la mujer del músico", la mujer del albañil, la mujer de esto y la mujer del otro; son siempre mujeres en función de la profesión de sus maridos.

Susana considera que esta serie surgió del humor, pero claro "el humor es una manera de expresar algo cuando la vida está imposible, es una manera de agresividad también". A su vez, le inquietaba exponer la parte femenina del varón que "queda malograda en la manera en que vivimos. No logran desarrollar su parte femenina, queda mutilada" De ahí que la relación con sus mujeres puede ser un ejercicio de poder en tanto en vez de ser una relación dialógica de equidad se convierte en un espacio para sacar sus problemáticas de carencia emocional.

La mujer se convierte en el mueble porque proyecta su parte femenina sobre la mujer con quien viven también; entonces las mujeres nos comportamos como muebles, ¿no es cierto? Es esa idea inconsciente por completo en el momento en que comienzo y que ahora lo concientizo. Una piensa que está haciendo una broma pero en realidad no es una broma.

De modo que sus imágenes son medios para exploraciones sobre la forma humana y su diversidad de contenidos expresados en la piel: "Me preocupa la parte física y la parte metafísica y filosófica también. Porque vivimos, donde vamos y hasta donde llega la psique. A mí me gusta mucho esa idea de hasta dónde llega el tigre, ¿no? Y el tigre para Susana la ha llevado a explorar los fuegos internos y traducirlos en simbologías eróticas que podría decirse es la obra prohibida de Susana, en tanto ella considera que de esa obra no se hacen comentarios, "porque

toca un fondo muy fuerte, tiene que ver con una realidad emergente de lo femenino de poder”.

La mujer del pintor está hecha como los palos de Magritte y la mujer del hechicero es un homenaje a Man Ray, quien tiene una imagen que es la misma que yo uso, es decir me interesan las ideas de otros, pero no capto conscientemente la idea de hacer estas cosas sino simplemente cuando ya lo he hecho me doy cuenta que ya lo he visto en otra parte y entonces tengo que decirlo, no es que parte de ellos sino parte de algo muy inconsciente.



"La mujer del albañil"/ "The Bricklayer's Wife," 60x45cm, 1983, Colección privada/Private Collection, Victoria, B. C., Canada

SW_IM 87

El cuerpo está fungiendo como base de mesa, columna para los instrumentos del marido. Hay una sustitución metafórica de la cabeza por la vulva encuadrada en un recipiente que utilizan diariamente los albañiles para esparcir la mezcla sobre un fondo de un espacio de ladrillos.²²¹ Esta sustitución nos hace pensar, por ausencia de signo, que en ese signo se ha expresado la mirada del hombre, no la de la mujer haciendo un eco-cronotopo que interpela a un lugar común de mirada masculina. Llama la atención la posición de las manos de la mujer “cruzada de brazos”. La postura expresa inacción, aparente, puesto que sostiene con la izquierda un martillo que señala con su cabeza asomándose -al lugar de la cabeza del personaje- los instrumentos de la construcción. En este caso, los senos están

²²¹ Desde la semiótica del Grupo M, de acuerdo a la tipología de J.M. Klinkenberg, estaríamos frente a un tropo icónico del tipo *in absentia conjunto* en tanto la cabeza no está presente en el enunciado visual; no obstante, se puede hablar de conjunción en tanto debía aparecer en ese lugar (2006:32).

enmarcados. De modo que la elección icónico simbólica nos lleva a un lugar de servilismo y de objetualización de esta “mujer de”.



SW_IM 88

Susana Wald, “La mujer del químico”, 60x45, 1988.

A su vez, en el caso de la mujer del químico, ella es la que está haciendo la solución alquímica. Sus manos están en esa práctica. Presenta un rostro y su mirada está atendiendo este proceso de conjunción de dos soluciones en un tercer recipiente, no obstante su propia consistencia corporal es onírica, se evapora, excepto sus manos que están descansando sobre una mesa de trabajo. Contextualizan al fondo, varios envases de cristal. Susana ha estado cercana también a este mundo, pues tuvo la oportunidad de estudiar enfermería y ha trabajado también en ello.

El punto de Arquímedes para mí es interior, es psíquico. No necesariamente va a ser así para toda la gente pero para mí ha sido eso. Yo creo que los seres hombres o mujeres nacemos bastante sabios, sabemos muchas cosas. Se necesita un tipo de oportunidad, de educación desde la niñez, desde muy temprano y durante la adolescencia en que se permita a la persona mujer explorar lo que le conviene y lo que puede sustentar. Yo no sé lo que es lo mejor para otra gente. Yo sólo puedo decir qué es lo mejor para mí. Para mí fue lo mejor poder entender mis propias motivaciones y emociones, eso me ha permitido estimarme más a mí misma.

Del amplio repertorio de cuadros pintados de este proyecto analizamos los correspondientes a las mujeres de creadores plásticos: del pintor, escultor, fotógrafo.



SW_IM 89

Susana Wald, "La mujer del pintor", 60x45cm, 1984.

En esta obra, Susana aprovecha la posibilidad del lienzo para hacer un retrato de mujer en desnudo. La mujer del pintor se pinta a sí misma, pues sus manos que emergen del bastidor le posibilitan sostener su paleta de colores y autopintarse. Al ser ella misma una profesional de esto, considera que el punto clave de las mujeres artistas está en esa falta de hacer y hacerse como cada una quiera ser, explorarse en todos los sentidos para llegar a su propia naturaleza, al alma:

El problema de las mujeres pintoras es no poder estimarse a sí mismas. La cultura no lleva a la autoestima, lleva a la idolatría de la mujer, a la cosificación de la mujer, pero no a su autoestima como ser humano. A mí lo que me ha dado la autoestima ha sido poderme educar un poco, poder leer, poder entender un poco la psicología que me mueve desde dentro, poder entender mi alma; para mí ese es un aspecto que me ha sido de apoyo.

En cuanto a la mirada que puede tener un pintor a la de una pintora respecto al cuerpo femenino, considera:

Cuando pinto a un varón tengo una relación distinta que la que tiene el varón con la mujer, porque para el hombre, la mujer es una relación íntima y misteriosa y para la mujer la relación es más obvia. En mi caso he demorado muchísimos años en tomar conciencia de esto. Fácilmente veinte o treinta años me llevó entender la problemática femenina, de mí como mujer.

De modo que para ella la búsqueda masculina del erotismo femenino pasa por un deseo de develar, de encontrar lo misterioso. Para ella Toledo es un ejemplo de autoreferencia masculina que no ha demostrado interés en lo erótico femenino: "Toledo desconoce a la mujer, no pinta mujeres y si lo hace es de una forma muy abstracta. La obsesión de Toledo es el falo [...] está en eso en el tiempo de los

romanos cuando llevaban los falos de 15 metros, exposiciones dionisiacas, nada de malo tiene pero es un hecho y yo creo que eso se debe a su cultura istmeña”. En cambio para la mujer artista implica una dimensión de autoexperiencia: “Yo creo que en todo caso me ha transformado la experiencia erótica y ha permitido que surgiera en mí una entidad femenina más allá del objeto femenino en el placer amoroso”. A su vez, también considera que “lo sexual llevado de buena manera lleva al conocimiento, permite profundizar el conocimiento, en el sentido más exacto de la palabra”.

En otra de las obras, la mujer del escultor, se moldea con sus propias manos los senos esculpidos dejando caer la tela blanca que cubre las esculturas. Llama la atención el vientre abultado de la escultura que podría aludir también al proceso gestativo, con lo cual se enfatizaría una meta-metáfora de creación. En el fondo aparecen rostros moldeados en un estante, que observan desde diferentes posiciones su acción. También hay que señalar que el signo de cambio del sujeto de enunciación visual de la práctica escultórica, está marcado por el color de la piel de los brazos, lo cual puede aludir al color del barro o el bronce, material que da un determinado tono a la escultura.²²²



SW_IM 90

Susana Wald, “La mujer del escultor”, 60x45cm., 1984.

²²² No obstante, es interesante señalar que los tonos de piel de las “mujeres de” corresponden a la raza blanca.

En el caso de la mujer del fotógrafo, Susana elige de nuevo el recurso de sustitución simbólica del instrumento de trabajo por la cabeza de la mujer en el lugar de correspondencia, solo que hace un giro de 180 grados, consiguiendo ponerla de cabeza. En sus manos ella sostiene el disparador de fotos. Elige para este cuadro las cámaras antiguas y aprovecha la tela negra que tapa el exterior para evitar el ingreso de luz que caracterizaba este tipo de instrumental que aparece como velo o cabello, único vestuario del desnudo. El enunciado visual metafórico figurativo-conceptual que aquí aparece, enlaza dos sentidos que permite el campo semántico metafórico a partir de que las fotografías manuales tenían que ser viradas. Susana aprovecha para dar otra lectura a una cabeza al revés para el cuerpo de la mujer del fotógrafo. La práctica de sus manos la empodera en el tiempo-espacio de la toma-autotoma. A pesar de su posición se gesta una metáfora enunciativa en tanto nos mira directamente.



SW_IM 91

Susana Wald, "La mujer del fotógrafo", 60x45 cm, 1988.

Susana dice que pertenece al espacio donde decide estar y crear: "del lugar en el que estoy; así si mañana me mudo a Pakistán, entonces ya voy a ser un poco pakistání, pues no puedo ignorar al espacio en el que estoy situada, el espacio me incluye de la misma manera en que lo incluyo. Por eso yo soy oaxaqueña aunque cuando me entierren aquí seguramente me recordarán como ahí está Susanita, la extranjera".

Andén VII

Entre mantas, velos y (des)velos: el eco-cronotopo textil, de encaje–encajura

La tela es como una persona que se está poniendo a formar, primero un feto, luego crece, crece y luego nace, luego es un aguayo y es una persona, entonces tiene otras dimensiones.

No cortamos los textiles, las mujeres no quieren que se corten, porque sienten que cortamos sus manos, sus espíritus y sabidurías. En el mundo aymara, se piensa en un horizonte, no en una verticalidad, así la Puerta del sol tiahuanacoide es una puerta al horizonte.

*Elvira Espejo e Hilda Mamani
Maestras tejedoras aymaras*

El tejido está hecho para ser palpado, arrugado...sugiere el ritmo bipolar del plegado y desplegado. Es soñado secretamente como una ola que viene a golpear el flujo y el reflujo de las mareas.

Gilbert Durand



223

²²³ Abajo, escena de mantas zapotecas. Pareja de mayordomos a la salida de la iglesia. Arriba, Frida Khalo y Diego Rivera. Ella vestida de tehuana. Foto diseñada y tomada por mí en el Centro Cultural Mexicano, Quito-Ecuador, 2008.

Desde el sentipensar textil metafórico (dispositivo semiótico-discursivo transdisciplinario complejo), analizamos los enunciados visuales indexicales: emotivo-kiscerales, los eco-encajes cronotópicos (texto-textil femenino) donde funciona la argumentación plástica *kisceral*.

Corporeidad femenina textil en primeridad: imágenes cuya semiosis se basa en representar las cualidades icónicas de lo textil	Corporalidad femenina textil en segundidad: imágenes cuya semiosis enfatiza en la indexicalización de la plástica textil	Cuerpo simbólico femenino en terceridad: imágenes cuya semiosis apela a la argumentación plástica emotivo-textil
Primeridad textil: Metaforización figurativa Narrativa	Segundidad visceral: Metaforización performática- <i>kisceral</i>	Terceridad visceral: Metaforización crítica conceptual
Eco-cronotopo meta-textil en las mantas: (vestimenta ritual femenina: sagrada y profana representada en la imagen)	Eva García (vestido de novia)	Natividad Amador (des)figuración de femineidades en huipil
Irma Guerrero (baúles rituales)	María Luisa de Villa (textil ritual de guadalupanidad)	Rowena Galavitz (transgresión de lo sagrado en las santas rowenianas; vestidos de diosas)

Diagrama nº 19. Eco cronotopo kisceral. Sentipensar textil: segundidad textil. La vestimenta ritual sagrada y profana en la corporeidad femenina

El sentipensar textil en el cronotopo metafórico: del huipil a la escultura blanda

Desde el *feminismo (de)colonial*, María Lugones, hila categorías desde esta trama como lo explica Pedro di Pietro -en su nota al pie- en cuanto al uso de la metáfora del tejido en esta autora que da cuenta de la inseparabilidad de las marcas de sujeción/dominación que Lugones denomina “opresiones” en relación con las categorías con las que se nombran tales marcas (raza, género, sexualidad, clase) desde la propuesta (de)colonial. De modo que también podríamos decir funcionan como un eco teórico que retoma de una práctica femenina (y en algunos casos masculina) ancestral. Para ella, términos como entrelazar, entrecruzar no ofrecen el

sentido de simbiosis que se da entre los elementos, por lo que prefiere usar términos como *entretrejer*, *urdimbre*:

La dificultad reside en que casi todos los términos presuponen la separación cuando lo que se está tratando de expresar es precisamente la inseparabilidad, fusión, coalescencia (un término de la química). Por ese problema, a lo largo de mi trabajo he dejado de lado "interconexión," "entrelazado," "entrecruzado." El interconectar o entrecruzar a veces oculta la inseparabilidad y los términos como inseparables. Términos como "urdimbre" y "entretrema" me gustan porque expresan la inseparabilidad de una manera interesante: al mirar el tejido la individualidad de las tramas se vuelve difusa en el dibujo o en la tela (Lugones, 2008: 9-10).

Así, todas sus partes se corresponden y complementan como en los saberes de los pueblos ancestrales como los andinos, mesoamericanos entre otros, desde una simetría especular dentro de la cual cada elemento aparece asociado y coincidente con otro similar e idéntico. "El eje o los ejes sobre los cuales se organiza el espacio textil y lo divide en dos partes, puede ser interpretado también como el lugar de intersección, donde dichas partes y todos sus elementos se suturan en un todo unitario e indivisible" (Sánchez Parga, 1995: 39).

El lugar de intersección entonces, en un lugar de creación de un nuevo elemento, una nueva puntada, una imagen otra, es un espacio tiempo de diálogo en donde el silencio, ese espacio de oquedad también cobra sentido pues permite intersticios, espacios de resistencia, de residuos. El encaje, de puntas, puntadas, hilos, tramas abiertas y cerradas a la vez, elipsis que se expande para dar la figura de un bucle de ida y vuelta:

Lo que a simple vista aparece como una composición dual, la síntesis de dos dimensiones locativas, un "arriba" y "abajo" o un "derecha" e "izquierda", no es sino, en razón de la misma simetría concéntrica, la abreviación elíptica de una totalidad circular dentro de la que quedarían incluidos todos los lugares posibles de un único espacio. Y de esta manera también el tejido se manifiesta como un "objeto" social en el que se expresa ese sistema de transformaciones de la representación [...] (Sánchez Parga, 1995: 39).

El textil ha sido pre-texto para muchas teóricas feministas que han tejido una serie de categorías e inflexiones en torno a estas tramas. También para Clifford Geertz, quien encontró en la metáfora del entretrejido la mejor manera de definir cultura. De modo que los significados del textil forman parte tanto de su

corporeidad como de su sentido, que a su vez está relacionado con el mundo de lo cotidiano femenino socio-estético-histórico-cultural.

El textil está basado en la estética del vínculo, del enlace, del nudo de las relaciones de hilos que como dicen las tejedoras andinas son espíritu, sabiduría transmitida en las manos que tejen mientras cuentan historias, amamantan, mientras negocian y hacen política, o cualquier labor cotidiana. Así, enlazar la cola de pez como tejido sirénido con el tejido femenino nos abre las posibilidades de los *haceres* de las mujeres, de las acciones, elaboraciones, construcciones metafóricas como en los huipiles, soporte, continente y contenido, arte objeto femenino ancestral, así mismo, cualquier trabajo textil u otro objeto que funcione como metáfora nómada dialógica como en las estéticas actuales, como la escultura blanda en que el trabajo textil arriba a complejidades de campos de sentidos diversos. El huipil es herencia entre mujeres creadoras que retoman o refuncionalizan este saber de sensibilidades originarias en obras de arte actual que son homenaje a nuestras abuelas del tejido.

El encaje de la resistencia (des)bordado en las artes textiles

Las artes textiles se han utilizado desde la antigüedad en el adorno personal y de las casas, palacios y edificios religiosos. Telas, tapices y alfombras tienen en común el realizarse en un telar con algunas operaciones preliminares como la elección, preparación y teñido de los materiales. Básicamente hay dos tipos de telares; el horizontal o de bajo liso y el vertical o de alto liso, más apto para la ejecución de alfombras y tapices. A principios del siglo XIX aparece el telar Jacquard. Así, los encajes se convierten en un auténtico arte suntuario. Atendiendo a la técnica se pueden dividir en encaje de bolillo y encaje a la aguja. El segundo se realiza con agujas comunes y la hebra empleada, a diferencia del encaje de bolillo, es continua y evoluciona sobre sí misma, uniéndose por gran variedad de puntos. Puede presentar diversas modalidades: anudado, deshilado, anillado, de ganchillo, de media, entre otros.²²⁴

²²⁴ En <http://riie.com.uy/?a=50591>

El textil está tejido en muchas historias de la humanidad, ha sido continente y contenido de todo tipo de ritos de paso, festividades, leyendas y mitologías, fantasías, imaginarios de culturas diversas, cuya discursividad metafórica ha abierto un vastísimo campo de relaciones, asociaciones, semiosis, prácticas, políticas²²⁵ que han encontrado en su corporeidad la posibilidad de traducción, voz, eco, susurro, protesta, acción. El territorio textil ha sido asumido como un espacio comunitario, identificado con lo doméstico, con la creatividad de las mujeres, no obstante ha sido apropiado, re-semantizado por todo tipo de ideologías, sujetos, instituciones. En algunos de los cuales se ha buscado, en cambio, desestabilizar los sentidos de su lógica relacional profunda. De ahí que como menciona Janis Jefferies:

La relación tejido-moda-traje construye un 'otro' de torbellinos exóticos/eróticos que mediante la habilidad manual pueden desestabilizar la misma denominación y fijación del propio tejido. Es posible seguir las movi­lidades del tejido a través de los ecos de otro signo que se puede desasir de su referente, esto es, la teoría fundacional de la "feminidad como mascarada" que perturba los códigos de lo singular para abarcar una cadena significativa de identidades fracturadas, múltiples y precarias (1998: 282).

El tejido es en sí mismo una metáfora del tiempo espacio, de la ritmicidad, el fluido, el movimiento de la vida. Las piezas representan rupturas de la coherencia y la regulación simbólica estricta. Su potencial transgresor, rebelde, estaría en su *primeridad*, su cualidad expresiva es el garabato, el pliegue voluptuoso, el doblez que hacen posible el derecho y el revés. Por todo esto, Rosalind Krauss propone un modelo de visión "carnalmente constituido" (1989) de esa "materia prima" e inseparable del cuerpo y de su relación con el inconsciente. El unir piezas de tela se iguala al goce y expresa la fase semiótica pre-verbal con las posibilidades estéticas del escenario primitivo pre-edípico, aludiendo a lo metafórico de la femineidad (Showalter, 1985). De ahí que podríamos entablar una lectura desde los estilos prenatales de la semiótica de la globalidad de los lenguajes, donde correspondería a algunos estilos metafóricos pre-natales, sobre todo "el

²²⁵ Una de las más fuertes luchas políticas que ha contenido el textil es la que recuerda a los y las enfermos de sida. Es interesante que encontramos en el Internet, como único ejemplo de otro tipo de trabajo artístico llamado también "mantas", unas que se expusieron en Argentina en el 2007 con los nombres de personas que padecieron esta enfermedad.

balanceante” (Guerra, 2004:47-48); en tanto es un período de mérida que sigue un movimiento ondulatorio, donde el placer reside en el proceso de transportación (aquí-allá, adelante-atrás), así como en el tejido, en el fluido de la construcción.

El ritmo binario de la forma nace de la experiencia del cuerpo-caricia llegando a ser un “estilo melódico” que conlleva un diálogo con el propio centro y por tanto con los deseos, anhelos, la memoria de la piel, por tanto configura un monólogo y diálogo a la vez, en una organización rítmica, con lo cual se ejerce una ruptura de fronteras desde una operación elástica corporal preponderantemente femenina. En este sentido, la práctica del tejido provoca un constante deslizamiento de la identidad, un borde deshilachado, un “genre dedordé” [género desbordado] que permite un modo de *sentipensar* que transforma la práctica en lenguaje de la forma híbrida que deslocaliza las inscripciones tradicionales de género. Sarat Maharaj argumenta que la práctica textil de vanguardia “organiza un espacio interior/exterior -‘bordicidad’-, una “ilimitación limitada” generando un desplazamiento nómada de sentidos de la construcción de género, cita los géneros establecidos y sus bordes conforme los traspasa y supera”, dislocando las “ideas heredadas sobre arte/práctica/ género/género gramatical” (Maharaj, 1991:77) al traspasar. Retomando a Cixious, seguir “a tientas el camino hacia el límite”, pues lo que importa es como menciona Andre Nye “mantener viva la escritura, no detener el telar ni el tejido, no censurar, ni ordenar, ni corregir el pensamiento” (1988:204). De esta manera se podría escribir en la historia un lenguaje matricial.²²⁶ Un ejemplo de esta propuesta en el arte de las mujeres como forma de resistencia subcultural como lo hizo en su tiempo, Judy Chicago.

En los noventa el símbolo de la madre tierra regresa para vengarse en la obra de los “nuevos” tejidos, basada en el medio ambiente. Los tejidos significan en este contexto “nuestro” redescubrimiento de un modo de vida de base ecológica; viviendas de estilo nómada, cobertizos cubiertos de fieltro a mano y telas recicladas que se descomponen volviendo a la tierra nos recuerdan “a nosotras” nuestros comienzos naturales y nuestros transitorios cuerpos (Jefferis, 1998:289-290).

De ahí que es importante destear cómo se inscribe el sujeto femenino en la práctica textil en la semiosfera oaxaqueña alternativa a través de este meta-texto.

²²⁶ Retomando la categoría de Bracha Lichtenberg (1993) “frontera matricial” y llevándola al terreno del lenguaje. En “Woman-Other-Thing: a matrixial Touch”, en *Matrixial-borderline*, catálogo, Museum of Modern Art [MOMA], Oxford, pp.11-18.

El eco-cronotopo meta-textil en las mantas rituales

Las mantas, como hemos mencionado en anteriores capítulos, tienen en su corporeidad misma el tejido (aunque sea industrial). Es interesante reparar en esta elección de trabajo comunitario porque implícitamente hay una expresión de orden ancestral que es traída a discursos actuales. De modo que por ello, estamos frente a un metalenguaje creativo.



MSVP1_IM 92

Mantas doblándose en el Centro cultural mexicano (Quito-Ecuador, 2009).



SVSIL7_IM 93

Madre con sus hijas ataviadas de joyas protegiéndose entre ellas de la tirada de atarraya en el desfile de la Vela de los pescadores. Es de notar que la pequeña hija tiene una complexión igual que la de las mujeres adolescentes y adultas, con lo cual se observa que sólo el tamaño subraya la edad de la menor.

En estas imágenes los huipiles que portan cada una de las mujeres son diferentes; excepto el de la mayor, la madre, probablemente, quien expone uno con exquisito bordado, las de sus hijas son huipiles sencillos, más bien cotidianos. No obstante, llevan cadenas de oro colgadas en sus cuellos, lo cual hace suponer que están vestidas para ir a una fiesta.



MSVL3_IM 94

Mujeres festivamente ataviadas en la laguna, junto a un muxé atrapando un lagarto

En primer plano, mujeres engalanadas con trajes típicos tradicionales, en un ambiente no festivo sino campesino, por lo que se evidencia el no realismo de estas imágenes, pues ellas están vestidas para la fiesta y jamás irían así a un sector pantanoso como en el que en realidad estaban los lagartos cuando aún habitaban estas zonas. Junto a las mujeres aparece un *muxe* que era muy conocido por cazar lagartos en la laguna. En tiempos antiguos se colgaba el lagarto en la Vela del mismo nombre, hasta que una vez se enfermó de súbito un miembro y no mejoró sino hasta que alguien se dio cuenta de la relación y soltaron al animal. Recordemos que en la zona existe la tradición del *nahual*.



MSVL3_95

Victor Muxe, en un recuadro principal. Al fondo mujeres sentadas en la Vela en convivencia intergenérica, en el tiempo festivo. Detrás, aparece la misma manta retratada, como un metalenguaje: una metamanta.

Hay que señalar que los *muxes* tienen prestigio por una serie de trabajos estéticos decorativos como adornar carrozas, decorar pistas para la Vela, así como actividades textiles como el bordado y la venta de trajes y huipiles. Además del

trabajo estilístico de la peluquería. Últimamente, existen representantes políticos de este género, intelectuales reconocidos, poetas, entre otros. Estas mismas mujeres se atavían de trajes festivos, van a su Vela y quedan retratadas en la manta, así como a la lavada de la Vela, otra “pachanga” en la tarde esta vez, un día después de la celebración, como las vemos en la siguiente escenificación plástica de la manta de San Isidro Labrador:



MSVSIL7_IM 96

Mayordomos en inicio de procesión por la comunidad, luego de salir de la Iglesia de San Vicente. Retrato de mujeres enseñando sus enaguas y huipiles engalanados en la lavada de olla.²²⁷ Dos tiempo-espacio juntos en esta imagen. Es una licencia creativa que se da el pintor para su manta.

La vestimenta cotidiana de la mujer istmeña está compuesta por el huipil y la enagua, ambos de diseño sencillo y tela común, con preferencia en el estampado de flores o colores en tonos fuertes como el fucsia, el amarillo, el rojo, el negro. Cuando la enagua tiene un fruncido en la cuarta parte final de la prenda se le conoce como rabona. La otra opción es la enagua de holán, es decir, la que se completa con un encaje blanco almidonado, que en la época del Porfiriato era traído de Europa. Esta falda se usa para las fiestas y se combina con huipiles bordados en terciopelo o tejidos a mano o a máquina, con diversidad de estilos. A su vez, el traje de gala es la tercera opción del sintagma del vestido juchiteco. Éste es de gala, exclusivo de las fiestas más importantes para la persona (como matrimonio, cumpleaños) o su familia (la Vela o fiesta patronal de la que es socio).

²²⁷ El fondo claro define que es la lavada de olla y no la Vela, puesto que esta última es nocturna.

Se le puede clasificar en: traje de listones en terciopelo, tejido, bordado en este tipo de tela o en piel de ángel, de diversos colores. Los diseños son variados. Hay quienes los prefieren sencillos, con poco decorado (guías y pequeños racimos de flores en un solo tono o discretamente combinados), y otros en cambio abarrotados con muchas flores de diversos colores.²²⁸ Las flores de sus vestidos oscilan de tamaño, diseño y tonos, de acuerdo al gusto de cada mujer, pero sobre todo se fijan en la calidad del tejido. Las mujeres suelen comentar que mientras la puntada sea más estrecha es más perfecta y el costo aumenta.



MSVSIL7_IM 97

Detalle de desfile de carrozas tradicionales, con capitana en traje de gala y enjoyada, junto a un grupo de música originaria (tamborilero y flautista). Nótese el detalle que en la rueda de la carreta se escribe la pertenencia identitaria de esa presentación al explicitar: "Viva San Isidro Labrador". La mujer del medio se acerca a recibir algún presente como es la costumbre.

En cuanto al traje de gala, tiene muchas flores de diversos colores. [...] Puede encontrar un traje bordado en terciopelo desde 2500 pesos (200 a 300 dólares, mínimo) y uno tejido en unos 1500 (100 dólares). La manufactura de esta vestimenta la hacen mujeres y los *muxe* aunque se conoce algún caso de hombres, pero es excepcional, pues lo común es ver a las primeras trabajando en máquinas o bastidores en los espacios ventilados de las casas.

²²⁸ Para mayor información consultar el texto del padre Vichido Rico: "La vestimenta tradicional en el Istmo de Tehuantepec en" *Diversas mayordomías y sus aspectos entre los zapotecas del Istmo* (manuscrito) Tehuantepec-Oaxaca, 1991.



MSVP2_IM 98

Detalle de una escena de baile. Fíjese la mirada masculina a su pareja, mientras que ella le observa a él, sus pies. Quizás una forma de tejido que no necesita el mismo punto de vista sino el encaje entre el hueco y el hilo. Al fondo, la manta de los pescadores. Sobre la cabeza de él la capilla y sobre la de ella, los peces. Quizás no sea azaroso este contexto. El traje de la mujer es en cadenilla floreada, al igual que el de la mujer que aparece al fondo. Flores de adorno para el cabello van en tono al color que predomina en el vestuario como se observa en el detalle.

El baile es un espacio-tiempo de seducción, de vinculación entre parejas ya estables, así como el lugar para enamorarse y entablar los procesos matrimoniales comunales para el año. En la manta quizás un tema a detallar es la mirada, pues a través de esta semiosis se tejen discursos intra e intergenéricos significativos. Tanto en el caso de las relaciones heterosexuales como de las homosexuales, mismas que no están retratadas en la manta, además por ser una práctica común el baile entre mujeres en pareja.



MSVL5_IM 99

El baile entre congéneres mujeres es una práctica típica en la zona, inclusive se acostumbra a hacerlo abrazadas, lo cual, no se observa en la manta. Su vestimenta es sencilla por lo que se alude a una "pachanga" fuera del tiempo de la fiesta. Existe un tipo de huipil que casi no alude a elementos tradicionales, mas

mantiene su estructura formal y el tipo de tela puede ser floreada o no, en ocasiones presenta un tejido muy básico y muy mínimo en cadenilla, casi imperceptible. Es usado como cotidiano. En Juchitán con sólo cerrar la calle se obtiene el espacio para las fiestas familiares que siempre son comunitarias. Escena pintada por Delfino Marcial en la Manta del Lagarto.



MSVSIL7_IM 100

Mujeres vestidas a la usanza más antigua, en procesión con velas bendecidas en Iglesia.

Cuando la mujer llega a la edad madura va adquiriendo una constitución corporal más gruesa, lo cual también se observa en la sintaxis estética, es decir en la elección de los elementos de su vestimenta, ya que es cuando ella más adopta este textil tradicional que el orden lingüístico empieza a acompañar el sufijo zapoteco *Na* (señora), pues además de que le significa prestigio, presencia y respeto, la falda larga y el *huipil* ceñido al cuerpo hacen percibir una silueta imponente y agradable desde lo que podríamos llamar una estética de la gordura que para los zapotecas es interpretado como salud. En este sentido, la gordura, la redondez proveniente de épocas antiguas, que se puede observar inclusive en las figurillas de escultura prehispánica zapotecas, constituye un canon de belleza estético-corporal de la mujer juchiteca.²²⁹

²²⁹ Este gusto por la gordura no es común en todas las comunidades de la zona como lo observamos en los huaves de Santa María del Mar, donde las mujeres tienden a ser de silueta

La diferencia que hay con la esbeltez que rige el código estético occidental como sinónimo de belleza es amplia, por lo cual aquí vemos otra lógica de sensibilidad que expresa otra manera de apreciar la relación belleza-fealdad desde el *continuum* estético de la cultura zapoteca. Por tanto, la significación de la vestimenta tradicional es de suma importancia dentro de la semiosis social. Ser una mujer de enagua implica el ingreso a un círculo de mujeres de prestigio, que a nivel lingüístico se evidencia al escuchar antes del nombre de pila el prefijo *Na*: Ser de enagua significa ser respetada. No solamente eres una mujer, eres *Na*, que es sinónimo de dignidad, de señora [...]. Con las enaguas también surge la necesidad del ahorro, que aquí en nuestra región es a través del oro, porque significa la seguridad de la vida como mujeres.²³⁰

Esta costumbre del ahorro femenino a través de las joyas aún se conserva, ya que, como bien dicen algunas juchitecas, "ésas nunca se devalúan". De esta forma dan una doble utilidad a estas prendas: las lucen en las fiestas y a través de ellas van guardando su dinero para la vejez o alguna necesidad o imprevisto que lleguen a tener: "Cuando mi Mari Cruz se enfermó y no había médico que le atinara, yo gasté mucho; incluso tuve que vender algunas de mis joyas"²³¹ (1999:23).

Como hemos visto, uno de los capitales económicos y simbólicos de la vestimenta istmeña es la joyería, misma que puede ser inspiración para las creadoras del arte de galerías como lo menciona María Elena García:

Desde muy joven quise aprender la joyería y me atraían mucho las piezas regionales de Oaxaca, veía en el mercado a las que venden tortillas, a las carniceras, el mercado, la gente en general de Oaxaca que ya tenía una costumbre de ya muchos años de portar alhajas como son las arracadas, gusanos, muñecas, en fin, infinidad de diseños bellísimos, de diferentes tamaños, desde los más chicos hasta algunos de unos 5 o 6 cm. Y los portaban con un orgullo que me llegaba; desde entonces veía todo este ambiente de mujeres portando con esta belleza. Las del Istmo, con sus trajes y alhajas, esto hizo que en cierta forma aprendiera la joyería (E8:1).

De modo que el uso de la vestimenta zapoteca en la zona tiene una serie de eco-cronotopos femeninos que remiten a las clases sociales, la diversidad etaria de

delgada, pero también menos erguidas en su caminar, lo que se explica por su no pertenencia a la matriz étnica zapoteca.

²³⁰ En *Tobi ne Tobi*. Sábado 16 de enero de 1993 Juchitán- Oaxaca.

²³¹ Entrevista con Na Flavia, 03- 03-1996.

las mujeres, y por supuesto los gustos y estilos particulares que configuran estilos comunitarios de acuerdo a las épocas del año y las maneras como también incorporan la modernidad, siempre desde el eje textil de su presencia que es visibilidad, prestigio, empoderamiento corporal, socio-estético-histórico cultural. El textil entonces, en las comunidades zapotecas deviene en una escritura-inscripción de marcas, firmas, huellas de otras mujeres, de registros temporo-espaciales, de semiosis femenina compleja.

Irma Guerrero guardando baúles de secretos

Yo me casé con la pintura



IG_IM 101

Uno de los proyectos de Irma Guerrero, a inicios del siglo, fue la producción pictórica de los baúles tradicionales donde las mujeres de orígenes mesoamericanos guardan los huipiles, joyas y sus secretos. En ellos cuenta historias de mujeres, como en el que observamos en la imagen, donde representa el juego de niñas en el mar tras de un papalote en forma de corazón. Llena todo el espacio del baúl con otros personajes de la tradición oaxaqueña, entre ventanas, florestas, banderas.

El baúl es un artefacto heredado la mayoría de las veces de abuelas a hijas, a nietas, y así en general. Se distingue por el trabajo de elaboración, muchos tienen incrustaciones, así como trabajo plástico. En estos baúles se guardan también las

mantas adornos en las capillas de las diferentes secciones que poseen este textil ritual en la comunidad de Juchitán.



IM_E 102

Baúles de la casa de Na Marcelina Cerqueda.

Irma gusta de elaborar piezas pequeñas, inclusive sus baúles son más pequeños de los que se usan cotidianamente. En ellos, ella simbólicamente guarda:

Joyas, dinero, colgajos y cartas. Y como siempre estoy en contacto con ellos guardo algo que no quiero que se me olvide, algo que tengo que hacer o algo muy importante. Me gustaría guardar fotos de mi infancia, recuerdos, porque el tiempo no pasa en vano y uno se va haciendo viejo, aunque uno no quiera, y me gustaría guardarlo para alguien que pudiera darle valor, quizás alguien de mi familia y otra persona que llegue a valorar la trayectoria que he tenido (E.12).



E_IM 103

Baúles juchitecos tradicionales de Na Marcelina Cerqueda. Fijese en sus iniciales en el centro de las flores. El tipo de flores son las mismas que se utilizan para bordar en los trajes de gala y huipiles. Encima, un pequeño baúl donde se suelen guardar los pendientes, cadenas y arreglos femeninos. En los baúles también se conserva el traje de novia, que en Juchitán no siempre es

blanco, sino de colores, floreado, bordado, como sus trajes de gala, aunque la costumbre del occidental cada vez más se ha ido imponiendo.

Irma Guerrero es una de las pintoras de reconocimiento por su larga trayectoria. Está presente en libros y catálogos de la pintura oaxaqueña. Ha expuesto en colectivas a nivel nacional e internacional, como en Hong Kong, en Puerto Rico, donde ha viajado acompañando a su obra. Ella lleva cerca de veinte años pintando y viviendo de su pintura. Fue integrante fundadora del Taller Rufino Tamayo, estudió grabado con Juan Alcázar y es, junto a Justina Fuentes y María Elena García, una de las mujeres que vivió el surgimiento de una época de creatividad intensa en la Oaxaca de los 80. Expuso en la galería “El sol y la luna”, que fue uno de los espacios pioneros para el arte en Oaxaca, así como en la Galería “Nancy Canseco”, y de ahí se abrió paso a galerías del Distrito Federal, y de otros países. Su producción plástica está dentro de la figuración realista, con un trabajo relacionado con la mujer étnica, en contextos como el mar y la tierra. Presenta un color intenso predominado los primarios. Sus cuadros representan metáforas narrativas figurativas del mundo cotidiano, ya sea mágico o real. Ella, igual que muchos creadores/as oaxaqueñas/os, ha visto en la vestimenta zapoteca un emblema plástico cuya recurrencia ha generado un eco isotópico del que muchos/as otras, en cambio, quieren alejarse.



IG_IM 104

Irma Guerrero, “Juego de ajedrez” y “Papalotes”, 2000.

El ajedrez del cuadro izquierdo con las piezas en movimiento establece una relación con las enaguas que igual que las piezas están colocadas en diferentes direcciones en el aire, con lo cual rompe el eco de una escena costumbrista típica para ponernos a pensar en los hilos de la vida, de las buenas y malas jugadas, de la suerte y el azar. El título del cuadro con su nombre explicita este campo de sentidos, al denominarse “la última jugada”.



IG_IM 105

Irma Guerrero, detalle de “Papalotes”.

En el cuadro derecho, la mujer zapoteca representada adquiere las dimensiones de la montaña, hipérbole que connota la maternidad telúrica. Desde ese lugar de enunciación mira en contra picada a los camiones de estilo costumbrista que transitan sus montañas, en tanto niños y niñas juegan con sus papalotes, lo cual también evidencia el aire que recorre en la zona y que pareciera propicia este personaje, por lo que probablemente alude también a alguna deidad zapoteca del viento.

Irma decidió alejarse de su familia para poder dedicarse a esta actividad, ya que viene de una familia de pocos recursos de un pueblo del Valle de Oaxaca y ahí tenían otros intereses para ella, pero ella sólo quiso casarse con la pintura: “Esto del arte requiere mucho tiempo y dedicación. Yo me casé con la pintura”.

Gracias al apoyo de una madrina suya, quien era esposa de un importante funcionario oaxaqueño, ella consigue establecerse en Oaxaca y puede dedicarse a hacer lo que quería: pintar. Además cuida a su madrina mientras está construyendo su propia casa: “poco a poco”, pues aún no poseía un espacio propio para pintar, aunque era muy grande el inmueble.



IG_IM 106

Irma Guerrero, en un taller improvisado en casa de su madrina, donde vivió a inicio del año 2000.

Ella se propone “vivir el hoy, y el hoy es pintar”. Para Irma no hay pintoras de adentro y de afuera, si viven en Oaxaca “todas son oaxaqueñas”.

La pintura es algo muy significativo para las mujeres porque ellas se dedican a lo que más les gusta hacer e interesa. Ya no son tan dependientes de sus padres o esposos, es liberarse del yugo del seno familiar porque ahora la mujer ya no se dedica únicamente a la casa, a los hijos, ahora la mujer se dedica al arte y se ha valorado más su arte al poderle dedicar más tiempo.

“El problema es que el arte es celoso. Si yo tuviera que recomendar a una hija mía le diría por ejemplo que me imagino que ella encontraría problemas similares o peores que los míos”. “Le diría que no se perdiera en la bohemia, que fuera consciente de no clavarse con alguien porque a veces uno deja de pintar por estar con alguien. Mi vida como mujer pintora ha sido confusa por ello”. Como vemos en el caso de esta creadora, su desplazamiento al arte de galería y su capital económico ha sido un elemento que la ha llevado a vivir una vida nómada.

Eva García, (des)tejedora de sirenas

No vivo de la pintura pero sí sobrevivo emocionalmente con mis creaciones
Otra de las mujeres que trabaja en la producción artística en Oaxaca es Eva García, quien ya lleva cerca de quince años dedicándose a esta actividad plástica.

Nació en Monterrey, Nuevo León, pero decidió residir en Oaxaca desde 1990, aunque ya antes lo había hecho en varios pueblitos del estado. Ella vivió de la pintura cuando su esposo se marchó de la casa dejándola al cuidado y manutención de sus tres hijos, lo cual le impulsó a retomar sus pinceles que desde muy joven fueron su pasión, por lo que estudió pintura mientras cursaba la preparatoria. A ella le surgió esta inquietud por la pintura desde que era una adolescente cuando a la par de estudiar tomaba clases de danza y de Bellas Artes. “Yo seguía estudiando la secundaria y por la tarde cuidaba niños para pagar mis estudios de Bellas Artes, a pesar de que mi mamá quería que me graduara de secretaria bilingüe”.

Era muy joven cuando conoció a Enrique, y se casó con él cuando todavía era normalista, pero él siguió estudiando y se graduó de antropólogo. Eva tuvo que vivir en varios sitios de la república por el trabajo de su esposo, entre ellos Oaxaca, donde según asegura desde que conoció esta ciudad se dijo a sí misma: “Aquí quiero vivir”. Y su deseo la hizo residir ahí desde hace muchos años. De hecho ella significa a esta ciudad de la siguiente manera: “Oaxaca me ha dejado buenos amigos, he encontrado sensibilidad, Oaxaca es el cielo por su energía, por su claridad, Oaxaca es mi familia porque la familia de uno es lo que uno quiere tener”.

En cambio, ella una vez casada abandonó sus sueños. Su matrimonio no fue como lo esperaba, sino todo lo contrario, comenta con especial nostalgia la violencia que vivió con su marido, a quien por miedo nunca fue capaz de denunciarlo. “Hasta que un día me di cuenta de que yo también existía, que yo era un individuo y resurgí nuevamente”. Fue entonces cuando comenzó a buscar trabajo de lo que le saliera. Lavó platos en restaurantes, cuidó bebés, fue costurera y poco a poco fue entrando de nuevo en el ámbito artístico con el diseño escenográfico y actuación para teatro y cine experimental y finalmente retomó la pintura.

En 1984 retomé la pintura, la cual había estudiado anteriormente en mi adolescencia. Yo estudié durante los años 1968 a 1970 en el Distrito Federal en la Escuela del Seguro Social, ubicada en la calzada de Guadalupe, Teatro Tepeyac. Estuve pintando varios años, dejé de pintar diecisiete años y cuando llegué a Oaxaca retomé la pintura. Mi inspiración ha sido Remedios Varo porque es

surrealista, la realidad es irreal o podría ser al revés y además la admiro mucho. El visitar museos me permitió conocerla. Su obra me ha impactado mucho.

Según nos cuenta, hubo varias noches en que se pasó trabajando hasta el amanecer para terminar una obra, no siempre por la urgencia de la entrega, sino más bien porque de esta forma ella encontró una manera de autocomunicarse y hasta de terapiarse.

Para mí pintar es una terapia, la mayoría de cosas que pinto son cosas existenciales de mi vida, aunque mucha gente lo enajena en el rollo surrealista pero para mí es mi realidad. Estoy pintando lo que estoy viviendo y mi entorno. Empecé haciendo cosas muy pequeñas, pero a través del tiempo he visto la evolución de mi trabajo. Me da mucho gusto ver que poco a poco me han ido tomando en cuenta, ahora lo que hago está más definido y hago óleos grandes. Definitivamente no vivo de la pintura pero sí sobrevivo emocionalmente con mis creaciones. Al ver lo que hago yo me digo: "¡Eva, eres bien chingona!

Así, poco a poco fue ingresando en el ámbito artístico de Oaxaca y cuando pudo pagarlos, se inscribió en talleres:

Tuve maestros que me dejaron gratas experiencias y sobre todo que influyeron para formar un nuevo modo de vida. Estudié con Juan Alcázar, Justina Fuentes, Virgilio Gómez, luego con el maestro Liborio Navarrete, Raúl Herrera, Salvador Iryzar, Memo Pacheco, entre los principales.

Con ellos, esta pintora ha logrado perfeccionar su técnica y encontrar un estilo propio para expresarse.

Pero lo más importante fue que la pintura me trajo tranquilidad espiritual. Creo que todo lo que pinto son cosas muy de mi vida y del entorno, de la gente que me rodea, está enfocado al rollo de la mujer, su papel que juega en la sociedad. Cuando voy al Bar Jardín y se ha estrenado una nueva película, me gusta escuchar lo que los hombres expresan de las mujeres. La mayoría de las veces me encabrono porque nos desprecian, nos creen las tontas de la película y mis cuadros son sobre mujeres.

Para Eva, la mayoría de trabajos son sueños, vivencias, cosas existenciales de su vida y entorno, pero enfocadas a la mujer, "porque yo soy mujer y porque vivo cotidianamente lo que vivimos miles de mujeres". En cuanto a los colores, afirma que los azules destacan y son retomados del cielo puro y limpio que algunas veces se observa en la ciudad de Oaxaca, que como ella lo dice: "sí vemos las cosas diferentes, las sentimos diferentes". Admira a artistas oaxaqueños y dice que gracias a Toledo tienen muchas condiciones de arte en Oaxaca.

La reportera Luisa Martínez escribió de una exposición de Eva García en GAEM.²³² “Mujeres suspendidas en el aire, paseando entre recuerdos, que con sus dedos hilvanan texturas y con sus ojos iluminan el paisaje de la vida, es un preámbulo de lo que se observa en la exposición ‘Yomaina’, de Eva García. Los estadios emocionales de Eva. La mujer, también es lo que plasma en cada trabajo” (Noticias, 1999: 7). Este nombre significa en zapoteco: yo solita, nombre de una niña conocida²³³ de Eva a quien se propuso dedicar una exposición, pues consideraba que su nombre era especial. Eva hizo ahí a mamás sirenas como en la siguiente imagen:



EG_IM 107

Eva García, “Yomaina”. Óleo sobre tela, 1999.

Maternidad sirénida con hijo en brazos.

Actualmente su primera hija, Gilda, ya ha formado un nuevo hogar e incluso Eva es ya abuela. Hay que decir que ninguno de sus hijos e hijas se han interesado en la pintura y aunque vemos su casa llena de sus cuadros e instalaciones no parece

²³² Grupo de Artesanas Empresarias de México (GAEM). Asociación feminista que ha apoyado a tejedoras creativas del estado extraordinariamente.

²³³ Actualmente ella regresó con su marido, quien a su vez trajo a su hogar a una hija que él tuvo con otra mujer. Su alto sentido maternal le hizo recibirla, aun cuando ella cuida de Quique, su segundo hijo, quien sufre de un problema cerebral a consecuencia de drogas. Es interesante resaltar que la llegada a su vida de esta niña le ha traído nuevos bríos y también nuevas ilusiones pues aunque le cuesta reconocerlo, ahora, si bien ha logrado establecer sus límites con respecto a su esposo, desearía que él se incorporara a la familia en una actitud positiva, de apoyo y compromiso total, pues hay que destacar que el motivo por el cual ella volvió con él fue sobre todo el problema de Quique y su deseo de que sus hijos tengan un hogar con padre, noción que su madre le inculcó mucho de pequeña.

existir un apoyo de los miembros de su hogar para su trabajo. No obstante ella nos comenta:

A pesar de esta vida con altas y bajas, soy feliz porque tengo a mis hijos y me siento realizada como mujer primero, como madre, pareja y pintora. No quiero ser famosa con mi pintura, sé que me falta mucho, pero quisiera que la gente sintiera algo con mi pintura, incluso cuando pinto a la muerte a la que no le tengo miedo, es más me río de ella (entrevista 28-05-99).

Con lo expuesto, vemos que esta pintora aunque valora su actividad como mujer profesional del arte, su primer objetivo de realización ha sido el de ser madre y pareja. Ella ha logrado representar a la mujer y con ello representarse en su cotidianidad surrealista. Sus propuestas superan el caballete ingresando también al performance, a la instalación. Una de sus obras, de la cual se siente muy cercana, es un vestido de novia que le sirve de base para dos personajes de su pincel: una pareja de recién casados expresando sus cosmovisiones divergentes en dos colores diferentes, y en el frente una mujer saliendo de un capullo de mariposa coronada con una luna en su cabellera.



EG_IM 108

Eva García, detalle de "vestido de novia" (obra elaborada en su propio vestido).

Óleo sobre tela, 2000.

Al fondo podemos observar un cuadro que llama mucho la atención, es una acuarela en la cual se autorretrata la pintora con su hijo Enrique, al cual ella está operando la cabeza y con ello solucionando su problema.²³⁴ Para Eva, la pintura cura:

A veces quisiéramos ser médicos, ser psicólogos además de madres, ¿no? Tener la preparación y la magia para saber curar a la gente que está enferma, ¿no? Este cuadro es una trepanación, ¿no? La madre está queriendo arreglarle, corregirle el problema cerebral a su hijo, que es mi hijo. A mí me gustaría poderle curar su problema cerebral. Estoy tratando de plasmar lo que yo quisiera que fuera una realidad. Hacerlo real (E,7).

El vestido de novia ha sido un tema recurrente en el trabajo creativo feminista desde los inicios de esta estética transgresora de las tradicionales sujeciones a las que la mujer ha sido confinada. Para Eva, su matrimonio fue un cautiverio al que entró vestida de novia, cuando aún era muy joven, de ahí la alusión al capullo del que sale su personaje lunar. Está rodeado de dos máscaras coronadas por íconos de su visión en torno a la mirada que lleva a cada quien a pasar por este rito. En el caso de ella: un corazón aludiendo a los sentidos románticos que rodearon su ideal de pareja y en el de él: una llama que es como representa el erotismo masculino más direccionado hacia el ejercicio sexual, según esta creadora. Ambas imágenes tienen como base las nubes.²³⁵

Al reverso del vestido, aparece una pareja desnuda, en amarillo y rojo entre un corazón que en esta ocasión lo toma él en la mano. Al fondo un azul cielo y unas sandías que tiene un eco de reminiscencia a la obra de Diego Rivera y es recurrente en la obra de Eva. De modo que el enunciado metafórico que esta creadora trabaja en esta obra es un arte objeto donde narra su experiencia femenina desde un lugar de nostalgias.

²³⁴ Para esta creadora este cuadro representa su ilusión, su más grande deseo, quizás incluso su obsesión y expiación ya que vivió una auto culpabilidad, pues ella cree que si no se hubiera separado de su esposo, su hijo no se hubiera "des-carreado" y, por tanto, no existirían las consecuencias de su lesionada salud.

²³⁵ Es interesante notar que al fondo del lugar donde decidió ser fotografiada aparece colgada una caja donde está el retrato surrealista de su esposo observando.



EG_IM 109



EG_IM 110

(Des)velo del vestido de novia. Obra citada, detalle del anverso de "Vestido de novia", 2000.

El "shungo"²³⁶ sagrado de María Luisa de Villa

*'La sombra de la noche/
sale de tus piernas.
Tejes sobre un totopo de terciopelo oscuro
estás embarazada de flores'²³⁷*



MLDV_IM 111

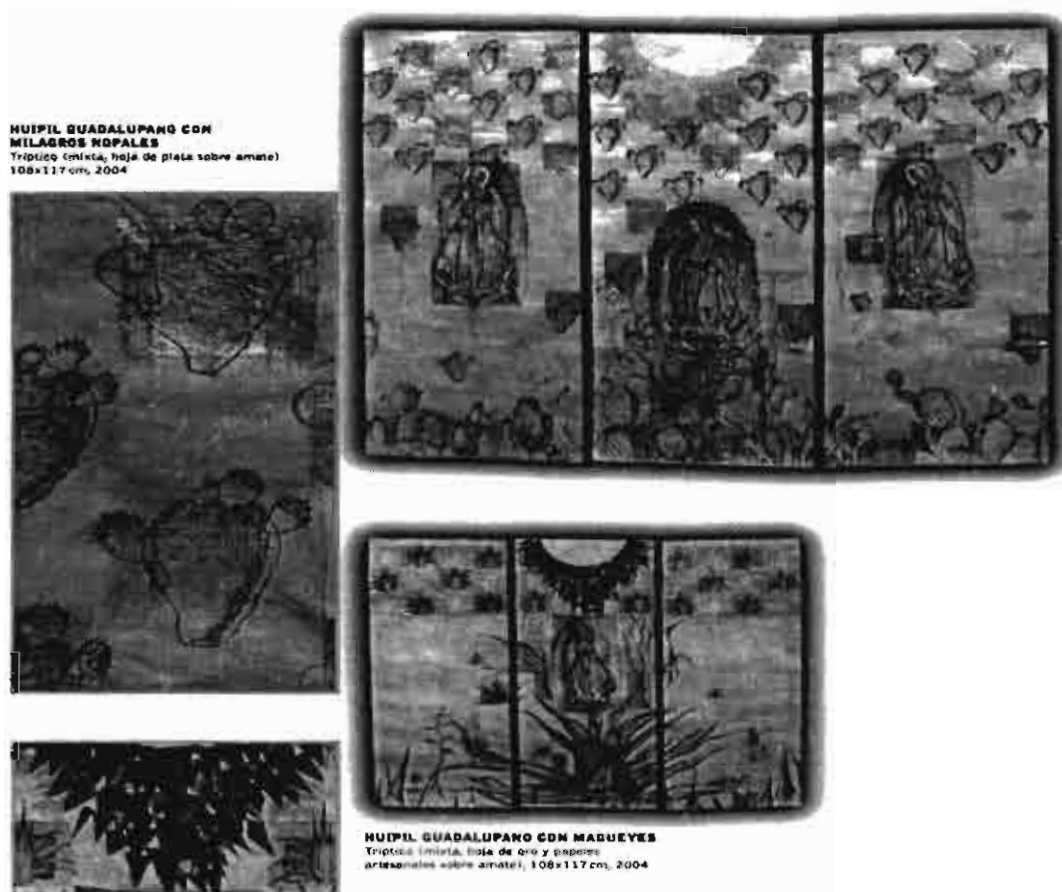
María Luis de Villa, detalle de "huipil guadalupano con magueyes", 2004.

Para esta creadora, el trabajo con el textil es un ritual. María Luisa de Villa es una mexicana que emigró a Canadá una buena parte de su vida por lo que ostenta una identidad fronteriza que ha canalizado en sentidos dialógicos interculturales.

²³⁶ Una de las versiones de *corazón* en quichua./shungu/. Cuando conocí a esta creadora y supo de mi origen andino, nombró así corazón, al mostrarme este ícono en su obra. Una de sus mejores amigas en Canadá le había enseñado cómo se decía en quichua, pues era ecuatoriana.

²³⁷ Poema de Natalia Toledo, inspirado en "Bordando el negro terciopelo de la noche", de su autoría, recitado por María Luisa de Villa. En <http://www.marialuisadevilla.com/critica.html>

Gracias a su vínculo siempre presente con sus raíces que se ve reflejado en su obra, consigue incluir espacios de misticismo en las galerías y museos de Canadá, donde trabajó como artista visual, curadora, con organismos internacionales. Su filosofía ecologista encuentra posibilidades de traducción plástica con materiales de origen vegetal, donde De Villa introdujo la categoría *instalación-ofrenda* que cobra especial interés en fechas tradicionales mexicanas como el día de muertos influenciando a otros artistas que han continuado con esa estafeta.



MLDV_IM 112

María Luisa de Villa, Huipil guadalupano con milagros nopales
(tríptico: mixta hoja de plata sobre amate). 108x107cm, 2004.

María Luisa de Villa, Huipil guadalupano con milagros maguey
(tríptico: mixta hoja de oro y papeles artesanales sobre amate) 108x117 cm, 2004.

La obra "Huipil guadalupano con milagros nopales" (2004) tiene como soporte un textil de esta vestimenta femenina, forma de huipil que funciona como continente

en tríptico para tres versiones de la imagen de esta Virgen mexicana que ha devenido en emblema de la migración sobre todo chicana. Su trabajo de metaforización estética ritual encuentra en el espacio ofrendatorio un lugar performativo que “encarna” la dimensión mística desde lo contemporáneo. La argumentación emotivo-kisceral activa a través de lo místico es una cura metafórica dada por los enunciados visuales indexicales que expresan una disposición de orden ritual en una estructura que recuerda a los retablos religiosos. “Serán las veladoras de mi madrina Lupita las que alumbraron mi camino a Guadalupe”. La metáfora visual en esta obra está construida a través de la vinculación icónica del nopal, con el corazón que tradicionalmente ha sido reconocido como una representación del eje culinario de la mexicanidad. En otro cuadro, el trabajo se repite con otro ícono mexicano como el maguey, el cual en el diseño de esta creadora presenta expresiones eróticas.



MLDV_IM 113

María Luisa de Villa, “Bordando el negro terciopelo de la noche”. Mixta sobre papel, 2006.

En una obra posterior, “Bordando el negro terciopelo de la noche” del 2006, María Luisa descompone la estructura religiosa a favor de un diálogo entre el dibujo y el sentido del color en oposición negro/anaranjado con amplias connotaciones de binariedad complementaria. En esta obra vuelve a aparecer el huipil mediante un eco, pues está representado por los rectángulos característicos de su estructura ritual en una transparencia que deja ver los senos de la mujer, personaje de esta obra. En su figura rectangular impregna como una huella su pecho desnudo. El enunciado metafórico visual se centra en la noche que penetra en el cuerpo femenino como una mancha negra que, no obstante, presenta el trabajo de

bordado rojo en uno de sus lados; a su vez en el fondo los hilos entretejidos de su pensamiento nos permiten junto a su gesto leer los espacios pintados y los no pintados de la obra como procesos de tejido y por tejer, mismos que son parte del cosmos femenino explicitado con otros elementos como el árbol, el agua de fondo. De esta manera, en esta obra el enunciado metafórico del tejido está “des-bordado” en el cuadro a través de muchos símbolos. El trabajo con el detalle de bordar en la mancha en rojo abre un campo semántico de lecturas complejas e históricas al tema.

De modo que el huipil deviene en un eco-cronotopo, un tiempo-espacio de representación de semiosis femenina. En este arte-objeto, esta creadora encuentra sentidos textiles que ha llevado a la institución arte como cuando dice: “desdoblarse y trabajar con la exposición haciendo del museo, un espacio vivo.” Desde 1992 es corresponsal para el Canadá del CEG-Centro de Estudios Guadalupanos de México. Es miembro investigadora de CERLAC-Centro de Investigación para América Latina y el Caribe de York University; WARC -Women’s Art Resource Centre y ENLACE-, organización canadiense de apoyo a trabajadores migrantes mexicanos.

María Luisa de Villa desde su lugar bi-cultural transita en el borde de culturas, entre la institución arte y el de la religiosidad popular, entre las creadoras oaxaqueñas²³⁸ y las extranjeras. Está cercana a Toledo, quien acogió la donación de su biblioteca de arte e historia en el Instituto de Artes Gráficas, así como su colección especializada en *guadalupanidad* que fue a la Casa de la Ciudad y a la Biblioteca Andrés Henestrosa.

Para De Villa, el tiempo que no ha podido dedicarle a la creación fue porque lo ocupó en la crianza de sus cuatro hijos e hijas, mismos que ahora ya son adultos y fue cuando ella decidió retornar a su patria y eligió Oaxaca como su residencia, también por considerar este lugar con amplias posibilidades de vivir en un ambiente ecológico y a su vez dedicarse al arte gracias al ritmo de vida artística que mantiene esta ciudad todo el año.

²³⁸ Ella tiene obra en el Museo de los pintores oaxaqueños.

La reconfiguración textil de Natividad Amador

Yo jalo sola

Otra de las creadoras que desarrolla un trabajo de metaforización estética-ritual performativa es Natividad Amador, quien retoma el discurso del arte textil del huipil zapoteco para dialogar desde el arte actual en un tejido de redes de sentidos femeninos insurgentes, con el diseño tradicional. Natividad se dedicaba a esta actividad antes de estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Su lengua materna es el zapoteco y ella aún vive en Juchitán, aunque su trabajo ha viajado a varias partes del mundo.²³⁹ Consideramos que ella es una de las representantes del interdiscurso tradicional y moderno en la pintura oaxaqueña, una traductora plástica, que explícitamente lo asume como una forma de valorar las largas horas de su madre, abuela, tías y vecinas de su barrio tradicional “La Séptima”, donde creció entre tejidos e hilos de bordar.

Los enunciados icónicos que encontramos en su pintura aluden a lo femenino desde la representación de sintagmas pictóricos de cuerpos fragmentados y sobre todo rostros geométricos y máscaras donde se subrayan algunos elementos como los ojos²⁴⁰ que funcionan como signos de miradas enunciativas hacia el espectador. En el caso del siguiente texto pictórico, aparece la dimensión develativa de la máscara como motivo central del huipil, de donde emergen múltiples rostros custodiados por ojos que nos miran. ¿Acaso hace alusión a la censura que la mujer históricamente ha llevado sobre sus hombros, representada esta vez por la vestimenta típica de las zapotecas?



NA_IM 114

²³⁹ En el 2008 expuso en Quito- Ecuador en la Primera Bienal de Artes Indígenas representando a México.

²⁴⁰ Ver “tejidos pictóricos” de Natividad Amador.

Los enunciados metafóricos que desarrolla esta pintora oaxaqueña podríamos decir que van del *corazonar* mitológico-ritual al funcionamiento ilocutivo del arte-objeto-sujeto, de ahí que su estética ritual sea liminal. Los cuerpos tejidos de Natividad funcionan como iconogramas²⁴¹ fragmentados contruidos a partir de analogías geométricas.

El cuerpo consumible en el fragmento no es sino el resultado de un deseo que reconoce la imposibilidad de fusión-incorporación del otro en su integridad. "Todo un mundo fantástico, hecho de trozos y pedazos, se abre más allá del límite, tan pronto como la línea de integridad masculina del cuerpo es cruzada" (Hélène Cixous y Catheine Clément en *La jeune née*, 1975: 33).



Geografías Personales II Bordados / tela 65 x 52 cm 2006
 Personal Geographies II Embroidery on fabric 25 7/8 x 20 4/8 in. 2006

13

NA_IM 115

Es de mencionar que el arte objeto de Natividad no incluye el espacio de ingreso de la cabeza y el rectángulo central que está en la zona del corazón, en el huipil tradicional. No obstante, gracias al proceso de alfabetización que tiene la gente frente a la forma huipil, se hace esta lectura del primer texto o texto de referencia que es intertextualizado. Así, el encaje entre el textil tradicional y el moderno se efectúa por implícito. En cuanto al color, observamos el uso de colores primarios destacando el azul, el rojo y el amarillo. El trabajo de Natividad está elaborado en la

²⁴¹ Denominamos iconogramas desde la propuesta de J. Haidar (sintetización de algunos modelos) a los elementos con mayor condensación signíca-simbólica en la semiosis plástica que como en este caso, forman un repertorio de imágenes que entran en sintaxis diversas.

combinación de materiales: la pintura en óleo con el textil e inclusive llega a utilizar maderas, de modo que este elemento forma parte importante en la transmisión de sus mensajes a través del signo plástico, como parte de su estilo personal.

Desde los enunciados iconológicos podemos hacer la lectura del recorrido narrativo del discurso del cuerpo en su pintura. La temática de la cruz en su obra se constituye como un continente de personajes que funcionan como signos contenidos en la cruz. Ahí aparece una semiótica gestual a partir de la variedad de movimientos que cada enunciado representa. En esta obra se mira el encuentro de dos personajes que se fusionan y se transforman en uno solo, gracias al discurso erótico que desarrolla de manera procesual. De esta forma, esta creadora subvierte el nivel sagrado del símbolo cruz a través del discurso profano del cuerpo erotizado.



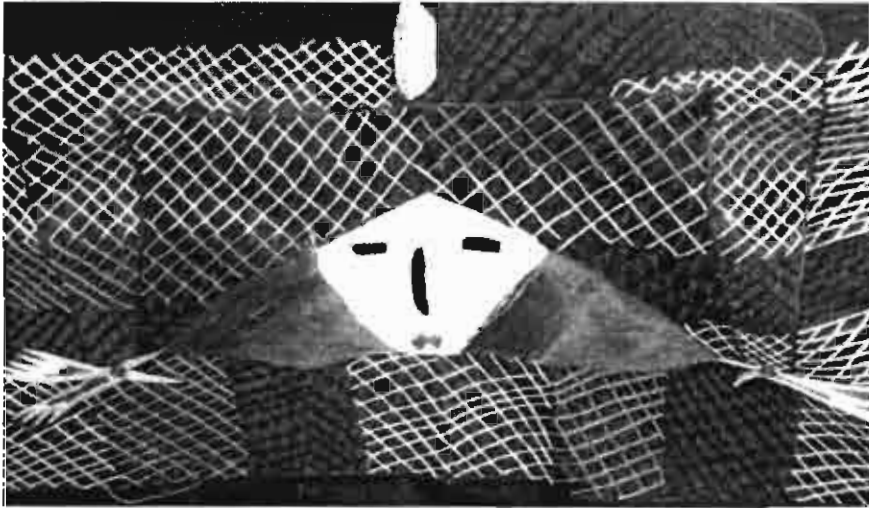
NA_IM 116

Sin título, s/f.

Proceso de movimientos bordados a mano por Natividad Amador, 1999.

En otra obra, encontramos el rostro de una niña que está bordado, encontramos una evidente alusión a la pintura infantil.²⁴² El rostro de una niña en su pintura se vuelve también símbolo de la infancia que puebla su obra y que remite a su terruño, especialmente la zona donde esta creadora vive, en tanto es el barrio más tradicional de Juchitán, donde aún los niños juegan en la calle, en la tierra, pues hay sectores no pavimentados. El trenzado en el cabello es uno de los rasgos característicos de la feminidad juchiteca de herencia zapoteca.

²⁴² Nos recuerda el estilo *naïf* de Paul Klee, pero ahora tejido, con lo cual se reitera su insistencia en la intertextualidad plástica de su pintura.



NA_IM 117

Sin título s/f.

Por lo expuesto, en cuanto a las figuras retóricas, podemos ver que el primer texto, la cruz, presenta un manejo de metonimias corporales a través de la relación de las partes con el todo.

Desde la propuesta del Grupo μ , el proceso retórico que maneja este texto es el del tercer tipo, es decir, “la inclusión de un objeto dado por parte de objetos prestados en objetos distintos” (Klinkenberg, 2001:12). A su vez, el rostro de la niña está hiperbolizado en el espacio semiótico del tejido, esbozando con ello una forma de tejer el rostro de la mujer zapoteca.

En el caso de las máscaras y los ojos ocupan un lugar demarcativo, y hasta podríamos decir que custodio, es decir, de vigilancia y castigo (Foucault, 1980) como una forma de control al discurso femenino que se constituye como una marca corporal. Por tanto, consideramos que estamos frente a una metáfora enunciativa²⁴³ (Peñuela, 2003), pues esos ojos nos miran y nos interpelan.

De esta forma, la propuesta de Natividad Amador se enmarca en una retórica plástica que se ubica en el interdiscurso tradición-modernidad, desde el cual opera la construcción de mensajes de lo oaxaqueño desde el eje étnico zapoteco de su identidad juchiteca a través de la vestimenta femenina.

²⁴³ Esta categoría la retomamos de la ponencia del Dr. Eduardo Peñuela Cañizal de esta misma compilación, donde explica las dos manifestaciones de la metáfora: la que está en el enunciado y la que trasciende el texto para interpelar al observador, a la cual denomina metáfora enunciativa.

La trasgresión de lo sagrado en el erotismo roweniano

Pintar es una acción de autorreferencia al mismo tiempo que estoy proyectándome,
es como un adentro y afuera

Rowena Galavitz

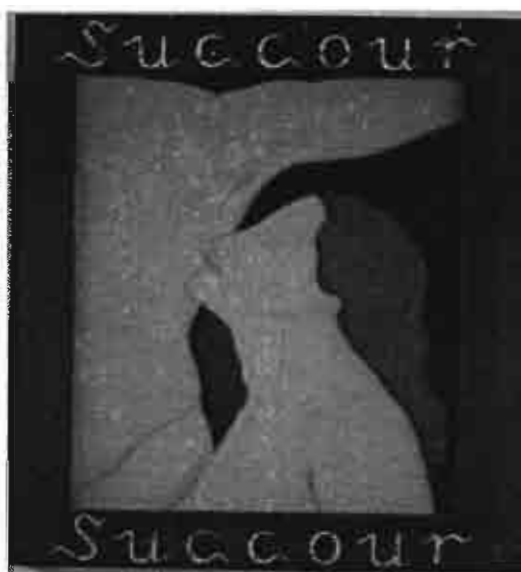
El caso de esta creadora, oaxaqueña por decisión²⁴⁴ desde hace varios años, es de otro orden. Poseedora de un amplio *curriculum* internacional, se establece en la ciudad de Oaxaca donde forma una familia. Considera su plástica feminista y no sólo femenina.

Esta pintora ha desarrollado un proyecto personal de contar historias de santas desde el discurso plástico pictórico, donde incluye también el discurso verbal de sus hagiografías refuncionalizadas en un nuevo contexto: sus cuadros. Ella cree en el vínculo entre mente, emoción y cuerpo y esa expresión puede ser algo erotizado y sensual, al mismo tiempo que está utilizando estos aspectos que se encuentran conectados con las vidas de otras mujeres. “Las causas de creación uno mismo las desconoce y ya después de eso a veces uno las puede canalizar. En el caso de los hombres no siento que se meten tanto personalmente en su obra, por un lado es más intelectual y una demostración de técnica. En esta idea de los cuerpos erotizados, el hombre pinta a una mujer desde su deseo y su idealización. El erotismo de una mujer es diferente, por ejemplo, yo no lo hice como objeto sexual, lo hice en un momento de gozo, de placer y de éxtasis físico o espiritual. Mi obra es espiritual, bien realizada y provocativa porque sí hay una intención de provocar en el cuestionamiento y diálogo interno”. Este es el caso de las dos santas que nos presenta en sus textos y que analizaremos a continuación:

En el primer enunciado icónico pictórico observamos cómo una mujer desnuda del torso, de cabello largo, suelto, succiona la herida de un cuerpo con rasgos masculinos que se encuentra en posición de crucifixión, quien también está desnudo aludiendo a Cristo. Enmarcando el cuadro en una tipografía sinuosa aparece arriba y abajo la palabra: “succour”: /socorro/. Con ello se desarrolla una

²⁴⁴ Es decir, esta artista visual norteamericana, eligió la ciudad de Oaxaca para vivir y crear por más de diez años. Recientemente -este año- decidió irse con su hijo al DF, quien es oaxaqueño. Considera que el mercado en el DF le va a permitir mejores condiciones de vida y una mejor economía.

hipérbole creada por el acercamiento de la santa a la llaga izquierda de Cristo para comunicarse desde el discurso visceral de los fluidos corpóreos en un diálogo metafórico erótico. El cuadro justamente capta el eco-fluido cronotópico en un éxtasis de la santa. “Viviendo en el convento tuvo –una- visión, en la que el brazo de una escultura del Cristo se desprendió y apretó a Lutgarda contra su flanco. Al tocar con su boca la herida de Cristo sintió una dulzura tan potente que logró ser desde entonces más fuerte y dispuesta al servicio de Dios”. En otro, Jesús le preguntó qué quería que le regalara y ella respondió: “Quiero tu corazón” (Galavitz, 2008). El título de esta obra es “Santa Lutgarda de Aywaille”,²⁴⁵ una de las santas visibilizadas por la paleta de Rowena.



RG_IM 118

“Santa Lutgarda de Aywaille”.
Óleo sobre madera (55.5x43) cm con marco.

²⁴⁵ Santa Lutgarda de Aywaille. Virgen, 1182-1246. Nació en Países Bajos. Cuenta la tradición que estaba platicando con su prometido cuando de repente vio a Jesús crucificado, quien le mostró su herida y le dijo: “Contempla aquí, Lutgarda, lo que debes amar y cómo lo debes amar. Deja los atractivos insensatos de las criaturas y hallarás en mi corazón las delicias puras del amor divino”. Estas palabras la transformaron y enseguida repelió al joven, diciéndole: “Apártate de mí, pues ya tengo otro amante”. Después de la visión entró a un convento benedictino. [...] Tenía los dones de curar a la gente y el de la adivinación. Fue reconocida como mística y maestra inspirada por el Evangelio. En los últimos once años de su vida padeció una ceguera que vio como un regalo divino, pues la aliviaba de las distracciones del mundo exterior. Es la santa patrona de los ciegos, las parturientas y los discapacitados. La palabra *succour* es inglesa, utilizada mucho en textos religiosos antiguos, y quiere decir socorro, en español, o *secours*, en francés. Síntesis de la página de la artista. En <http://rowenagalavitz.com/santalutgarda.html>.

En la otra imagen de santa, Rowena nos presenta en un enfoque de tres cuartos a otra mujer desnuda, que por la posición gestual de las manos invita al otro personaje del cuadro, una paloma, a mirar su sexo. Sus ojos están dirigidos a él. De la parte izquierda aparecen destellos de luz que se pierden en su espalda. En esta imagen, el marco derecho e izquierdo tiene una cadena que cae verticalmente desde dos clavos que las sostienen. En la parte superior e inferior leemos un texto verbal que dice: "Intento crear en tu alma / lo que pasó en mi cuerpo".²⁴⁶ La santa, que en este caso es *Santa Catalina de Siena II*, mirando a la paloma, el trabajo retórico vuelve a ser un proceso de metaforización del Espíritu Santo de recorrida simbolización. Desde la metáfora enunciativa (Peñuela, 2002) esta imagen, si bien se dirige a un cuestionamiento al Espíritu Santo, también nos interpela a los observadores exhortándonos a mirar su vulva por la direccionalidad de las manos. Finalmente en los cilicios encontramos la metáfora del autocastigo, el uso de silicios para reprimir los deseos del cuerpo y la sujeción a la que fue sometida.



RG_IM 119

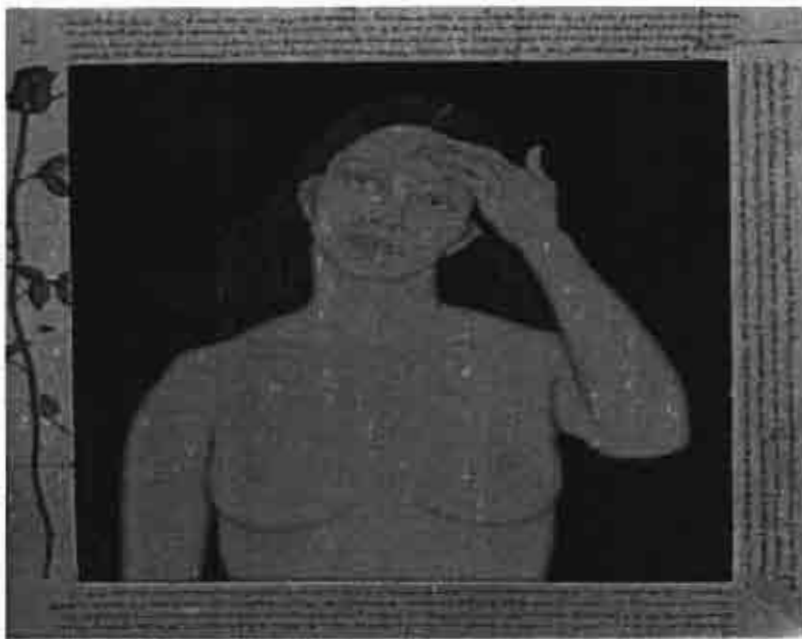
"Santa Catalina de Siena II".

La forma que esta pintora elige para estos textos es una figuración de factura detallada. La paleta ocre en diferentes tonos es la predominante en el color, junto con tonos café y por supuesto el blanco. En cuanto a la textura, la colocación de la cadena sobre la superficie pictórica del cuadro textura la obra a manera de un bajorrelieve pictórico.

²⁴⁶ Ver el marco del cuadro de esta santa. *Border* de texto que enmarca, marca y teje sentidos autobiográficos.

El enunciado religioso presente en el discurso visual de esta pintura cobra aquí un nuevo sentido a partir del proceso de trasgresión al que somete Rowena a estas santas. Ella, con su propuesta plástica, les otorga mediante su paleta la posibilidad de explicitar el lenguaje erótico, totalmente clausurado para la Institución Iglesia Católica a estas mujeres, ya que es justamente la cualidad (valoración otorgada por ellos) lo que le permitió ingresar en ella. Aquí encontramos el discurso feminista explícito, a través de los fluidos corporales que emanan de Cristo y que despiertan el motivo de placer para la santa.

En el segundo caso, vemos una comunicación entre dos personajes de diferentes contextos: uno material y otro espiritual: el Espíritu Santo. En su comunicación enunciativa, ella le reprocha su estado ninfático al que llegó por la prohibición del ejercicio sexual.



RG_IM 120

“Santa Rita de Casia”.
Óleo sobre madera con hoja de cobre (68x65cm) con marco.

De manera que la propuesta de Rowena se desarrolla en el trabajo con el cuerpo femenino clausurado que cobra una sensualidad y materialidad espiritual a la vez, con lo cual eufemiza la violencia física autoinfringida por muchas de sus santas como parte de los discursos místicos de flagelación de su época. De esta manera, se consigue producir emociones paradójales, posibles a partir del trabajo retórico plástico a través de sus óleos. En este sentido, se consigue una cura metafórica a

través del pincel ritual. En otros casos, como Santa Rita de Casia, Rowena apela al discurso de estas santas para narrar en los marcos de su obra sus preocupaciones, su creación literaria, su vida. En este sentido, el marco sirve como un pliegue liminal de voz, de sus símbolos más significativos, eco de referencialidad que alude a lo visceral.

En “Santa Clara de Asís”, la imagen es significativa por la alusión al cabello que es cortado por un “otro”, que en el discurso hagiográfico se le atribuye a San Francisco de Asís, quien al ver la resolución de ella de entrar en el camino religioso, cortó su hermosa y larga cabellera –puesto que ella procedía de una familia acomodada de la época-, como primer ritual de paso a la vida austera. En la narrativa visual de Rowena, se ejerce este acto mientras la santa desnuda, sólo cuenta con una transparencia, que probablemente alude a su nombre. Las tijeras nos enmarcan en una situación de orden psicoanalítico de alto potencial erótico-simbólico, que inclusive puede aludir a representaciones de masoquismo. Más aun, Santa Clara hizo de la mortificación y la pobreza una retórica de santificación.



RG_IM 121

“Santa Clara de Asís”. Óleo sobre tela y madera con figuras de latón, 66x56 cm.

La metáfora de la ventana en los vestidos de Rowena Galavitz²⁴⁷

Me encanta la riqueza de las palabras, y, en este caso,
la palabra tiene varios significados
que están implícitos en la pieza

Rowena viene de una familia con sensibilidad creativa. Su padre tocaba el piano, sus abuelos escribían –uno era fotógrafo- y las visitas a casa de su abuela, quien mientras escuchaba a Chopin y Strauss hacía su trabajo de costura,²⁴⁸ configuraron la capacidad creativa de Rowena.

Esta creadora vincula dos símbolos altamente densos en significación: la corporeidad y las ventanas. Ambos construyen el socioespacio. La manera como interactuamos con él implica un recurso de relación, ejercicio, transformación y comunicación.

En este contexto, el cuerpo femenino visto a la luz de la dimensión metafórica en sus múltiples sentidos de acción, uso y creación, constituye un referente de representación del mundo de la mujer que ha sido explorado por varias artistas, en general, y que en esta ocasión lo abordaremos de manera particular desde el símbolo ventana, por considerarlo uno de los tópicos más reiterados y significativos de las poéticas de estas creadoras. La ventana es síntesis que elabora, recrea y reflexiona con el símbolo de la itinerancia, el paso, el acceso que permea la luz, representa el límite de lo exterior a lo interior, de lo público a lo privado, alude a uno de los aspectos más cotidianos y a su vez más representativos del universo femenino: la casa como ese espacio de lo cotidiano, de la intimidad, uno de los elementos de contención del sujeto, y así en varias cadenas interpretativas. De ahí que el elemento ventana, al pasar a otro sistema paradigmático como es el vestido por extensión y asociación, funciona como uno de los primeros símbolos con que decoramos nuestra primigenia arquitectura femenina: el cuerpo. La ventana, a su vez, es una frontera, un filtro de comunicación entre semiosferas de signos como

²⁴⁷ Entrevista con Rowena Galavitz, Oaxaca, 20 de agosto de 1999. A la cual ha seguido una constante comunicación, ya sea personal o por Internet, sobre su obra, con lo cual me ha mantenido informada de su proceso creativo, actitud que le agradezco especialmente a esta artista.

²⁴⁸ Askari Mateos, en www.rowenagalavitz.com/textos3.html

en este caso, Rowena la utiliza para filtrar sentidos artísticos que puedan tener acción social, específicamente en el mundo femenino.

Para la artista visual Rowena Galavitz, el tema de la ventana surgió de un proyecto artístico político de protesta en el 2005, en que ella participó, por los cientos de mujeres asesinadas y ultrajadas en Ciudad Juárez, situación que ha venido ocurriendo desde hace ya varios años y una de las constantes es que siempre son mujeres obreras, de bajos ingresos, muchas son migrantes y a veces indígenas. El proyecto consistía en trabajar con un objeto textil. Cada artista intervino un trozo de tela (como el símbolo de las pistas que encuentran de estas mujeres) para elaborar en él una propuesta crítica del feminicidio. De todos los trapitos de tela se haría un *quilt* o cubrecama, como un homenaje al trabajo de estas mujeres pues son sobre todo maquiladoras. Esta autora eligió un vestido de seda y bordó la palabra “Diosa” en letras doradas, para que desde su contenido semántico hiciera magia y conjurara la infame violencia que sufren muchas de las obreras de maquiladoras en el norte de México, como nos dice la artista: “Mi idea era que una mujer que llevaba un vestido de seda con la palabra Diosa bordada pensaría como tal y, por tanto, evitaría situaciones en que podría ser lastimada o explotada”. De esta forma, la metáfora del texto funciona como una conjura frente a las fuerzas negativas. Como dice esta creadora:

Me encanta la riqueza de las palabras y, en este caso, la palabra tiene varios significados que están implícitos en la pieza: acción de abrir o abrirse, hendidura o grieta, el mecanismo de una cámara que permite que entre la luz o, figurativamente, franqueza. [...] A veces en la vida perdemos aspectos de nosotros. En Oaxaca decimos que pierdes tu sombra-es tu alma, tu espíritu (E, 6).

Para Rowena, la palabra tiene una dimensión metafórica de acción y transformación. La palabra es imagen que actúa modificando las energías negativas de los actos de violencia contra las mujeres. En este sentido, apela a un eco cronotopo del poder del lenguaje: la fuerza de la llamada por Duras *palabra-agujero*. Para Margarite Duras -en el *Arrebato de Lol V*- la palabra experimenta procesos de desvanecimiento, silencio, *borramiento* (Duras, 1987). En este sentido, habla el vacío, la ausencia, el pliegue interior del lenguaje, el hueco y el hilo. Así también Derrida a propósito de la escritura menciona: “su silencio no está dicho, no

puede ser dicho en el logos del libro, sino que se hace presente, metafóricamente, si se puede decir; en el pathos” (Derrida, 1978:56).

Desde otro contexto, como las tradiciones ancestrales de los pueblos originarios como el *agayté* de Paraguay la palabra construye el destino. Así, en la ceremonia *Mitacarai*, donde se recibe el *alma-palabra*, participa toda la comunidad que preserva el valor de la espiritualidad vivida día a día, la fortaleza que de ella reciben y engrandece su ser indígena.

Esta propuesta nos remite a las metáforas ontológicas de Lakoff y Johnson (1986), que manifiestan las experiencias en términos de objetos y sustancias, y su diversidad refleja los diferentes fines para los que sirven. Recordemos con este autor que el sistema conceptual humano está estructurado y se define de una manera metafórica, lo que incide en que la expresión lingüística resulta también de esta manera. Asimismo, puesto que el concepto metafórico es sistemático, el lenguaje que usamos para hablar sobre ese aspecto del concepto es también así. De ahí que en esta obra se haga uso de enunciados visuales metafóricos indexicales a través del sistema alfabético y desde la importancia del lenguaje y sus sentidos de la palabra, acción, función emotiva y uso pragmático a través de lo que hemos denominado la “cura metafórica” del arte objeto.

“Dos ventanas”

Esta pieza es una creación que la artista elaboró a partir del conocimiento de la vida de Santa Teresa de Jesús, a quien admira mucho por ser una de las pocas mujeres que llegaron a tener un alto rango religioso: “una de las dos doctoras de la Iglesia y una escritora prodigiosa”, y está basada en uno de sus escritos: “Como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque entra dividida, se hace todo una luz”. Galavitz considera que ésta sería la prenda ideal para la noche de bodas. “Quizás la que nunca tuvo Teresa”. Para ella: “la prenda contiene todos sus deseos sublimados, porque ella y su amigo, Juan de la Cruz, escribieron quizás la poesía más erótica que existe en el contexto religioso”.²⁴⁹ Es posible llevar el vestido como prenda, como talismán, como signo de una

²⁴⁹ En *Las palabras atrás de la tela*. Texto de Rowena Galavitz, 2005, pág. 3.

representación femenina que lucha por el respeto a la mujer por conseguir un lugar de equidad, de dignidad.

¿Por qué vestidos con ventanas?

Se trata de un interés en la relación entorno-cuerpo. Pero más que nada es la cuestión de protección vs. permitir que algo nos penetra. Así que las ventanas representan ese aspecto. Son elementos que permiten filtrar la luz. Si las abres entra también el aire, el viento, olores agradables, el canto de los pájaros, aunque también pueden entrar cosas negativas. Eso hay que cuidar.²⁵⁰

De modo que para esta artista “la ropa nos puede proteger o embellecer. Estos vestidos son para diferentes ritos de la vida: nacimiento-matrimonio-muerte, que, de hecho, pueden repetir varias veces durante el transcurso de una sola existencia”.²⁵¹ A su vez, la autora se sumerge en las filosofías alternativas para encontrar otras lecturas a sus obras, como nos explica en el siguiente párrafo:

El misticismo... intuitivo produce un “conocimiento mental” que los *sufis* llaman *ma'rifah*, obtenido a través de un órgano de discernimiento denominado “el ojo del corazón”. [...] Este ojo no rivaliza con el ojo físico, cuyos objetos, los del mundo normal, están a plena vista. Lo que hace el bañar esos objetos con una luz celestial o, para revertir la metáfora, reconocerlos como prendas de vestir que Dios utiliza para crear un mundo. Estas prendas se hacen cada vez más transparentes a medida que el ojo del corazón se fortalece²⁵² (Smith, 2000:45; en entrevista virtual con la creadora).

En otro contexto, en lengua guaraní se habla de *Tesapé*, *el ojo que se amplía para recibir la luz*.²⁵³ De modo que podríamos estar frente a una metáfora del *corazonar* que desde la propuesta peirciana sería como un *type* (tipo) que se expresa en diferentes *tokens* (ocurrencias) representada a través del ojo como frontera. De modo que la ventana funcionaría como ojo, visor de luz, como tamiz que puede elegir qué puede penetrar en el adentro, en ese espacio interior donde está el cuerpo marcado por las historias, un cuerpo lleno de memorias, de voces, en tonos altos y bajos, en gritos o susurros.

²⁵⁰ Galavitz en *Las palabras atrás de la tela*, mayo 2005, pág. 2.

²⁵¹ Galavitz en *Las palabras atrás de la tela*, mayo 2005, pág. 2.

²⁵² Comunicación personal con Rowena Galavitz, Oaxaca, 2005

²⁵³ El antropólogo Aristides Escobar hace una amplia reflexión visual de esta metáfora en su libro *Tesapé*. Territorio, Lengua y Frontera.



RG_IM 123

Detalle de "Dos Ventanas". Símil visual: "como si..."



RG_IM 124

Detalle de pieza "Dos Ventanas".



RG_IM 125

"Dos ventanas".

A través de esta propuesta de escritura en el *border* de la periferia corporal se legitima el margen como movimiento visible de fronteras que se pliegan mediante flujos pasionales cuya intensidad y efectos atrae y repele, o sea cuerpos que se abren a intensidades que fluyen.

En el siguiente vestido cósmico, nos presenta una ventana circular justamente ubicada en el ombligo, lugar de conexión con el cosmos, tanto con el supramundo, que presenta una luna en el filo superior del vestido, como el inframundo que podríamos leerlo a través de los hilos que cuelgan del filo inferior, a manera de raíces y el mundo que en este caso está representado por el vestido con ombligo.²⁵⁴ Este lugar de nutrición materna, con la naturaleza, con la identidad también puede ser un espacio nómada de transformación corpórea, de cambios. De esta manera, el arroyo del que habla el texto de su referencia fluye en múltiples dimensiones y sentidos.²⁵⁵

²⁵⁴ El ombligo ha sido para las culturas ancestrales un lugar del cuerpo cósmico. Baste recordar que México justamente viene del nahuatl: *metxtli* que significa luna y *xictli*, ombligo, es decir el lugar del ombligo de la luna.

²⁵⁵ **Ventanas celestiales** es otra expresión fronteriza del ojo metafórico, donde la autora se inspiró en el siguiente texto: “Un arroyo, que manaba de unas montañas lejanas y atravesaba tierras de todas las clases y características posibles, llegó por fin a la arena del desierto. Tal como había cruzado todas las barreras, el arroyo intentó cruzar ésta, pero encontró que ni bien se introducía en la arena, sus aguas desaparecían.

“A pesar de estar convencido de que su destino era atravesar este desierto, no había manera de hacerlo. Entonces una voz oculta, salida del desierto mismo, le susurró: ‘El viento atraviesa el desierto, así que también puede hacerlo el arroyo’.

“El arroyo objetó que chocaba contra la arena y que ésta lo absorbía; que el viento podía atravesar el desierto porque podía volar.

“No puedes atravesarlo lanzándote en la forma en que estás acostumbrado. Así desaparecerás o te convertirás en un pantano. Debes permitir que el viento te traslade a tu destino’.

“Pero ¿cómo podría realizarme esto?’

“Permitiendo que el viento te absorba”.

“El arroyo no podía aceptar esta idea. Después de todo, jamás había sido absorbido. No quería perder su individualidad porque, una vez perdida, ¿cómo podía saber si alguna vez la recuperaría?

“‘El viento’, dijo la arena, ‘realiza esta función. Absorbe el agua, la transporta a través del desierto y después la deja caer de nuevo. Al caer en forma de lluvia, el agua se convierte otra vez en un arroyo’.

“¿Cómo puedo saber que eso es cierto?’ ‘Lo es, y si no lo crees, sólo puedes convertirte en una ciénaga, y aun eso puede llevar muchos, muchos años. Y, por cierto, no es lo mismo que ser un arroyo’.

“‘Pero, ¿no puedo seguir siendo el mismo arroyo que soy ahora?’

“‘En ningún caso puedes seguir siéndolo’, murmuró la voz. ‘Tu parte esencial es transportada y formará un arroyo otra vez. Te llaman lo que eres porque todavía no sabes qué parte de ti es la esencial’.

“Cuando el arroyo oyó estas palabras, se produjeron en su pensamiento algunas resonancias, y tuvo reminiscencias de una situación en que había estado él —¿o sólo una parte de él?— en los brazos del viento. También recordó —¿o no? — que, aunque no fuera necesariamente obvio, esto era lo que de verdad debía hacer.

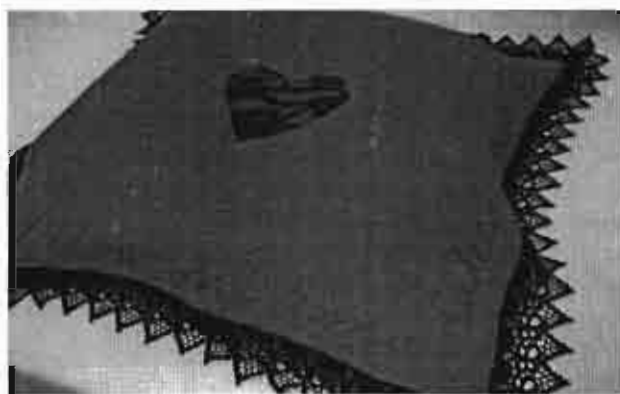
“Y el arroyo elevó su vapor de agua hacia los brazos abiertos del viento que, con suavidad y facilidad, recorrió con él una enorme distancia, a gran altura, hasta llegar a una montaña muy lejana en cuya cima lo dejó caer con toda delicadeza. El arroyo, por tener dudas, pudo recordar y registrar en su mente con mayor nitidez los detalles de la experiencia y, reflexionando, se dijo: ‘Sí,



RG_IM 126

“Ventanas celestiales”

Técnica Mixta
120 x 40 x 23 cm (tríptico).



RG_IM 127

“Ser-vil”.²⁵⁶ Tela e hilo 50x50x7 cm.

ahora conozco mi verdadera identidad'. El arroyo estaba aprendiendo, pero la arena le susurró: 'Yo sé, porque lo veo suceder día tras día y porque, yo, la arena, me extiendo desde la orilla del río hasta la montaña'. Y es por ello que se dice que el curso que sigue el río de la vida está escrito en la arena".

Idries Shah, *Tales of the Dervishes (subrayado mio)*.

²⁵⁶ Texto de la artista: Las acciones cotidianas que suceden en nuestras casas pueden tener un significado muy profundo. Alcanzan niveles de nuestro ser que después se convierten en un reflejo

El trabajo con el mundo cotidiano femenino también ha sido visto desde un nuevo *punto de vista* por esta creadora desde la microhistoria de un *detalle* de relaciones de género en el contexto culinario familiar. El invisibilizado acto de servir el alimento fundamental de la mesa mexicana: la tortilla, que Rowena se percata sigue siendo una práctica exclusiva femenina. De esta manera en este enunciado visual metafórico se condensan implícitos de normatividad patriarcal que siguen en usanza en diferentes condiciones sociales, clases, razas, etnias. El título de la obra, como bien dice la creadora, explicita en doble sentido el tejido de relaciones de subordinación, jerarquía y valores en torno a las labores que tradicionalmente han sido ejercidas por las mujeres.

Por otro lado, también conjuga la acción culinaria con sentidos eróticos que están subrayados con el color del mantel-tortillero-encaje haciendo una trenza de tres hilos semióticos: el culinario, erótico sexual, y el lingüístico “ser-vil” en los cuales el eco patriarcal resuena. En esta obra, el ejercicio ilocutivo, funcional adquiere fuerza en sí mismo como objetualización de las prácticas y el sujeto femenino, de manera que visualiza, hiperbolizando la subordinación femenina y con esto busca ser una metáfora de resistencia frente a estos ejercicios de opresión. De modo que el trabajo con el detalle, en tanto lugar de resistencia a la homogeneidad, deviene en una estrategia de re-existencia femenina frente a la

automático, si no nos detenemos a reflexionar. Hice esta pieza pensando en algo muy sencillo: ¿quién se para de la mesa a calentar las tortillas cuando se acaban durante la comida? Hasta las mujeres profesionistas siguen haciéndolo, a pesar de que aportan económicamente a la casa. La no-acción de parte del hombre en esta circunstancia implica una actitud de superioridad. Los mensajes están claros y si no modificamos nuestro comportamiento en los actos diarios, no hay mucha esperanza para mejorar las relaciones humanas. La idea de la igualdad es un concepto espiritual, básico, humano. El título de la obra es un juego de palabras, una palabra re-hecha, que se refiere al término “servilleta” y a la posibilidad de que si servimos a la gente por obligación y no como un acto consciente, nos podemos convertir en un ser vil. El poeta y cantante, Leonard Cohen, en dos de sus canciones, ve esta cuestión de servir a otros:

From the homicidal bitching/That goes down in every kitchen/To determine who will serve and who will eat. (De las quejas cáusticas/Que suceden en cada cocina/Y determinan quién sirve y quién come). Everybody knows the deal is rotten/Old black Joe still picking cotton/For your ribbons and bows/Everybody knows (Todos saben que el trato está podrido/El negrito sigue cosechando algodón/Para tus listones y moños/Todos lo saben.) En <http://rowenagalavitz.com/servil.html>

hegemonía totalizadora, racional, unificadora que sigue reproduciendo la tradicional batalla entre Aracné y Atenea:

La mítica competición entre Aracne y Atenea es puesta de nuevo en escena provocativamente con un immaculado ritmo de floreos y respuntes para jugar con 'lo ornamental, con sus tradicionales connotaciones de afeminamiento' y coquetear con las metáforas de la feminidad dando preferencia al detalle...' los signos de pavoneo masculino' se transforman en "signos de balanceo femenino" y entran de nuevo en el texto con fluidez y sin esfuerzo (Jefferie, 1998: 292). [Subrayado mío].

Finalmente, una de sus actuales creaciones, en la que continúa su búsqueda creativa en el trabajo del textil es la obra con la que esta artista participó con el colectivo *MAMAZ* en 2009, donde se reunieron más de cuarenta artistas en una propuesta de protesta contra el maíz transgénico y valoración de las cosmovisiones ancestrales, ecologías y ecosistema integral de las prácticas de sus sembradíos, cosecha, y valores nutricionales y culturales en general.



RG_IM 128

"La madre del maíz".²⁵⁷

²⁵⁷ Texto referencial de la artista: Óscar Maldonado Méndez (*San Marcos, Ocosingo*).

Así, el cuerpo vive al lado de las personas que lo atienden. Los hombres son los rayos blancos que la vigilan, junto a la serpiente abrecamino, la serpiente petate, la serpiente bizca y el hombre tijera. Porque la madre del maíz tiene enemigos que vienen a robarla, porque hay lugares donde no tienen maíz o donde cosechan muy poco (y esto sucede porque no existe ahí la madre del maíz). En esos lugares cada año hay hambre. En cambio en el lugar donde existe la madre del maíz, hay suficientes alimentos, y todos viven contentos.

Cuando comienza el tiempo de la lluvia, se organizan todos los que viven en los lugares donde hay hambre, porque los ríos, cuando crecen, son un medio que les permite salir a buscar a la madre

En esta obra, Galavitz consigue una fusión de dos íconos representativos de la mexicanidad: el maíz y la serpiente, que se entrelazan en los hilos y colores de su vestido, escultura blanda que como un cosmos acuático permite la gestación de los alimentos.

Como vemos en este texto recopilado por la artista, los sentidos de la deidad del maíz se entrelazan con el agua, la serpiente y la tierra generando un cosmos de representaciones de los procesos de gestación y cosecha del mismo. Así, la diosa del maíz es una mujer que vive eventos como cualquier mujer madre dadora de alimentos. En este sentido, podemos encontrar un eco de representación de esta deidad con la sirena, en tanto relación nutricia, proteica cultural a la que se cuida y hace rituales para que propicie las buenas cosechas.



"La abertura"

RG_IM 129

del maíz. Pero los que vigilan, si ven que viene el enemigo, lanzan sus rayos para acabarlos. Todos los grupos están preparados. Así, mientras sus compañeros van en busca de un refugio, porque a veces ya se encuentran rodeados, la serpiente abre camino, estira sus manos en dirección de su frente, y comienza a abrir y cerrar a la tierra con rapidez y ésta se va abriendo hasta llegar a los ríos. Así pueden salvarse los enemigos.

Cuando llegan al río, unos se adelantan con gran velocidad. La serpiente petate acompañada de los rayos, atraviesa las curvas del río. Comienza a estirar su cuerpo, y entonces el agua se estanca. Luego espera que corran con rapidez los que llevan cargando a la madre maíz, así no pierden tanto tiempo en dar vueltas en las curvas del río. Mientras eso pasa, la serpiente bizca se encarga de destruir el camino para que quede tapado el paso. Esa serpiente camina con la cabeza inclinada, no mira a ningún lado, porque los cerros se derrumban cuando los mira. Por eso cuando voltea a ver a los enemigos, caen los cerros encima de ellos, mientras va derrumbando las zanjas del río. Cuando han pasado todos sus compañeros, la serpiente petate deja de estirarse y sigue adelante. Si llegara a ser alcanzada por el enemigo, entra a su rescate el hombre tijera. Por eso cuando muere una persona en el tiempo de lluvias y en los ríos crecidos dicen que murió en un enfrentamiento por apoderarse de la madre de los cultivos. Texto enviado por comunicación personal, 5-05-2010.

La corporeidad de este personaje femenino interpela desde un erotismo explícito a el/la espectadora a través de su mirada. ¿Adónde nos lleva la mirada?, ella apunta a que viéramos su gesto: desafiante, abierto, que incomoda, que reta a las normas y se ve en su actitud, una comunicación en disposición alerta, su gesto seduce a contestar esta postura, su mirada desde el borde que incomoda, que genera un abismo, una grieta entre la muerte y la vida que como esta artista menciona en su texto, retoma de la letra de Leonard Cohen: There is a crack, A crack in everything, That's how the light gets in. (Hay una grieta, Una grieta en cada cosa, Es así como entra la luz.) Entonces, tal vez, la luz nos entra también a través de nuestros defectos. Esta obra es un autorretrato de su autora. El marco a manera de ventana deja suspendida la imagen en los hilos que tejen diversos caminos a ese fondo, cuero, cueva, cuerpo, blanco-negro de complejidades emocionales que presenta este enunciado gestual, seductor desde el reto a femineidades activas, cuestionadoras, incisivas:

En esta obra una mujer enfrenta su propio cuerpo, sensualidad y deseo. Es una recuperación de cosas perdidas. Y un acto de rebeldía hasta cierto punto, porque normalmente eso no se permite en la sociedad. La sensualidad de la mujer siempre se muestra a través de los ojos del hombre. La mujer es vista normalmente como a la disposición del hombre. Ésta es una visión diferente: más íntegra, más completa. La mujer asume lo que es suyo y, por lo tanto, es libre de hacer lo que quiere con ella.

Quizás uno de los rasgos pertinentes que caracterizan a esta creadora sea su explícito interés por desarrollar estéticas que aborden las temáticas femeninas en su universo conceptual social, mítico, cósmico. Ella asume su identidad estética feminista y es el lugar desde el cual dialoga con otros lenguajes, otras semiosferas. Es peculiar que Rowena escriba sus propios textos como parte del proceso creativo, referencialidad que le proporciona un campo semántico de elección para la construcción de su obra, sus técnicas e intereses socioestéticos: evidencia de realidades femeninas, transformación de inequidades, y lo que hemos venido desarrollando: la cura metafórica que a través de su pincel o aguja e hilo gesta danzando en su fábrica de metáforas. Rowena en la actualidad sigue participando en proyectos, tanto individuales como colectivos, donde su estética textil va cobrando cada vez más nuevas y variadas lecturas:

La vestimenta me parece ser un filtro entre el mundo exterior e interior; llena de esperanza, cargada de eventos, emociones, memorias, expresa algo de nuestro ser, al mismo tiempo que nos protege, nos embellece. La ropa se lava o se remienda y se vuelve nueva, removiendo los errores, desviaciones accidentales, placeres. Se tiñe para renovarla, se altera para seguir nuestros cambios.²⁵⁸



Rowena en su casa-taller.



RG_IM 130/RG_IM122

²⁵⁸ http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/galavitz_roweena.html

Andén VIII

Entre paisajes naturales y urbanos: la sub-versión eco-lógica emotiva en la topografía imaginaria

*Fluye savia
pintoescritora
al inframundo de la vida
en raíz.
Arañas la tierra esfumando lienzos
con pinceles
canao
Santiago-chile-mujer
Oaxaca:
compañera azul
¿Qué guardan
estos tallos
en gracia de bailarina?
Epicentro corporal del cosmos
afropeinando
agronomías de pasión.*

Marisol Cárdenas O.



María Rosa Astorga, "Azul", 2009, 160x180.

Eco-cronotopos eco-lógicos: desde el sentipensar crítico metafórico (dispositivo semiótico-discursivo transdisciplinario complejo). Argumentación plástica dialógica: crítica- política enunciados visuales simbólicos: emotivo-rationales, conceptuales.

Corporeidad femenina ecológica en primeridad: imágenes cuya semiosis se basa en representar las cualidades icónicas de lo emotivo-ecológico	Corporalidad femenina ecológica en segundidad: imágenes cuya semiosis enfatiza en la indexicalización de la plástica emotivo-ecológica	Cuerpo simbólico ecológico femenino en terceridad: imágenes cuya semiosis apela a la argumentación plástica emotivo-ecológica
Primeridad eco-lógica: Metaforización figurativa narrativa	Segundidad eco-lógica: Metaforización performática-kisceral	Terceridad ecológica: Metaforización crítica conceptual
Ecología en las mantas Paisaje natural/paisaje urbano Margarita Pérez (marinas) Justina Fuentes (sirenidades)	María Rosa Astorga (ecología simbólica) Akiko Mayasita y su papel ritual	Miriam Ladrón de Guevara (escultura política) Emi Winter (abstracción conceptual)
Ivonne Kennedy (ecología urbana)	Patricia Pérez (arquitectura interior)	Ana Santos (ecología política urbana)

Diagrama nº 20. Eco cronotopo ecológico: sentipensar espacial rural-urbano/afectivo. Terceridad eco-lógica: naturaleza, urbanidad desde el *corazonar* de la corporeidad femenina.

Eco-logías creativas, desde el género: *apaisajar*

En este andén queremos abordar las dimensiones ecológicas del arte alternativo oaxaqueño hecho por creadores populares en las mantas zapotecas, como los elaborados por mujeres. Ambos tipos de creatividad encuentran en el tema ecológico una manera para expresar otras lógicas de relaciones con el medio ambiente. A su vez, desde una visión cultural podemos desplazarnos a través de la simbolización, las miradas emotivas a ecologías que pasan por otras nutriciones

como las afectivas pasionales, donde igualmente necesitan un entorno favorable para las condiciones de producción y reproducción.

En este sentido la geografía feminista incorpora en su estudio las interrelaciones de género y los ambientes socialmente construidos (Gillian, 1990), lo que dio un giro espacial a estos estudios y generó una demolición de conceptos para el desafío de abreviar en nuevas formas de conocimiento geográfico desde construcciones diferentes.

El estudio de las relaciones sociales en zonas rurales o urbanas, espacios públicos y privados, desde la gestión de sus recursos, pasa también por las relaciones de género en tanto el paisaje es también una construcción de miradas y no sólo es natural. De ahí que podríamos usar *apaisajar* como un neologismo que desde los estudios de género y la geografía subrayan la dimensión creativa de la mirada receptora del tiempo-espacio no sólo natural, generando paisajes emocionales, afectivos. Paisaje y miradas tienen una relación muy estrecha. Recordemos que la actitud aislada, fresca, desapasionada ha sido una manera masculina de tener el control del sentido del mundo, negando el involucramiento del autor imponiendo una narrativa autoritaria. La explicitación de los sentimientos hacia los espacios es una acción que las mujeres evidenciaron y esto ha llevado a ver cómo significan los lugares e interpretan de acuerdo a la variación cultural. Para Johnson (1987) algunas mujeres buscan la transformación personal a través de la interacción con el paisaje; algunos hombres en cambio, basan tal transformación asociándose al sentido de vulnerabilidad en el acercamiento.

Una relación que se construye entre el paisaje y el espectador es el placer de la mirada que pasa por subjetividades complejas, desde el voyerismo romántico a los paisajes exóticos del otro o la geografía imaginaria, el análisis crítico. Hablar y representar más allá de los dualismos, de aceptar la contradicción y la paradoja, sin coherencia, negarse a separar experiencia de emoción, articular las dimensiones de prácticas geográficas y experimentación, las interpretaciones poderosas de género y mirada atraviesan por sentidos complejos que interpelan justamente a las ciencias de la emoción.

Las deidades y los santos

Como hemos señalado anteriormente, las mantas son un espacio-tiempo de la memoria, de la producción de otros sentidos a través del discurso de la otra historia: donde están imaginarios, símbolos, cuentos, recuerdos, retratos. La gente de la comunidad reconoce mitos, deidades prehispánicas como el lagarto,²⁵⁹ o santos sincretizados como San Isidro Labrador que recuerdan al dios zapoteco de la lluvia.



MSVL4_IM 131

Detalle de manta del Lagarto que escenifica la presencia de los dos príncipes convertidos en flor custodiados por lagartos. Ella representa la leyenda de *Modubina* y *Stagabe'ñe*, dos jóvenes pertenecientes a reinos antagónicos que se convirtieron en flores de perfumes exquisitos, nada más que “cuando se abre de día *Stabagabe'ñe*: flor del pantano -flor macho-, mientras *Modubina* –flor hembra- duerme, y cuando se abre de noche ésta, y se cierra de día, la anterior. Ella tiene el aroma parecido al del jazmín”.²⁶⁰ La gente del lugar conoce y transmite esta leyenda de generación en generación. Siempre se las ve juntas en los lagos pantanosos de la zona intercalando sus perfumes. Desde una interpretación ritual, es posible que esta leyenda nos refiera al mito de los gemelos simbolizando la unión de los contrarios.²⁶¹

Cuenta la leyenda de los dos jóvenes príncipes zapotecas de diferentes linajes guerreros que estaban en conflicto. Ambos se enamoraron profundamente

²⁵⁹ Recordemos que *cipactli*: lagarto es el primer mes del calendario mesoamericano.

²⁶⁰ Relato compartido por el pintor Francisco Monterrosa. Juchitán, 30 de mayo de 2009.

²⁶¹ Criterios. *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana, 2002, Casa de las Américas, p. 315

(*Mudubina* y *Stagabe'ñe*), los cuales al no poder realizar su unión, se murieron de pena y se convirtieron en dos flores blancas de riquísimo olor, que habitaban una laguna con los cocodrilos.²⁶²



MSVL4_IM 132

Detalle de manta de lagarto. La representación de estas fauces, alude a lo indómito del animal en su origen.

En la mitología, los antepasados son personajes de la creación primigenia vinculados al origen de los hombres. Entre los que se distinguen los proto-ancestros, antecesores totémico del grupo clánico humano (el clan la fratria, o la tribu en su conjunto, identificada la mayoría de las veces con la humanidad) y a menudo también determinada especie de animales, plantas y otros objetos naturales vinculados a dicho grupo (Criterios, 2002:35).



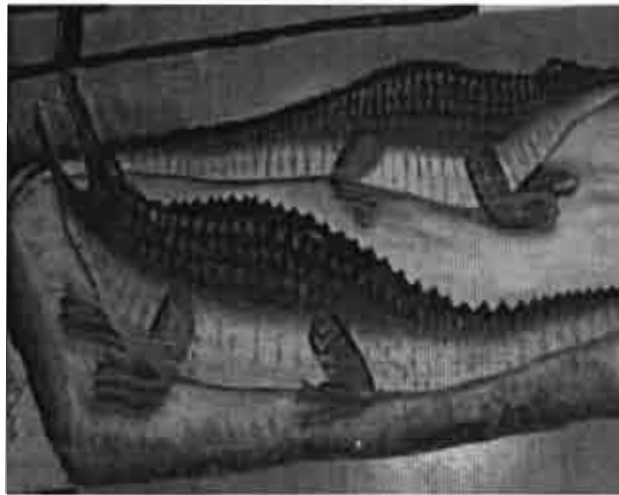
MSVL4_IM 133

Fragmento inicial de Manta del Lagarto.

Además, siguiendo la lectura de Diccionario Mitológico, este personaje hace las funciones de héroe cultural que posibilita la construcción del cosmos, que da las reglas para la conducta social y sobre todo matrimonial (2002:214). Recordemos en este sentido, que la Vela es un espacio también para la exposición de parejas,

²⁶² Entrevista con Delfino Marcial, 24-05-97.

mayordomos, o mujeres y hombres en búsqueda de este enlace social. En esta escena inicial de la manta del lagarto se recrea justamente el tiempo primigenio del mito. La naturaleza está representada como protagonista del espacio. Es importante señalar esta escena natural-mítica de representación circular de ambos lagartos en oposición complementaria elíptica, donde no aparece el ser humano. Así terminan los quince metros de esta manta cerrando con este mismo motivo, el personaje mítico en cronotopo ritual:



MSVL4_IM 134

Imagen de lagartos en oposición elíptica.

El lagarto podría remitirnos desde una lectura mitológica al héroe cultural, proto-ancestro fundador de la tribu o clan o al mito de los gemelos. Ésta, como otras leyendas, es sin duda uno de los atractivos de Oaxaca, como nos dice la curadora y crítica Mery Gane Gagnier:

Parte de la magia oaxaqueña son los mitos como los del Nahual o la matlazihualt, y es precisamente porque la gente indígena desde hace miles de años comprende que no sólo estamos compuestos de carne y mente, sino que hay una parte espiritual que es muy atendida aquí, y creo que eso es lo que atrae más a la gente porque actualmente hay un vacío espiritual en los Estados Unidos, Canadá y Europa, donde hay una búsqueda continua (E, 20).



MSVL4_IM 135

En esta escena se observa una convivencia inter-especie que puede remitir a la particularidad de que el lagarto es un personaje mitológico, aunque el ave que se ve es un tipo común en los pantanos. También en la siguiente escena se observa este rasgo del lagarto y los patos:



MSVL4_IM 136

El tiempo original es un tiempo de convivencia paradójica entre especies, trato que en ocasiones incluye ser parte del proceso alimenticio del otro.²⁶³ Entre mamíferos podemos observar, por ejemplo, una especie de “diálogos” como parte de prosopopeyas a manera de fabulaciones. Esta característica le da a las mantas una dimensión *sui generis* que nos recuerda al comic. Así, la metaforización estética ritual narrativa también incluye escenas humorísticas. El ecosistema del lugar es simbolizado en enunciados visuales del medioambiente, con paisajes naturales en relaciones inter y extra-especies, donde la afectividad está expresada en acciones concretas de trabajo, ritualidad y vida cotidiana. En este sentido estamos frente a una estética “otra” que abreva de los saberes ancestrales, la horizontalidad dialógica y armónica entre todos los seres vivos.

²⁶³ Recordemos lo que menciona la creadora Daniela Cuéllar sobre el proceso salvaje de alimentación entre animales: unos son presa de otros, y ahí hay una muerte de la metáfora.



MSVSIL6_IM 137

Pareciera que ambos animales entablan un diálogo con su mirada.

La expresividad en la mirada del buey, como en otros casos, da a los animales un estatus de personaje, un lugar protagónico en los enunciados metafóricos estético-narrativos de la manta. Aquí el trabajo de detalle de los mismos ayuda para el desarrollo de los sentidos dialógicos en cronotopos de la vida cotidiana donde hacen su acción.

Este trabajo nos remite a algunos discursos con los que puede intertextualizarse este arte como las tarjetas postales del siglo XIX, donde los animales son personajes importantes en la imagen, o inclusive anteriormente, en el XVIII, cuando se dio en América un espacio para la expresión pictórica de creadores originarios. Es el caso del pintor boliviano Melchor Pérez Olgún, quien en la siguiente imagen se autorretrata e incluye junto a él un animal con una gestualidad de mirada a través de una metáfora enunciativa hacia nosotros, que nos recuerda el trabajo de las mantas donde los animales en varias ocasiones adquieren protagonismo, como personajes de mitos, animales del trabajo del campo, de carga o de medio ambiente.



IME_ 138.

Evangelista San Lucas
Melchor Pérez Holguín, 1724. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.
Obsérvese una especie de visualidad alterna en la "gestualidad inflexiva" del mamífero.

Sin embargo, también aparecen escenas de acecho, como de aves que van por su presa, como la siguiente imagen. Es de subrayar que su trabajo de colorido se distancia de la figuración realista. Es elaborada por Delfino Marcial, pintor que se encuentra en la frontera estética de las mantas y las galerías. Su obra retoma del arte popular, la fiesta, las tradiciones y los mitos zapotecas para traducirlos en lenguajes de las artes actuales, sobre todo el grabado y la pintura abstracta.



MSVL5_IM 139

“Alcaraván”, pájaro representado en forma surrealista, elaborado por Delfino Cerqueda, 1998, artista en frontera entre el arte comunitario y el de galería.



MSVP2_IM 140

En esta escena se observa al pájaro carpintero, que también ejerce su labor en su eco-sistema. Es de señalar que los animales, igualmente, son pintados en su relación con los campesinos juchitecos, como parte del proceso de siembra o cosecha del que forman parte.



MSVSIL6_IM 141

Detalle de paisaje ecológico, donde todos los personajes actúan su rol de manera integral. Aquí es uno de los bueyes de la yunta, el que nos mira. En otro encuadre se incluye el águila que es propia de la zona mexicana, ícono fundacional de la historia de Tenochtitlán, parte de esta biósfera y semiosfera intercultural.



MSVSIL6_IM 142

De modo que estamos frente a una interculturalidad estética a través del símbolo del águila con la serpiente, que a su vez es un iconema del escudo nacional mexicano. Según el mito, donde se encontrara un águila con una serpiente y un nopal debían fundar Tenochtitlán y dejarían su nomadismo los primeros pobladores del centro de México.



MSVP1_IM 143

Representación de Jesús, en manta de los pescadores, en contexto bíblico.

Por otro lado, también en las mantas aparecen personajes religiosos --sólo masculinos-, incluidos santos. Aquí una imagen de la manta de los pescadores en alusión al paisaje bíblico. Se observa que no presenta un tono de piel blanca, al igual que los pobladores de la región tiene una tez morena. El cabello ensortijado es típico también de la zona en tanto el Istmo ha sido un espacio de confluencia interétnica, destacándose por este fenotipo, la presencia árabe. Muchos apellidos del lugar expresan esta histórica llegada por fines comerciales a la zona, en la época porfirista, al igual que los franceses. La arquitectura foránea que acompaña esta imagen alude a la cultura hebrea y ancla la semiosis de la presencia deffica el aura del personaje con vestimenta de una época antigua. Jesús entonces forma parte de este discurso religioso como dador de milagros. Este enunciado tiene un eco-cronotópico religioso de explícito proceso de alfabetización visual de la memoria colectiva, cuyo funcionamiento es informativo-persuasivo y la argumentación estética dialógica es abductiva-emotiva.



MSVP1_IM 144

Pictograma donde se observa la escena anterior de la cotidianidad rural mexicana y la siguiente, la representación basada en una escena bíblica

De modo que desde la religiosidad cristiana encontramos la cita al pasaje bíblico llamado "La pesca milagrosa", haciendo una franca intertextualidad con el trabajo cotidiano de la pesca en el Istmo desde la petición visual a través de esta analogía a la nutrición marina. En el caso de los santos, éstos aparecen en tamaño ampliado al de la gente, con lo cual se subraya su carácter divino. En ocasiones se les coloca dentro de un aura de nube, lo cual nos recuerda a los globos de los *comics*, acentuando su dimensión temporo-espacial otra: el cielo.



SVSIL6_IM 145

Detalle de santo en genuflexión comunicativa con la deidad. Nótese que también los bueyes presentan su mirada cómplice hacia el cielo.

San Isidro Labrador, patrono de las lluvias para las buenas cosechas, es el santo más representativo de la labor en el campo. Los bueyes con la yunta prestan atención a los gestos de plegaria humana. De hecho su mirada se dirige al santo como si lo observaran y, por tanto, ingresan así al tiempo-espacio mágico del ritual de petición.



MSVSIL8_IM 146

San Isidro Labrador, en esta escena, es el personaje que lleva la yunta, es decir, está en acción laboral. Le rodean, además de las plantas de maíz, los nombres de los socios y mayordomos de la "Grandiosa Vela" de San Isidro. La vestimenta de este personaje continúa su propia época y manera como es representado en los discursos de la iconografía religiosa. Como vemos, se presenta una imagen con enunciados metafóricos narrativos interculturales de la tradición dominante originaria, como es el labrado de la tierra, pero esta vez a través del ejercicio práctico concreto de un ser de la cultura colonizadora, desde su calidad de santo.



MSVSIL8_IM 147

No obstante, como observamos en esta escena, también tienen que tener cuidado con animales que pueden destruir el sembrío por lo que los espantan, para lo cual les ayuda un perro. Al fondo se ve una choza en arquitectura tradicional. En esta imagen se observa una práctica adicional al sembradío o la cosecha, pues el objetivo es el cuidado del maíz. De modo que estamos frente a un enunciado visual de detalle, cuyo funcionamiento informativo-persuasivo proporciona elementos del mundo cotidiano que viven a diario los campesinos.



MSVSIL7_IM 148

Una de las actividades rituales masculinas es llevar el coroz, planta de maíz a la iglesia a bendecir. En esta escena se observa a un hombre mayor, como a uno joven en esta actividad. Otra vez, una forma de alfabetización ritual inter-genérica. De modo que aquí observamos algunas de las escenas principales de la tradición campesina en las mantas zapotecas.



MSVL3_IM 149

Las escenas que más se repiten en cuanto a lo ecológico en las mantas son los paisajes donde se observa una vegetación tupida de árboles de distinto tamaño, en entornos armónicos con otros seres vivos.

Las nostalgias plásticas de Margarita Pérez

La pintura ha representado para mí una gran oportunidad y superación personal, tanto como mujer, como madre y esposa.

Una de las alumnas de Susana Wald en el Taller Mutante fue Margarita Pérez. Es originaria de Pinotepa Nacional, es decir, de la parte costera y zona afrodescendiente de Oaxaca. Ella se casó muy joven, a los diecisiete años, y dejó de pintar pues se dedicó a ser madre y esposa.²⁶⁴ Fue justamente cuando sus cuatro hijos e hijas crecieron que ella pudo retomar su gusto por la pintura e ingresó en talleres. De hecho, fue a través de su práctica de maternazgo que ella se interesa más seriamente que sus hijos en la pintura:

En el año 1983, pasando por el Jardín del Arte, que se encuentra cerca del corredor turístico, cuando la casa de la cultura promovía clases de pintura a los niños, asistí a éstas con mis hijos, y ahí conocí al maestro Liborio Navarrete. Cuando posteriormente vino a la casa para dar clases a mis hijos, se despertó mi inquietud artística, la necesidad de aprender y de desarrollarme artísticamente. Por mi condición de mujer con responsabilidades, madre de cuatro hijos, recién entonces busqué la forma de estudiar pintura. Para mi fortuna he contado con excelentes

²⁶⁴ Margarita es esposa de un médico, hermano de un funcionario público.

maestros que me han alentado a continuar en este largo y fructífero camino que es el arte.²⁶⁵

Esta pintora tiene un estilo figurativo. Ha experimentado con diversas técnicas destacando la utilización de pigmentos naturales, principalmente la grana cochinilla, la cual es trabajada por ella totalmente hasta sacar la pigmentación rojiza en el estado que ella lo desea, de acuerdo a su propuesta. Sus temáticas son diversas destacando los paisajes florales, marinos, los retratos y los collages, pues ella también es discípula de Ludwing Zellers e igualmente ha encontrado en el collage una manera “otra” de componer mundos oníricos de corte marino que a ella le son tan familiares, pues vivió su infancia junto al mar y ahora en sus pinturas ella intenta plasmar escenas de sus recuerdos y anhelos. De hecho, tiene el deseo de en algún momento retornar a su tierra, donde, además, es muy querida por ser la única pintora, donde por supuesto también ha expuesto.

[En Pinotepa] Allí tuve la dicha de contemplar bellos amaneceres. Acostumbraba a levantarme muy temprano, antes que el sol naciera. Era muy pequeña, pero recuerdo ese momento: veía que el cielo se teñía de dorado y las nubes dibujaban caprichosas formas. Desde la casa situada en la parte alta del pueblo tenía la dicha de contemplar aquel paisaje. Pensaba siempre en pintarlo, capturar esos colores, contemplar cómo se fundían a medida que el sol avanzaba al mismo tiempo que la gente iniciaba su recorrido para traer agua. En mi casa había un enorme jardín cubierto de plantas y flores, donde despertó mi amor a la naturaleza. Siempre he pensado que las plantas no sólo dan alimento material, también espiritual y estético, ya que los vegetales, flores y hojas nos acompañan. Desde el nacimiento, en el transcurso de acontecimientos especiales, a lo largo de toda la vida, incluso hasta la muerte.

²⁶⁵ Tomó clases con los artistas Liborio Navarrete (1983), la diseñadora Leticia Rodríguez (1985), el pintor Jesús Vásquez, Héctor Carranza (1992). Participa en el taller de acuarela de la pintora Katharyn Corbett (1993), en el mismo año forma parte del grupo Nuevo Camino del Centro Cultural Ricardo Flores Magón y realiza una exposición colectiva en el Instituto de Investigaciones y Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. En 1995 participó en el taller de pintura y composición de la pintora Carmen Cereceda y en el mismo año en la conocida exposición 30 pintoras oaxaqueñas, en la Sala Rufino Tamayo de la casa de la cultura oaxaqueña, exposición que estuvo itinerante en los siguientes lugares: Universidad Euroamericana, Tehuacán, Puebla; el Antiguo edificio de la Aduana, Veracruz, Veracruz; el Centro de Convenciones, Acapulco, Guerrero, y el Seminario de la Cultura Mexicana, México D.F. Entrevista con Margarita Pérez, 25-05-99.



MP_IM 150

Margarita mostrando su obra colgada en su espacio para pintar. Los enunciados visuales de su obra remiten a alegorías paisajísticas de pintoresco colorido, o en ocasiones a temas surrealistas, como el que muestra en sus manos.

Margarita Pérez desarrolla una metaforización estética ritual narrativa basada en la figuración. Retoma elementos simbólicos de su tierra, recuerdos de “lo que vi de niña”:

Veía indias bellísimas con solo enredos de enaguas teñidas con la tinta del caracol, sujetas con ceñidor rojo, su pecho desnudo y en la cintura el cántaro rojo: el indio vestido de blanco, machete en mano iba a las pozas cercanas a mi casa, las llamaban “a zagua zarca”. Aquel cortejo ritual y místico quedó para siempre grabado en mi alma (E 25-05-99).

Aunque considera que su familia la apoya en esta actividad, ella la realiza una vez que ha terminado de dirigir y en algunos casos hacer (la comida), y todas las tareas como madre y esposa, por lo que no tiene un tiempo específico, pero parece ser que es en la tarde el mejor tiempo para pintar. “Prefiero sentarme a pintar antes de ver las novelas”. Para ella, la pintura es emocional: “Me gusta pintar, es como un cúmulo de sensaciones, una manifestación de lo interior, hay una fuerza que me impulsa a hacerlo, ya que los colores me salen de adentro. Cuando pinto quiero expresar el sentimiento de las cosas, que siempre está presente en mí.”

Para esta pintora lo más importante de su vida es su familia y sus hijos. La pintura está en un segundo lugar. Y si bien ella ha logrado ingresar ya en los circuitos institucionalizados del arte, como las galerías y museos del lugar y de la nación, ella no aporta económicamente a su casa, pues dice que de todas formas

es muy poco lo que vende, pero quien lleva los gastos de la casa es su marido, que también le compra libros y materiales para que “yo haga lo que me gusta”.²⁶⁶

Por lo expuesto, ella es una pintora de las consideradas por algunos críticos de arte del lugar, como parte de las “señoras de los sábados”, por acceder al arte en una especie de *hobbie*, distracción, aunque en ciertos casos se llegan a tomar las cosas en serio e ingresan en los círculos representativos de exposición, lo cual es considerado como consecuencia de la clase social a la que pertenecen y no por su trabajo profesional. Sin duda, este tipo de comentarios por parte de los y las pintoras que sí asumen la pintura como su exclusiva actividad, deben analizarse más profundamente pues no debemos olvidar que ellas son mujeres de edad madura y su historia, desde cualquier posición social, ha implicado una ruptura con los cánones impuestos para el género. Visto desde una mirada socio-antropológica, en cambio, la práctica semiótico discursiva plástica, sobre todo la pintura, puede ser un espacio “otro” de concientización política femenina, de catarsis y también de creatividad estética. Si bien muchas de las creadoras de este estilo pertenecen a una clase social alta, también esto significa el acceso a espacios de arte, museos internacionales, literatura que en ocasiones pueden abrirles un horizonte de miradas actualizado.

En cuanto a su posición frente al género, esta pintora comentó con entusiasmo de su participación en el III Foro “La mujer ante el nuevo milenio”, organizado por la Casa de la Cultura de Oaxaca en 1998, donde hizo una breve reseña de su vida como pintora, lo cual fue un reto más para expresarse. “Considero que el arte es la más pura representación del espíritu de cada persona, y que a través del arte podemos comunicarnos con nuestros semejantes, podemos plasmar o decir cosas en lenguajes bellos y sutiles” Como vemos, para esta creadora su formación imaginaria en torno al arte, excluye elementos de la realidad profesional a la que se enfrentan las artistas que viven de esta práctica, como son las relaciones con el

²⁶⁶ De cualquier forma notamos que aunque su situación económica era a inicios del milenio una de las mejores de la ciudad y su casa es de considerable amplitud, ella no poseía un taller de pintura propio y ha adaptado una pequeña salita-comedor para ello. “Lo había ido dejando”. Luego de algún rato, logró hacer su taller.

mercado, los intermediarios, espacios de exposición, entre otros, que desmitifican la pureza de la mirada y la belleza como metalenguaje.



MP_IM 151
Margarita Pérez, "Marina". Óleo sobre tela, 2000

Las experiencias que he desarrollado son pocas, quizás perdí un tiempo muy valioso. Si hubiera comenzado a pintar con anterioridad podría haber hecho más, pero reconozco que todo tuvo que venir de esta manera, porque así fueron las circunstancias, pero para empezar cualquier actividad en la vida no hay ni edad ni fuerza que detenga el impulso para ello.

La insurgente sirenidad de Justina Fuentes

Yo soy una sirena desde pequeña.

Justina Fuentes es otra de las pintoras de reconocimiento estatal y a nivel internacional es una de las impulsoras y protagonistas de la vida creativa desde la década de los ochenta en Oaxaca. Es co-fundadora del Taller Libre de gráfica oaxaqueña en 1982. Hizo estudios de arquitectura y desde esa época se fue vinculando a las artes plásticas, para dedicarse por entero a esta profesión hasta la actualidad, en que transita la sexta década de su vida. Estuvo casada por una década con el conocido pintor oaxaqueño Juan Alcázar, director desde hace varios años del Taller Rufino Tamayo, por lo que reconoce que este hecho le abrió puertas para ingresar a circuitos legitimados de arte, tanto a nivel nacional como internacional. No obstante, ha sido su labor y dedicación a la pintura por más de dos décadas lo que le ha dado prestigio y trayectoria profesional. Ella pinta generalmente paisajes oaxaqueños marítimos, donde se autorretrata como sirena. Este estilo constituye un sello personal. En ocasiones sustituye la cola de pez por la enagua zapoteca, elemento con el que juega plásticamente; otras veces, en cambio, es el alcatraz que está entrelazado en los cuerpos femeninos. Muchas de

las pintoras se sienten atraídas por esta imagen y la imitan dando lugar a ser calificadas como “las justinitas”.



JF_IM 152

Justina Fuentes, “Renacimiento”. Óleo sobre tela, 1999.

Este estilo de obra tiene un eco-cronotopo visual, que intertextualiza con la obra de Diego Ribera en tanto remite a los reconocidos alcatraces.

Para Justina, este peculiar trabajo con la sirena viene por un particular recuerdo de su infancia:

Yo, de pequeña, estuve con aparatos en las piernas que me impedían moverme libremente. Nací con un problema en la cadera por lo que tuve que sufrirlo hasta cerca de los cinco años. Fue cuando comencé a aprender a caminar. De alguna manera me recuerda la sirena a esa imposibilidad que marcó mi infancia.

Ese evento le dejó huellas y ha sido la pintura una forma de traducir esas emociones. Sus paisajes están llenos de nostalgia y soledad, halo que la envuelve en un mundo místico que ella ha sabido explorar y desarrollar, un estilo propio que entrelaza el erotismo con la nostalgia. De ahí que su “sirenidad” conjunta una femineidad melancólica y mágica. Sus mujeres sirenas buscan en el horizonte respuestas a sus preguntas, exponiendo relaciones cósmicas con la lectura ecológica del ciclo lunar representado, es decir, la luna no tiene una función decorativa en su obra, sino simbólica, está representando sus estados emocionales.



JF_IM 153

Justina Fuentes, Sin título. Óleo sobre tela, 2002.

Justina es siempre la que está retratada y en cada cuadro cuenta una historia significativa de su vida, como cuando se separó de su esposo y sintió que sus lunas “se obscurecían” o cuando “descubrí una nueva estrella en mi paisaje”: su actual pareja, menor que ella, por lo cual ha sido criticada y dice que hasta discriminada en el ámbito artístico, ya que todos la conocían como la compañera de Alcázar. No obstante, enfatiza que esto no ha pasado igual con Juan, su ex esposo, quien también tiene una actual pareja menor que él y no obstante no ha recibido comentarios negativos, por lo cual considera que también en el ámbito del arte –que debería ser desprejuiciado- en Oaxaca existe muy marcada la discriminación hacia la mujer.



JF_IM 154

Justina Fuentes, en su casa-taller, 2002.

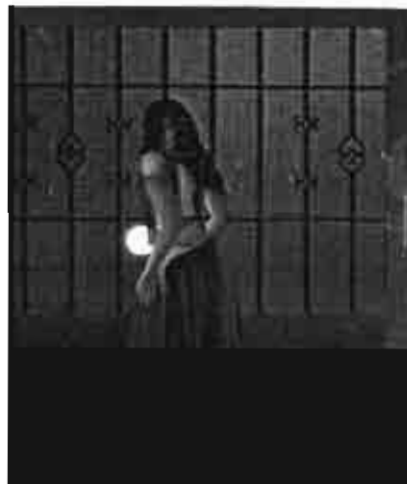
Con esta creadora estamos frente a procesos de metaforización estética ritual nómada, pues transita entre el *corazonar* mitológico, ritual narrativo figurativo y el

performativo, en tanto la cura metafórica emocional es una dimensión importante de su creación. Pretende una acción transmutadora, una re-existencia femenina a partir de las relaciones dialógicas con la naturaleza y su acción emotivo-kisceral, desde los enunciados visuales metafóricos indexicales que presenta su obra. Así sus isotopías visuales son: la luna que funge como su anclaje, firma; los alcatraces, la cola de sirena o la enagua en su lugar, entre algunos de los principales. La auto-referencialidad es quizás el mayor rasgo distintivo de esta creadora junto a la posición, la mayoría de las veces de espaldas al espectador, por tanto en relación dialógica con la luna, el mar, o cualquier motivo ecológico que forme parte del contexto escénico representado. Siempre es el rostro femenino el que está entrevisto u oculto.



JF_IM 155

"Por no tenerte". Óleo sobre tela, 1999



JF_IM 156

"Perfumes del Color". Óleo sobre tela, 2004.



JF_IM 157

Instalación, 2004

Justina, junto a obras de la muestra. En la esquina un baúl antiguo abierto muestra perfumes de tamaño normal, junto a un cartel que explica las percepciones olfativas.

Una de las exposiciones que hizo Justina en 2005 fue en Huajuapán, Oaxaca, una población a dos horas de la capital del estado. La llamó “Los perfumes del color” e incluyó un performance, donde esta creadora desfiló junto a la gente del lugar en la noche a manera de una procesión de calenda.²⁶⁷ Mostró estructuras que simulaban grandes perfumes, que elaboró en papel maché con los que recorrió por la calle principal hasta llegar a la Casa de la Cultura. Esta propuesta incluyó una investigación de los sentidos y relaciones que se construyen entre el color y las sensaciones de olor que el perfume proporciona, con la pretensión de generar una serie de combinaciones, desde la sintaxis de estos dos enunciados estéticos, con los cuales nos identificamos cotidianamente y que también nos remiten a la cultura, el género, las estéticas modernas u originarias (como en las fiestas), entre otras dimensiones de escenificación personal.

La estética olfativa, como lenguaje de la memoria, es subrayada con el signo baúl, lugar donde se guardan recuerdos, intimidades, historias. El perfume tiene un eco-cronotopo histórico que tiene relaciones intertextuales con tiempos antiguos en diversas civilizaciones como la egipcia, las originarias de nuestro continente, donde se han tejido historias a partir de esta percepción extraída de hierbas, maderas, frutas. Así, aromas como el chocolate eran atribuidos a los dioses. Para esta creadora: “el perfume que es externo, se vuelve parte del cuerpo de quien lo porta, armoniza con su aura y crea identidad. Con él nos inventamos y reinventamos diariamente como los actores en escena, en la tablas de la vida. Obsequiamos

²⁶⁷ Recordemos que la calenda es el desfile matutino, antes del alba, con antorchas encendidas que abre las fiestas principales de la comunidad.

olores y con ellos regalamos una paleta de tonalidades al otro, pues hay perfumes de todo tipo y color”.



JF_IM 158

Calenda de perfumes, Huajuapán, 2004.

El diálogo con los “árboles de la vida”, de María Rosa Astorga

“Memento audere semper”: Recuerda atreverte siempre.²⁶⁸

María Rosa es color:

Es un cielo azul y un árbol, es una obra grande, óleo sobre tela. Me costó bastante llegar a esa profundidad del azul, finalmente mezclé como cuatro azules para lograrlo, y quería que el árbol tuviera la congruencia de luz con respecto al cielo, así que me iba a caminar para mirar árboles que estuvieran bajo ese profundo azul, lo que me hizo entender que la luz bajo ese cielo es clara, muy luminosos son los objetos que están bajo ese cielo, porque donde hay mucha oscuridad hay mucha luz también, con el alma humana pasa exactamente lo mismo.

Esta mujer artista, “chilena-oaxaqueña”,²⁶⁹ ya vive en México y específicamente en Oaxaca desde muy joven, en que vino con su padre, exiliado de la dictadura chilena. Cumple su cuarta década de vida entre su producción creativa y como madre y pareja de un reconocido pintor jalisciense.

Su interés estético ha transitado multivalentemente por varias disciplinas y artes. María Rosa es agrónoma, poeta, pintora, ha desarrollado proyectos alternativos en el agro, en el estado de Oaxaca. Además, ha trabajado diseño industrial, madera artística, hecho videoarte, gestión cultural. Es una ávida lectora y gusta de la

²⁶⁸ Frase compartida por la creadora recogida de un libro que permaneció mucho tiempo en su buró y que ella aprecia mucho. Comunicación personal entre 1999-2005.

²⁶⁹ Como muy creativa y acertadamente define su identidad de pertenencia su pareja, el también pintor Raúl Herrera. Ver su página en el Museo de las mujeres artistas mexicanas. Ella es chilena y lleva viviendo en México veinte y cuatro años.

cocina ecológica, tanto como caminar por los cerros de Oaxaca. Quizás son las letras y los colores los que ha tejido desde ya un gran tiempo con meditativo esmero y esta es la época en que fructifican en reconocida madurez.

La metaforización que elabora María Rosa Astorga parte entonces de su posición política de crítica a la devastación ecológica, desde la explicitación de los diversos sentidos simbólicos: emocionales, relacionales inter-especies, ritualidades y sobre todo la belleza que nos proporcionan. Para María Rosa su obra nace de la emoción del enfrentamiento sensorial, más que conceptual, al igual que su poesía. Su interés por la tierra, los paisajes, tiene el trasfondo de amplio conocimiento y exploración de sus múltiples posibilidades. En una de sus últimas exposiciones, María Rosa genera un vínculo entre el trabajo de exvotos, que tiene un singular desarrollo en el arte popular mexicano, y el paisaje como protagonista en obras de pequeño formato. Así, en su obra podemos encontrar relaciones de intertextualidad con las mantas, en tanto el paisaje es uno de los elementos-continente, protagónicos, presente en ellas.



MSVL5_IM 159

Paisaje de Manta del Lagarto, con el cual podemos encontrar relaciones intertextuales, desde un eco-cronotopo discursivo visual del arte popular con el arte actual de esta autora.

“Estos cuadritos son chicos, miden en promedio 40x30cm y son exvotos, así se llaman también, son milagritos que antaño entregaban a la virgen, en agradecimiento por cumplir un milagro; así que hice varios exvotos agradeciendo distintas cosas. Son óleos sobre madera y encausto”.²⁷⁰

²⁷⁰ Comunicación personal con María Rosa Astorga, 20 de junio del 2010.



MRA_IM 161

“Exvoto”. Óleo sobre madera y encausto, 2009.

Como menciona su maestro y compañero Raúl Herrera:²⁷¹

En su más reciente exposición volvió a sorprendernos (aparte de los paisajes) con una serie de exvotos: cuadros de pequeño formato trabajados en maderas preparadas, la mitad con una imagen del milagro por el que se agradece en imagen y por la otra mitad una versión escrita del portentoso y su agradecimiento al santo en cuestión. Astorga, en su versión pictórica, da las gracias en imágenes a la madre tierra por todos sus dones y en poema libre, con voces antiguas, los agradece literariamente. La belleza de los pequeños cuadros justifica su función y la poesía redondea la obra enmarcándola.



MRA_IM 162

Confieso, sin embargo que las cosas de este mundo no tienen estabilidad alguna, sino que siempre están cambiando, así quien mirase algo bello guardarlo tiene en el corazón. Oax., febrero, 2009.

En el interés por enlazar el trabajo ritual del exvoto con el paisaje, María Rosa Astorga genera un eco-cronotopo paisajística que explicita intertextualidad. El eco

²⁷¹ En Museo de las mujeres artistas mexicanas

http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/astorga_mariarosa.html

del exvoto es en sí una semiosfera que contiene relaciones de género, clase, ética y estética. Ha sido un texto que ha transitado del arte con competencia académica de las clases altas a la estética popular cotidiana. Es un texto en que el/la creadora quedan invisibilizados, en tanto no suelen manejar el anclaje de la firma con lo cual también tiene varias lecturas como dice Bartra:

Para conocer mejor las características propias de cada uno de los distintos grupos sociales y evitar meterlos a todos, cómodamente, dentro del mismo saco roto llamado pueblo, es precioso saber lo que piensan, lo que sienten y lo que hacen. El anonimato puede representar una tarea colectiva, o no. Muchas veces detrás de éste se esconde el trabajo creativo femenino y, por vivir en una sociedad patriarcal, a menudo simplemente se asume que se trata de un trabajo masculino". Por esto conviene considerar importante que se sepa, que todo el mundo pueda saber, lo que hace cada quien (Bartra: 2005,41).

María Rosa entabla un diálogo entre la estética popular y las estéticas de la vanguardia a través de representar el motivo de estos retablos desde una paleta impresionista, no obstante incluye su nombre en ellos, su firma, y sustituye la narración de relato visual que se hace en los exvotos por textos varios: poesía de su autoría, refranes de los que se apropia, o también relatos de detalles que cuentan un instante de relaciones entre los/las espectadoras frente a paisajes. De modo que esta creadora desarrolla un discurso interestético a través del tópico paisaje. En ambos, los árboles son testigos presenciales de los temas representados al otorgarles un lugar protagónico. Se da entonces una serie de diálogos que van tanto internos entre los estilos, como entre la obra y el/la creadora, en tanto presenta un funcionamiento performático. El texto genera discursos de agradecimiento, concientización, una cura metafórica, que en el caso de esta propuesta, se desarrolla a través de los vínculos de valoración y esteticismo ecológico.

El trabajo con el mar tiene también un gran peso en su paleta. En obras como "Mar Pescadores", María Rosa desarrolla un eco-cronotopo que nos recuerda a los mapas antiguos a través del recurso de mirada desde afuera, ahora satelital del/la espectadora. De esta manera, las formas de las barcas, al igual que la tierra, cobran nuevas perspectivas, colores, miradas. El estilo expresionista favorece los sentidos de imagen en movimiento y el gran formato del que gusta Astorga le

permite realizar dípticos y trípticos que juntan fragmentos de enormes imágenes que no están llenas de representaciones, sino todo lo contrario, tienden a tener espacios vacíos.



MRA_IM 163

“Mar Pescadores”. Díptico, 2007



MRA_IM 164

“Poco precio me parecería tener que dar mi vida por la mitad del deleite que significa volver a ver un día más, un atardecer así”. María Rosa Astorga, Oaxaca, 2009.

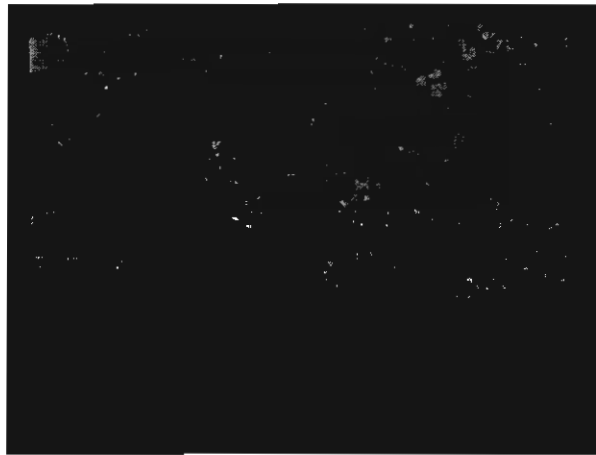
Respecto a Oaxaca, María Rosa explica su luz porque:

Oaxaca tiene una gran luz para pintar paisajes, y no es por la magia de Oaxaca, porque no creo en eso, es por la latitud donde se ubica el estado de Oaxaca: semi-tropical, cerca de la línea del ecuador, lo que hace que la luz entre directamente, en 90°, a diferencia de otras latitudes como Chile, que la luz del sol entra en ángulos más bajos, por lo que la luz no es tan intensa, es rasante, tangente, suave en pasteles.



MRA_IM 165

“Agua que no has de beber, déjala correr”, 2009.



MRA_IM 166

“Agua, hojas, tierra, aire, fuego, color, mojadadas, ranas, pájaros, flores, amor, peces, verde, decamerón, vida, aire, cuerpo, viaje...”
María Rosa Astorga. Oax., 2009.

En la siguiente obra, Astorga narra un hecho propio, un detalle de su vida cotidiana con su hija, que le quedó en su memoria, explicitando inclusive el nombre de su hija. De esta manera estamos frente a una metaforización estética-ritual narrativa desde el *corazonar* ecológico, que ancla emociones en detalles que nuestra memoria se encarga de encuadrar y recordar.



MRA_IM 167

“Exvoto paisajístico”. Óleo sobre madera y encausto, 2009.
Mientras estas palabras se decían, Sara soltó al ruiseñor y despertándose,
comenzó a cantar con gran placer su libertad...

La filosofía ritual en papel de Akiko Mayasita²⁷²

Es bueno hablar de la vida. Hace falta meditar...

Akiko comenzó a pintar a partir de una fuerte depresión que tuvo viviendo en México, cuando estaba dedicada de lleno a ser madre. Tenía tiempo y decidió dedicarse a ello. Había estudiado en Japón Artes Gráficas y otras expresiones creativas, pero fue en Oaxaca que ella se decidió a iniciar su carrera plástica. En los años que estuvo fuera de Oaxaca, cuando se regresó a su país en el 2005, comentó que “eso es lo que más me duele dejar de Oaxaca, mi carrera como artista plástica”. En el 2009, Akiko tomó la decisión de retornar a México y específicamente a Oaxaca,²⁷³ ciudad donde cuenta con amistades incluida la de Toledo, quien valora su obra y le ha apoyado en instalaciones como la que realizó en 2004, en el patio del Cine Club El Pochote y que denominó “La fiesta de la flor”:

²⁷² Entrevista con Akiko Mayasita, Oaxaca, 2 de febrero de 2005. Comunicación personal electrónica, abril 2010.

²⁷³ Aun cuando su ex pareja es un reconocido artista de Jalisco, ella prefirió Oaxaca, pues fue el lugar donde pudo desarrollarse como creadora, en su primera instancia en México. Además considera que “los hombres oaxaqueños son machistas, pero peores son los de Jalisco.”

Con el maestro Toledo, sí nos conocemos a través de arte y amistad. Él me ha apoyado emocionalmente. Cuando le interesa mi obra es como sentir algún logro de mi vida. Sabes que él tiene mucha información de arte, es una persona honesta y directo. Él me hizo estudiar sobre mi cultura, pues siempre que lo veía me preguntaba cosas como: cómo se hace papel japonés, como es la vida de Japón, enriqueciendo el conocimiento de mi cultura cada vez más.

La instalación partió de un eco cronotopo que reprodujera la tradición sintoísta por la cual se festeja el tiempo del florecimiento, lo que la llevó a libros para investigar. “Me despertó ganas de realizar con mi propio mano. Me tardé dos años para preparar la expo que duró tres días. Lo último que hice es quemarlas todas, porque fue un placer por estos tres días”.

En Japón se efectúa esta fiesta “para prevenir la enfermedad con la ayuda de Dios, para protegerse de la catástrofe, para la fertilidad del maíz, el florecimiento primaveral, además del impacto de la era de la guerra, para la paz, la felicidad de la otra vida, y se dice que dependen de esta única-mente la creencia en el evento”. De modo que con la obra de Akiko estamos frente a un trabajo de traducción cultural a través de una metaforización estética ritual performativa, que abreva del *corazonar* mitológico-ritual de las creencias ancestrales de una de las culturas más fuertes que componen su país. La fiesta se llama: *aichi-ken, kitsitara-gun, touei-cho (hana matsuri)*. “Es la ofrenda a la naturaleza para agradecer a los dioses de la cosecha, lluvia, diablos, y otras cosas. No sé mucho de sintoísmo, pero fue sentir un espíritu de humanidad en el campo. Eso me hizo sentir un contacto con la naturaleza”. La simbolización estética ritual abreva de elementos de la naturaleza, como la flor y los instrumentos del trabajo humano para su cuidado, como lo observamos en esta imagen, representados:



AM_IM 168

Detalle de instalación “Fiesta de la flor”, 2004.



AM_IM 169

Ofrenda ritual, dentro de la instalación "Fiesta Ritual", 2004.



AM_IM 170

Detalle simbólico aprovechando un espacio de la arquitectura lugareña.



AM_IM 171

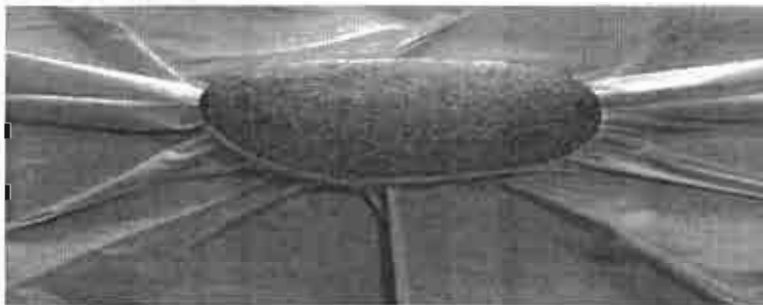
Instalación "Fiesta de la flor", ocupando el entorno medioambiental oaxaqueño, 2009 (Panorámica).

Esta fiesta incluye bailes de demonios que ahuyentan enfermedades y aseguran un año de buena salud. Esta fiesta que nació en el campo, en las montañas del país, se extendió a la ciudad y también ha migrado con el desplazamiento de sus miembros, así que es un ritual que se ha expandido notablemente, y actualmente constituye un motivo de turismo internacional representativo para el país. Esta creadora considera que su vida como madre y creadora sola, siempre está en constante movimiento. "En Oaxaca, como artista y madre es difícil. Cambió mi

situación social con el divorcio y vivir dependiendo de arte, cada vez es más difícil. Últimamente nos afecta económicamente, también emocional. No tengo paz en mi cabeza". Su personalidad, comenta, es vista en Oaxaca como dura y muy seria, así le comentan los amigos, pero ella cree que es una cuestión cultural, porque "allá somos así. Soy dura y seria ja ja ja". Otro elemento que le preocupa a esta creadora tiene que ver con la educación: "Me preocupa tanto la educación de este país moral, espiritual. Hay mucha ignorancia de gente, hasta en el campo del arte. No es pareja la educación de aquí, en cambio de Japón [...] eso me hace pensar muy obscuro el futuro de México". En cuanto a su obra actual:

El trabajo de Akiko Miyashita ha sido en los últimos años una profundización de la técnica Takuhon, explorando en la impresión de formas y objetos en tercera dimensión, creando, no sólo dibujos y escrituras, sino capturando con el papel forma y volumen de objetos, ya sean cotidianos (para captar la esencia y armonía de proporciones) o parte de la naturaleza [...] rescatar lo cotidiano implica apropiarse con el papel el cuerpo del sujeto para preservarlo, él guardará la forma externa que define su función y nos enseña que tanto ésta como la forma también son armonía y por ende estética [...] recupera para nosotros las formas cotidianas; esas formas humildes y armónicas que ya no miramos; nos vuelve a abrir los ojos a las fuerzas que mueven la vida y por eso se podría decir que el camino de su expresión es capturar el espíritu de los objetos en el papel para nosotros (Herrera, Raúl).²⁷⁴

Akiko Mayasita es entonces una creadora que desarrolla una estética ritual que se ancla en el detalle, como lugar simbólico de explicitación visual de lo cotidiano a través de enunciados visuales metafóricos emotivo-conceptuales.



AM_IM 172

Técnica *kantaku*, 2008.

²⁷⁴En http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/miyashita_akiko_a.html

La mirada metafórica del cuerpo femenino de Miriam Ladrón de Guevara

La obra soy yo.

Miriam es otra de las creadoras que elabora su obra desde lo que hemos denominado el feminismo metafórico, es decir, que elabora sus sentidos contra-hegemónico-patriarcales a través de símbolos que no son vistos como parte del campo semántico explícito feminista, no obstante son usados así, a través de retóricas estéticas críticas, debido a que:

A mí la palabra feminismo no me gusta porque lo considero una lucha muy aberrante que ya no deberíamos tener, sino que estamos en busca de nuestros espacios y nuestros derechos, sin tener que ser feministas, porque el feminismo de pronto cayó en un panfleto ya como de muy... de un combate en contra del hombre y yo no considero estar en contra del hombre, sino a la par. Entonces yo hablo más de equidad que de feminismo. Equidad como género más que lucha en contra del hombre, no por mi femineidad, porque yo no he perdido mi femineidad, o sea yo simplemente me hago valer por lo que soy y donde estoy pero no por ser feminista, sino por ser mujer, en busca de la equidad.

Es representativo que muchas de las creadoras entrevistadas coinciden con este imaginario del feminismo, como eje opuesto de sujetos jerárquicos, sólo contrario al machismo, no como otra visión desde la equidad de todos y todas.

Es más que todo la catarsis de mi vida, entonces yo hablo de la condición de la mujer pues porque soy mujer y porque como hablo de mis vivencias y como veo a las demás mujeres también. Mi intento es que las mujeres reflexionen lo que estamos haciendo con nosotras mismas y que no nos den nuestro lugar, tenemos el lugar y tenemos que conservarlo y nos hagamos valer en este mundo en equidad. No estar en función del otro, sino en función de lo que nosotras nos estamos haciendo a nosotras mismas, entonces más bien en cuanto a lo que nos hemos dejado hacer y analizar un poco. Sí, entrar en conciencia de que depende de nosotras. Las cosas pasan hasta que nosotras decidimos que sucedan o que dejen de suceder. Mi obra trata de interpelar a las otras mujeres y generar la conciencia.

No obstante, entre las manos de Miriam se forjan historias de mujeres que habitan altares, santas de papel que nos miran mientras se miran, corazones que delinear la herencia de pasiones y deseos femeninos en sus ternuras, esperando volar, hojas que recuerdan aún al árbol que les dio sombra. Así se narran todo tipo de formas. Ella las hace hablar con voz suave o grave. El reciclaje adquiere la calidad de arte objeto y dimensiona su capacidad discursiva de metáfora enunciativa, interpelativa, desde las entrañas mismas de su semiosis, es decir: la función primaria para la que fueron hechos. Este ya es un discurso *per se*, que va a

ser semiotizado a partir de la incorporación de la expresión estética cultural y artística que le agrega un nuevo valor y por tanto un nuevo mensaje a la obra: el poético visual.



MLG_IM 173

Miriam Ladrón de Guevara, "La tarea". Mixta 48x38x5 cm, 2002.

Y es que Miriam Ladrón de Guevara se propone observar la naturaleza en su poesía para tocar sus materiales y hacer magia. Su reto, traducir esas voces acurrucadas en lo cotidiano que nos consume, aglutina, empolva, y luego crear esos caminos con destreza y buena factura para que la comunicación fluya y puedan dialogar con nosotros en buen tono, labor que realiza con esmero cada jornada en su taller, entre aceros corroídos, corcholatas, papel maché, engrudo y pinceles, espejos, íconos, desde los cuales genera enunciados visuales metafóricos conceptuales, en crítica con el trato al medioambiente y a las condiciones de relaciones de género.



MLG_IM 174

Miriam Ladrón de Guevara, "Novia te veas". Mixta. 50cm, 2005.

Madre: ser madre es también ser creadora, es parte de ser artista. La forma en que yo asumo la maternidad, es parte de mi creación. Intentando formar, y entonces yo creo que son muy juntos las dos cosas porque en las dos estoy experimentando.

En cuanto a la corporeidad metafórica hiperbólica de este tipo de obra escultórica, que expresa un estilo ecológico que la caracteriza, menciona:

Muchas veces tiene que ver con un yo simbólico porque muchas veces estoy hablando de que la sociedad como que nos demanda muchas más cosas que no siempre podemos nosotros dar, entonces nosotros necesitaríamos tener más manos, más cabezas, más tetas, más de todo para cumplir con todos los requisitos sociales, entonces siento que para la sociedad en general, porque nosotras mismas caemos en este juego, nos demandamos más de lo que nosotras mismas tenemos la posibilidad de dar. A partir de intentar complacer te anulas, entonces necesitarías como mucho más de todo para poder satisfacer a todos los demás.

Esta creadora utiliza el agua como acompañante fundamental en su trabajo:

El agua es su ayudante de siempre, quizás porque los fluidos femeninos narran también eso que se dice en silencio o se prefiere olvidar, pero que pertenecen a la cotidianidad femenina de cada mes, de cada día, de cada palabra. Esto no limita su producción plástica al mundo de lo femenino exclusivamente, todo lo contrario, incluye la palabra del otro, la gente, el pueblo, la comunidad, la urbe, el planeta, a través del espejo de quien se refleja en el instante impostergable de la curiosidad, y se enfrenta con la obra de arte compartida con el espectador en el momento sagrado del encuentro de los tres: el hecho artístico, el destinatario y su creadora, como en este caso.

De modo que Miriam con esta obra se desnuda, descubre su pecho y nos muestra el "ojo del corazón", uno protegido por una luz celestial, dorada, en cuyo interior duerme el colibrí de nuestros deseos:

El corazón es como el sentimiento es la representación de nuestros nacimientos diarios y de nuestras muertes diarias, es como una parte esencia que muchas veces no vemos, que reprimimos porque causa dolor. En el momento de representarlo pues ya lo pones afuera y lo puedes manipular y analizar e integrar de otra manera, otra vez, por lo menos yo, como que es el análisis. El colibrí es símbolo de amor, un colibrí muerto es símbolo de desarmar y era una de mis muertes del corazón.



MLG_IM 175

Miriam Ladrón de Guevara, "Ojo del corazón". Mixta, 2004.

En cuanto a su identidad, Miriam señala: “yo soy oaxaqueña porque aquí decidí estar y aquí he abrevado la mayor parte de lo que después saco en la producción. Yo tengo un bagaje que no puedo negar, y estudios en el DF y pues soy de ambos lugares”. Por ejemplo, aquí me siento más cercana a las mujeres artistas extranjeras que a las oaxaqueñas. Ahora, en Oaxaca no se ha dado una lucha por la conciencia de género:

Como que muy luchadoras no, ya no están luchando por sus espacios, sino por su propia vida. Como que el momento de la lucha feminista aquí no está muy presente, no sé si ya pasó o se presenta de otra forma. Hay que seguir luchando por una equidad, hay que seguir luchando por nuestro lugar diario. Y yo creo que a partir del propio trabajo es que se va haciendo pero ya sin esa propuesta de género tan definida y tan combativa como se dio en los setenta. Se sigue luchando a partir de la vida diaria, simplemente porque me corresponde y estás haciendo valer tu espacio diario, ya no por ser feminista, y ahí creo que todas estamos, no con esta propuesta de lucha de género, sino como una condición de mantenernos, de seguir abriendo nuestros espacios y haciéndonos respetar. Cuando algo sucede, ahí estamos.

A su vez, Miriam, reconoce aspectos significativos que deberían formar parte de las agendas institucionales, a favor de las mujeres artistas para mejorar las condiciones de producción creativa:

En cuanto a lo que se necesita es apoyo, guarderías, servicio médico, apoyo de instituciones, centros sociales, escuelas, mover la obra es carísimo y no te apoyan las instituciones. Por dignidad yo tengo que hacer mi trabajo. Cargando obra, bebés, por toda Oaxaca. No encuentre una limitación, de pronto sí es un poco más de trabajo.

No obstante, respecto del asunto jubilación, su criterio es que: “la jubilación en las artistas plásticas no existe, si lo ves como yo, como una forma de vida y como una necesidad, pues a menos que te mueras dejas de hacerlo, porque no es un trabajo, es una necesidad, entonces desde ahí, yo siempre seguiré haciendo, aunque sea viejita seguiré haciendo porque es una catarsis que yo tengo que elaborar. Yo, si no trabajo me pongo mal”. En este discurso de Miriam encontramos, igual que en muchas otras creadoras, la relación catártica emotivo-creativa como cura metafórica que permite al sujeto la re-existencia cotidiana. De ahí que la conciencia laboral se entrelaza con la necesidad en un *continuum* dialéctico-dialógico de sobrevivencia.

Por otra parte, Miriam, también ha incursionado con agudeza en el performance, abriendo camino a esta estética. Ha trabajado propuestas críticas por los derechos políticos de las mujeres, a través del feminismo metafórico.

A partir de hablar con mujeres y ver que muchas de nosotras queremos ser a partir de una relación con un hombre, y en cuanto entras a eso te anulas como mujer. En cuanto llegas a tu objetivo en la vida del matrimonio y la felicidad con los hijitos, te anulas como mujer. Entonces me dije, cómo puedo representar esto que nos estamos haciendo siempre [...] siempre querer ser en función de un matrimonio. Tú ves los anuncios de la televisión, todo el análisis de contenido de los programas van enfocados a la familia feliz. A que eres muy feliz limpiando con tal instrumento. Y que eres muy feliz de ser la esclava de tu marido cuando llegue y que muchas, muchas mujeres con las que yo platico, creen. Mi parte es también estarles diciendo, no hijas por ahí no va. Incluso mi hermana se acababa de casar. Su gran ilusión fue toda la vida casarse y entonces estaba muy metida en el rollo de la moda por mi hermana y por varias cosas.

Como se evidencia, la postura crítica de Miriam interpela estereotipos de felicidad que los medios se encargan de transmitirnos en estrategias diversas. Quizás el público femenino sea uno de los más seducidos en esos discursos donde la meta de la mujer es la familia, y en la cual el rol que se enfatiza es la limpieza. De ahí su crítica a esta institución que posibilita anularse en nuestros derechos a elegir opciones, de ser y hacer para las diversas configuraciones identitarias.

Luego de que te dejaste y te cae el veinte que sucedió porque lo permitiste. Yo puedo, a partir de mi experiencia, transmitir la conciencia con las demás para que no se dejen llevar por esos estereotipos que te bombardean todo el día. Es a partir de que no todas nos estamos dejando que va cambiando (E, 18).

Así, esta creadora ha desarrollado en sus más de veinte años de estancia en Oaxaca y su quinta década de vida, una lucha estética ecológica que ha incluido lo que podríamos denominar ecologías afectivas, ecologías ciudadanas de armonía, respeto al medioambiente, a la historia que se construye en los espacios dialógicos de los parques, plazas, arquitectura, es decir un urbanismo con perspectiva de género.

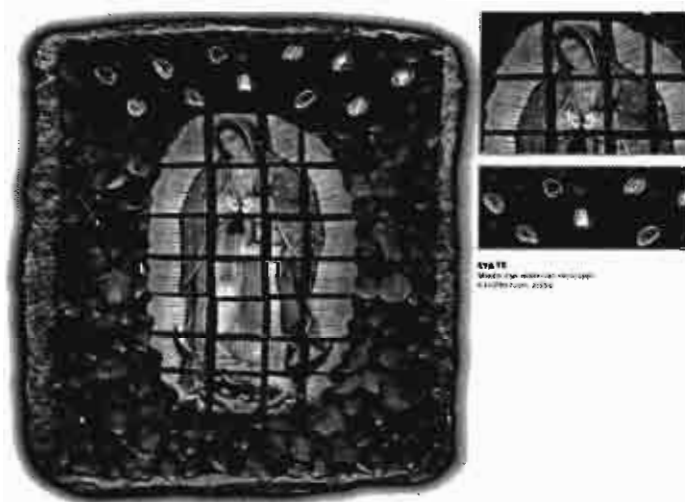


MLG_IM 176

Miriam Ladrón de Guevara, "El vacío está lleno de tiempo seco". Mixta (caja), 2006.

Empecé trabajando al principio todo lo que era religioso y las santas y las vírgenes. Yo empecé a hacer primero altares. Yo creo que era mi necesidad de llenarme como de esa historia mística que yo no tenía y que Oaxaca me dio.

Yo nací en una ciudad donde no tenía mucho contacto con el misticismo ni con la religión. Mi familia no tenía el contacto con la fe, así que llego a Oaxaca y empiezo a ver todo esto, y cuando estoy en Colombia, lo que primero empiezo a hacer para mi casa es un altar, como para retomarme a mí misma, para retomar lo que yo había dejado. Empecé a hacer altares como en búsqueda de ese misticismo que yo no tuve, porque yo no soy creyente, y que me nutrió mucho cuando estuve aquí. Me gustaba mucho, no el rollo de la religión formal, sino el espacio de paz que genera la iglesia. Toda la fe y esa parte energética que crea y que me nutre muchísimo. A veces voy a las iglesias a llenarme de esta fe y fue por eso que lo empecé a hacer, no por ser católica. Y después empecé a hacer en función a esto una crítica a la misma iglesia. No analizo mi trabajo.



AYATE
MIXTA CON MATERIAL RECICLADO
43x29x7cm, 2004

*"La Virgen de Guadalupe es un símbolo de
familia y de nuestra ide libertad y herencia"*

MLG_IM 177

"Ayate". Mixta con material reciclado, 43x29x7cm, 2004.

Tres palabras que definen su obra son para Ladrón de Guevara: “libre, entregada y comprometida”. Ella se considera “anarca, porque no le gusta recibir órdenes; con un compromiso con el medio ambiente, aunque no estoy entregada a una causa especial”. Piensa que para que las cosas cambien en la práctica artística las nuevas creadoras: “no deben limitarse ni por las críticas ni por las instituciones, que sean abiertas, que no hagan las cosas por solamente vender, que sea un placer el trabajo, y que de ahí todo va generando como a escala, que vaya fluyendo, pero lo más importante es ser libres en cuanto a tu producción y no dejarte influenciar ni amedrentar”. Ana Santos, colega suya del medio creativo oaxaqueño, quien hizo una investigación sobre las mujeres artistas oaxaqueñas, considera que ella “tiene una visión muy poética del arte. Ella dice que el arte es una reparación, como dejar de añorar lo perdido, que es como la renovación”.²⁷⁵

La arqueocinética de Emi Winter

Los artesanos siguen una historia, una tradición. El arte también se vincula con la historia y la tradición, pero existe en el arte un cuestionamiento y una exploración mucho más personal.

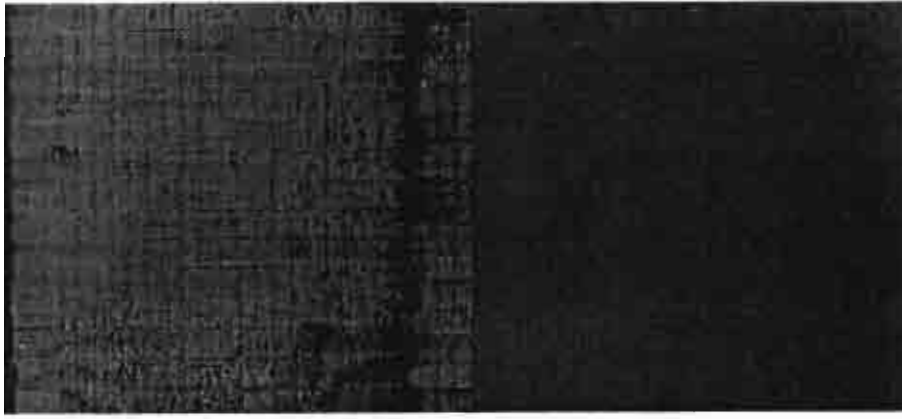
Emilia Winter es una creadora nacida en la ciudad de Oaxaca en 1973, de padres estadounidenses,²⁷⁶ que ha logrado transitar diversos centros de arte en su educación plástica (Nueva York, Alemania, Italia), lo cual le ha permitido generar un trabajo muy cuidadoso en sus propuestas, que son de corte minimalista, abstracción pictórica, grabado y últimamente textil generando un *ethos artístico complejo* y peculiar.

Me siento oaxaqueña, pero también me siento de otros lugares, sin especificar alguno. La gente que no me conoce en Oaxaca me trata como extranjera por mi apariencia, me habla en inglés. Eso puede ser incómodo porque este lugar es tan familiar para mí. Mi trabajo no es típicamente oaxaqueño y yo no soy la típica oaxaqueña, aunque hay muchas maneras de ser de un lugar.²⁷⁷

²⁷⁵ Entrevista con Ana Santos. Oaxaca, 2000.

²⁷⁶ Su padre es el reconocido arqueólogo de Monte Albán, Norman Winter, quien hizo varias investigaciones significativas para la historia mesoamericana. Su madre es música, pianista profesional.

²⁷⁷ “Hay gente que dice que en Oaxaca existe un fuerte regionalismo, una mentalidad provinciana y que la gente es muy conservadora”. E. Winter.



EW_IM 178

Emi Winter, "Oxido de hierro-Oaxaca". Encaústica, 1999.

Emi regresa a Oaxaca luego de cerca de 13 años, por su decisión de dedicarse a la plástica de tiempo completo.²⁷⁸ "Regresé porque no podía vivir de la pintura en Nueva York y aquí sí". Ella incursiona en las artes por accidente: "De niña me gustaba dibujar y me encantaba tejer. No me dediqué formalmente a la pintura hasta que entré a la universidad. Estaba estudiando economía y decidí tomar también unas clases de arte. Me gustó tanto que después de mi primera clase de dibujo cambié mi carrera".

Emi Winter aprecia la obra de Irma Palacios y en su estancia del 2000 en la capital oaxaqueña, trabajó con Sergio Hernández de quien aprendió "la soltura de su trabajo" y le ayudó a explorar el fluir en su obra. Los colores en la obra de Emi presentan una materialidad "liquida", áreas de luz que atrapan con el tiempo, puesto que su obra requiere detenerse a verla. Así define Teresa del Conde su *ethos* artístico: "parece que ella quisiera testificar sobre la inquietud perenne de una tradición artística que continuamente confronta su propia historia en todas las latitudes (Del Conde 1999:11). Se percibe en la lectura de Del Conde una vinculación arqueológica de Emi –que nos remite a una manera de relacionarla con su herencia paterna-, conjuntada con una precisión y claridad de objetivos creativos que implica una postura feminista, explicitada así:

Me permito vincular su actitud a una bien asumida postura feminista que no es declarativa ni se proclama como tal, salvo quizá por el siguiente rasgo: ella intenta realizar obras que serán aceptadas, con lo que de paso ella lo será, como mujer artista; pero a eso adhiere otra cuestión: se aparta de los universos femeninos estereotipados, realizando un quehacer que requiere conocimientos profundos

²⁷⁸ Emi llega a las artes por accidente, estando estudiando economía en la universidad, comienza a tomar clases de arte y se siente más atraída por esto y decide cambiarse a estudiarlo.

sobre el comportamiento de materiales, un conocimiento que –con todo y ser de oficio- linda con tecnologías exactas, como pudiera serlo la arqueología, rama de la antropología en la que es imposible proceder por impulsos o por meros deseos de descubrimiento, pese a que la idea de descubrimiento se encuentre como disparadero inicial (Del Conde, 1999: 11-12).

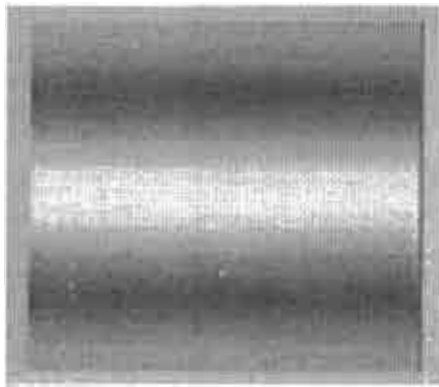
Su ingreso a la galería Quetzalli fue una decisión suya. Emi Winter comenta que: “quería exponer en la galería Quetzalli porque es la que maneja a Toledo y él es el artista oaxaqueño que es reconocido internacionalmente, así que fui a hablar con Graciela Cervantes. Le pregunté si tenía artistas mujeres y me dijo que no, entonces le llevé mi trabajo”.

Para Winter, la condición femenina no debe ser un estandarte, sino la obra, no obstante: “En general, el decir soy pintora, no tiene el mismo impacto en cuanto a credibilidad, que decir: soy pintor. Pero mi obra determinará mi posición y no yo tratando de hacerme un lugar porque soy mujer, como lo hice inicialmente con la galería. No quiero que mi sexo sea mi bandera”. Y a lo largo de estos años, su profuso trabajo le ha abierto puertas en importantes centros expositivos.

En cuanto a su idea en torno a la maternidad y la creación: “Espero que en determinado momento no se trate de escoger entre tener hijos o seguir con mi trabajo. Mi trabajo es de siete días a la semana y ser madre también es un trabajo de siete días a la semana. Si tuviera hijos tendría que ser una persona que pudiera compartir el papel de mamá”.

De modo que el eco-cronotopo ecológico que esta creadora ha desarrollado a lo largo de una fructífera carrera se base también en una simbolización conceptual expresionista desde el: “Uso de los colores: todos parecen extraídos de elementos naturales. El color de la tierra de tezontle, el negro de las minas de carbón, el blanco de zinc, los azules, el oro.” Ahí estaría su vinculación a Oaxaca y su espíritu pues “convoca lo sublime entendido como un incomprensible sentimiento en el que la imaginación y entendimiento humano alcanzan su límite. Se percibe el deseo por lo absoluto y resignación por lo inalcanzable del objetivo, dada la paradoja humana del cambio”.²⁷⁹

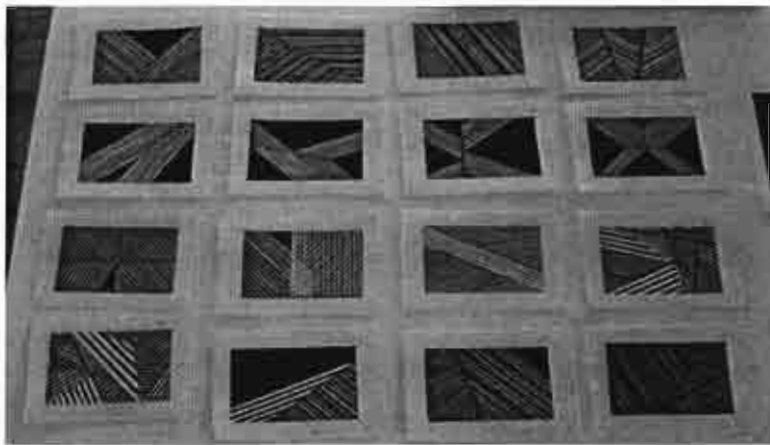
²⁷⁹ En http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/EmiWinter_Kena.html Ramón Almela.



EW_IM 179

Emi Winter, "Blend Paintings".

Trabajo creado durante su residencia en *Chinati Foundation*, Marfa, Texas, 2001-2005.²⁸⁰



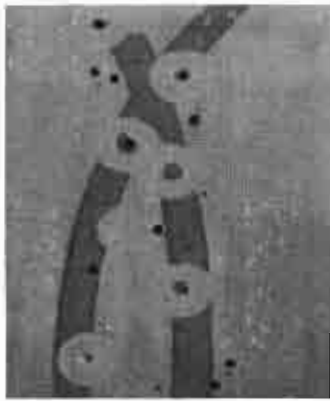
EW_IM 180

Emi Winter, "Los egipcios". Grabados sobre linóleo, 15 x 20, 2006.²⁸¹

En estos enunciados metafóricos conceptuales encontramos arte cinético y también un trabajo con el *estilo ritmico* por los trazos rectilíneos en una exploración recurrente con el espacio en segmentos que se entrelazan, van y viene del centro a la periferia y a la que su nueva obra se acerca. En otro estilo, la pintura siguiente expresa una ritmicidad meditativa, ecológica:

²⁸⁰ <http://www.emiwinter.com/index.php?/paintings/2001-2002/> Hay que señalar que en al momento de inicio de esta investigación, la abstracción era la obra que esta artista creaba. Por lo cual se observa que en su caso se ha dado un proceso de transformación estilística significativa.

²⁸¹ En <http://www.emiwinter.com/index.php?/editions/the-egyptians-2006/>. También nos recuerda a las grecas justamente de la zona arqueológica de Montealbán.



EW_IM 181



EW_IM 182

Acrílicos sobre canvas, 2010.²⁸²

En este enunciado metafórico pictórico Emi Winter trabaja el *estilo concéntrico*. Percibimos una “anidación”, un enrollado, una concentración en un punto, núcleo y pulsación. Es una postura de recogimiento y contemplación, de “regazo”, de cópula (Guerra: 2004:47). De ahí que podríamos decir que estamos frente a una obra-madeja, una metaforización estética ritual performática de arte objeto, en tanto la pintura funciona aquí como textura, texto, textil; es decir, la pintura en sí misma, más que el contenido temático que expresa. Finalmente, en la obra más reciente de Emi Winter se decide por abordar el textil -y con esto retomar ese gusto que desde niña tuvo por el tejido- también trabajado desde un minimalismo abstracto.



EW_IM 183



EW_IM 184

Emi Winter, “Yes”, “Tapetes” (1-4), algodón, 140 x 220 cm, 2009.

“Yes”, alfombra hecha a mano, que estuvo expuesto en el Museo Textil de Oaxaca en el 2009 como parte del proyecto “Cubo textil contemporáneo”. Estamos aquí frente a una metaforización estética ritual performativa, en tanto *estilo imagen-acción*, ya que el texto verbal tiene una función de sentido afirmativo que por tanto

²⁸² Oaxaca, Pinturas, 2010 Obra reciente de Emi Winter ²⁸²

posee doble campo semiotico: por un lado la limpieza y claridad de la imagen y, por otro, la fuerza de la palabra expandida en todo el espacio compositivo generan una sinestesia.



Emi Winter, en su taller Oax., 1999. EW_IM 185

De la memoria del adobe a la corporeidad urbana en femenino



MSVSIL8_IM 186

En este detalle de la manta de San Isidro, observamos la arquitectura de choza tradicional de la vivienda juchiteca del campo. Hay que mencionar que aún no se pinta la moderna arquitectura de cemento, sobre todo dedicada para el comercio en las mantas. Es común observar que a los hombres se los pinta sin camisa, aludiendo al ambiente de calor que tiene la zona todo el año. Igualmente se observa a los niños descubiertos.



MSVSIL7_IM 187

Don Víctor, retratado, nos mira y nos invita a observar la arquitectura juchiteca urbana tradicional, al fondo. Su camisa es del mismo tono que su casa. El retratado vive en la medida que se cuelga esta manta, pues es recordado por sus conocidos.



MSVSIL7_IM 188

En torno a la arquitectura juchiteca tradicional, hay que decir que también pintan imágenes cotidianas, mediáticas, rituales, en sus interiores y en las fachadas, sin que sean grafiti.

Pero las fachadas no son el único lugar donde encontramos esta práctica, ya que en los interiores de las casas tradicionales, principalmente las que se ubican en la Séptima Sección, existen pinturas murales populares y dibujos con temáticas alusivas a las escenas y personajes autóctonos del lugar: mujeres con traje típico de fiesta con enagua, huipil y resplandor; vírgenes como la de Guadalupe, y la Soledad de Oaxaca; el Palacio Municipal, que desde el imaginario popular es concebido como un extenso edificio de arcos romanos y a su vez personajes de historieta de los años cincuenta, como Katmandú, Kalimán, Tarzán y estereotipos nacionales, como el conquistador español con la doncella indígena en brazos, que aparecieron con la introducción de los medios de comunicación, primero con el *comic*, y luego las radionovelas, las revistas de historietas y la televisión. Esto parece haber provocado un boom por parte de los jóvenes juchitecos, que en sus tiempos de descanso preferían plasmar creativamente imaginarios heroicos en los muros de sus casas, las de sus familiares e incluso las de sus vecinos, tanto en exteriores (corredores, salas, fachadas) como en interiores (recámaras, cocinas, etcétera).²⁸³

²⁸³ Referencias extraídas de una entrevista a Jesús Gallegos, pintor juchiteco. Juchitán, 22-02-95.

Ecologías urbano-afectivas

Tras las ventanas, Patricia Pérez escribe con la lluvia

En Oaxaca, como en la vida, cuando llueve, llueve.

Patricia Pérez es arquitecta de profesión y trabaja con su esposo oaxaqueño en bienes raíces. Ella vino de Chihuahua por un trabajo y a reunirse con su novio, quien fue su compañero en la facultad, en el norte del país. Al casarse se estableció en Oaxaca. Fue en esta ciudad que ella decidió explorar su capacidad creadora a través de la pintura, a pesar de la negativa de su esposo, que al inicio la orilló inclusive a regresarse a su ciudad. Al retornar a Oaxaca expuso sus deseos de dedicarse también a su práctica plástica y buscó un lugar fuera de su casa para que funcionara como su taller. Dedicó varios años en las tardes a esta labor, perfeccionando la técnica del collage con la dirección de Ludwig Zellers y tuvo una primera exposición a inicios del milenio.

Es de mencionar que esta artista mantuvo una relación muy cercana con Susana Wald y Ludwig Zellers, quienes además fueron sus maestros. Ellos la tomaron como una hija afín a sus gustos, pues sus propios hijos no viven con ellos pues están casados y se encuentran unos en Chile y otros en Canadá. Ninguno se dedica a la pintura aunque todos han estado familiarizados desde pequeños con el arte, gracias a sus padres. De ahí que existen algunos cuadros, dibujos, donde aparece Patricia como modelo en obra de ellos. Actualmente la relación no es tan estrecha.

Para ella la expresión del collage es un lenguaje que le ha posibilitado expresar su mundo interior, sus sensaciones como la de encerramiento que la expresó a través de un autorretrato, donde su personaje está mirando a través de una ventana sellada, en tanto observa caer la nieve junto a la cual también aparecen manchas de sangre, en tanto, sus manos abiertas, como queriendo abrir esa ventana y una mirada que desde una metáfora enunciativa nos invita a abrir esa ventana de cristal. La sustitución de sangre por nieve genera una fuerza ilocutiva visual de explicitación de sus emociones que se enlazan con los sentidos nostálgicos de la estación de lluvias, a través de la emergencia de estos elementos que funcionan a manera de residuos, registros de pasiones en la superficie

plástica. De modo que estamos frente a un enunciado visual basado en un elemento arquitectónico denotado, cuyo campo de sentidos se abre a diversas lecturas que transitan andamiajes psicológicos y psicoanalíticos complejos.



PP_IM 189

Patricia Pérez, autorretrato. Acuarela, 2000.

En otra obra, en cambio, frente a una expresión de desesperación ella rompió un autorretrato dejándolo descansar por un tiempo para luego, a través de la técnica del collage, aprovechar ese vacío que a manera de residuo, de huella de emociones, arregló con la incrustación de mariposas en su pecho y un texto que explicita las resonancias de sus enunciados metafóricos indexicales; en tanto, tiene su obra una dimensión de metáfora curativa de pasiones que genera una acción transmutadora y con ello posibilita una constante re-existencia. Este es un caso de ecología urbana afectiva, en tanto esta creadora aprovecha su competencia arquitectónica para sacar de ahí sus materiales simbólicos.



PP_IM 190

“Autorretrato”. Collage y acuarela, 2000.

“Un eco en esa frente, de donde el sueño mana en esas venas en donde el mar late”.

Como vemos, para Paty, la posibilidad de pintar es sobre todo la posibilidad de expresarse y encontrar una forma de autorrealización placentera, y aunque ahora todavía esta práctica no le represente una entrada económica, ella tiene la esperanza de que con su profesionalismo logre encontrar un lugar en el mundo de la pintura y ser reconocida con su obra.²⁸⁴



PP_IM 191

Paty Pérez, en su taller, 2000.

Para Patricia Pérez, el obtener su primer taller significó un momento de enorme alegría que pude compartir. Al fondo, Margarita, otra creadora, que celebró con ella este placer.

La panorámica urbana en ecologías del silencio en Ivonne Kennedy

Pintar es algo vivo y en algunas ocasiones se tienen accidentes.

Ivonne Kennedy es una creadora oaxaqueña nacida en la década de los años 70, que lleva una reconocida carrera creativa en el trabajo pictórico desde el 86, en que inició su vida plástica. Su visión de arquitecta la llevó a encontrar en este tema un nuevo campo de exploración, que siempre estuvo alejado de la típica temática oaxaqueña mitológica y de personajes de las fiestas, así como de la temática de su ex-esposo el pintor Rubén Leyva. Lo que sí compartían, al igual que muchas parejas de creadores, fue el taller, lugar de intercomunicación de varios asuntos, tanto del mundo artístico y político como familiar.

En cuanto a su obra, Ivonne recuerda el trabajo arquitectónico: "Hay una decisión, es como en el caso de los arquitectos que dicen: este pilar lo meto o no porque lo saturo, es exactamente lo mismo, llega el momento en que uno dice

²⁸⁴ En la etapa de vida en Oaxaca de dos años que tuve (2003-2005) no pude volver a encontrar a esta creadora. Es posible que se haya regresado a su tierra, Chihuahua. Tampoco los Zellers pudieron darme alguna información actualizada de su vida personal o artística.

hasta aquí, ya no le metas ese detalle porque lo contaminas”. De ahí que esta decisión, considera, es de orden emotivo, la siente:

Una pieza puede continuar hasta que uno sienta que ya está lista, y si uno va más allá encuentra muchos recursos y comienza a quitar, en vez de seguir aumentando. Cuando siento que una obra ya está terminada es cuando ya pudo percibir una calidad generalizada en la pieza, se siente completa porque ya ves un balance, una paleta y un trabajo, porque el trabajo finalmente se nota, hay un resultado y eso es lo que cuenta. La pintura son símbolos y cada cosa tiene su sitio, valor y forma de interpretarlo.

Para Kennedy, la pintura son símbolos y cada cosa tiene su sitio, valor y forma de interpretarlo, además de resonancia, cada obra tendrá a su espectador:

Me gusta Rodolfo Morales,²⁸⁵ una vez tuve la oportunidad de ver obra de él de 1953 o 54. Lo que fue la pintura de su última etapa es algo que no me gusta... se tornó en una obra narrativa y a mí me gusta el arte desde una perspectiva más amplia que es el lenguaje universal, no regionalista. Me gusta el arte abstracto, no tanto figurativo. Hubo una época en mi vida que trabajé la figura humana, modelos, veía a la gente retratándola, sacando rostros. Finalmente, me di cuenta que detrás de cada rostro o figura humana había elementos de arquitectura; cuando logré depurar y sacar a la figura humana de mi trabajo, salieron los espacios, planos y motivos arquitectónicos.

Su interés plástico reside en el espacio, como una *habitación propia*, un lugar para expandirse y comprimirse, según se requiera:

El espacio es como el refugio, no sólo de la mujer sino también del hombre, desde la antigüedad hemos buscado protegernos del exterior. Y un espacio en donde están tus creencias, tu vida e intimidad. Como que siempre andamos de espacio en espacio. Por ejemplo, los paisajistas siempre están rodeados de paisajes y para mí es más real el paisaje urbano que cualquier otra cosa y vamos cada vez más a la saturación. El espacio está íntimamente ligado, no sólo con lo que es la mujer sino también el hombre. Las mujeres estamos en la casa, en la cocina, en la iglesia o de pequeñas en la escuela, esos son los espacios que habitamos.

Considera que uno de los problemas nodales que enfrenta el circuito de arte tiene relación con los ejercicios de poder de las galerías en Oaxaca, las cuales condicionan a los/las artistas si es que se someten a sus intereses:

No estoy de acuerdo que las galerías se apropien de los artistas, no pueden decir 'este artista es mío', es un desarrollo, es como los hijos, los tienes un rato y se van, y si se van te da gusto porque crecieron, pero tú no puedes retener a alguien

²⁸⁵ En cuanto al otro maestro reconocido comenta: “Admiro a Toledo por su gráfica, por sus trazos, de su temática, esa parte escatológica, no es algo que me atraiga como persona para estarla contemplando y siento que en este momento ya no queda. Además soy mamá de tres niños, cambié cinco, seis mil pañales, manejé la suciedad de los niños durante tanto tiempo que eso no me produce nada, ya me es algo tan natural que a lo mejor por eso no lo pinto”.

porque como galería te conviene, aun cuando las carreras se trunquen, porque se dejan a muchos artistas frustrados. Y esa es una de las cosas que un artista debe estar alerta de estar haciendo su camino alternativamente, creando espacios alternativos. Antes que nada está mi trabajo y éste tendrá que sostenerse por lo que es y no por quien lo represente..., mientras no se corrijan ciertos vicios en las instituciones, yo no pudo esperar lo mejor, creo que las cosas se esperan cuando las cosas están dadas y para eso es necesaria la crítica. En Oaxaca falta la crítica y la investigación, que no te encuentres con una nota en el periódico que hable bonito del que pinta, sino que también aparezca el análisis de la obra, que haya lugar en los medios, un lugar para el debate porque de no dar lugar a esa parte viva, el desarrollo de la obra se frena y se limita.

Ivonne considera que la pintura oaxaqueña adolece de un mercado establecido que restringe en temática e impide el desarrollo de nuevos caminos, más actuales:

El reto para la pintura oaxaqueña es la temática, y el reto al que la mujer se puede enfrentar es en creer en sí misma, que es crédito, que no dan las galerías o la pareja, que ella sí se los dé. La mujer es muy creativa y paciente y creo que esa es una cualidad que tenemos y de la que podemos sacar provecho, hay que ambicionar mas no quedarse con una fórmula y repetirla. Es necesario sacudirse de los prejuicios y tocar muchas puertas siempre con la dignidad delante. (...) Si creo que hay más crédito en los hombres que en las mujeres, pero eso no me limita. (...) Tal vez tenga que ver más la cuestión sentimental (...) faltan criterios y puntos de vista claros, porque mejor presentan a un hombre que no ha expuesto en diez años que a una joven pintora que está exponiendo.

Para esta creadora son fundamentales las condiciones emocionales para la creación, pues permiten un trabajo sostenido: “El poner colores, trazar líneas y demás actitudes que dependen del estado de ánimo. No creo en la inspiración como musa, pero sí en los estados de ánimo, sé que no puedes rendir lo mismo si estás de una manera o de otra, un estado positivo te ayuda a rendir tres o cuatro horas seguidas, mientras que en un estado depresivo posiblemente se pintan dos”.

En cuanto a su propio proceso de inicio creativo con la obra, menciona: “frente a un lienzo en blanco no deja de haber temor pero cuando empiezas es automático, porque a una mancha le sigue otra y a esa un trazo y eso me marca una continuidad, sucede que siempre llego a la solución. No he tenido que tirar o esconder un cuadro, no me he quedado con nada, todo se vende”. Contrario al proceso de planificación que experimenta en la arquitectura, en la plástica prefiere no elaborar bocetos de su obra:

No hago bocetos. Puedo tener una ida sobre algún color o de elementos pero el detalle se da ahí, alguna vez hice un boceto y me di cuenta que no tenía nada que ver con la pintura, me limitaría al régimen del boceto, más cuando juego con el óleo,

con la libertad de alguna forma limitada, pero dentro de esa limitación aún hay libertad. Generalmente me inclino por un color, no hay regla fija, para mí lo importante es empezar.



IK_IM 192

Ivonne Kennedy, "Aromas de Ausencia". Óleo sobre tela, 1997.

La obra de Ivonne nos invita a ingresar a estructuras laberínticas, mediante el recorrido visual de ecologías emocionales a partir del predominio de una tonalidad que apaisaja las superficies barrocas de sus cuadros. De este modo los enunciados visuales metafóricos indexicales son pistas que nos conducen a sensaciones, entornos de emoción. Esta pintora combina estructuras con color. Para el escritor Jorge Pech, esta relación deviene en melodía visual:

Kennedy elabora con colores una melodía visual. Su música iconográfica, de sutil monotonía, de estribillos reiterados con perseverancia, como en un cántico ritual, busca inducir al espectador hacia otra realidad. Mejor dicho, a conducirlo a otras facetas de la realidad: esa que debe acogerse a las moradas interiores para desplegarse en plenitud. Hay en esta pintora una actitud romántica que precia lo que Chirico denominó *il senzo architettonico della pittura antica* (...) En el caso de la artista oaxaqueña, el sentido arquitectónico se traslada a la pintura con ejemplos constructivos que depura de nuevas y viejas tradiciones. Le importa retratar las moradas interiores, las que perduran en la memoria (Pech Casanova en Guenda catálogo).

De modo que existen también en esta propuesta, aparentemente de una abstracción cardinal, sonidos de una estética ritual donde las pasionalidades emergen. Recordando la propuesta de Stefanía Guerra y Guino Stefani, de los estilos prenatales, estaríamos frente a un estilo rítmico en tanto se trabaja con trazos rectilíneos, segmentos que van del centro a la periferia y viceversa: "...estamos frente a una exploración recurrente del espacio en búsqueda de puntos de referencia ya probados, y por esto una medida del tiempo utilizado, la espera que determina una mayor activación tónica y el placer del juego (perder y encontrar

"aparecer y desaparecer", los juegos del eco, del rebote de la pelota)" (2004:49). Las estructuras laberínticas permiten narrativas de ida y vuelta, entre el adentro y el afuera, el pliegue, la curva, lo centrífugo y centrípeto, el hallazgo, el azar, discursos de complejidad.



IK_IM 193

Ivonne Kennedy, "Trasnochado". Óleo s/tela, 80x100 cm., 1997.

El eje es precisamente la cama en su calidad moral, social y cultural, la cama con símbolo de la condición femenina que hoy se vive y que hemos construido a lo largo de la historia. La cama en función de su significado sexual, erótico, subversivo. La cama con sus posibilidades de pecado y de plenitud. La cama es el rectángulo cubierto de sábanas y almohadas que tanto significa para nosotras, no sólo porque en ella nacemos, soñamos y morimos, como casi todos los humanos, sino porque es el espacio donde parimos, amamantamos, nos confortamos cuando estamos deprimidas, la cama es inmensidad, yugo y liberación al mismo tiempo. Su colchón y lo secretos que ahí se esconden contiene gran parte de nuestras vidas, rumores, castigos, deseos, frustraciones, sonidos de dolor y de placer palabras murmuradas, lágrimas, gritos, plegarias, todo puede caber en una cama.

Como vemos en la exposición semiótico-discursiva, Ivonne abreva del ícono a partir del cual desarrolla una narración simbólica. En el enunciado visual metafórico de la obra "trasnochado", esta creadora consigue combinar el adentro y el afuera, lo íntimo, lo privado y lo público, lo externo, la panorámica con el detalle. La puerta funciona entonces como frontera entre ambos ámbitos, en tanto su posibilidad de acceso. Este elemento intercultural presente en varios tipos y estilos arquitectónicos, hace por tanto un eco-cronotópico urbano y construye una metáfora interpelativa en tanto nos invita a hacer algo con esa puerta: nos permite ingresar entrar o salir, entreabrir, cerrar, abrir.



IK_IM 194

Ivonne Kennedy, "Espacios entreabiertos". Óleo sobre lino, 80x100cm, 1996.

Ivonne Kennedy, el espacio taller que compartió con su ex pareja en su casa lo definió así:

Compartimos el espacio, siento que es un ambiente abierto en el que entramos, salimos, de todas formas trabajamos, si estamos solos o acompañado, si es en silencio o platicando, es como estar juntos y separados, de alguna manera no se ha viciado porque tenemos una visión muy clara de lo que cada uno está haciendo, son como dos caminos que van al mismo ritmo pero en diferente riel, o sea paralelos (...) no he sentido sombra sino presencia y eso me ha aportado, en algo me acortó el camino.

Una de las pocas obras en que esta creadora explora la figura humana femenina fue en la exposición "Homenaje a la mujer mexicana", en junio de 2002, una colectiva que devino en timbres postales con las obras de las mujeres artistas que participaron.



IK_IM 195

Ivonne Kennedy, "La luz del silencio". Homenaje a la mujer mexicana, filatelia, 2002.

En esta obra, que se realizó como filatelia,²⁸⁶ Ivonne Kennedy desarrolla una metaforización estética-ritual desde el feminismo metafórico a partir de los enunciados en implícito: ceguera y silencio, puesto que son los dos elementos que le faltan al rostro de la mujer que forma parte del conjunto arquitectónico: ojos y labios. En oposición a esto, las ventanas con luz prendida llegan inclusive a formar parte de su cuerpo -pues hay una ventana en su codo izquierdo-, así como en su pecho. No obstante, esta mujer ejerce la práctica del tejido con hilos que teje de sus manos con lo cual alude a la simbolización femenina y semiótica de la textualización discursiva, histórica, de género, social, cultural, entre otras vinculaciones.

Unir los íconos que manejo en mi trabajo, unir las siluetas de las manos con unos hilos, que representa la tarea cotidiana de desenredar lo que nos presenta y para que una como mujer logre hacer algo; son una serie de cosas que uno debe aprender. No estamos claras en conceptos de religión y de amor de pareja, en lo que es nuestra realización y que descubrimos. Para mí es una tarea primaria, porque antes de ser pintora soy ser humano y mujer. Como ser humano mi misión no es ser pintora sino descubrirme y la pintura está siendo un medio. Me lleva al análisis de lo personal y lo social. Mi manera de sentir el mundo tiene que ver con mi género. Al darme cuenta de que no tenía que depender de nadie para subsistir tuvieron que pasar muchas cosas porque al hombre se le inculca no sólo que va a ser independiente sino que va a tener dependientes y de esta forma se prepara psicológicamente para desempeñar ese rol.

Ana Santos y el personaje “la cosa” sobre las paredes políticas del grafiti

Puedo decir que soy expresionista, son puros inventos

Ana es una creadora oaxaqueña que viene de las Ciencias de la Comunicación y ha encontrado en la práctica creativa un terreno propicio para vincular las artes visuales con la política. Su trabajo con el arte público y la fotografía generan una estética de resistencia que evidencia a través de su obra la visibilidad de sujetos desaparecidos, olvidados, silenciados, así como desde una perspectiva lúdica humorística una reflexión sobre el entorno, las prácticas y políticas urbanas. De esta manera, la ausencia adquiere sombra y se vuelve presencia. Una que registra el pasado en el cronotopo presente de la falta, el vacío de sujetos que fueron

²⁸⁶ Esta obra, junto con la de otras mujeres artistas, se elaboró en formato de sello para celebrar el día de la mujer.

desterrados más allá del territorio. La violencia que cobra vidas por causas mezquinas. De esta manera estamos también frente a una estética del *agujero*, parafraseando a Margarite Duras, pues deviene en una herida que no puede cicatrizar, la pérdida, rasgadura que no tiene remiendo, “lo horadado de la vida que las ciudades exhiben en su piel las madrugadas de cuando menos se espera”. (Duras, 1987). De modo que esta sombra-vacío es lo impenetrable de la violencia, es decir, ese abortamiento de la huella. Lo que hace Ana es contornear ese vacío con la sombra y con ella propiciar la plenitud de la ausencia de una presencia. “Una noche iba con una amiga y le dije “vamos a pintar”, no tenía idea de lo que iba a hacer, su sombra se proyectaba en la pared y le dije que se quedara ahí y empecé a pintar su sombra; esa noche pinté varias cosas que ella hizo, de ahí surgió la idea de hacer un proyecto de arte público que se llamara “Sombras en la calle”.

A través de este recurso, Ana generó un dispositivo metafórico de enunciación para interpelar a través de la sombra como personaje, las propias sombras de quien al verlas se ve/nos vemos en este discurso de anonimato al que entramos y salimos en las ciudades contemporáneas y que nuestras huellas no siempre son observadas, pues también ellas pasan por relaciones de poder, clase, género. De ahí que este personaje tiene una retórica de heteronimia,²⁸⁷ en tanto teje relaciones discursivas alternas a la identidad que pasan por el anonimato, la nomadización, la mudanza de forma y sentidos. La heteronimia refiere a una operación dialógica de traducción intersemiótica que se desarrolla como un espejeo entre un texto y sus pares o impares, con los que se relaciona de maneras aleatorias, complejas, diversas, con uno o más textos. Se encuentran vinculados por diferentes isotopías, es decir temas, temas que generan un discurso referencial desde sus propios y muy diferentes estilos.

²⁸⁷ Esta noción la podemos ver en su creador Fernando Pessoa que en su literatura da vida a personajes alternos como Alberto Carreiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos o el propio poeta. Como menciona la filósofa cubana Magali Espinoza: “Son referentes de un acontecer intrínseco a las transferencias culturales que rodean el mapa cognitivo del hombre contemporáneo y las geografías fronterizas que los acercan o alejan. De posturas expresivas y contenidas que dan cabida al género, la raza, los micro sujetos sociales, las inscripciones en la historia, neo-historias, tradiciones culturales, hábitos y costumbres” (Espinoza, 2005:12).

Es así como Ana desarrolló procesos de intervención artística²⁸⁸ en la ciudad de Oaxaca en los años 90, que inclusive en una ocasión le costó la cárcel puesto que fue sorprendida por la policía, misma que no comprendió el sentido creativo de su acción.



AS_IM 196

Ana Santos, "La cosa". Boceto en acuarela, 1999.
Ana llama así a este personaje con joroba,²⁸⁹ donde carga una televisión, en su resistencia a la globalización a través del arte público.



AS_IM 197

Una de las primeros diseños del personaje "cosa", en intervención mural, 1999.

"La cosa", personaje inventado por Ana Santos que está siempre en tránsito: "todos son dinámicos, siempre andan caminando. Veo el proceso que ha tenido mi obra y eso se refleja en la postura de los personajes, no sé cómo se genera ese discurso en mi cabeza".

²⁸⁸ Recordemos que "La intervención designa la incorporación sistémica de códigos artísticos al espacio público urbano con múltiples significados, ya sean simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes que, por lo general, asumen un carácter efímero. Mediante lenguajes y discursos artísticos opera la resignificación estética y cultural del espacio público". Alma Sánchez, 2003, p 9.

²⁸⁹ Este signo corporal hace eco con personajes antihéroes de la pantalla, seres marginales que se ocultan en el paisaje citadino de lo "normal". Desde otra lectura también podemos recordar en la mitología *hopie* al *kokopilao*, quien en cambio lleva en su joroba las semillas sagradas que deja caer a su paso.



AS_IM 198²⁹⁰

Intervención con personaje en muro de calle de Oaxaca. C.2000.



AS_IM 199

Ana y sombra de mujer. Uno de los primeros personajes en sombra que realizó. C.2000²⁹¹



AS_IM 200

Intervención que sufrió la "intervención" policial. C. 2000²⁹²

²⁹⁰ <http://www.arteven.org/photo/1998507:Photo:36937?context=user>.

²⁹¹ Actualmente ella desarrolla trabajos en videos en donde continúa trabajando en la intervención sobre su propio cuerpo, como por ejemplo en torno a la metáfora de las manos. Deja sus huellas en sombra sobre un muro en "Metáfora sobre el sueño americano, el tocar la línea, una frontera de múltiples interpretaciones". Ver "Mano de obra", en página web [arteven.org](http://www.arteven.org)

²⁹² En: <http://www.arteven.org/photo/1998507:Photo:36941?context=user>



AS_IM 201

Intervención gráfica en centro histórico de Oaxaca, C.2000 ²⁹³



AS_IM 202

Intervención gráfica en la ciudad de Oaxaca. "Vacío" 2000. ²⁹⁴

En esta obra estamos justamente frente a la palabra agujero, de Duras, explicitada en esta imagen de Ana, palabra "preñada de significación [...] cuya existencia suturaría la falta, el vacío, pero que en su imposibilidad de hacerlo, nos permite atisbar el deseo" (Yebenéz, 2007:152).



AS_IM 203

Intervención gráfica en la ciudad de Oaxaca, C. 2000. ²⁹⁵

²⁹³ En: <http://www.arteven.org/photo/1998507:Photo:36932?context=user>. Intervención que respeta el desgaste histórico para crear el cuerpo de su personaje.

²⁹⁴ En: <http://www.arteven.org/photo/1998507:Photo:36936?context=user>.

²⁹⁵ En: <http://www.arteven.org/photo/1998507:Photo:36933?context=user>.

En este enunciado visual Ana desarrolla una visión crítica de política urbana en torno a una práctica masculina que ejercían ciertos hombres en diferentes espacios de la ciudad, marca que es subrayada en este discurso por la flecha que dirige la mirada a la acción. El personaje de Ana ha sufrido muchas transformaciones desde su nacimiento como metáfora de la ausencia paterna en su vida, como lo reconoce: “Este personaje es una integración, yo creo que esta parte donde aparece el del sombrero y la joroba podrían ser los primos de él. Son como de la familia. Siento que en los sombreros se refleja la ausencia de lo paternal... mi padre falleció, y por eso creo que es como retomar y darle sentido poético a decir que “mi padre es un fantasma”.

Como se observa, Ana no firma su obra por considerarlo una práctica egocéntrica del arte: “No me hace necesario, la firma me remite a mi papá cuando marcaba al ganado. Y hasta ahora no ha sido necesario porque la gente me ubica”. La vida de Ana también transita en constantes movilizaciones espaciales y teóricas. De hecho, para ella, el “vagar” es una práctica cotidiana que le permite estar en el ritmo creativo de Oaxaca. Para ella Oaxaca es movimiento: “Me gusta salir, andar en bicicleta, ir a tomar café y leer un rato [...] siempre que he trabajado con un ritmo trato de darme un tiempo para la vagancia. Vagar para mí es salir e irme al IAGO a ver libros, ver espectáculos, estar con mis amigas sin hacer nada, es como llenarme de magia y eso es parte fundamental”. Actualmente en una respuesta en su dirección electrónica subraya definiendo el arte: “Si en algún momento a partir de leer un libro, ver una película, una pintura, una foto, escuchar música sientes que algo se modificó en ti, tal vez va por ahí el arte”.²⁹⁶



AS_IM 204
Intervención gráfica en la ciudad de Oaxaca, C.2000.²⁹⁷

²⁹⁶ Mensajería en página web: arteven.org.

²⁹⁷ <http://www.arteven.org/photo/1998507:Photo:36945?context=user>.

Aquí la metáfora enunciativa acude al símbolo con mayor eco plástico corporal, el corazón, cuyo campo semántico tiene retóricas de lugar común en demasía; no obstante, Ana en esta imagen subraya la relación manos y corazón a través de una sutil línea en puntos que conecta a ambos con este símbolo ritual. De esta manera el eco-cronotopo semiótico-discursivo trasciende el discurso mágico y encuentra en la acción representada en las manos la posibilidad de alcanzarlo. Por otro lado, también podríamos ver en este trabajo una relación con el juego de básquetbol que se practica en la calle, donde la pelota representaría al corazón.



AS_IM 205

Intervención gráfica en la ciudad de Oaxaca, C.2000.²⁹⁸

En esta intervención, Ana nos ofrece claramente una metáfora visual conceptual de una argumentación estética-dialógica política, desde el sujeto crítico, puesto que hay una crítica explícita en este graffiti a la nomadización, a la huida, a la guerra elaborada a través del eco-cronotopo discursivo visual de la pintura rupestre. El trabajo que desarrolla Ana tiene una proyección intercultural política intergenérica que busca la equidad desde el funcionamiento erístico, puesto que genera polémica a través del diálogo que abre su obra entre los transeúntes y también interpela a las autoridades, como hemos mencionado con el caso policial. La obra de esta creadora, al desplazarse al entorno urbano, genera una ecología urbana crítica que ancla discursos de otredad en la visualidad de espacios públicos de diversa índole, desde la arquitectura en demolición, los turísticos, artísticos a los que por su historia recuerdan asesinatos políticos, secuestros, lugares cotidianos

²⁹⁸ <http://www.arteven.org/photo/1998507:Photo:36935?context=user>.

donde se generan detalles de relaciones y acciones que esta artista atrapa a través del contraste claro-oscuro de la sombra.

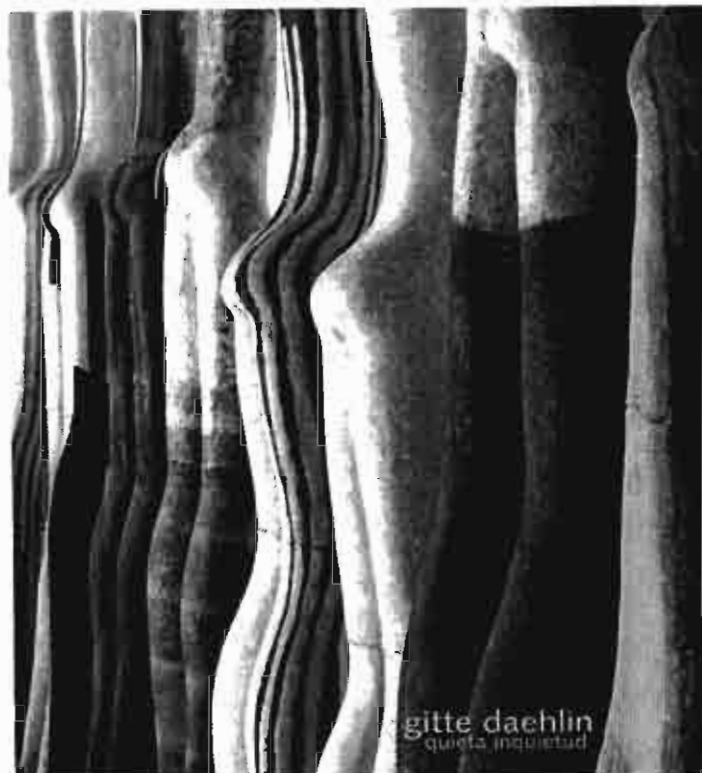
Ana ha sido beneficiaria de algunas becas del estado. Nos interesa señalar una con la cual entrevistó a un grupo de mujeres creadoras, tomando en cuenta la perspectiva de género, misma que le ayudó a replantearse intereses, conocer a sus colegas, reflexionar sobre el arte en Oaxaca. Una de las conclusiones a las que llegó, además de la compleja relación entre arte y maternidad que impide que la productora se dedique de tiempo completo a esta práctica, fue que no importa de dónde sea la creadora, sino el interés por estar actualizada en el arte; pues es lo que permite que la obra esté renovándose, de lo contrario se copia y eso no es ni si quiera una escuela oaxaqueña, concepto que también apoyó en la desmitificación de este imaginario, que por esos años 90, estaba en controversia.

Para esta creadora “la cuestión de género y los prejuicios en torno al arte, como el estereotipo de que los pintores son borrachos y locos”, es una problemática que vive la mujer oaxaqueña que quiere dedicarse a la vida artística. “En las comunidades de Oaxaca es más cuestionable que una mujer se dedique a la pintura que un hombre, porque te dicen que te vas a morir de hambre, que no ganas dinero, bueno que a veces pasa”. Ella ejerce la comunicación visual a través del trabajo creativo, decisión que tomó a partir de un accidente que la llevó a querer “contribuir en algo, dar cierto tipo de emoción y la manera fue la pintura, que desde chiquita tuve la fascinación por la forma y los colores”. Desde hace más de una década Ana, quien tiene familiares en los Estados Unidos, tenía interés en trabajar sobre el tema de la migración, que ahora está abordando en videoarte.

De modo que tanto Patricia Pérez como Ivonne Kennedy y Ana Santos, con sus propios estilos plástico-arquitectónicos, hacen una traducción urbana emotiva desde sus particulares estructuras metafóricas: figurativas, performativas o conceptuales, generando eco-cronotopos espaciales que evidencian una traducción de la perspectiva de género al entorno plástico ecológico emocional *ajardinando* paisajes íntimos, urbanos, públicos y complejos.

Espirales de salida-entradas

Ante la crisis latinoamericana hay un solo antídoto: la creatividad, la iniciativa que surja de nosotros mismos/as para resolver nuestros problemas. Y en el trasfondo de la creatividad, se encuentra lo más íntimo de uno mismo/a. Ahí donde hay un abrevadero de aguas transparentes que recoge lo que somos, cuyo reflejo es la cultura.²⁹⁹
Hernán Crespo Toral (1937-2008).



GD_IM 206

Con esta investigación apostamos favorecer a la generación de un proceso de concienciación de las políticas de representación actuales, tanto en el arte comunitario como en el arte contemporáneo hecho por mujeres, con el deseo de contribuir a una lectura crítica dialógica de las normas recibidas a través de la cultura estética desde las relaciones interculturales e interestéticas de género.

El conocimiento de las diferenciadas condiciones de producción, circulación y recepción de las diversas y alternas estéticas, que interpele al dialogismo, el consenso y el respeto a las diferencias creativas, beneficiará la convivencia entre alteridades, aprovechando la experiencia personal, la historia social y las memorias

²⁹⁹ Los paréntesis son un agregado mío al discurso de este intelectual ecuatoriano que con su trabajo político cultural nacional e internacional, abrió nuevos horizontes y miradas; a quien tuve la oportunidad de conocer cuando dirigió la oficina cultural de la UNESCO. en La Habana, junto a su esposa, la semióloga Esther Bermejo. "La fotografía en el Ecuador", 2008. p.183.

estéticas que configuran al sujeto diverso, a favor de una sociedad más respetuosa, equitativa y anti-represiva.

A lo largo de este estudio hemos analizado los discursos artísticos encontrando que están permeados de diversas perspectivas de género, como traductores estéticos de la historia social de un sujeto o una comunidad, y constituyen un terreno propicio para la expresión de los imaginarios creativos de la relación cuerpo-género, donde la metáfora como figura retórica compleja constituye un elemento persuasivo, creativo, cognoscitivo y estético ritual.

Muchos procesos de insurgencia política han sido alimentados por el *sentipensar* creativo metafórico, expresado en estéticas cotidianas desde los más literales hasta las más inteligibles, como la propia concientización crítica y posterior teorización que permitió la gestación de los diversos feminismos.

Existen varias formas de vivir la práctica creativa, por parte de las comunidades originarias y profesionales femeninas de las artes visuales actuales de la semiosfera oaxaqueña alternativa, donde se generan cruces dialógicos significativos desde los lugares de enunciación disidente, de resistencia, y re-existencia de ambos lados. Cada subsemiosfera ha desarrollado su propia estrategia para ocupar un lugar en la producción plástica, aunque éste no sea reconocido por los artistas hombres y hasta por las otras mujeres creadoras.

No obstante, el poder expresarse a través de las artes visuales es un significativo satisfactor que les propicia economía, posición social, prestigio y un lugar auto-creativo. Vincula a redes de congéneres gestando políticas comunitarias, donde la solidaridad y reciprocidad optimizan su producción e interés por esta práctica semiótico-discursiva, así como con otros géneros, y les construye un lugar nómada en la semiosfera oaxaqueña de esta creatividad.

Tanto en el caso de los estudios de género como de la interculturalidad, el frente de trabajo es contra el poder hegemónico machista blanco-mestizo en sus múltiples rostros, ejercicios y fantasías. De ahí que hay que ir a sus entrañas, como nos dice Harding: "Si deseamos entender las diversas maneras en las que ocurre nuestra experiencia cotidiana, tiene sentido examinar críticamente las fuentes del poder social" (2002:25). Trabajando por generar condiciones justas en equidad

participativa, democrática y alterna para relacionarnos, podremos generar nuevas condiciones para una nueva democracia, también en el campo creativo.

Por eso la importancia de visibilizar las relaciones de poder racializadas, generalizadas, heterosexualizadas y heteromasculinizadas; analizar y revisar seriamente el concepto universal de ciudadanía que aparentemente incluye a todos/as, pero que en la práctica sesga una mirada hegemónica.

Abreviar respetuosamente de todas las sabidurías y epistemologías inter-transdisciplinarias es un compromiso dialógico activo con la metodología de investigación crítica, feminista e intercultural, es decir, como dice Bartra (1998: 147-148) con las maneras de acercarnos al conocimiento de los y las otras, la forma de tratar los temas,³⁰⁰ a los y las sujetos en cuestión, así como a sujetos investigadores situados,³⁰¹ tomando en cuenta las técnicas feministas, el punto de vista, el trabajo invisible, el modo de producción patriarcal, la discriminación sexual, la opresión, la explotación, el sistema sexo/género y con ello el estudio de las fuentes del poder social.

Así como los estudios de género poseen métodos de lectura política, acción y transformación, los estudios interculturales, igualmente, comparten los sentidos complejos de las sabidurías femeninas y comunitarias, sus maneras de educación distintas a la pedagogía hegemónica, los valores solidarios,³⁰² la ética y estética de reciprocidad, entre otros muchos puntos de convergencia. Ambos se encuentran en el cruce de la dimensión política del conocimiento y desarrollan específicas maneras de subvertirlo.

Las mantas juchitecas, pertenecientes a un tipo alterno de cultura mexicana, y la obra de las mujeres creadoras de la capital, luchan desde diversos frentes contra los ejercicios de poder patriarcal, androcéntricos del arte, el conocimiento

³⁰⁰ Como menciona Sandra Harding: "En los mejores estudios feministas, los propósitos de la investigación y del análisis son inseparables de los orígenes de los problemas de investigación", 2002:24. En este sentido, el objetivo de transformación de las condiciones de producción de vida, de obras, de prácticas de los grupos oprimidos, marginados, discriminados, en donde las mujeres seguimos ocupando un espacio significativo, es un punto que aúna esfuerzos mancomunados.

³⁰¹ Sandra Harding propone situar a la investigadora en el mismo plano crítico que los sujetos investigados.

³⁰² Aquí también coinciden en la dimensión ética los estudios de género y la interculturalidad, en tanto la dimensión de solidaridad entre mujeres y entre miembros de una comunidad, es un lazo profundo que inclusive se extiende a los otros seres de la naturaleza, otras culturas, el cosmos.

indiferenciado, jerarquizante, desde un lugar que propone el cambio de “abajo hacia arriba” por una horizontalidad dialógica.

El género, en tanto categoría móvil, creativa, nómada, es ante todo un *tercero incluido* (Basarab, 2006), un tercer espacio en tanto lugar utópico³⁰³ de transformación social, intercultural, dialógico y crítico que contiene las problemáticas raciales, étnicas, sexuales, de clase, procesos de nomadización, -des- y -re- territorialización como la migración, que toma en cuenta la diferenciación y los ejercicios de poder y contrapoder que los textos conllevan y es por ello que es también un espacio político de lucha por conseguir que las condiciones sociales de los sujetos pertenecientes a cualquiera de los géneros sean iguales, es decir equitativas en los diferentes ámbitos socioculturales. Partimos del *continuum* emoción-razón-espíritu en las estéticas-retóricas diversas en estudio como prácticas semiótico-discursivas complejas.

Esta categoría transdisciplinaria nos permitió abordar los componentes multidimensionales de la representación simbólica en las artes: comunitarias tradicionales, kiscerales-performáticas, críticas actuales de este estudio.

Ambos tratan con el problema de las diferencias, de cómo la diferencia cultural y sexual se traduce en condiciones de desigualdad para ciertas culturas y actores sociales, como es el caso de las mujeres. La relación público/privado es un ejemplo de una frontera simbólica que entraña relaciones que implican géneros y culturas en acción social.

Es importante, también, poner en el tapete que esta relación pasa por complejas problemáticas de abordaje de temáticas en que pueden discernir culturas enraizadas en tradiciones donde la mujer ocupa espacios, relaciones de subordinación y no tiene la posibilidad de toma de decisiones sobre su cuerpo, y otros ejercicios en su vida, que desde lecturas tradicionalistas siguen manteniendo cerradas las puertas y ventanas de elección femenina desde el conocimiento de la diversidad de opciones. En el caso de las mujeres que nos ocupan, las zapotecas

³⁰³ Utopía la asumimos con Gilberto Giménez (2009) como la forma prospectiva, constructivista y dinámica del imaginario. Constituye la base del plano histórico-político. Está presente en las diferentes etapas de los procesos de cambio social en el momento ideológico, en la consciencia crítica y por tanto lo que Edgar Morin propondría como ética de la esperanza.

representadas en la manta, cumplen roles comunitarios asignados históricamente; no obstante, las creadoras logran un desplazamiento y miradas críticas a ciertos roles, justamente por su poder estético.

Podemos señalar algunas ideas en torno a la complejidad del fenómeno artístico en Oaxaca y en particular el papel que está teniendo la mujer creadora profesional, por un lado, y como metáfora plástica, por otro, lo que nos lleva a comprobar que Oaxaca es un espacio polifónico interdiscursivo que puede llegar a ser estratégico para algunas creadoras del arte contemporáneo nacionales y extranjeras, donde se construyen, se usan las diversas dimensiones identitarias de acuerdo al lugar desde donde se mire y cree.

La identidad juega así un papel importante no sólo como cohesión, auto percepción y heteropercepción, sino también como una forma de uso estratégico de su identidad creativa para lo cual el discurso artístico es uno de los medios que posibilitan este espacio de negociación simbólica, donde se conjugan imaginarios de diversa índole que incluyen las historias de construcción comunitaria y/o femenina.

Así, la mitificación, versión esencialista de la práctica artística confluyente en la ciudad capital de ese estado, está siendo (des)mitificada justamente gracias al amplio colectivo de artistas extranjeras que generan discursos alternativos al estereotipo de lo oaxaqueño, distanciándose con sus temáticas y sus prácticas de ese centro hegemónico que es la folklorización de lo ancestral.

La plástica en Oaxaca, como una práctica semiótico-discursiva de cosmovisiones diferentes, puede devenir en un espacio sociocultural de autoreferencialidades, una forma plástica de hacer autoetnografías, historias colectivas comunitarias, como en el caso de la pintura del arte popular, así como también de historias personales, autorreferencias femeninas, como en el caso de algunas pintoras oaxaqueñas. El trabajo retórico de éstas se basa en un entramado de miradas y de voces. Las contradicciones quedan reflejadas en la representación de lo corporal, donde muchas veces conviven signos paganos y signos de la iconografía cristiana, por mencionar un ejemplo de interdiscursividades en sus discursos plásticos.

La pintura o las artes visuales en general constituyen para estas mujeres, como para la comunidad, un medio de autorrepresentación y autorreferencialidad de sus identidades y por tanto un recurso de poder estético, un lugar de reivindicación de sí mismas a través del uso de discursos retórico-plásticos, desde los cuales construyen, reconstruyen y crean sus identidades, sus lugares ideológicos, sus sueños, sus imaginarios.

La cultura estética, tanto cotidiana como especializada en su sentidos amplios y restringido, es decir, presente en las prácticas de cualquier tipo de expresión humana, o la especializada desarrollada por los creadores con academia demuestran la particular manera de ver, sentir y apropiarse del mundo desde diferentes tecnologías y *economías de visión* (Poole, 1997) y representación.

En toda actividad diaria, ya sea festiva o no, como es la manera de vestirse, hablar, sembrar, cosechar, cocinar, pensar, amar, se demuestra como los procesos de producción, circulación, difusión de signos, proyectos, prácticas estéticas, encuentran una lógica de *contunuum*³⁰⁴ que genera un posicionamiento complejo, dialógico intertextual, interdiscursivo, intersemiótico, un territorio emancipatorio de enunciación inclusivo y crítico a través de esas zonas de resistencia y re-existencia, que emerge del hecho creativo.

Esto nos lleva a la necesidad de tomar en cuenta también *políticas de anudamiento, vacíos, ajustes, tempos*, ritmos en resonancia, retrospectión, acción y proyección diversa.³⁰⁵

Visto así el género, como construcción cultural que pasa por el cuerpo piel, el cuerpo metafórico (obra), no sólo son miradas que enfatizan, problematizan o competen a/o desde un solo sector de intereses particulares, sino un continente-contenido, que sostiene en sus estructuras, arquitectura, diseño y nervaduras a todo el edificio ecológico y geográfico transversalmente, esto es tomando en cuenta

³⁰⁴ Desde la metodología de la complejidad, todo conocimiento se genera en un proceso de *continuum* lo cual implica que siempre está vinculado, articulado y enlazado a otras dimensiones, historiografías, metodologías, sujetos, prácticas e ideas. Esta posición rompe con las dicotomías cuerpo/alma, naturaleza/cultura, emoción/razón, público/privado, hombre/mujer.

³⁰⁵ Dorra, Raúl. *Prácticas de encaje*. Seminario de Semiótica de la Universidad de Puebla Escrito difundido por correo electrónico a los miembros(17 mayo 2007)p.24

también las interconexiones intrínsecas que para las cosmogonías³⁰⁶ ancestrales siempre están vinculadas horizontalmente, sin la jerarquización humana.

En estas cosmovisiones, la lógica racional sede el paso a la estructura mítica como discurso, donde la *inventio* ejerce veracidad a partir del discurso libertario de enlace de varias narrativas como *poiesis* -en tanto creación del mundo-, en la vida cotidiana y no sólo en la estética tradicional, es decir la vista como parcialidad especializada. Así, el mito se desplaza a las prácticas cotidianas, naturales, emocionales del saber en contraposición al logos que desde la ciencia occidental requiere argumentos explicativos demostrativos y probatorios.

De ahí la importancia de hacer este giro estético, epistemológico. Para esto no sólo se necesita conocer a los hermanos de las culturas ancestrales originarias o asentadas, sino que es imprescindible apre(h)ender sus lógicas “otras” para no sólo incluir su palabra, sino escuchar sus sentidos, formas de expresión de sus sensibilidades “otras” y hacerlas parte de las nuestras o por lo menos desarrollar una comunicación dialógica intercultural.

Oaxaca es una semiosfera de interculturalidad estética, donde se dan interacciones que luchan y negocian y trabajan por el reconocimiento de asimetrías sociales, económicas, políticas y de poder, institucionales del arte para considerar al “otro” sujeto creativo (con identidad diferenciada y agencias “otras”) en articulación y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas desde la lógica racional, pero también las otras: la emocional, la visceral, la *kisceral*.

Las perspectivas de la diferencia también en el mundo visual como la obra artística, permite encontrar maneras diversas de ver, leer, hacer y representar-nos. La subjetividad creativa en la construcción artística es también diferenciada de acuerdo a la historicidad, experiencia y posibilidades de acceso a la información de los movimientos, estilos, tendencias en el arte; por lo que acciona una multiplicidad de redes de sentidos de poderes estéticos, éticos y eróticos.

La interculturalidad estética así genera la manera como desde el *sentipensar* creativo se dialoga, lucha, confronta, vincula, consensa, representa, a grupos

³⁰⁶ La manera como ordenan, organizan, explican el mundo desde sus orígenes, está de acuerdo a las específicas formas de conocimiento de las particulares culturas ancestrales.

colectivos y cosmovisiones que podría pensarse antagónicas, mas a través de la simbolización de la producción creativa se dan procesos erísticos de coalescencia.

De modo que en cualquiera de los lugares, fronteras, intersticios, oquedades del tejido, donde elijamos hacer ese aquí y ahora de empoderamiento personal crítico, interrogativo, explorativo, desde nuestra diferenciada manera de expresarnos con nuestros propios lenguajes, lógicas, posibilidades, crearemos el espacio de resistencia, de oposición a las representaciones hegemónicas. Sólo así arribaremos a la "*habitación propia*".

En este sentido, el nomadismo puede ser paradójicamente una *habitación propia*, una estrategia identitaria que trasciende el territorio geográfico mediante el desplazamiento espacio-temporal metafórico, a nuevos lugares de enunciación visual que generan imaginarios alternos, subversivos, distintos a los vivenciados en los estereotipos alienantes, que encuentran en la vida cotidiana un nuevo lugar creativo.

Por eso se vuelve necesario abordar las cuestiones del micropoder, la autoridad, la responsabilidad y el liderazgo en las construcciones internas de las organizaciones creativas (dificultades, posibilidades, oportunidades), pues nos posibilita acercarnos a la construcción de una práctica donde se repiensen los derechos democráticos estéticos continuamente, para exigir la igualdad de oportunidades en los intersticios que escapan al estado, así como asumir los procesos implicados: la economía psíquica de las subjetividades femeninas, analizar los procesos que dotan de sentido a nuestra relación con el mundo, donde lo paradójico, la contradicción, las conjeturas, las fisuras, las fuerzas perturbadoras, lo inacabado, lo difuso, el conflicto, genera un enunciado zero, desde la inclusión de un pensamiento complejo que intuye, re-crea, imagina y así también concretiza.

En este tenor, la metáfora en su capacidad de autopoiesis, engendra en su seno desplazamientos, incertidumbres y disolución de linderos disciplinarios.

Así, desde el lugar de enunciación transdisciplinario, como política del conocimiento que busca la equidad en términos de complejidad de encuentros interculturales, de géneros, etcétera, el horizonte de la dialógica, en nuestro caso estética, abreva de estas abiertas posibilidades para la lectura, que se quedan sin

conclusión, pues siempre está encontrando maneras diversas de escuchar al/la otro/a, según las condiciones sociales de producción y recepción semiótico-discursivas de los textos en estudio.

Quizá la acción imaginativa, en tanto proceso de encuentros con la alteridad y diversidad, sea la antesala proyectual para escenarios más humanos, inclusivos, democráticos en los ámbitos público y privados, lugar común de muchas interdisciplinas que abrevaron de los insumos feministas la necesidad de replantearse estos y otros temas. De ese modo, las políticas de lo imaginario se volverían como menciona Apaddurai, estrategias de resistencia y acción.

La dificultad de cambiar el imaginario existente nos obliga a trabajar para el futuro, donde la población infantil debe ser más atendida desde las particularidades de los géneros para incidir en la construcción de ciudadanos y ciudadanas más democráticos en las leyes, derechos, garantías y prácticas culturales cotidianas, conscientes en la importancia de la autovaloración, el respeto y la dignidad basada en la equidad real, pública y privada, interétnica, intercultural, solidaria, comunitaria e íntima.

Esto implica también abordar el fracaso pedagógico del nacionalismo heredado y trabajar en un proceso educativo que incluya otros saberes y lógicas de transmisión de memorias e imaginarios, como la fiesta, el ritual, el mito, la culinaria, la alfarería, también en las aulas así como inclusiva de las diversidades sexuales, raciales, subjetivas desde un propio centro y no en relación a dicotomías como el centro y la periferia, donde siempre los marginados son asumidos como una masa uniforme, tercermundista de segundo escaño.

Como ya se ha evidenciado históricamente, no basta con conocer las garantías de libertad, igualdad. El acceso a este tipo de derechos atraviesa una serie de condiciones psíquicas, materiales, económicas, culturales que hacen de estos recursos, accesos a veces difíciles de ejercer. De ahí que la construcción de la noción de ciudadanía debe ser amplia y hartamente reflexionada y trabajada en políticas de gobernabilidad, que encuentren las maneras de generar nuevos sentidos y prácticas que incluyan las diferentes maneras de ser ciudadano/a, de acuerdo a las diversas identificaciones de género, sexualidad, etnia, enlaces

interculturales, ideologías, entre otras, desde un eje que se descentre del patrón varón, blanco-mestizo, heterosexual, clase hegemónica.

Generar un desplazamiento de las sociedades diversas de este imaginario es un reto mayor a tomar en cuenta y conseguir encontrar maneras alternativas de ejercer una democracia que pasa también por políticas éticas estéticas y eróticas, más solidaria, inclusiva y empoderada en los medios, los cuerpos y sobre todo en las políticas públicas, desde las diversidades, es decir, que sea sensible a las subjetividades y experiencias de todos y todas y que sepa que siempre habrá más por hacer.

El continente estético permite entonces movernos y descubrir nuevos escenarios, trazar los puentes con otras prácticas culturales, inter(trans)disciplinas, vincular los encuentros en los espacios, las intersecciones, las paradas, las coincidencias, los usos, con el fin de establecer la cosmovisión estética y delimitarla para desentrañar el entramado de su dimensión estética ritual, tanto en los escenarios profanos-cotidianos, como en los sagrados-festivos en donde se manifiestan estas prácticas, considerando que cumple además de esta función, cambios de conducta a partir de la variación de estos escenarios. De ahí que la estética pueda producir efectos de realidad en el contexto social y contribuir así en la construcción identitaria de género.

En este aspecto la función dinámica de los signos icónicos forma parte de esta materialidad, pues es a través de esta característica signíca que se posibilita su transformación y desplazamiento de sentidos, formas, estilos. De modo que la ritualidad estética desde la complejidad podemos asumirla como:

- Cronotopos transversales, tensionales, gestuales en *continuum* dialógico.
- Despliegan relaciones intersubjetivas entre sujetos cósmicos, sujetos comunitarios, sujetos diversos (desde sus diferencias de género, etnia, clase).
- Traducen visualmente en narrativas estéticas figurativas, performativas o conceptuales –entre otras- diversas maneras de expresión de las prácticas femeninas que pueden ser sagradas (en el contexto de la creatividad

popular) o profanas (en el contexto de la institución arte), por tanto generan una dimensión crítica dialógica.

A través de la metáfora nómada líquida analizamos el campo de sentidos en tránsito que itineran íconos, índices, símbolos metafóricos entre semiosferas, dislocan ejercicios de poder y re-significan representaciones del universo femenino desde cualquiera de los lugares enunciativos de creación. Así está en la estética comunitaria popular tradicional, donde se construyen sus propias políticas de subversión, carnavalización, críticas a los discursos hegemónicos del arte occidental, como también en las estéticas del arte actual, donde se ponen en funcionamiento otras políticas de representación basadas en retóricas de ironía, paradoja, metonimias que permiten una nueva imagen de las mujeres actuales. Incluimos el rasgo pertinente de lo líquido, en tanto es parte del ecosistema de esta semiosfera y es una característica simbólica atribuida a lo femenino: el agua.³⁰⁷

Hablar de metáfora líquida nos permite aludir a la cualidad de relaciones de sentido que caracterizan a los diálogos de campos semánticos plásticos, efectuados a través de los vínculos metafóricos:

1. Diferenciándonos de posiciones anteriores, asumir las capacidades cognitivas y no sólo retóricas de la metáfora. En ese sentido, contrario a lecturas que asignan a la metáfora una cuadratura anquilosada o de simulacro, nos permite ver su ductilidad, potabilidad y transformación.
2. Explicitar su movimiento dinámico, cambiante de forma de acuerdo a los recipientes de sentido cuyo nomadismo (des) y (trans) territorial genera esta

³⁰⁷ En este tenor encontramos algunos puntos de contacto con la propuesta de Bauman (modernidad/amor líquido) que retomará también Roger Bartra (en culturas líquidas) en tanto sentidos fluidos, flexibles, fluctuantes, para ir al ámbito de la vida metafórica actual. No obstante, nos alejamos de sus propuestas en tanto esta metáfora –la nuestra- se empoderaría desde los ámbitos de lo femenino a través del poder simbólico del agua, que desde muchas mitologías siempre ha sido atribuido al poder femenino: fertilidad, agricultura, pesca, maternidad; incluso las ciencias naturales encuentran en este elemento –el mar- el origen de toda vida sobre el planeta. A pesar de que la mitología y la ciencia apuntan desde siempre a la relación agua-mujer, estos teóricos olvidan mencionar en sus propuestas esta relación de sentidos y continúan vinculando lo líquido con lo amorfo, inestable y caótico de la vida moderna, perpetuando la relación negativa de estos interpretantes a lo femenino. Hay que decir que las mujeres artistas, en cambio, desde sus propuestas, logran subvertir las estructuras de sentidos anquilosados de las tradicionales metáforas patriarcales y con ello el autoritarismo hegemónico visual de siglos, desde entradas insospechadas, subterráneas, críticas, políticas acuíferas.

cualidad de movilidad, mudanza constante, caracterizan las relaciones actuales, también entre sistemas simbólicos como los estético-retóricos. Así como el agua se puede solidificar, *cristalizar* y con esto anquilosar, en condiciones específicas su misma naturaleza le permite volver a transformarse en lo anterior. Así posee una cualidad de eco, en tanto regresa al pasado y proyecta un futuro.

3. Hablar de un nomadismo líquido en la metáfora nos permitió acceder a los intersticios, ubicuidades, pliegues y grietas donde sólo lo líquido por su ductibilidad puede llegar -entrar y salir-, irrumpir en espacios otros que se escapan a las estructuras solidificadas permanentes y a su vez solidificarse en tiempo-espacios que se requiere de esa cualidad. En este sentido, su corporeidad permite traspasar fronteras, de manera ubicua, conectar mundos simbólicos aparentemente lejanos, que se vinculan por esta cualidad expansiva desde el dialogismo metafórico.
4. Aludir simbólicamente a la dimensión visceral, que desde la corporeidad plástica encuentra en el argumento emotivo-visceral un cuerpo integral, carnavalizado, corporeizado desde la experiencia, los capitales de género que lo configuran, tanto externa como internamente, con vasos vinculantes, redes, es decir un organismo complejo.³⁰⁸

Desde la traducción estética ritual visual, a partir de la corporeidad plástica del cuerpo femenino los sistemas simbólicos interculturales, interestéticos y de género, podemos encontrar tres tipos:

1. *La traducción pictórica* sobre el universo ritual femenino elaborado por hombres, zapotecos sin conocimientos académicos que crean a través de la estética ritual de las mantas (donde uno de los símbolos más representativos es la sirena).
2. *La traducción plástica en artes visuales objetuales* elaboradas por mujeres creadoras, que desarrollan una eficacia simbólica a través del objeto

³⁰⁸ Sobre el cuerpo nos afiliamos a la categorización de Carlos Rojas, para quien existe una corporalidad que implica la dimensión física del cuerpo, y una corporeidad que alude a la representación del mismo. Ver Carlos Rojas. *Cuerpos, expresión y política*, 2000.

creativo, como espacio metafórico de sus propios cuerpos, experiencias, subjetividades, desde una ritualidad *kisceral*³⁰⁹ que se expresa en las obras.

3. *La traducción plástica en artes visuales conceptuales* que (de)construye los sentidos hegemónicos patriarcales falocéntricos del cuerpo femenino desde el arte crítico conceptual, explicitando sus formas y sentidos viscerales, textiles (a partir de su vestimenta) y relacionales con otros íconos, que pueden o no desarrollar una estética feminista explícitamente política (pero siempre transgresora en sus enunciados visuales). Hay pintoras que sin tener conciencia de la carga política de su arte, desarrollan una estética feminista, con lo cual se demuestra una dimensión ideológica: el individuo no necesita ser consciente de sus ideas para que éstas existan como sistema. Esto podría atribuirse a que el feminismo ha sido estigmatizado como identidad artística por el sistema hegemónico, precisamente como una manera de neutralizar su eficacia simbólica.

Lo que nos hace posible vincular estos tres tipos de estéticas es que hacen circular una dimensión de ritualidad diferenciada en cada caso, donde las femineidades plásticas pasan por lecturas/miradas complejas. Las mujeres, en su obra expresan, desde cualquier estilo, su universo simbólico, las culturas y sociedades a las que frecuentan en el proceso de creación, sus emociones: lo que son, tanto como lo que desean ser, alcanzar, hacer.

Tanto las mantas como la obra plástica de las artes visuales de las creadoras funcionan como continente-contenido de los repertorios del universo femenino. Así, las relaciones de traducción metafórica van del pincel al textil, del baúl al embase de cristal o de plástico.

En la semiosfera oaxaqueña pictórica se pone en juego una serie de formaciones imaginarias de diferentes órdenes. Las mujeres sirenas, como figuras retóricas de las diferentes formas de construcción de las mujeres a partir del desarrollo de las metáforas del cuerpo femenino, posibilitan un lugar semiótico de autorrepresentación para algunas pintoras. En ambos tipos de textos siguiendo a Eco (1999): el *textual* (las estéticas críticas de las mujeres creadoras) y el

³⁰⁹ Con *kisceral* aludimos al argumento basado en la fe y la revelación que propone Michel Gilbert, desde la cualidad "mágica" transmutadora.

*gramaticalizado*³¹⁰ (la estética ritual contemporánea de las mantas) encontramos las variaciones de este personaje icónico como un intertexto visual, interdiscursivo e intersubjetivo abordado por ambos tipos de textos visuales pero en dimensiones interpretativas tanto similares como distintas.

- Es en la frontera visual de estas estéticas está la sirena, imaginario liminal semifemenino que cumple las funciones de traducción visual, de personaje bisagra de estas dimensiones a través de dispositivos visuales intersticiales: la sirena. Este personaje fronterizo bilingüe, en *terceridad*, abreva de lo mitológico, tanto occidental, como de las tradiciones originarias mesoamericanas que crean un espacio de estética dialógica, intertextual, intercultural, interdiscursiva, interestética compleja.
- La sirena es un enunciado visual dual de la corporeidad femenina, que consideramos se gesta en la mirada masculina amenazada por el poder femenino y por ello presenta una escisión que le genera invisibilidad en la zona sexual, puesto que asume como prohibición esta exposición, en tanto si es vista en su visceralidad es rechazada por el hombre. No puede ejercer algunos derechos de su cuerpo como la sexualidad al no poder acceder al placer vaginal, la posibilidad de elección de ecologías afectivas más allá de la marítima, por lo que esconde su parte animal. No obstante, cuando se empodera del erotismo, que es un desplazamiento y extensión a todo el cuerpo de su capacidad creativa a través de refranes, canciones, o pinturas hechas por mujeres, nada en aguas más amables.
- El canto de sirena es conocido por su belleza de melodía y alto grado de seducción cuya fuerza genera resonancias a lejanas distancias. Posee eco y con ello vibraciones que se expanden y que generan un espejeo de voces y silencios. Esta cualidad sirénida significativa la podemos leer desde una postura feminista, en tanto es una de las voces que ha sido estigmatizada,

³¹⁰ En *Lector in Fábula*, Umberto Eco propone la lectura de estos dos tipos de variaciones: el textual, que tiene una semiosis abierta en tanto genera su propio código con su presencia y el gramaticalizado, que parte de reglas reconocibles que son decodificables por una comunidad de sentido, como la juchiteca para quien la lectura de las mantas es posible porque pasa por su competencia ritual comunitaria.

dejada atrás malignizada, no tomada en cuenta por el oído masculino, por considerarla riesgosa para su vida, *su perdición*.

De este símbolo abrevan literal o simbólicamente algunas de las mujeres creadoras para otorgarle nuevos significados, formas, relaciones. Así, se ejerce una *(de)colonialización visual subjetiva* de este ícono (ambiguo en sentidos) para ser empoderado en los cuerpos pintados por nuevas retóricas simbólicas femeninas, que transgreden el dualismo antagónico mujer-pezuña para expresarlo en un diapazón de lecturas “alternas” corpóreas del universo femenino actual.

Cambiar de negativo a positivo al ícono sirénico, mediante una operación de re-apropiación y empoderamiento de sus subjetividades y reinención del cuerpo plástico: enagua o piernas que terminan en alcatraces en lugar de la cola animal, es parte de esta metamorfosis creativa desde la cual hablan, luchan, disciernen imaginarios, modos de representación del cuerpo femenino.

Esto es lo que hemos llamado *sirenicidad*, es decir a la manera cómo las nuevas “sirenas” subvierten simbólicamente desde la autorrepresentación plástica los imaginarios usurpados por la hegemonía patriarcal expresada en estereotipos negativos de mujer.

La sirena funciona entonces como un enunciado metafórico cero desde el cual se abren caminos de la estética ritual oaxaqueña, tanto dentro del arte comunitario como del arte actual. Las sirenas pintadas por mujeres son expresiones del empoderamiento de su cuerpo plástico y por tanto se evidencia la presencia interna de sus piernas; todo lo contrario que cuando son realizadas por hombres, cuyo énfasis evidencia una proxémica lejana, erótica, voyerista o mítica.

La imagen de la sirena es en sí una paradoja de sentidos, un monstruo bello. Quizás este encuentro de contrarios sea el motivo para la isotopía y heteotopía visual en tantas culturas, tema trabajado por creadores y creadoras en la historia del arte, tanto occidental como no occidental, imaginario que subvierte desde sus entrañas las nociones de belleza como perfección, completud, para dar paso en sus pliegues de visceralidad, emoción y acción a la presencia de la alteridad, lo inacabado, lo emergente, lo latente, lo perturbador, lo complejo.

De modo que la sirena es dialógica, representa a cuerpos sociales en variados lugares de enunciación. Se viste con los discursos étnicos del lugar incorporando textos rituales cotidianos y sagrados en su identidad. Su cabello, atributo de máximo sentido de poder, análogo de las olas marinas, va de suelto a todo tipo de tocados. Su vestimenta incluye *huipil* y puede ser pintada con tez morena, aludiendo a la fisonomía representativa de las mujeres originarias de Juchitán. También posee cuerpo de ninfa cuando representan la adolescencia o expresa gordura como prestigio en edad adulta, además es rubia como las mujeres fuereñas. Otras tienen componentes de identidad nacional, como la sandía, relacionada con los colores de la mexicanidad (verde, blanco, rojo) y el alcatraz diegoriveriano.

Es peculiar el desarrollo de estrategias discursivas de emancipación y *empoderamiento* visual en el pincel femenino de Justina Fuentes y Eva García, subvirtiendo el imaginario seductor y peligroso de este símbolo desde la insurgencia de lo cotidiano, la explicitación emotiva, la develación de piernas bajo su cola de pez, gracias a sugerentes facturas de transparencia interna. Las sirenas pintadas por estas mujeres son expresiones de su cuerpo subjetivo traducido en la plástica; todo lo contrario que cuando son realizadas por hombres, cuyo énfasis evidencia una proxémica lejana, heteroerótica, *voyeur* o mítica. La pintura se presenta entonces, en este contexto, como un espacio para contar historias colectivas, comunitarias y personales.

Así, desde un nuevo lugar enunciativo reivindicativo de sus cualidades sígnicas (en *primeridad* peirceana, es decir desde el *senti-pensar* icónico), podemos encontrar tres dimensiones de este personaje que en particular articulamos con cualidades de prácticas femeninas en *sirenidad*:

1. *La cualidad nutricia*, en tanto que desde muchos mitos occidentales y no occidentales, representa la fertilidad marina que propicia alimentación al ser humano. Además, generalmente es representada como una mujer en estado adulto, por tanto fértil, potenciando su cualidad materna. Existe una *madre sirena* que es dadora de peces que está identificada con la diosa zapoteca del parto y la pesca, *Nahuichaana*. Lo erótico y materno son dos

dimensiones implícitas en los senos de la sirena (su mitad humana superior): existe un vínculo entre el erotismo de esta figura y la nutrición afectiva y emotiva de la infancia que se desplaza también a la adultez. Esta es otra de sus dualidades que la convierte en atractiva y repulsiva a la vez, que la vuelve tabú. Así, en el caso de las mujeres, el tema de la maternidad es cuestionado desde retóricas diversas en que se alude a los lugares tradicionales de prácticas maternas, domésticas tradicionales.

2. *La cualidad textil*, en tanto su parte pisciforme puede ser analogada a un encaje, un tejido de tramas de sentido, un pensamiento textil, en este caso femenino, que desde los mitos y la vida cotidiana forma parte históricamente representativa de los universos de mujeres diversas. En este aspecto, el tema de la ropa y sus usos en relaciones etarias, de ciclos, de espejo, entran en tramas metafóricas que (de)velan historicidades y anudamientos que pretenden subvertir con la exposición de violencias simbólicas que estos objetos “encarnan”. Así, una de las representantes paradigmáticas de estas propuestas es Eva García, quien sana su subjetividad con las costuras y rojos sobre el blanco encaje que le apretó e invisibilizó por muchos años. No así, desde un empoderamiento corporal diferente, Rowena Galavitz propone refuncionalizar el sentido térmico del textil y con ello su función de dar calor, comodidad, de sentirse a gusto con las prendas que lleva una mujer y que funcionan como sujetos/objetos que le impidan vivir situaciones agresivas.
3. *La cualidad eco-lógica*, en tanto es un ser que se aparece en medios ambientes naturales, paisajes marinos, arbolados, rocosos o playas. O sea, para que la sirena exista se requiere un ecosistema y condiciones de *reproducción* en armonía con la naturaleza. Mas hay otras lógicas que pueden configurar una ecología como la afectiva, la intuitiva, la abductiva. De modo que ampliamos el campo de semiosis de lo ecológico a partir de las posibilidades sirénidas y de que lo ecológico es también parte de ambos colectivos, los creadores del arte comunitario y las mujeres. Muchas creadoras lo hacen parte no sólo de su identidad creativa, sino de sus prácticas y políticas de vida cotidiana, como Miriam Ladrón de Guevara.

A su vez, este ser también ha migrado de su hábitat natural, del mar ha pasado a habitar la ciudad, otro mar de relaciones líquidas,³¹¹ orografías políticas, donde puede traficar entre geografías femeninas en constante erosión, insurgencia, en cambios de acuerdo a lógicas otras que dislocan la armoniosa configuración de su origen.

Así, tanto puede ser sujeto de usurpación simbólica por el mercado del arte, como también insumisa desde su corporeidad bi-dimensional, liminal, entrar a pliegues abandonados como paredes destruidas y convertirse en una “cosa” de Ana Santos, grietas subjetivas silenciando disturbios, huelgas, muertes y así abanderar micropoderes femeninos desde una aparente figura cómica; o en “las mujeres de” Susana Wald, quien abreva del estereotipo jerárquico de pertenencia, para contestar de maneras interpelativas a sus maridos desde la propia práctica productiva de éstos, generando resistencia desde el propio lugar de enunciación del hombre.

Estos ecos sirénidos también encuentran su tiempo-espacio (cronotopos visuales) en las artes actuales elaboradas de manera diferente, insurgente, libertaria, sobre todo por mujeres creadoras.³¹² De ahí que estos elementos de corporeidad liminal (la cualidad del cuerpo en primeridad), complejos, ritualizados, podemos mirarlos y leerlos también en la corporalidad, es decir: el modo de su representación (figuración-desfiguración) del cuerpo femenino.

La obra que elaboran las mujeres artistas abre un amplio campo de sentidos diversos, complejos, alter-nativos a los lugares comunes que sobre el universo femenino ha sido elaborado desde la hegemonía patriarcal, si desde cualquiera de los dispositivos (intertextualidad, intersubjetividad, interculturalidad) se expresa un tiempo-espacio creativo en la obra en sí, *la habitación propia*, metaforizando la frase de Virginia Woolf, produce la semiosis creativa de artistas de diferentes culturas y condiciones de producción y recepción.

La habitación propia es entonces también un territorio imaginario. Todas las mujeres artistas ejercen la producción creativa como una práctica semiótico

³¹¹ Ahora sí me refiero a la lectura que hacen Bauman y Roger Bartra.

³¹² Hay pintores de academia que pintan sirenas, pero en este estudio no vamos a abordar sus retóricas porque no pertenecen a la semiosfera periférica alter-nativa.

discursiva en ese territorio *otro* de vivencialidades complejas. Un territorio pleno que ha sido des-territorializado o trans-territorializado por la educación, la cultura, las creencias y la tradición patriarcal. Históricamente esto ha sido así, pero ahora este territorio propio es la obra: donde el ejercicio de la creatividad constituye un empoderamiento.

En el momento en que una mujer artista vende una obra conoce la autorrealización personal y el reconocimiento profesional, lo que implica la habilidad para vivir materialmente de su talento y desarrollar la propia autoestima a partir de su creatividad: refuerza su independencia respecto del estereotipo del hombre proveedor. De ahí que estamos hablando de un territorio simbólico, cuyo referente ha mutado de espacio, es decir que la habitación propia, tal cual Virginia Woolf la concibió, ha mutado en un lienzo, una manta, en un objeto de arte.

En algún momento la mujer artista o el pintor comunitario tiene una parada en esta habitación-enunciación para negociar sentidos, intercambiar íconos, generar nuevas relaciones de géneros. A partir de este nuevo lugar de enunciación asumimos que la obra es una corporeidad de vínculo, en tanto se conecta desde el ombligo simbólico nutricio de vida creativa, que desarrolla satisfactores que empoderan al sujeto, permiten traducir, resolver, transmutar de distintas maneras su experiencia, una cadena simbólica plástica de amplias posibilidades de semiosis social.

Políticas de representación visual interdiscursivas, interestéticas e interculturales

En este estudio nos dirigimos al campo de la producción, en tanto nos interesó la relación creador/a con la obra, como espacio de traducción estético-cultural desde los sujetos creativos; no obstante, es importante señalar que el cruce con el mercado del arte es un componente fundamental también para la elección temática, pues incide en su venta. Grosso modo podemos sintetizar que encontramos dos ejes de representación plástica elegido por las dos comunidades creativas:

1. Las que se interesan por la figuración y se acercan al mundo mítico o cotidiano de la vida comunitaria oaxaqueña, es decir desde la

representación abductiva, emotiva. Así son los casos de las mantas y de algunas mujeres creativas, generalmente de la zona.

2. Las que se interesan por las artes visuales actuales subvirtiendo la ingenuidad estética con propuestas del arte contemporáneo, para incidir y transgredir el imaginario femenino patriarcal desde la representación conceptualizada, académica, cualquiera de sus estilísticas.

En ambos casos se despliega la triada estética que proponemos, así en la semiosfera oaxaqueña, el eco-cronotopo fluido en estudio, hemos visto que la vivencia de la maternidad pasa de un diapasón que va de la literalidad de la expresión tradicional al cuestionamiento de estas tareas domésticas tradicionalmente atribuidas a la mujer.

En el caso de las santas rowenianas, la maternidad es ejercida simbólicamente, frente a sus hijos, los pobres, necesitados, enfermos, u otras novicias, la congregación que fundan y de la que son *madres y esposas de Cristo*. De modo que los discursos de lo femenino en relación con la nutrición van de la literalidad de las mantas en su alimentación comunitaria, a la (des)figuración de las cadenas de sentidos obligatorios, de sumisión y sujeción que históricamente ha sometido a las mujeres a este cautiverio; a los discursos de otras maternidades y matrimonios espirituales que constituyeron alternativas a la literalidad familiar. En ellos el argumento kisceral es el principio de autoridad, la fuente de placeres “otros”, motivaciones de las que abrevaron para ejercer sus derechos de elección de su vida, las retóricas de su corporeidad, aunque éstas a su vez, sean parte de una ideología patriarcal basada en la mortificación como imitación que salva.

En cuanto a las mantas, en toda su larga extensión –recordemos que pueden llegar a medir entre diez y treinta metros de largo- es la habitación propia de la comunidad juchiteca que cuenta su vida ritual plásticamente, en tanto reproduce el imaginario colectivo y la memoria comunal, un territorio consagrado a la creación y recreación de las historias de vida de sus miembros. En el caso de las mujeres creadoras, el objeto artístico es un cuadro, un objeto, una instalación, una propuesta conceptual, pues abrevan de la estructura artística que desarrolló la modernidad.

Así, la pintura de mantas es un relato plástico de la memoria cíclica del mundo ritual zapoteca que limita y transgrede, configura y desfigura pero siempre devuelve al tiempo del orden cotidiano. Las mantas constituyen una expresión de polifonía visual³¹³ dialógica de la estética ritual comunitaria actual. En sus pliegues se encuentran cronotopos topográficos, carnavalescos, ecológicos, nutricios como parte de la dimensión de ritualidad tejida desde el cronotopo metafórico creativo; visualidad donde también emergen los puntos de tensión entre lugares de enunciación, miradas, personajes y sentidos.

Como hemos analizado, las mantas son discursos de la cultura juchiteca contemporánea, que evidencian la presencia de lo ritual a través de una prolifera expresión estética que interpela a la forma y el contenido. Las mantas narran la historia de los rituales de las Velas de Juchitán, permitiendo una lectura de la cultura visual zapoteca expresada en los relatos icónicos, donde se ponen en evidencia las normas y valores estéticos en una imagen compleja. Los istmeños fueron construyendo estrategias de memoria y tradición a lo largo de estos tiempos, pues muchos pueblos originarios han entrado en procesos de resignificación al incorporarse en los procesos de globalización que han vivido en las últimas décadas, a pesar de que su estructura básica tenga todavía fuertes evidencias estéticas zapotecas.

De ahí que esta creación abre un giro estético que se diferencia del arte expositivo de galerías -así como de la creación artesanal- gestando a través del pincel ritual posibilidades extra-estéticas desde la convivencia de esta funcionalidad y ficcionalidad, que se caracteriza por su valor normativo y creativo, reproductivo, de memorización y acción: su valor pedagógico. Las mantas desarrollan un proceso de alfabetización visual de los pasos más importantes de la fiesta, los personajes, los espacios significativos, los elementos introducidos por la modernidad desde lógicas argumentativas que escapan a la racionalidad, así como a la linealidad temporal del discurso hegemónico occidental como la visceralidad, la kisceralidad, la emocionalidad (Gilbert, 1994).

³¹³ Desde una extensión del término acuñado por Bajtín, podemos hablar de una polifonía visual en las mantas, en tanto encontramos varios sujetos de la enunciación hablando a través de íconos, índices y símbolos interculturales.

Las mantas evidencian un giro etnoestético de intercambio simbólico traducido en el correlato plástico de autoreferencialidades y autorepresentación comunitaria como otra manera de hacer un registro de su historia, por tanto, (de)colonializando el ejercicio de poder del arte hegemónico a través de las arterias del pincel ritual.

De ahí que vemos estos textos como autoetnografías plásticas, donde se autorepresenta la comunidad desarrollando discursos y metadiscursos que configuran estructuras narrativas con un amplio campo de ejes isotópicos rituales significativos de sus memorias y prácticas socioculturales. Las mantas constituyen una narración visual que cuenta con una amplia iconografía que genera diversas posibilidades de lectura y significación, donde se interpelan los sentidos de lo mítico-ritual, lo estético, lo histórico, lo cultural, lo político, lo ideológico, procesos de tradición y modernidad, su cosmovisión.

De esta forma, estos discursos pictóricos constituyen una iconósfera ritual contemporánea que entreteje diversas miradas y así traduce pictóricamente una polifonía de enunciados culturales interpretados en diversos registros, tonos, ritmos, espacialidades que describen las graffias de su ethos cultural en constante dinamismo y creación. Estas etnografías nos proporcionan varios tipos de datos: la construcción sintagmática del horizonte de visualidad de sus prácticas, la semántica de las interpretaciones de las autoridades culturales y actores sociales y la paradigmática del ritual como agente pedagógico de la memoria colectiva.

La gramática ritual, eje nodal de esta semiótica, como condensación simbólica que da unidad grupal genera la acción, interacción y posibilita la emergencia de sentidos, marca las pautas de comportamiento, que son reglas a seguir por parte de los miembros de las Velas.

En muchas de las mantas se pinta el proceso ritual de principio a fin, con una lógica que privilegia los acontecimientos más sobresalientes, funcionan para marcar pautas de comportamiento ritual que son reglas a seguir por parte de los miembros de las Velas. De este modo, establecen una relación predominante, estable, legal, entre los miembros de la Vela y el conjunto de sus prácticas. Colocan a cada miembro en un régimen que señala límites a lo permitido y lo prohibido, a lo tolerado y lo negado, a lo posible y lo punible. Fijan una relación

normativa entre los miembros de la sociedad y generan identificaciones que vinculan a las prácticas estéticas como formaciones simbólicas representativas.

La pintura, como práctica cultural en Oaxaca expresada a través de las mantas, construye, representa y conserva los elementos de mayor condensación sígnico-simbólica de los diferentes ejes identitarios predominantes en este estado del sureste mexicano: la dimensión estética presente en todos los acontecimientos socioculturales, la participación ritual multitemporal y multiespacial que es también una práctica social semiótico-discursiva que permite ordenar, reproducir, actualizar, recrear las representaciones simbólicas y las relaciones sociales en un tiempo y espacio específicos, pero sobre todo la identidad étnica que será la dominante en el discurso oaxaqueño al ser éste un estado cuyo referente a las culturas ancestrales ha desarrollado un repertorio de prácticas y usos estratégicos de este tipo de identidad, por lo que este rasgo de pertenencia a un origen común les da coherencia y cohesión identitaria contemporánea.

Las mantas son, por tanto, testigos históricos del resguardo, transmisión y refuncionalización de sus tradiciones culturales en el vientre comunitario de sus fiestas.

El valor y eficacia simbólica que tiene la estética en la ritualidad del Juchitán presente, tanto en la vida cotidiana, es decir en lo que denominamos rituales profanos de la comunidad: su corporeidad, vestimenta, ambientación de la casa, uso y consumo de los espacios públicos en la ciudad,³¹⁴ como en los rituales sagrados: fiestas, eventos cívicos, políticos, fechas representativas cíclicas, explica el papel significativo que desempeña la estética pictórica en Juchitán como una forma de representación de sus prácticas socioculturales identitarias y por tanto como mecanismo estratégico transmisor de su memoria colectiva.

Desde esta posición, podemos decir que las mantas funcionan como sujetos rituales en la Vela, con el fin discursivo de activar el relato: la “otra” manera de contar historias y entablan un diálogo con los espectadores que la recorren con su

³¹⁴ Hay que decir que en esta zona existe la tradición de hacer públicas sus fiestas, inclusive las personales pues los quince años, matrimonios, cumpleaños de alguno/a de sus miembros se efectúan también en la calle y con sólo colocar una lona se enmarca el espacio físico de la celebración.

mirada desde una interacción comunicativa simbólica, de revivir los recuerdos de los espacios y los tiempos, los personajes, las experiencias pinceladas en la manta.

Las mantas, al narrar en secuencia de cuadros, actúan también como en un simulacro popular del lenguaje cinematográfico, donde se recrean los elementos más significativos de la memoria zapoteca, sus subjetividades, imaginarios, deseos, eróticas de lo cotidiano y hasta la picardía, el humor y la perversión sociocultural.

La manta teje así con su entorno el contexto, relaciones asociativas o sustitutivas que pueden tener un carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto del todo, o uno metonímico cuando el texto representa el contexto, como una parte representa al todo, figuras retóricas que las encontramos en las mantas juchitecas junto a un despliegue de otros tropos visuales, así la hipérbole como elemento de distinción, por ejemplo, cuando se coloca al lagarto del mismo tamaño que una capilla evidenciando la importancia de este personaje mítico, la litote con la que se minimiza un acontecimiento, la parodia con la que se burlan de los nocivos efectos de la modernidad, como la suplantación de la cerveza por las bebidas tradicionales autóctonas, entre otras de las paradojas visuales de su vida actual.

El contexto sociocultural es entonces un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las estructuras de los distintos niveles del mismo. Los textos, como formaciones más estables, tienden a pasar de un contexto a otro actualizando aspectos ocultos de su sistema codificante. Esta capacidad de recodificación de sí mismo en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta sígnica de la persona y el texto.

Este arte de manta, al ser un microcosmos cultural, adquiere rasgos de un modelo de la cultura juchiteca evidenciando lo que Lotman denominó *sistema modelizante* que para este auto todavía era secundario, sin que por ello olvide su ser independiente, autonómico, auto-orgánico como parte de su cualidad estética, valorativa y crítica.

Las mantas representan icónicamente la memoria colectiva de su cultura contemporánea y, por tanto, expresan la polifonía de los discursos identitarios que

los constituyen y cohesionan como comunidad. El lagarto en la relación con el ser humano entabla un diálogo entre diversos posibles en la memoria cronotópica mítica, la del tiempo original en un *continuum* espiral entre lo natural y lo sobrenatural. La tradición comparte espacios con la modernidad, lo ritual con lo profano, lo cotidiano con lo festivo, lo religioso católico con la estética popular y carnalesca, evidenciado que efectivamente la cultura y particularmente en este caso, la materialidad estética, es un escenario de luchas de sentido en la construcción del imaginario social.

Por lo expuesto, consideramos que las mantas son una autoetnografía icónica popular, ya que a través de ellas se narran las prácticas estético rituales identitarias como un testimonio de la vida cotidiana y festiva de la comunidad. En ellas está presente el transcurrir del tiempo-espacio de los ciclos festivos, de los miembros de la sociedad, de la tierra, del mar, de su cosmos; donde todos los elementos son complementarios: naturaleza y cultura, tierra y hombre, vida y muerte, cuyo sujeto productor es colectivo: Juchitán y el receptor lo son, en gran parte esta comunidad, pero también los demás espectadores, es decir, nosotros, los que ahora ya conocemos de estas estéticas rituales comunitarias.

A partir de la idea de que en la semiosfera creativa alter-nativa oaxaqueña se ponen en juego tres maneras de crear, que se traducen en modalidades estilísticas diferenciadas, generan diferentes formas de construir y circular el valor estético ritual:

- a) A partir de las específicas relaciones inter y extra estéticas del proceso creativo y comunicativo; así por ejemplo, el diálogo entre el arte comunitario con el arte actual, en cualquiera de los estilos que analizamos aquí (figurativo, performático o conceptual). Existe una interestética dialógica dinámica entre las artes actuales que pasa por tejidos o tráficos simbólicos, sentidos o "sin-sentidos", que derivan en nomadismos, mudanzas, despliegues de complejidad relacional que problematizan los vínculos de las artes con las otras disciplinas humanísticas. Esta Intertextualidad visual se traduce desde diferentes retóricas temas, estilos, estéticas paradójales, paródicas, irónicas, elipsis polifónicas, resonancias, que en este estudio

incluimos como parte de la metáfora entendida como figura continente-contenido.

- b) Desde el lugar enunciativo de producción y circulación de la obra, el género es una dimensión nodal que vincula la interculturalidad con la intersubjetividad a través de la *materialidad estética retórica* en la semiosfera oaxaqueña. De modo que las identidades de género van a determinar sus propias estrategias identitarias para circular. Desde la interculturalidad se generan diversas normas, valores, funciones, lo cual construye un *ethos* estético que va a ser expresado en diversas prácticas creativas culturales.
- c) La diferencia de género en el sujeto creador/a también se traduce en las condiciones de creación. La mayoría de las mujeres creadoras que se dedican a esta labor sacan intersticios de tiempo para labores domésticas, por lo que muchas tienen el taller en su casa; en tanto los hombres tienen un taller generalmente más distante del hogar o les es más fácil no interrumpir su trabajo. En el caso de los creadores comunitarios de nuestro estudio, son pintores que igualmente pintan en su casa, luego de regresar de su trabajo y disponen de su tiempo porque tienen asegurado el alimento gracias a sus esposas. Este detalle es digno de destacar porque es algo que no sucede en el caso de las mujeres artistas, salvo excepciones específicas en que cuentan con el apoyo de sus parejas. Esto que sería una de las temáticas que desde el siglo pasado preocupaba a los estudios de género, sigue constituyendo un problema nuclear en las condiciones idóneas para la creación, con lo cual se observa que aún hay mucho por sembrar.

Finalmente, una de las llegadas que consideramos problemáticas más significativas del acontecer identitario de los grupos de mujeres artistas es su identidad estética. La mayoría de las creadoras tiene una cierta ristra en torno al género, es decir, ser vinculada, hablar de su obra como feminista, considerarla como tal por su práctica de vida, o encontrar elementos estilísticos que recuerden las estéticas feministas por intertextualidad con cierta obra de alguna miembro de esta aún en ciernes historia del arte inclusivo.

Salvo los casos como los de Miriam Ladrón de Guevara y Rowena Galavitz, que tienen una explícita y asumida política de representación feminista a través de la historia de su obra, en la mayoría aparecen estereotipos de imaginario feminista de lugar común o ironías que expresan justamente lo que el feminismo pretende generar pero que las artistas no lo consideran entre sus sentidos: “no soy feminista, yo creo en la igualdad en la diferencia”; no soy feminista, yo aprecio a los hombres; no soy feminista, todos somos iguales y tenemos que luchar porque los derechos de todos los seres humanos se respeten.

Me pregunto, qué ha sucedido con los sentidos y mensajes del movimiento feminista y específicamente con los del arte feminista, en tanto pareciera que ha surgido un fantasma que genera rechazo del término aun cuando en la práctica sea justamente lo que estas mujeres creadoras desarrollan.³¹⁵

En este sentido, hay que trabajar en las políticas de representación de las mujeres que incluye además de la obra, la cual es ya un tipo de discursos propio con una serie de estrategias especializadas o no de lectura, le atraviesan, una serie de discursos que abrevan de imaginarios, donde el machismo y el patriarcado siguen haciendo de las suyas, de ahí que sutilezas, como la manera de hablar del arte, sean tan significativas, como considera Eli Bartra: “Me pregunto con frecuencia si el hecho de hablar en masculino es una forma de legitimar el arte popular. Tal parece que si se habla de algún proceso únicamente en femenino se devalúa automáticamente. De igual forma, las mujeres hablan de sí mismas en masculino, probablemente porque hablar en femenino es autodevaluarse irremediablemente” (2004:17).

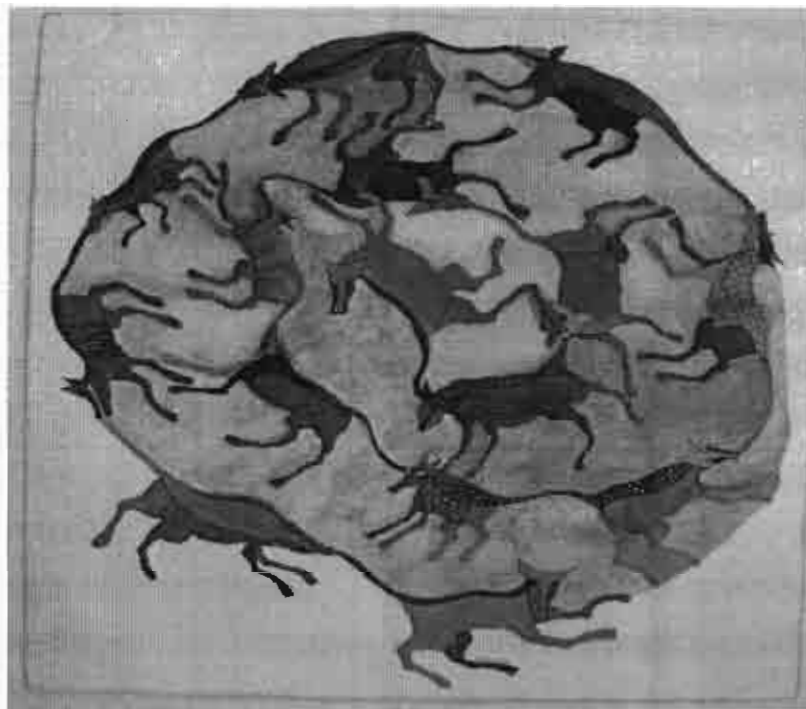
Quizá el poder y acción imaginativa creativa social y personal, en tanto proceso de encuentros con la diversidad, sea la antesala proyectual para escenarios más humanos, inclusivos, democráticos en los ámbitos público y privados, un lugar de residencia en re-existencias desde muchas prácticas que interpelan inter (tans)disciplinas que abrevan de los insumos feministas, interculturales, semiótico-

³¹⁵ Esta percepción fue similar a la que viví como curadora de arte del Salón Mariano Aguilera en el 2006, el más significativo históricamente hablando del Ecuador, donde propuse como tema de la muestra metáforas del cuerpo que tomen en cuenta las perspectivas de los géneros y encontré renuencia entre las artistas, inclusive las más progresistas, quienes consideraban que ese discurso era de los años 70 y que ahora ya se había conseguido la igualdad.

discursivos, la necesidad crítica dialógica de replantearse estos, y otros temas, para generar hábitat-ciones dignas, comunitarias diversas, alternas y amorosas.

Oaxaca constituye entonces un espacio de interdiscursividades, donde la presencia y representación de las mujeres funciona como expresión creativa, como catarsis, pero también como una manera más de agenciar comunidad, y esto significa mutuo aprendizaje, escucha, compartires, reciprocidad.

Desde diversas propuestas retóricas metafóricas estas comunidades han desarrollado un hábitat y un hábitus de creación, no solo de obras, sino sobre todo de políticas de comunidad de considerable importancia y agencia viva; a pesar, claro, de los múltiples conflictos internos de esta semiosfera, la cual abre caminos a que mujeres de distintas clases, condiciones e identidades tracen y pinten los colores de la equidad y la esperanza, nuevos mundos que hagan del imaginario una práctica espiral inclusiva y alterna, que trascienda el óleo.



Daniela Cuéllar, "Espiral". Acuarela sobre papel, 2008.

ANEXOS (Ver DVD)

ANEXO 1

TABLA GENERAL DEL CORPUS DISCURSIVO-SEMIÓTICO VISUAL DE LA SEMIOSFERA COMUNITARIA OAXAQUEÑA ALTERNATIVA

1.1. MÁGENES DE MANTAS CODIFICADAS

Nombre de la manta de la Sociedad de la Vela	Código de imagen
Manta de la Sociedad de la Vela de los Pescadores 1	MSVP1_IM 8 MSVP1_IM 10 MSVP1_IM 26a MSVP1_IM 26b MSVP1_IM 34 MSVP1_IM 57 MSVP1_IM 92 MSVP1_IM 143 MSVP1_IM 144
Manta de la Sociedad de la Vela de los Pescadores 2	MSVP2_IM 5 MSVP2_IM 7 MSVP2_IM 3a MSVP2_IM 20 MSVP2_IM 6 MSVP2_IM26 c MSVP2_IM 26d MSVP2_IM 35 MSVP2_IM 37 MSVP2_IM 38 MSVP2_IM 45 MSVP2_IM 46 MSVP2_IM 48 MSVP2_IM 52 MSVP2_IM 53 MSVP2_M 54 MSVP2_IM59 MSVP2_IM 60 MSVP2_IM 98 MSVP2_IM 140
Manta de la Sociedad de la Vela del Lagarto Mariano Toledo 3	MSVL3_IM 21 MSVL3_IM 55 MSVL3_IM 56 MSVL3_IM 94 MSVL3_IM 95 MSVL3_IM 149

Manta de la Sociedad de la Vela del Lagarto Mariano Toledo 4	MSVL4_IM 11 MSVL4_IM 15 MSVL4_IM 16 MSVL4_IM 17 MSVL4_IM 44 MSVL4_IM 47 MSVL4_IM 49 MSVL4_IM 51 MSVL4_IM 58 MSVL4_IM 61 MSVL4_IM 62 MSVL4_IM 63 MSVL4_IM 131 MSVL4_IM 132 MSVL4_IM 134 MSVL4_IM 135 MSVL4_IM 136 MSVL4_IM 133
Manta de la Sociedad de la Vela del Lagarto Delfino M. Cerqueda 5	MSVL5_IM 12 MSVL5_IM 18 MSVL5_IM 45 MSVL5_IM 50 MSVL5_IM 99 MSVL5_IM 139 MSVL5_IM 159
Manta de la Sociedad de la Vela de San Isidro Labrador 6	MSVSIL6_IM 23 MSVSIL6_IM 24 MSVSIL6_IM 9 MSVSIL6_IM 137 MSVSIL6_IM 141 MSVSIL6_IM 142 MSVSIL6_IM 145
Manta de la Sociedad de la Vela de San Isidro Labrado 7	MSVSIL7_IM 13 MSVSIL7_IM 14 MSVSIL7_IM 64 MSVSIL7_IM 93 MSVSIL7_IM 96 MSVSIL7_IM 97 MSVSIL7_IM 100 MSVSIL7_IM 148 MSVSIL7_IM 187 MSVSIL7_IM 188
Manta de la Sociedad de la Vela de San Isidro Labrador 8	MSVSIL8_IM 22 MSVSIL8_IM 146 MSVSIL8_IM 147 MSVSIL8_IM 186

1.2. CUADRO DE MUJERES ARTISTAS CON CODIFICACIÓN DE ENTREVISTAS E IMÁGENES ANALIZADAS

Nombre de la artista visual/ Crítico(a)	Código de entrevista y fecha	Código de Imagen
Susana Wald (SW)	E 1 julio /1999	SW _IM 79 SW _IM 80 SW _IM 81 SW _IM 82 SW _IM 83 SW _IM 84 SW _IM 85 SW _IM 86 SW _IM 87 SW _IM 88 SW _IM 89 SW _IM 90 SW _IM 91 SW _IM 92 SW _IM 93 SW _IM 94
Justina Fuentes (JF)	E 2 marzo/2004	JF _IM 2 JF _IM 43 JF _IM 152 JF _IM 153 JF _IM 154 JF _IM 155 JF _IM 156 JF _IM 157 JF _IM 158
Emi Winter (EW)	E 3 agosto/2000	EW _IM 178 EW _IM 179 EW _IM 180 EW _IM 181 EW _IM 182 EW _IM 183 EW _IM 184 EW _IM 185
Ana Santos (AS)	E 4 agosto /2000	AS _IM 196 AS _IM 197 AS _IM 198 AS _IM 199 AS _IM 200 AS _IM 201 AS _IM 202

		AS_IM 203 AS_IM 204 AS_IM 205
Cinthy Martínez (CM)	E 5 abril 1999	CM_IM 76 CM_IM 77 CM_IM 78 CM_IM
Rowena Galavitz (RG)	E 6 agosto /1999	RG_IM 118 RG_IM 119 RG_IM 120 RG_IM 121 RG_IM 122a RG_IM 122b RG_IM 124 RG_IM 125 RG_IM 126 RG_IM 127 RG_IM 128 RG_IM 129 RG_IM 130
Natividad Amador (NA)	E 26 (comunicación personal)	NA_IM 114 NA_IM 115 NA_IM 116 NA_IM 117 NA_IM NA_IM
Eva García (EG)	E 7 agosto /1999	EG_IM 4 EG_IM 33 EG_IM 42 EG_IM 107 EG_IM 108 EG_IM 109 EG_IM 110
María Elena García (MEG)	E 8 julio /2000	MEG_IM 65 MEG_IM 66 MEG_IM 67 MEG_IM 68 MEG_IM MEG_IM
Laurie Litowitz (LL)	E 9 agosto /2000	LL_IM 71 LL_IM 72
Ivonne Kennedy (IK)	E 10 agosto /2000	IK_IM 192 IK_IM 193 IK_IM 194 IK_IM 195
Irma Guerrero (IG)	E 12	IG_IM 101

	agosto /2000	IG_IM 102 IG_IM 104 IG_IM 105 IG_IM 106
Gisela Sánchez (GS)	E 13 julio /2000	
Lorena Montes (LM)	E 14 agosto/ 2000	LM_IM 0
Margarita Pérez (MP)	E 15 agosto /2000	MP_IM 150 MP_IM 151
Patricia Perez (PP)	E 16 julio /1999	PP_IM 189 PP_IM 190 PP_IM 191
Sara Coreintein (SC)	E 17 abril /2005	SC_IM 73 SC_IM 74 SC_IM 75
Miriam Ladrón de Guevara (MLG)	E 18 abril /2005	MLG_IM 173 MLG_IM 174 MLG_IM 175 MLG_IM 176 MLG_IM 177
Daniela Cuéllar	E 19 abril/ 2010 (entrevista virtual)	DC_IM 69 DC_IM 70
María Rosa Astorga	E 20 mayo/2010 (entrevista virtual)	MRA_IM 161 MRA_IM 162 MRA_IM 163 MRA_IM 164 MRA_IM 165 MRA_IM 166 MRA_IM 167
Akiko Mayasita	E 21 abril /2010 (entrevista virtual)	AM_IM 168 AM_IM 169 AM_IM 170 AM_IM 171 AM_IM 172 AM_IM
María Luisa Villa	E 25 (comunicación personal)	MLV_IM 111 MLV_IM 112 MLV_IM 113
Marta Toledo		MT_IM 1

1.3. ENTREVISTAS A CRITICOS(AS) DE ARTE EN OAXACA

Claudina López Montes (galerista)	E 19 agosto/2000
Juanita Mendoza (crítica de arte y dealer)	E 20 agosto/1999
Lina Herrera (galerista)	E 21 agosto/ 2000
Ludwing Zeller (escritor)	E 22 julio /2000
Fernando Solana (crítico de arte/escritor)	E 23 julio /2000
Fe María Abad (dirigió el MACO a inicios de Imilenio)	E 24 Julio/2002

1.4. IMÁGENES COMPLEMENTARIAS

Autoría	Imagen	Código
Rafael Doníz	Foto documental	IM_0
Fotografía etnográfica	Panorámica de Manta en Museo de la Medicina	IM_3
Gerardo Alfaro	Manta de los Coheteros, 2009	IM_19
Extraída de periódico País en Internet	Manatí	IM_32
Collage de sirenas a partir de fotografías etnográficas que realicé cuando aún existía la manta (Diagramación Alejandra Rosado)	Sociedad de la Vela de los Pescadores [elaboración de varios artistas académicos invitados por Jesús Urbieta. (desaparecida)	MSVP 9_IM36
Reproducción gráfica de la Sirena núbil, de la manta desaparecida de los pescadores 1983(Fernando Oñate)	Sirena Núbil Sirena <i>huada</i> , y Na Sirena	MSVP9_I M39 MSVP9_I M40 MSVP9_I M41
Fotografía etnográfica	Baúl	IM_102 IM_103
Melchón Pérez Holguín	Postal turística	IM_138
Gitte Daehlin	Postal de exposición	IM_206

ANEXO No 2

EJES TEMÁTICOS DE ENTREVISTAS ABIERTAS A PROFUNDIDAD (1999-2005)

Historias de vida

- recuerdos infantiles (buenos/ dolorosos)
- logros y reconocimientos
- etapas de la vida
- imaginarios y deseos
- metas

Relaciones familiares

- relaciones con pareja
- relaciones con hijos
- relaciones con padres
- relaciones con otros miembros de la familia

Escenarios del el arte

- con la casa (espacio íntimo)
- con el taller (espacio profesional)
- con las galerías y museos (relaciones con *dillers*: hombres y mujeres)
(espacio profesional)

Temáticas: personajes en sus obras: estilos, retratos, autorretratos

- cuerpo (desnudos /vestidos: de mujer/ de hombres)
- tradiciones
- mitos: sirenas
- otros

Producción artística

- relación con artistas de la familia
- relación con la obra: (etapas, procesos, proyectos)
- relación con el arte
- relación con la estética
- relación del género y el arte
- relación con la pintura
- relación con la pintura y la edad
- etapas de su obra

Comentarios

- Lo que han dicho o escrito sobre ellas
- Lo que han dicho o escrito sobre su obra
- Lo que ellas opinan de su obra

Bibliografía

- Acha, Juan.** (1988) *El consumo artístico y sus efectos*, México, Editorial Trillas.
- (1993) *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán.
- Acosta, Rinaldo.** (1997) "La frontera mitológica y su guardián", Manuel Cáceres (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana (estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman)*, Valencia, Episteme.
- Aguado, José C. y Portal, Ana María.** (1991) "Tiempo, espacio e identidad social", *Alteridades* año 1, nº 2, México, UAM-I, pp. 31-43.
- (1992) *Identidad, ideología y ritual*, México, UAM-I.
- Aguirre, Coral.** (2001) "Invocados bajo la tutela. Sírvame el entendimiento alguna vez de descanso", Rubí de María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- Alassandria, Jorge.** (1996) *Imagen y metaimagen*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2ª edición.
- Albán Achinte, Adolfo.** (comp.) (2006) *Texiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, Popayán, Universidad del Cauca.
- (2008) *Artistas indígenas y afrocolombianos. Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia*, Primer encuentro de nuevas estéticas de los pueblos originarios, Quito, Convenio Andrés Bello.
- (2008) "El acto creador como pedagogía crítica decolonial", *Creación en el campo del arte* (cátedra interdisciplinaria), Bogotá, Universidad Distrital "Francisco José de Caldas" [ponencia/performance].
- Alcina, José.** (1993) *Calendario y religión entre los zapotecos*, México, UNAM-FONCA.
- ALED (Asociación Latinoamericana de Estudios de Discurso).** (2005) *América Latina en su discurso*, VI Congreso latinoamericano de estudios de discurso (5 al 9 de septiembre), Santiago de Chile, Aled [cd formato pdf].
- (2007) *Horizontes de sentido*, VII Congreso latinoamericano de estudios de discurso (17 al 23 de septiembre), Bogotá, Aled [dvd].
- Amorós, Célia.** (2001) *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM.

- Andrade, X.** (2010) "Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo" <http://www.arteamerica.cu/15/dossier/andrade.htm>, accesado 2 de abril de 2010.
- Andrist, Debra D.** (1994) "La semiótica de la chicana: la escritura de Gloria Anzaldúa", Elena Urrutia, Aralia López, Amelia Malagamba (coord.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, México, Colmex.
- Anzaldúa, Gloria.** (2004) "Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan", *Otras inapropiables*, Madrid, Editorial Traficantes de sueños.
- (1987) *Borderlands / La frontera: the New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Appadurai, Arjun.** (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- (2008) *A vida social das coisas*. Brasilia, Editora da Uff.
- Arán, Pampa Olga.** (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ferreira Editor.
- Assmann, Jan.** (1997) *La memoria culturale. Scritura, ricordo e identità política nelle grande civiltà antiche*, Turín, Einaudi.
- y John Czaplicka (1995) "Collective Memory and cultural Identity" *New German Critique, Cultural History Cultural Studies* nº65, primavera-verano, pp.125-133.
- Augé, Marc.** (1993) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- (1998) *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa.
- Azaola, Elena y Cristina José Yacamán.** (1996) *Las mujeres olvidadas*, México, Colmex.
- Báez-Jorge, Félix.** (1992) *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Bajtín, Mijail.** (1979) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press.
- (1989) *El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, FCE.

- (2002) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- Baker, Jean.** (1992) *Psicología de la mujer*, Barcelona, Paidós.
- Barbosa Sánchez, Alma Patricia** (2008) *Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural*, México, Juan Pablos Editor/UAEM.
- (2010) *La muerte en el imaginario del México profundo*, México, Juan Pablos Editor/UAEM.
- Barbosa, Araceli.** (2008) *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Juan Pablos Editor/UAEM.
- Barrena, Sara.** (2003) *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad* (tesis doctoral dirigida por el Dr. Jaime Nubiola), Universidad de Navarra, Pamplona.
- (2007) *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según Ch.S. Pierce*, Madrid, Rialp.
- Barthes, Roland.** (1970) "El mensaje fotográfico", *La semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- (1976) "Retórica de la imagen", *La semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- (1978) *El grado cero de la escritura (seguido de nuevos ensayos críticos)*, México, Siglo XXI, 3ª edición.
- (1989) *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI.
- Barthman, Fredrik.** (1976) *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, FCE.
- Bartolomé, Miguel.** (1996) "La construcción de la persona en etnias mesoamericanas", 3er coloquio Paul Kirchhoff, *Identidad* (pp. 51-74), México, UNAM Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Bartra, Eli.** (1994) *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria.
- (1994a) *En busca de las diablas. Sobre arte popular y género*, México, Tava Editorial.
- (1996) *Mujeres en el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, UAM-X.

- (1997) "Las artes y la cultura popular en México", *México en movimiento*, Groningen, Actas del 4º encuentro de mexicanistas en Holanda.
- (1998) "Más allá de la tradición: sincretismo, género y arte popular en México", *E.I.A.L. n° 9*: 75-93, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv.
- (et al.) (2000) *Feminismo en México, ayer y hoy*, México, UAM-X.
- (2001) "Sobre la creatividad femenina", María Gómez de Rubi (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- (comp.) (2002) "Reflexiones metodológicas", *Debates en torno a una metodología feminista*, México, UNAM-UAM, 2ª edición.
- (comp.) (2004) *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, UNAM.
- (2005) *Mujeres en el arte popular. De promesas, tradiciones, monstruos y celebridades*. México, UAM/FONCA.
- (comp. pról.) (2008) *Museo vivo: la creatividad femenina*, México, UAM-X.
- Bartra, Roger.** (2002) "Fábula de la abeja migratoria", *Letras libres n° 14-18*, México.
- (2008) *Culturas líquidas*, México, FCE.
- Basarab, Nicolescu.** (s/f) La transdisciplinariedad. Manifiesto transdisciplinario, Ediciones Du Roche, accesado 20 junio del 2009.
- Bauman, Zygmunt.** (2002) *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE.
- Baz, Margarita.** (1996) *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, PUEG.
- bell hooks.** (2004) "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista", *Otras inapropiables*, Madrid, Editorial Traficantes de sueños.
- Benholdt-Thomsen, Verónica.** (1986) "La invención del ama de casa", *La Jornada*, México, 17 de agosto, 4-7.
- Beristáin, Helena.** (1997) *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa.
- Berestein, Boris.** (1984) "Algunas consideraciones en relación con el problema arte-etnos", *Criterios*, La Habana, Casa de las Américas, enero - diciembre, n° 5-12.
- Blanco, Alberto.** (1998) *Imágenes y colores de Oaxaca*, México, IPN.

- Blanco, Desiderio.** (2008) "El rito de la misa como práctica significativa", Tópicos del Seminario, *Rituales y mitologías*, México, Universidad Autónoma de Puebla.
- Blanco, Sylvia, María de Mater O'Neill.** (1993) *Nuestro autorretrato: la mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*, San Juan, Mujeres Artistas de Puerto Rico.
- Bonfil Batalla, Guillermo.** (1988) "La pluralidad étnica", *Nexos*, n° 131, México, p.9.
- Bourdieu, Pierre.** (1984) *Sociología y cultura*, México, Conaculta, Grijalbo.
- (1988) *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- (1991) *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.
- (2000) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bradomín, José María.** (1992) *La gran incógnita*, Mitla-Monte Albán Oaxaca, s./e.
- Braidotti, Rosi.** (2000) *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.
- Braudel, Fernand.** (2006) "La larga duración" *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, n° 5, México, UAM-AEDRI, (poner pag de inter)
- Buttler, Judith.** (1999) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, México, Paidós.
- Burke, Peter.** (2000) *La historia de la cultura*, Madrid, Alianza.
- Cabanilles, Antonia.** (1997) "Semiótica de la cultura: los modelos de autodescripción", Manuel Cáceres (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana (estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman)*, Valencia, Episteme.
- Cáceres Sánchez, Manuel.** (2005) "Cuestiones de recreación narrativa. La traducción extra textual: de la literatura al cine y al cómic", Julieta Haidar (coord.), *La arquitectura del sentido: la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, México, ENAH.
- Calabrese, Omar.** (2007) *Semiótica del arte. La identidad visual*, Relatorías n° 4, Puebla, BUAP.
- Campbell, Howard.** (1993) *Zapotec Struggles. Histories, Politics and Representations from Juchitan. Oaxaca*, Washington, Smithsonian Institute.
- Candau, Joel.** (1998) *Memoria e identidad*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

- Caprettini, Gian Paolo.** (1997) "La noción de límite en la semiótica textual de I. Lotman", Manuel Cáceres (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana (estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman)*, Valencia, Episteme.
- Cárdenas Oñate, Marisol** (2002) "La construcción de los discursos de género en la pintura estético-ritual identitaria oaxaqueña", *Memoria del 1er. coloquio arte y género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres.
- (2005) "El cuerpo femenino en la pintura oaxaqueña contemporánea. Estrategias identitarias de subversión o sumisión", *Luna Zeta*, enero-abril n° 18, 27-31, Oaxaca, CEINCO.
- (2007) "Metáforas del cuerpo en la estética feminista de la semiosfera plástica oaxaqueña contemporánea", Adrián Gimete-Welsh (coord.), *Metáfora en acción*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa.
- (2007) *Estilísticas rituales nómadas: estrategias de la memoria en la itinerancia*, comunidades Juchitán (Istmo de Tehuantepec, México) Cuenca (Mercado de las Flores, Ecuador), Quito, Juan Manuel Valencia Ediciones [dvd].
- (2008) *La mudanza: viaje simbólico del grabado contemporáneo*, Quito, Estampería Quiteña [catálogo/curaduría].
- (2008) *Mantas mexicanas. Estéticas rituales, pincelando identidades* (catálogo), Quito, Dirección Cultural del Banco Central del Ecuador.
- (2008) "La mujer en sus figuras retóricas identitarias en la estética de las mantas zapotecas", Helena Beristáin y Gerardo Ramírez (comp.), *El cuerpo, el sonido y la imagen*, México, UNAM.
- (2009) "Estéticas rituales nómadas, una autoetnografía icónica popular" www.flacsoandes.org/antropología_visual/audiovisuales/estéticas_rituales_nómadas.
- Carmagnani, Marcello.** (1988) *El regreso de los dioses. El proceso de reconstrucción de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII*, México, FCE.
- Carrasco, Guillermina.** (2005) "El canto de las sirenas y las voces del recuerdo", *Seducción, persuasión, manipulación*, Tópicos del Seminario 14, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
- Castellanos, Gabriela.** (1994) "Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista", Centro de estudios de género Mujer y Sociedad, *Discurso, género y mujer*, Bogotá, Facultad de Humanidades.

- Catalá, Josep.** (2005) *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual.* Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Centro Cultural Santo Domingo.** (2001) *Miradas cruzadas / Dual Visions*, Coloquio binacional de arte contemporáneo "Pintoras chicanas y mexicanas" (27 de octubre – 1º de noviembre), Oaxaca, Centro Cultural Santo Domingo [folleto].
- Cervantes, Flor.** (1999) "Exposición en la Casa de la Mujer", diario *Noticias*, Oaxaca, 15 de marzo.
- Chadwick, Whitney.** (1999) *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 2ª edición.
- Cixous, Hélène y Catherine Clément.** (1975) *La jeune née*, Paris, UGE.
- Clark, Jhon.** (coord.) (1994) *Los olmecas en mesoamérica*, México, El equilibrista editorial.
- Cohen Dabah, Esther.** (1985) *La cicatriz y la pasión: el monólogo de Molly Bloom*, México, UAM-I.
- Colectivo de Mujeres en las Artes Visuales.** (2001) *Artistas mexicanas trabajando unidas por la igualdad de oportunidades para las mujeres*, Comu Arte, Oaxaca, Coordinadora Nacional de Mujeres en el Arte [postal].
- Cordero, Karen.** (2002) "Discursos de género en la historiografía del arte", *Memoria del 1er coloquio arte y género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres.
- Corenstein Woldenberg, Sara.** (2003) *des con texto: Retrospectiva*, Oaxaca, La Casa de la Cultura [catálogo].
- Crespo, Hernán.** (2008) "La fotografía en el Ecuador", en Revista Nacional de *Cultura en el Ecuador*, RNC, No 12, Consejo Nacional de Cultura, p.183.
- Dalton, Margarita.** (1995) *Mujeres, musas y diosas: tejedoras de la memoria*, México, PIEM-Colmex.
- (2003) *Breve historia de Oaxaca*, México, Colmex-FCE.
- (2005) *Género*, Grupo de estudios sobre la mujer Rosario Castellanos, CIESAS-Istmo, Oaxaca, [seminario abril a julio].
- Damisch, Hubert.** (2002) "Semiótica e iconografía", *Criterios* (selección y traducción Desiderio Navarro), *Teoría francesa y francófona del lenguaje visual pictórico*, La Habana, Casa de las Américas.

----- (2002) "Sobre la semiología de la pintura", Criterios (selección y traducción Desiderio Navarro), *Teoría francesa y francófona del lenguaje visual pictórico*, La Habana, Casa de las Américas.

Dantó, Arthur. (1999) *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.

De Diego, Estrella. (s/f.) *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Colección Visor.

De la Torre, Luz María. (1999) *Un universo femenino en el mundo andino*, Quito, INDESIC.

Deleuze, Gilles. (1989) *El pliegue*, Madrid, Paidós.

----- (2005) *Lógica del sentido*, Madrid, Paidós.

De Lauretis, Teresa. (1991) "Estudios feministas / Estudios críticos: problemas conceptores y contextos", Carmen Ramos (comp.), *El género en perspectiva*. De la dominación universal a la representación múltiple, México, UAM-I.

De Villa, María Luisa, Miriam Ladrón de Guevara. (2004) *Diálogos con Guadalupe*, Oaxaca, La mano mágica (exposición conjunta del 10 al 29 de diciembre).

----- (2009) bitácora personal, <http://www.marialuisadevilla.com/index.html>.

Deepwell, Katy. (1998) "La crítica feminista de arte en un nuevo contexto", Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra.

Del Conde, Teresa. (2002) "Dos mujeres artistas: María y Frida y dos admiradores cónyuges no incondicionales", *Memoria del 1er. coloquio Arte y Género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres.

----- (1994) "Cuerpo humano y pintura" *Imágenes del Cuerpo*. Héctor Pérez Rincón (comp.) México, Fondo de Cultura Económica.

Del Valle, Teresa. (1991) "El tiempo y el espacio en las relaciones de género", *Kobie nv*, Bilbao, Diputación Foral de Biskaia.

Arteleku (1997) *Sólo para tus ojos, el factor feminista en relación a las artes visuales*, Bilbao, Departamento de Cultura y Euskera.

Derrida, Jacques (1978) *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press.

Devereux, George. (1996) *De la ansiedad al método*, México, Siglo XXI.

- Domínguez Martín, Rafael.** (2004) "Cuerpo y metáforas de género en la historia del pensamiento económico político", *Empiria* (revista de metodología de ciencias sociales n° 8): 85-105, Cantabria.
- Dorra, Raúl.** (2000) "La mirada en el tiempo", *La inscripción del tiempo en los textos*, Tópicos del Seminario 4, Puebla, BUAP.
- (2004) *Para una semiótica del llanto*, Puebla, Seminario de Estudios de la Significación.
- (2005) *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*, Puebla, BUAP-Plaza y Valdés.
- (2008) "Prácticas del encaje", Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda (edit.), *Encajes discursivos. Estudios semióticos*, México, Ediciones de Educación y Cultura.
- (2008) "Addenda. El objeto desplazado (en la íntima, compartida memoria de Ingrid Geist)", Tópicos del Seminario 20, *Rituales y mitologías*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Dorra, Raúl, María Isabel Filinich.** (eds.) (2003) *Semiótica y estética*, Tópicos del Seminario 9, Puebla, BUAP.
- Dubet, George.** (1989) "De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto" *Estudios Sociológicos* VII núm. 21, México, Colmex.
- Duras, Marguerite.** (1987) *El arrebato de Lol V.* Tusquets, Barcelona.
- Dubois, J. (et al.)** (1974) *Retórica general*, Sao Paulo, Editora Cultrix.
- Ducrot, Oswald, Tzvetan Todorov.** (1994) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI.
- Durand, Gilbert.** (2006) *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ecker, Gisela.** (1986) *Estética feminista*, Barcelona, Icaria.
- Eco, Umberto.** (1970) *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Rocco.
- (1978) *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- (1999) *Lector in fabula*, Madrid, Lumen.
- (1978) *Tratado de semiótica general*, México, Lumen/Nueva Imagen.

- Edeline, Francis, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet.** (2002) "Retórica visual fundamental", Desiderio Navarro (selección y traducción), *Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, La Habana, Casa de las Américas
- Eder, Rita, Mirko Lauer.** (et al.) (1986) *Teoría social del arte*, México, UNAM.
- Eliade, Mircea.** (1994) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Editorial Labor [2da edición].
- Escobar, Aristides.** (2008) *Tesapé, territorio, lengua y frontera*, Asunción, Fondec.
- Espinosa Damián, Gisela.** (2009) *Cuatro vertientes del feminismo en México, diversidad de rutas y cruce de caminos*, México, UAM-X.
- Espinosa Delgado, Magali.** (2008) "Subjetividad e imaginación artística" (curso doctoral), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar (julio).
- Espinosa Torres, Patricia.** (2002) "Arte y género", *Memoria 1er. coloquio Arte y Género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres.
- Estay Stange, Verónica.** (2008) "El encaje al desnudo o la seducción de la ausencia", Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda (edit.), *Encajes discursivos. Estudios semióticos*, México, Ediciones de Educación y Cultura.
- Everaert-Desmedt, Nicole.** (2005) "Experiencia estética y reflexión social. Lectura de *Cena de rua*", Julieta Haidar (coord.), *La arquitectura del sentido, la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, México, ENAH.
- (2006) *Interpréter l'art contemporain: La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruselas, Editions De Boeck Université.
- (2008) "¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística", *Utopía y praxis latinoamericana* (enero-marzo), Maracaibo, Universidad del Zulia.
- (2000) "La comunicación artística: una interpretación peirciana" <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>, accesado 8 de noviembre de 2008.
- Fabrizi, Paolo.** (2005) "De tex fabula narratur", Tópicos del Seminario, *Semiótica de lo visual*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
- (2000) *El giro semiótico*, Icaria, Gedisa.
- Fajardo, Roberto** (2006) *Hacia una lógica de lo indeterminado; creación artística y semiosis*, EBSCO, Universidad de Navarra, 23 de octubre 2006.

- Ferrari, Mauricio** (2001) *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*, Madrid, Taurus
- Filinich, María Isabel.** (1999) *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Puebla, BUAP-Plaza y Valdés.
- (2005) *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba [1ª ed. 8ª reimp.].
- (2008) "El engaste del tiempo", Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda (edit.), *Encajes discursivos. Estudios semióticos*, México, Ediciones de Educación y Cultura.
- Fontanille, Jacques.** (1995) *Semiotica de las pasiones. El seminario*. Puebla, Morphée.
- Fornet-Betancourt, Raúl.** (2004) *Sobre el concepto de interculturalidad*, México, Coordinación General Intercultural Bilingüe.
- Foucault, Michel** (1980) *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- Francastel, Pierre** (2002) "Elementos y estructuras del lenguaje figurativo", *Criterios, Teoría francesa y francófona del lenguaje visual pictórico*, selección y traducción Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas.
- (1967) "Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine" en *La Réalité figurative*, Paris, Gonthier.
- Galavitz, Rowena.** (2002) *Mulieres Sanctae / Mujeres santificadas* (óleos y dibujos), La mano mágica, Oaxaca [catálogo exposición 18 de diciembre, 2001 – 10 de enero, 2002].
- (2001) "El arte sin alma no vale la pena" (entrevista de Fernando Solana) diario *Noticias* n° 8.967 [23 de diciembre]: 6C, Oaxaca.
- Galimberti, Alessandra.** (2008) *Oaxaca en femenino. Cuarenta mujeres en las artes visuales en Oaxaca*, México, Fondo Nacional de las Artes.
- Garcés Noblecia, Raúl.** (2001) "Feminismo y cibercultura", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- García, Eva.** (1998) "La obra de Eva García rinde homenaje a la mujer" (Luisa Martínez reportera), diario *Noticias* (martes 27 de octubre): s.p., Oaxaca.
- Gisela Sánchez, Efrén Jiménez, Miguel Ojeda, et al. (1996) *Mujeres y Demonios Expo colectiva*, Oaxaca, Restaurante El infierno [volante].
- (1996) "La búsqueda", texto de Silvikus, *Umbral* (23 de marzo): s.p., Oaxaca.

- (1995) "¿Quién sacará a la niña Eva del pozo?" (texto Alonso), *Umbral* (31 de mayo): 2, Oaxaca.
- (1994)a "Las locuras de Eva García: exposición plástica", *Espectáculos*, diario *Rotativo* (22 de enero): 1, Oaxaca.
- (1994)b "Eva deja de ser costilla", Sendero de la cultura, diario *El Imparcial* (19 de mayo): 2, Oaxaca.
- García Canclini, Néstor.** (1987) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo.
- García, Brígida, Orlandina de Oliveira.** (1998) *Trabajo femenino y vida familiar en México*, México, Colmex.
- Gargallo, Francesca.** (2002) "¿Es ética la estética? Un acercamiento feminista a la idea de bello", *Memoria 1er coloquio Arte y género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres.
- Garnier, Mary Jane.** (1994) *Mito y magia de Oaxaca. Pasado y presente*. California, Palo Alto Cultural Center, [catálogo].
- Gauthier, Guy.** (1996) *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 3ª edición.
- Geertz, Clifford.** (1992) *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Geist, Ingrid.** (1999) "La liminaridad del rito: un proceso de transformación óptica", *Tópicos del Seminario 1*, Puebla, BUAP.
- (1996) "Teatralidad y ritualidad", en *Procesos de escenificación y contextos rituales*, México, Plaza y Valdés.
- Gerez-Ambertín, Marta.** (2001) "Deslices del amor y el fantasma femenino de 'Don Juan' (del mito del fantasma)", Rubí de María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- Gilbert, Michael.** (1994) "Multi-Modal Argumentation", *Philosophy of the Social Science*, Londres/Nueva Delhi, Thousand Oaks/Sage Periodical Press.
- Gimate-Welsh, Adrián.** (2007) "Metáfora y semejanza relaciones, transposiciones y arbitrariedades. Sus dimensiones espaciales y pictóricas". *Metáfora en Acción*, México, UAM-I.

- (2005) "Francisco Toledo. Creador y Re-creador de una nueva cosmogonía". *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*. México, UAM-Porrúa, pp. 351-361.
- Giménez, Gilberto.** (1995) "La identidad plural de la sociología" en *Estudios sociológicos* XIII núm. 38, México, Colmex.
- (1987) *Los problemas de las culturas en las Ciencias Sociales. Teoría y el análisis de las culturas*, México, SEP, U. de Guadalajara y COMESCO.
- Goffman, Erving.** (1986) "La ciudad como teatro", Hannerz Uls, *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, México, FCE.
- Goldsmith Connelly, Mary.** (2002) "Feminismo e investigación social. Nadando en aguas revueltas", Eli Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, México, UNAM.
- Gombrich, Ernst.** (1993) *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, Rubí de María.** (2001) "La mujer en Grecia (mito y concepto)", Rubí de María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- González Mello, Renato.** (1994) "Close Up de Toledo", *Viceversa*, n° 18, México, pp. 6-13.
- González, María Asunción.** (coord.) (1997) *Mujeres y relaciones de género en la antropología latinoamericana*, México, Colmex.
- González Tejada, Raúl.** (2002) *La semiótica de la cultura. Análisis semiótico de los mito-rito discursos sagrados de María Sabina*, México, ENAH.
- (2000) *Las llaves del universo. Paradigmas semiótico-discursivos del tiempoespacio astronómico en los petrograbados de Samalayuca*, (tesis de licenciatura en lingüística, inédita), México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- González, Yolotl.** (1991) *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica* con colaboración de Juan Carlos Ruiz, Guadalajara, México, Larousse
- González, Amalia.** (2001) "Mujeres y filosofía clásica", Rubí de María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés
- Gorlée, Dinda L.** (s.f.) "Eureka! La traducción como un descubrimiento pragmático" www.unav.es/gep/AF/Gorlee.html.

- Gramsci, Antonio.** (1998) *Escritos políticos*. México, Plaza edición.
- Greimas, Algirdas.** (2002) "Semiótica figurativa y semiótica plástica", *Criterios, Teoría francesa y francófona del lenguaje visual pictórico*, selección y traducción Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas.
- (1996) *La enunciación. Una postura epistemológica*, México, Universidad Autónoma de Puebla.
- Grimes, Ronald** (1981) *El símbolo y la conquista: Rituales y teatro en Santa Fé*. Nuevo México, México, Fondo de Cultura Económica.
- Grupo μ : Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet.** (2002) "Retórica visual fundamental", *Criterios* (selección y traducción Desiderio Navarro), *Teoría francesa y francófona del lenguaje visual pictórico*, La Habana, Casa de las Américas
- Guerra Lisi, Stefanía y Gino Stefani.** (2004) *La globalidad de lenguajes. Antropología, semiótica, pedagogía* (tdras. Julieta Haidar y Gino Stefani), Roma/México, Università Popolare Di MusicArTerapia/ENAH
- Guerra Palmero, María José.** (2000) "¿Servirá el multiculturalismo para revigorizar al patriarcado? Una apuesta por el feminismo global. Una apuesta por el feminismo global". *Leviatán*, n° 80, verano. www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/patriarcado.pdf, accesado 5 de noviembre de 2009
- Guerra, Lucía.** (1994) *La historia fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Casa de las Américas
- Guerrero Arias, Patricio.** (2007) *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*, Asunción, Fondec.
- (2006) "Corazonar desde 'sabidurías otras' como respuesta insurgente a la colonialidad del saber y del ser", *Revista Suplemento Antropológico*, Asunción, Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción", junio.
- (2004) *Usurpación simbólica, identidad y poder: la fiesta como escenario de lucha de sentidos*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar
- Guido Herrera, Rosario.** (2001) "Mujeres, heroínas, diosas y monstruos", Rubí de María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés
- Gutiérrez Velasco, Pablo.** (2005) "El cuerpo desnudo: la protesta como producción semiótico-discursiva", Julieta Haidar (coord.) *La arquitectura del sentido la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, México, ENAH.

- Haidar, Julieta** (2007) "El análisis de la metáfora: planteamientos desde la transdisciplina", Adrián Gimete-Welsh (coord.), *Metáfora en acción*, México, UAM-I
- (2006) *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*, México, UNAM.
- (2005) "El análisis del sentido: propuesta desde la complejidad y la transdisciplina", Julieta Haidar (coord.), *La arquitectura del sentido la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, México, ENAH.
- (2000) "El poder y la magia de la palabra. El campo del análisis del discurso"; en Norma del Río (coord.), *La producción textual del discurso científico*, México, UAM.
- (1997) "Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con otras tendencias actuales", Manuel Cáceres (editor), *En la esfera semiótica lotmaniana (estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman)*, Valencia, Episteme.
- (1996) "El campo de la semiótica visual", Gimete-Welsh/López Rodríguez (coord.), *Semiótica*, México, UAM-X.
- (1994) "Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas" en *Metodología y cultura*, México, Conaculta.
- (1992) "La música de Juan Luis Guerra y grupo 440". *Expresión cultural, estudios sobre las culturas contemporáneas*, primavera año/vol. IV n°013014. Colima, Universidad de Colima, pp.193-209.
- Hall, T. Edward** (1983) *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI.
- Halwachs, Maurice.** (1992) *On collective memory*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Harding, Sandra.** (2002) "¿Existe un método feminista?", Eli Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hayles, N. Catherine.** (2002) "Introducción: la evolución del caos", *La evolución del caos*, Barcelona, Gedisa.
- Henestrosa, Andrés.** (1978) *Los hombres que dispersó la danza*, México, Instituto de Culturas Populares de Oaxaca.
- Hernández Navarro, Luis.** (2006) "Oaxaca: sublevación y crisis de un sistema regional de dominio", *Observatorio Social de América Latina* n° 20, México, CLACSO, mayo-agosto, 69-78.

- Herrera Guido, Rosario.** (2001) "Psicoanálisis y feminidad", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- Hiernaux, Daniel.** (1994) "Espacio y apropiación social del territorio: ¿Hacia una fragmentación de la mundialización?", *Artymaña*, año 1, n°1, México, mayo-julio.
- Hierro, Graciela.** (2001) "La diferencia sexual y el feminismo, hacia una nueva identidad femenina", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- Hjelmslev, Louis.** (1980) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Hobsbawm, Eric.** (1993) *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hoffmann, Michael.** (s.f) "¿Hay una 'lógica' de la abducción?" Bielefeld, Universidad de Bielefeld. <http://www.unav.es/gep/AN/Hoffmann.html>.
- hooks, bell.** (2003) "Vendiendo bollitos calientes: representaciones de la sexualidad femenina negra en el mercado cultural", en revista *Criterios* n° 34, La Habana, Casa de las Américas.
- Huacuz, Guadalupe.** (2002) "El arte musical de México, la lectura de Alba Herrera y Ogazón en la transición al siglo XX: un preámbulo a los géneros", *Memoria 1er coloquio arte y género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres.
- Huitzil Márquez, Ofelia.** (1991) *Iconografía de la Sierra mexicana*, México, Culturas Populares.
- Índigo, Galería.** (2002) *Homenaje a la mujer mexicana* (junio), Oaxaca, Galería Índigo [postal].
- Innerarity, Daniel.** (1997) *El saber de las metáforas*, En EBSCO, Fuente Académica, Metáfora.Universidad de Zaragoza. Revista *Tópicos* 13, 137-154.
- I.M.S.S.** (1996) *Plástica contemporánea.Oaxaca a finales del siglo XX*. México, Editorial IMSS, Catálogo [y Mesa Redonda].
- Islas Caro, Alejandra.** (2005) *Muxe's: auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro*, Ra'bacanda Films, México, Imcine, Foprocine [dvd documental].
- Ivanovici, Víctor.** (2009) *La identidad dialógica como vindicación de lo secundario*, *Tópicos del Seminario* 21: 25-75, Puebla, BUAP.
- (2005) "La intertextualidad amorosa", *Tópicos del Seminario* 14, *Seducción, persuasión, manipulación*, México, Universidad Autónoma de Puebla.

- Iwaniszewski, Stanislaw.** (1995) "Ordenamiento espacial y simbólico entre los mayas, asociaciones primarias", *La palabra y el hombre*, Veracruz, Revista de la Universidad de Xalapa.
- Jefferies, Janis.** (1998) "Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras", Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Jorge- Báez, Félix** (2003) "La demonología sincrética en los imaginarios simbólicos mesoamericanos" en *Los Disfraces del Diablo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 575-646.
- Johnson, Mark** (1987) "The body in the mind". *The bodily basis of meaning. Imagination, and reason*. Chicago, University of Chicago Press.
- Kaplan, Caren** (1987) "Deterritorializations: the Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse". *Cultural Critique*, n° 6, Los Ángeles, California University, pp.187-198.
- Kemper, Robert V.** (1987) "Desarrollo de los estudios antropológicos sobre la migración mexicana," in Susana Glantz (editor), *La heterodoxia recuperada, en torno a Angel Palerm*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 477- 499.
- Kennedy, Ivonne.** (1997) *Refugios luminosos*, [textos Ana Elena Mallet, Rubén Leyva] Oaxaca, Arte de Oaxaca [catálogo de exposición].
- Klinkenberg, Jean-Marie.** (2006) "Retórica de lo visible", *Relatoría* n°3, Puebla, BUAP.
- (2005) "La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura", Tópicos del Seminario 13, *Semiótica de lo visual*, México, Universidad Autónoma de Puebla.
- **Philippe Minguet, Jackes Dubois.** (2003) "Figuras, conocimiento, cultura". *Ensayos retóricos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Krauss, Rosalind.**(1989) "The Story of an Eye", *New Literary History*, 1, 2, Invierno de 1989, págs. 283-97.
- Kristeva, Julia.** (1997) "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", Desiderio Navarro (sel. trad.), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas.
- Lakoff, George y Johnson, M.** (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- Lamas, Marta.** (2002) *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus.

- (1997)a “La antropología feminista y la categoría género”, Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG.
- (1997)b “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, Marta Lamas. (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG.
- Lamus Canavete, Doris.** (2006) “La cultura como lugar en/de disputa semiótica y política: la (im) pertinencia de los estudios culturales para el pensamiento crítico latinoamericano”, Adolfo Albán Achinte (comp.) *Tejiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, Colombia, Universidad del Cauca.
- Landowski, Eric.** (2000) “Sabor del otro”, Tópicos del Seminario 5, *El discurso del otro*, México, Universidad Autónoma de Puebla.
- Lara Flores, Sara María.** (1992) “Sexismo e identidad de género”, *Alteridades* año 1 núm. 224-230, México, UAM-Iztapalapa.
- Lau Jaiven, Ana.** (2002) “Cuando hablan las mujeres”, Eli Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, México, UNAM.
- Le Breton, David.** (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Leach, Edmund.**(1989) *La lógica de la comunicación de los símbolos*, México, Siglo XXI.
- Levins Morales, Aurora.** (2004) *Otras inapropiadas*, Madrid, Editorial Traficantes de sueños [*Creative commons*] [www.http://traficantes.net](http://traficantes.net), 28 de diciembre del 2008.
- Litowitz, Laurie.** (1999) *El futuro es frágil* [texto Samuel Morales, entrevista Nina Menocal], Oaxaca, MACO, [catálogo].
- (2003) *List of Words: Peace Spaces*, Oaxaca, [catálogo].
- López Austin, Alfredo.** (1980) *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- López, Oliva.** (1999) *Enfermas, mentirosas y temperamentales. La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*, México, CEAPAC.
- Lorde, Audre** (2009) “Usos de lo erótico. Lo erótico como poder”. *Revista Flor del Guanto*, n°1, Quito.
- Lotman, Iuri.** (2000) *Semiosfera III*, Madrid, Cátedra

- (1999) *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa.
- (1998) *La semiosfera II*, Valencia, Cátedra/Frónesis.
- (1996) *La semiosfera I*, Valencia, Cátedra/Frónesis.
- (1993) "El símbolo en el sistema de la cultura", *Escritos* n° 9, Puebla, BUAP.
- (1984) "El texto en el texto", *Criterios*, núms.5-12, La Habana, Casa de las Américas.
- (1979) *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- (1978) *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

Lotman, Lidia (2007) "Recuerdos de mi hermano I. M. Lotman. Años de infancia y juventud," *Entretextos*, Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura n° 10 noviembre,
<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre10/lidia.html>

Loyden Sosa, Humbelina. (2001) *Los hombres y su fantasma de lo femenino*, México, UAM-X.

Lozano, Jorge. (2000) "*La semiosfera y la teoría de la cultura*", *Espéculo* n° 8, Madrid,
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/lozano.htm>.

Lugones, María. (2008) "Colonialidad y género", *Tabula Rasa* n° 9 (julio-diciembre): 73-101, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Luna Reyes, Ambrosio Javier. (2005) "Ilusión, seducción, persuasión", Tópicos del Seminario 14, *Seducción, persuasión, manipulación*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

Maestría en Psicología Clínica. (1992) *Sexualidad femenina en la representación plástica del cuerpo femenino en seis mujeres artistas*, México, UNAM.

Maharaj, Sarat. (1991) "Arachne's Genre: towards intercultural studies in textiles" *Journal of Design History*, 4, 5, Oxford, Oxford University Press, p. 94

Mandoki, Katya. (1992) *Arte y coerción*, 1° Coloquio del comité mexicano de historia del arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Marcos Engelken, Jorge. (2005) "La metáfora de lo uno-múltiple: una re-conceptuación dialógica de la identidad personal (una crítica al reduccionismo posmodernista)", *Athenea Digital* n° 7 primavera

- Mardones, José María.** (2000) *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Marin, Louis.** (2002) "Elementos para una semiología pictórica", Criterios (selección y traducción Desiderio Navarro), *Teoría francesa y francófona del lenguaje visual pictórico*, La Habana, Casa de las Américas
- (1978) *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- Marion Singer, Marie-Odile.** (1996) "El espacio de los dioses y el universo de los hombres (en la cosmovisión maya lacandona)", Ingrid Geist (comp.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, México, Plaza y Valdés.
- Martinez, Luisa.** (1999) "Yomaina" en *Diario Noticias de Oaxaca*. Oaxaca, 25 de octubre.
- Massey, Doreen.** (1994) *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Mayer, Mónica.** (2002) "Clase, género y arte. Que no las veamos no quiere decir que no estén", *Memoria 1er coloquio arte y género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres.
- Mauss, Marcel.** (1924) *Essai sur le don*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Mauss>.
- Miano, Marinella.** (2006) *Hombres, mujeres y muxes*, México, Conaculta-Plaza y Valdés.
- Miyashita, Akiko.** (2004) *Flor nueva*, Oaxaca, Teatro Akiko [video]
- Mier Garza, Raymundo.** (2009) "Inflexiones de la experiencia estética", Seminario de Estudios de la Significación, Puebla, BUAP [XXII curso en semiótica].
- (2000) "Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce", Tópicos del Seminario 4, *La inscripción del tiempo en los textos*, México, BUAP.
- (1999) "De Wittgenstein a la semiótica: el perfil incierto de los actos del lenguaje", Tópicos del Seminario 1, *Formas de vida*, México, BUAP.
- (1996) "Tiempos rituales y experiencia estética", Ingrid Geist (comp.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, México, Plaza y Valdés.

- Mignolo, Walter.** (2003) "Prefacio a la edición castellana e Introducción". *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal.
- (2000) *Local/ Histories/Global designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press.
- Miller, Mary Ellen y Carl Taube.** (1993) *The gods and symbols of ancient Mexico and the Maya. An illustrated Dictionary of Mesoamerican religion*, Londres, Thames and Hudson.
- Monsiváis, Carlos.** (1995) *Los rituales del caos*. México, Editorial Era.
- Montecinos, Sonia.** (s/f.) "Identidades de género en América Latina". www.debatefeminista.com/descarga.php?idVol=31&idARTICLE
- Morin, Edgar.** (1999) "La ética del género humano", en *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Bogotá, UNESCO, pp. 54-60.
- (1997) *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- (1993) *El Método I*. Madrid, Cátedra.
- Morawski, Stefan.** (2003) "Del ethos del arte al ethos del artista fuera del arte", *Revista Criterios, Internacional de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología 34: El papel del intelectual, ética, crítica social y esfera pública*, La Habana, Casa de las Américas
- Mosquera, Gerardo.** (2008) "De la 'antropofagia' al 'desde aquí'. Procesos culturales del arte contemporáneo", Centro Cultural Itchimbia, *Otro arte en Ecuador*, Quito, Centro Cultural Itchimbia.
- Mukarovsky, Jan.** (1975) *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Navarrete, Sergio.** (2005) *Arte y sociedad*, Ciesas Istmo, Oaxaca [seminario programa de antropología social, enero a marzo].
- Navarro, Desiderio.** (sel./trad.) (1997) "Intertextualité: treinta años después", *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas.
- (2005) "La respuesta de la escuela de Tartu a Bajtín y un escandaloso silenciamiento de la ciencia occidental", Julieta Haidar (coord.), *La arquitectura del sentido: la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, México, ENAH.

- Navarro, Fernanda.** (2001) "El tema de la diferencia sexual en Luce Irigaray", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- Nye Andre.** (1988) "A Woman's Language", en *Feminist Theory and the Philosophies of Man*, Londres, Routledge, p. 204.
- Nochlin, Linda.** (1988) *Woman, Art and Power and Other Essays*, Nueva York. Icon editions.
- Noboa, Patricio.** (2009) *Curso intensivo de Interculturalidad*. México, ENAH, julio 28-30.
- Oehmichen, Cristina.** (2005) *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-PUEG.
- Onghena, Yolanda.** (2009) "¿Voluntad de nuevas fronteras, ausencia de viejas fronteras?" <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2797226>, accesado el 11 de abril.
- Panofsky, Irving.** (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.
- Pateman, Carole.** (1998) "The Patriarchal Welfare State", *Feminism, the Public and the Private*, Joan B. Landes (ed.): 241-277, Oxford, Oxford University Press.
- Pecheux, Michel.** (1978) "Formación social, lengua, discurso", *Arte, sociedad, ideología* número 5, México.
- Peirce, Charles Sanders.** (2005) "El ícono, el índice y el símbolo". www.unav.es/gep/lconoIndiceSimbolo.html, accesado el 8 de diciembre de 2009.
- (1980) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1-6, 7-8, Cambridge, The Bleknap Press of Harvard University Press.
- (1987) *Obra lógico semiótica*, Madrid, Taurus.
- (1974) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (1931-1958) *Collected Papers*, Harvard University Press.
- Peñuela, Eduardo.** (2003) "La metáfora enunciativa en los textos pictóricos", México, 2º Congreso internacional de retórica, 24 de abril, [conferencia magistral].
- (2001) "Semiótica de la imagen", México, Centro de la Imagen,
- (2001) *La imagen y sus posibilidades de lectura*, VI Congreso Asociación Internacional de Semiótica Visual, México, UAM-A.

- (1999) "La metáfora visual en las cartografías del cuerpo", *Significação, Revista brasileira de Semiótica* n° 13, Sao Paulo, Marco.
- (1992) "La metáfora visual," *Análisis* n° 14, pp. 69-86.
- Perus, Françoise.** (2009) "Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana", Tópicos del Seminario 21 (Françoise Perus editora), *Dialogismo, monologismo y polifonía*, Puebla, BUAP.
- (2009) "Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea", Tópicos del Seminario 21, *Dialogismo, monologismo y polifonía*, Puebla, BUAP.
- Pollock, Griselda.** (2001) "Painting, feminism, history" *Looking Back to the Future. Essay of Art, Life and Death*, Amsterdam, G+B, pp.73-111.
- (1996) "Theory, Ideology, Politics: Art History and Its Myths", *The Art Bulletin*, vol. LXXVIII n° 1, marzo, pp.16-22.
- (1990) "Beholding Art History: Vision, Place and Power", N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey (eds.) *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Massachusetts - Oxford, Blackwell Publishers.
- (1988) *Visions and Difference, Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge.
- Poole, Débora.** (1997) *Vision, Race and Modernity: a visual economy of the Andean image word*, Princeton, Princeton University Press.
- Portal, María Ana.** (1996) "El concepto de cosmovisión desde la antropología mexicana contemporánea", *Inventario antropológico* n° 2, México, UAM-I, 59-83.
- Prentice, Dinah.** (1998) "Construcciones cocidas", Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte, estrategias críticas, feminismos*, Madrid, Cátedra.
- Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.** (1987) *Texto y pretextos. Once estudios sobre la mujer*, México, Colmex.
- Pulido, Herráez B.** (2009) *Entre Los pasos perdidos y Hombres de maíz: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana*, Tópicos del Seminario 21, *Revista de semiótica* n° 21.
- Ramírez Barreto, Ana Cristina.** (2001) "¿Cuántos somos si somos dos?", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.

- Ramírez Salazar, Carlos.** (1994) *Ustedes los indios. La lucha por la clasificación social identitaria en la Huasteca potosina*, Tesis de maestría en antropología social, México, ENAH.
- Ramírez Peña, Luis Alfonso.** (2008) *Comunicación y discurso: la perspectiva polifónica en los discursos literario, cotidiano y científico*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio.
- Ramos Escandón, Carmen.** (comp.) (1997) *El género en perspectiva. De la nominación universal a la representación múltiple*, México, UAM-I.
- Reynoso, Carlos.** (2006) *Complejidad y caos: Una exploración antropológica*. Buenos Aires, Editorial SB, pp. 193-244.
- Reygadas, Pedro, Julieta Haidar.** (1996) "Hacia una teoría integrada de la argumentación en estudios sobre las culturas contemporáneas", *Universidad de Colima* n° 13, Colima, junio, 107-139.
- Resnikov, L.O.** (1970) *Semiótica y teoría del conocimiento*, Madrid, Alberto Corazón.
- Richard, Nelly.** (2006) "El régimen crítico estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", Simón Marchán (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.
- Ricoeur, Paul.** (2001) *La metáfora viva*, Barcelona, Editora Trotta.
- Riedemann, Karin, M. Isabel Dieguéz.** (1999) "La traducción de metáforas: ¿un acto de rebeldía permanente?" <http://onomazein.net/4/traduccion.pdf>, accesado 2 de enero de 2009.
- Rito, Nicolas.** (1991) *Diversas mayordomías y sus aspectos entre los zapotecas del istmo, Ixcatepec-Oaxaca*, [texto inédito].
- Robinson, Hillary.** (1998) "Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación", Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Rojas, Carlos.** (2000) *Cuerpos, expresión y política*, Cuenca, 21 Ediciones.
- Rojas Pierola, Ramiro** (2010) *Estado, Territorialidades y Etnias Andinas: Lucha y pacto en la construcción de la nación boliviana*. La Paz, Editorial Plural, pp. 161-162.
- Roque, George.** (2004) *Estructura espacio-temporal de la vendedora de frutas de Olga Costa*. Versión preliminar. Seminario Interdisciplinario de Estética. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. México, [texto inédito].

- Rosaldo, Renato.** (1989) *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, México, Grijalbo.
- Rose, Gillian.** (1993) *Feminism and Geography: the Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge, Polity Press.
- (1995) "Place and Identity: A Sense of Place", *A Place in the World? Places, Cultures, and Globalization*, Doreen Massey, Pat Jess (eds.), Oxford, Oxford University Press, 87-132.
- Rossi, Annunziata.** (2000) "Una semblanza de Alaíde Foppa", *Debate feminista* núm.22, México, METIS, octubre 104-108.
- Rubyn, Gayle.** (1997) "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG.
- Ruiz Moreno, Luisa.** (2007) "El hueco y el ajuste", *Apuntes para el seminario de Estudios de la significación de Puebla* [comunicación cibernética abril/ 2007].
- Ruiz Moreno, Luisa y María Luisa Solís Zepeda.** (2008) *Encajes discursivos*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, SES, Ediciones de Educación y Cultura.
- Rutelli, Romana.** (1997) "El texto dentro del texto y la explosión: ironía, parodia y otros casos", Manuel Cáceres (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana (estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman)*, Valencia, Episteme.
- Sánchez Guevara, Graciela.** (2005) "La retórica visual novohispana: elemento fundamental para la construcción de la identidad nacional oficial", Julieta Haidar (coord.) *La arquitectura del sentido la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, México, ENAH.
- (2004) "La metáfora visual del poder. Representaciones en los textos gratuitos de historia de México". *Fuentes humanísticas* 35, México, UAM-Iztapalapa, pp.131-143.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo.** (1997) "Bajtín ante la semiótica de la cultura", Manuel Cáceres (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana (estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman)*, Valencia, Episteme.
- Sánchez Parga, José.** (1995) *Textos textiles en la tradición cultural andina*, Quito, IADAP

Sánchez Vázquez, Adolfo. (2006) "De la estética de la recepción a la estética de la participación", Simón Marchán (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.

Santacruz, Lennyn, Soledad Varea. (2010) "Diálogos entre arte y activismo político", María F. Troya (recop.), *Cultura y transformación social*, Quito, FLACSO.

Said, Edward (2003) "El papel público de los escritores y los intelectuales", *Criterios* No. 34. La Habana. Casa de las Américas, pp.167-181.

Scheuing, Ruth. (1998) "Penélope y la historia desenmarañada", Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra.

Scott, Joan. (2001) "Fantasy Echo: History and the Construction of Identity", *Critical Inquiry* n°2, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 284-304,

<http://www.jstor.org/stable/1344251>, accesado 17 de septiembre del 2009,

----- (1997) "El género: una categoría útil para el análisis histórico", Marta Lamas (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG.

Segal, Hanna. (1995) *Sueño, fantasma y arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Sellen, Jean-Marc. (1996) "Flamenco en Jerez: de la frontera étnica a la frontera estética" http://www.sibetrans.com/actas/actas_3/08_sellen.pdf., accesado 8 de octubre de 2008.

Serrano de Haro, Amparo. (2000) *Mujeres en el arte: espejo y realidad* (colección Modelos de mujer), Barcelona, Plaza y Janés.

Silva, Armando. (2008) *Los imaginarios nos habitan*. Quito, Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos / Alcaldía Metropolitana de Quito.

Soler Castillo, Sandra. (2004) *Discurso y género en historias de vida (una investigación de relatos de hombres y mujeres en Bogotá)* (prólogo de Teun Van Dijk), Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Solana Olivares, Fernando. (2006) "*Geografías personales. Artistas mexicanas y extranjeras. Persona: geografía: memoria*", México, Casa Lamm [catálogo exposición grupal Arte Guenda, 2-25 de agosto].

Showalter, Elaine. (1989) "Piecing and Writing", en Nancy K. Miller, *The Poetics of Gende*, Columbia University Press, 1986, pp. 222-247

- (ed.) (1985) *New Feminist Criticism: Essays On Women, Literature, And Theory*. Nueva York, Pantheon Books.
- Subcomandante Marcos.** (2003) Epígrafe de las "Palabras del Subcomandante Marcos en la ENAH, 18 de marzo de 2001" *Documentos y Comunicados La Marcha del Color de la Tierra*. EZLN, n° 5, 2003, p.246.
- Sullivan, Edward.** (1996) *Latin American Art of the Twentieth Century*, Londres, Phaidon Press.
- Tarrés, María Luisa.** (1998) *Género y cultura en América Latina*, México, Colmex.
- Tejera Gaona, Héctor.** (1995) "La comunidad indígena en México. La utopía irrealizada", Raquel Barceló (coord.), *Diversidad étnica y conflicto en América Latina. El indio como metáfora en la identidad nacional*, México, UNAM/Plaza y Valdés.
- Teodoro Ramírez, Mario.** (2001) "El sujeto diverso. Feminismo, lenguaje y cultura", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.
- Thompson, John.** (1990) *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-X.
- Thompson, Richard H.** (1989) *Theories of Ethnicity*, Nueva York, Greenwood Press.
- Tobi ne Tobi.** (1993-1997) Periódico semanal de la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo. Juchitán.
- Toledo, Natalia y Rocío González.** (1992) *Paraíso de fisuras*, Oaxaca, Colección Urdimbre
- Toporov, Vladimir, Viacheslav Ivanov, Eleazar Meletinski.** (2002) *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, Colección Criterios (selección, traducción, prefacio, glosario y notas de Rinaldo Acosta/Traducción revisada por Desiderio Navarro), La Habana, Casa de las Américas.
- Torop, Peeter.** (2002) "Intersemiosis y traducción intersemiótica", Julieta Haidar (coord.), *Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio*, revista *Cuicuilco*, mayo-agosto, 13-43.
- Toscano Medina, Marco Arturo.** (2001) "La filosofía, la mujer y la cultura", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés
- Touraine, Alain.** (2007) *El mundo de las mujeres*, Barcelona, Paidós
- Traff, Laura.** (2004) "Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora. Las aportaciones de Pollock y Bal a los estudios visuales", 1er Congreso internacional

de estudios visuales [Panel 1: Nueva historia del arte: epistemología de los estudios visuales (coords.) Anna Guash, Miguel A. Hernández], Madrid, "<http://2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text lt.html>", 20 de septiembre del 2009.

Turner, Victor. (1988) *El proceso ritual*, Madrid, Taurus.

----- (1987) *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI

Urrutia, Elena. (s.f.) *La pintura y las mujeres*, México, Cuadernos de Malinalco

Uspenski, Boris. (1997) "Semiótica de la composición. El político del Cordero místico de Gante, de Van Eyck", Manuel Cáceres (ed.), *Esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Valencia, Episteme.

Van Dyck, Teun (1993-1994) *Modelos en la Memoria. El papel de las representaciones de la situación en el procesamiento del discurso*. Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje, Vol. 2, n° 1, Amsterdam, Universidad de Amsterdam, invierno, pp. 39-55.

Valerio, Robert. (1998) *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*, Oaxaca, Ediciones Intempestivas

Vásquez Medel, Manuel Ángel. (1997) "La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social", Manuel Cáceres (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana (estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman)*, Valencia, Episteme.

Vieyra García, J. Jaime. (2001) "Los estudios de la mujer y la cultura", María Gómez de Rubí (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza y Valdés.

Visokolskis, Sandra. (2008) "Peirce y la creatividad como plástica del hábito", *Revista Virtual* de la Universidad de Navarra, 10 de diciembre. "<http://www.unav.es/gep/III/PeirceArgentinaVisokolskis.html>".

----- (2006) "Metáfora, ícono y abducción en C. S. Peirce", Universidad de Navarra, "<http://www.unav.es/gep/II/PeirceArgentinaVisokolskis.html>".

Voloshinov, Valentín. (1976) *El signo ideológico y la Filosofía del Lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Walsh, Catherine. (2009) *Interculturalidad, Estado, sociedad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala.

----- (2007) "Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial", Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica en el capitalismo global*, Bogotá, Editorial Siglo del Hombre.

----- y **Lucy Santacruz.** (2006) *Cruzando la raya: dinámicas socioeducativas e integración fronteriza. El caso del Ecuador con Colombia y Perú*, Serie Integración Social y Fronteras, Quito, Convenio Andrés Bello, pp.13-24.

----- (2005) "(Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad", *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial, reflexiones latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.

Wald, Susana. (2003) *Celebración*, Oaxaca, El Colegio de Oaxaca [catálogo].

Winter, Emi. (1999) *Encáusticas*, [textos de Teresa del Conde y David J. Getsy] Oaxaca, Galería Quetzalli [catálogo].

----- (2001) *Gráfica / Prints*, Oaxaca, Galería Quetzalli [catálogo].

Wood, Yolanda. (2008) Primer encuentro internacional de nuevas estéticas de los pueblos originarios, 6-8 diciembre, Quito [comunicación personal].

Yébenes Escardó, Zenia. (2007) *Figuras de lo imposible. Trayectos desde la mística; la estética y el pensamiento contemporáneo*, México, Anthropos UAM-C.

Zamora, Lorena. (2000) *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/CNIDIAP.

Zeller, Ludwig (1994) *La imagen bajo el párpado* ["Espejo de naufragios" presentación de Alvaro Mutis], Michoacán, Universidad Michoacana [catálogo de exposición conjunta].

FUENTES VIRTUALES

www.unav.es/gep/.

www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp/

http://www.elpais.com/articulo/espana/pareia/manaties/muda/Guyana/Madrid/elpepuesp/20071015elpepunac_12/Tes.

http://www.museodemujeres.com/matriz/00_muma_home.htm

EBSCO [Fuente Bibliográfica virtual].

www.rowenagalavitz.com

www.miriamladrondeguevara.com

www.marialuisadevilla.com

www.laurielitowitz.com

www.emiwinter.com

www.hechoenoaxaca.org

www.wikipedia.org

www.mamaz.com

ENTREVISTAS (1999-2005):

Del Carmen Barraza, Rocío. (2000) julio, Oaxaca

Fuentes, Justina. (2004) 8 de marzo, Oaxaca

Galavitz, Rowena. (2000) julio, Oaxaca y (2006) noviembre, Oaxaca

García, Eva. (1999) agosto, Oaxaca

García, María Elena. (2000) julio, Oaxaca

Garnier, Mary Jane (*Juanita Mendoza*). (1999) julio, Oaxaca

Guerrero, Irma. (2000) agosto, Oaxaca

Gutiérrez, Pastora Asunción. (2004) julio, Oaxaca

Gutiérrez, Sofía. (2004) julio, Oaxaca

Herrera, Lina. (2002) julio, Oaxaca

Kenedy, Ivonne. (2000) agosto, Oaxaca

Litowitz, Laurie. (2000) agosto, Oaxaca

Martinez, Claudina (2002) agosto, Oaxaca

Martínez, Cynthia. (1999) 26 de abril, Oaxaca

Montes, Lorena. (2004) junio, Oaxaca

Pérez, Margarita. (2000) agosto, Oaxaca

Sánchez García, Gisela. (1999) julio, Oaxaca

Santos, Ana. (2002) agosto, Oaxaca

Solana, Fernando. (2000) julio, Oaxaca

Wald, Susana. (1999) julio, Huayapan

Winter, Emi. (2000) agosto, Oaxaca

Zeller, Ludwig. (2000) julio, Oaxaca

Entrevistas virtuales:

Daniela Cuéllar (abril, 2010)

Akiko Mayasita (marzo, 2010)

Entrevistas informales a varios creadores, entre ellos:

Alcázar, Juan (agosto, 1996)

Cardona Chacón, Alfredo (agosto, 1996)

Toledo, Francisco (noviembre, 2000)

"Memento audere semper"

La tesis es una larga manta que tiene cuerpo de serpiente, cuyos anillos se reproducen, cortan, se extienden o desplazan. Su piel fluye entre la escritura celeste que emerge entre ristras, peñascos, bahías, en cuyos pliegues acallan arrecifes de memoria fragmentos de placer, duda, nostalgia, valor. Este ha sido un tiempo de fascinación, deglución, silencio entre el aliento de la arcilla teórica-metodológica trazo espiral de lunas hacia la siempre creciente nueva constelación de ideas. Así que éste no es un fin, es simplemente un anillo más en su bucle cósmico. Deseo que esta investigación pueda seducir lo suficiente para incentivar a otras mujeres a zambullirse en los insurgentes océanos de su propia *habitación propia*.



**Recuerda atreverte siempre*