

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TEMA:

**Respuestas a la feminidad: Construcción del ser mujer a
partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo**

AUTOR:

Navia Bravo, Carla María

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TUTOR:

Álvarez Chaca, Carlota Carolina

Guayaquil, Ecuador

5 de Marzo del 2021



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Navia Bravo, Carla María** como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica**.

TUTOR (A)

f. _____

Psic. Cl. Álvarez Chaca, Carlota Carolina, Mgs

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Psic. Cl. Galarza Colamarco, Alexandra Patricia, Mgs

Guayaquil, a los 5 del mes de marzo del año 2021



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Navia Bravo, Carla María**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Respuestas a la feminidad: construcción del ser mujer a partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo** previo a la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica** ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 5 del mes de marzo del año 2021

EL AUTOR (A)

f. _____

Navia Bravo, Carla María



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Navia Bravo, Carla María**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Respuestas a la feminidad: Construcción del ser mujer a partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 5 del mes de marzo del año 2021

LA AUTORA:

f. _____

Navia Bravo, Carla María

INFORME DE URKUND

URKUND	
Documento	Respuestas a la feminidad - Construcción del ser mujer a partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo.docx (D96172816)
Presentado	2021-02-21 15:27 (-05:00)
Presentado por	carlanavb@gmail.com
Recibido	carlota.alvarez.ucsg@analysis.arkund.com
Mensaje	Carla Maria Navia Bravo Mostrar el mensaje completo
	0% de estas 54 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

Tema: Respuestas a la feminidad: Construcción del ser mujer a partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo

Estudiante(s):
Navia Bravo, Carla María

CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

INFORME ELABORADO POR:



Psic. CI. Carlota Álvarez Chaca, Mgs.

AGRADECIMIENTO

Le agradezco a mis padres, Xavier y Amelia, quiénes me sostuvieron todo el tiempo y me apoyaron a lo largo de mi carrera.

A mis amigos, Diego, Sofía B., Sofía S., Lucy, Andreita, y muchos otros que no podré enumerar, pero siempre los guardaré con un especial cariño en mi alma, recordando las épocas universitarias con gran afecto.

Especialmente a Emily y a su familia, quiénes me abrieron las puertas de su hogar sin dudarle ni un minuto y fueron como una segunda familia en Guayaquil. Les estaré siempre eternamente agradecida por todo el cariño que me tuvieron y nunca habrá palabras suficientes para expresar mi gratitud.

A mi tutora, Carlota, quien entre risas y correcciones, me ayudó durante todo este trayecto. De paso una disculpa por haberle llegado tarde a clases antes.

A mis mejores amigas, Joshenka y Kelly, porque siempre estaban en el momento indicado y oportuno cuando las necesitaba en los desfallecimientos.

A todos aquellos que me acompañaron en las madrugadas, ya sea con una risa o música, para lograr todo este proyecto.

Por último, a quién esté allá arriba, Dios. Aún no tengo explicación para todo lo bueno y malo que me ha pasado, pero por su intervención estoy agradecida.

DEDICATORIA

A mi Mamilala, Esmeralda, que me dejó lo más hermoso del mundo sin
saberlo.

El amor a la poesía, las letras, el arte y la pintura.
Te extraño todos los días, espero me extrañes igual.



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

PSIC. ALEXANDRA GALARZA COLAMARCA, MGS
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

PSIC. ROSA IRENE GÓMEZ, MGS
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

PSIC. DAVID AGUIRRE PANTA, PHD
OPONENTE

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	XI
ABSTRACT	XIII
JUSTIFICACIÓN	2
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	4
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	5
OBJETIVOS	6
OBJETIVO GENERAL (CENTRAL)	6
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
INTRODUCCIÓN	2
DESARROLLO	3
Capítulo 1: Historia de la Femenidad en el Arte	3
Introducción a la mujer en las artes visuales	3
Hitos de la feminidad en el arte: De mujer pintada a mujer pintora	12
Casos a analizar: Frida Kahlo y Remedios Varo	16
Capítulo 2: Ser mujer para el psicoanálisis	20
Diferencia entre histeria y feminidad	20
Conceptualizaciones sobre la feminidad	22
Tres salidas del Complejo de Edipo en la Niña	23
De Freud a Lacan: No existe “La mujer”	29
La feminidad como una nueva forma de goce a partir del no-todo	31
Ser mujer: Infinidad de respuestas	34
Capítulo 3: Arte y Feminidad: Frida y Remedios	36

Contextualización de las obras a analizar.....	36
Frida Kahlo: Uso de la propia imagen frente al estrago femenino	46
Remedios Varo: Una mujer, infinidad de respuestas	49
Consideraciones Finales acerca del análisis de las obras.....	55
Capítulo 4: Metodología e Instrumentos.....	57
Método principal y métodos secundarios.....	57
Técnicas e instrumentos principales	58
Variables.....	58
Análisis de las Respuestas	59
CONCLUSIONES	67
REFERENCIAS	68
ANEXOS.....	70

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1	37
Gráfico 2	37
Gráfico 3	39
Gráfico 4	39
Gráfico 5	40
Gráfico 6	41
Gráfico 7	42
Gráfico 8	43
Gráfico 9	44
Gráfico 10	45

RESUMEN

Las artistas a partir de sus representaciones han transgredido y reformulado lo que significa ser mujer dentro de la época. Por lo que, se tiene en cuenta el papel de la sociedad dentro de la expresión del arte, en este caso, tomando como referente las figuras femeninas ideales mostrando diferentes maneras de lo que se concibe como ser mujer; tanto desde la estética física como el rol social en que se desenvolvían las artistas. Este trabajo parte de la hipótesis en la que se toma al arte como impulsor de respuestas desde la lógica femenina ante la falta, a partir de las obras contrapuestas de Frida Kahlo y Remedios Varo que se abre un espacio a la feminidad en una época estrecha a la repercusión de la liberación del arte. Varias de sus obras fueron seleccionadas en este trabajo para que sean analizadas a partir de la teoría psicoanalítica con relación a la respuesta a la feminidad que lograron construir a lo largo de su carrera artística. Resaltando la orientación que seguiría la teoría recopilada en esta investigación, debe relacionarse el goce femenino en cuanto a lo real, lo cual se puede vivenciar y ejemplificar en las relaciones de pareja, o de igual manera, puede relacionarse con un goce de estragos, un sin-límites que puede resultar ser invasivo. No obstante, el arte puede bordear desde el imaginario ese borde y trabajarlo desde la sublimación.

Palabras Claves: Feminidad, Superyó femenino, Sublimación, Goce femenino, Resignificación, Falta

ABSTRACT

Artists in their performances have transgressed and reformulated what it means to be a woman within the time. Therefore, the role of society within the expression of art is taken into account, in this case, taking as a reference in the ideal female figures showing different ways of what is conceived as being a woman; both from the physical aesthetics and the social role in which the artists developed. This work is based on the hypothesis which sustains in: art is taken as a driver of responses from female logic to lack, from the competing works of Frida Kahlo and Remedios Varo that opens a space to femininity in an era close to the impact of the liberation of art. Several of this works were selected in this investigation to be analyzed from psychoanalytic theory in relation to the response to femininity, that they managed to build throughout their artistic career. By highlighting the guidance of the theory collected in this research would follow, female superjume must be related to the real, which can be lived and exemplified in partner relationships, or in the same way, it can be related to a enjoyment of havoc, a boundary that can turn out to be invasive. However, art can border that edge from the imaginary and work it from sublimation.

***Keywords: Femininity, Female Superjume, Sublimation, Women's
Enjoyment, Resignification, Lack***

JUSTIFICACIÓN

A través de la historia se ha manifestado la transgresión en distintos ámbitos hacia la mujer, el cual se inscribe como una regla y ha sido una forma de normatividad para la sociedad. El arte ha sido recursivo para que se pueda romper ese estigma y dar otro sentido a la valorización de la mujer; dando paso a la transformación oponiéndose a un orden de una ideología instituida. Aquello da cuenta de una nueva posición de la mujer en la época y nuevas formas de respuestas a qué es ser una mujer; dejando a un lado el encasillamiento de sumisión, de ser “ama de casa” a poder ingresar al conocimiento universitario, de ser “la prostituta” a poder disfrutar su sexualidad.

El arte se manifiesta con un nuevo ideal libertario, en que las obras hechas por varias autoras reflejaban temas como la sexualidad, el aborto, la maternidad, entre otros; siendo una especie de voz a las mujeres que estaban reprimidas, ya que hablar de esos temas no les competía debido a su género y la época. Estos temas de índole social se complejizan y se revelan a partir del arte, lo cual puede llegar a dirigirse como una crítica social que cuestione el manejo de la sociedad frente a las temáticas que se relacionan con la mujer, como su rol y desenvolvimiento en los diferentes espacios que llega a ocupar.

Es necesario poder hacer una historización relacionada al arte y cómo sirve de empuje para una doble transgresión sobre la feminidad y su deconstrucción desligándose del discurso patriarcal, reconstruyendo un discurso desde la posición de la mujer acerca de la feminidad. Este hilo de seguimiento de la aparición de la mujer, no solo servirá para contextualizar el papel de la mujer en las obras plásticas o en la pinturas desde su primera aparición, sino que permitirá revelar la posición en la que se encontraba en ese tiempo, pasando de ser pintada a ser pintora, dejando a un lado los estatutos impuestos por la sociedad, trasgrediendo los espacios, activándose a través del arte.

Es importante abordar las teorías en base a los conceptos más relevantes y controversiales en lo que concierne a la mujer. Se abordará la postura psicoanalítica y diferentes autores referentes a la investigación, junto con la

bibliografía recolectada para dar cuenta de la importancia que tuvieron estas obras dentro las nuevas respuestas sobre ser una mujer en la sociedad latinoamericana y su impacto. Las mujeres están sujetas a la cultura, donde cada mujer busca esta respuesta a la feminidad y hace la construcción de la misma. En este caso, se busca reconocer las respuestas que dieron paso a una nueva construcción de la feminidad, en contra de la influencia de la presión social que la época generó como imperativo acerca del quehacer femenino.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La investigación se plantea a través de la siguiente pregunta: ¿De qué manera se plasma el empuje y el cambio de la respuesta al ser mujer en la sociedad a partir del arte y cómo esto se vería representado en los cambios o ideales sociales sobre la mujer en la sociedad actual? A pesar de que se han llevado a cabo avances en el asentamiento de los derechos, quedan simplemente en un papel, sin que se trate de implantar o de aceptar; aquello es uno de los problemas relevantes que atraviesan las mujeres en la sociedad actual.

De tal manera que la mujer sigue quedando en una posición aislada y suprimida. Sin embargo, a través del arte se llegó a transgredir las ideas y concepciones que se mantiene sobre el ser mujer en la cultura. Lo que Freud llegó a mencionar a la feminidad como un continente oscuro y desconocido, fue a través del arte plástico, que se llegaron a explorar diferentes tabúes sobre la feminidad; como la sexualidad y erotismos femeninos. Cabe recalcar que la revolución artística respecto a la reformulación del ser mujer “no se derivó como consecuencia de la relación entre el movimiento feminista, sino, debido a las iniciativas de auto organización de algunas creadoras para plantear vindicaciones de género en el ámbito de las artes visuales.” (Barbosa, 2019, p.5). No obstante, el empuje hacia una nueva respuesta a la feminidad deconstruye la versión pasiva de la mujer, dándose más espacios desde la representación femenina.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

¿El arte funciona como una respuesta para la feminidad?

¿Qué relación hay entre el arte y el psicoanálisis?

¿Cómo se explica el ser mujer desde el arte?

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL (CENTRAL)

Analizar la visión del ser mujer a partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo como posibles respuestas a la feminidad con la finalidad de demostrar las diferentes respuestas al ser mujer desde el psicoanálisis

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Historizar la articulación entre la feminidad y el arte

Explicar desde la teoría psicoanalítica la feminidad como respuesta al ser mujer

Relacionar las obras artísticas de Frida Kahlo y Remedios Varo como posibles respuestas al ser mujer

Analizar la transgresión del arte en la liberación de los espacios de la mujer en la sociedad

INTRODUCCIÓN

El arte se manifiesta con un nuevo ideal libertario, en que las obras hechas por varias autoras reflejaban temas como la sexualidad, el aborto, la maternidad, entre otros; siendo una especie de voz a las mujeres silenciadas. Es necesario hacer una historización relacionada al arte y cómo sirve de empuje para una doble transgresión sobre la feminidad y su deconstrucción desligándose del discurso patriarcal, reconstruyendo un discurso desde la posición de la mujer acerca de la feminidad.

En el primer capítulo, se establecerán las bases artísticas del trabajo a seguir. Siguiendo de manera cronológica los cambios en la imagen femenina en la historia del arte, resaltando la transición de la mujer como objeto-mirada en el arte a ser sujeto artista transformando las figuras estéticas en la época actual. Además, se establecerán los referentes teóricos para la investigación, siendo estos Frida Kahlo y Remedios Varo.

Para el segundo capítulo, se recopilarán las diferentes teorías desde el ámbito psicoanalítico que abarquen los aspectos de la feminidad, con relación a la imposibilidad de una respuesta universal al ser mujer debido a la falta, construyendo su mascarada a partir de sus recursos e identificaciones de los referentes que le rodean.

A lo largo del tercer capítulo, se analizarán las obras de las artistas direccionándose en dos temáticas distintas. En este caso, las pinturas de Frida Kahlo se centrarán en el uso que hace de su imagen frente al estrago femenino, mientras que, las obras de Remedios Varo se analizarán desde su resignificación a lo femenino envuelto en las pinturas seleccionadas.

En el cuarto capítulo, se trabajará la metodología a seguir en la investigación, utilizando las entrevistas a profesionales direccionados tanto en el arte como la psicología con orientación psicoanalítica con la finalidad de ampliar la construcción teórica recopilada, direccionándose al sostenimiento del arte como impulsor de respuestas en la feminidad.

DESARROLLO

Capítulo 1: Historia de la Femenidad en el Arte

Introducción a la mujer en las artes visuales

Introducción sobre las artes visuales

Antes de empezar una explicación exhaustiva sobre el papel que ha llegado a desarrollar la mujer en el arte, tanto como parte de este a pintora, debe aclararse la dinámica del estudio que se desarrollará dentro del ámbito de las artes. Así como se lo plantea desde el concepto, las artes visuales son aquellas que forman parte de la percepción visual del espectador. En comparación a las artes escénicas estas llegan a ser consumidas también por la audiencia a través de la mirada, a pesar de que estas se desenvuelven de manera diferente siguen siendo parte de las artes visuales.

Las artes escénicas llegan a reproducirse en el teatro, a partir de un reparto conformado por actores o actrices, haciendo uso de distintas plataformas, centrándose en un guión, por lo que se requiere un trabajo activo por parte de los dramaturgos a cargo de la obra. Por otro lado, la pintura o la fotografía se basan en la producción del artista plasmado en una dimensión diferente. A pesar de que el desarrollo de estas obras artísticas sea diferente, ambas se encuentran englobadas dentro del campo de las artes visuales. A partir de esta diferenciación, se puede llegar a dilucidar la separación de dimensiones que hay dentro de las artes visuales.

La primera dimensión que se encuentra dentro de las artes visuales es la dimensión bi-dimensional, donde se trabajan la pintura, la fotografía y la ilustración. Las artes bi-dimensionales son aquellas que trabajan solamente con el largo y ancho, ya sea en lienzo o a través de papel; mientras que, las artes visuales tridimensionales cuentan con el largo, ancho y el volumen, por lo que se trabajan lo que suele conocerse también como la escultura. Por último, la dimensión espacio temporal trabaja el cine, la danza, el teatro, ya que estas se manejan a partir de un espacio en específico trabajando un tiempo determinado. Por otro lado, es importante definir el concepto de artes plásticas, las cuales también llega a trabajarse dentro de las artes visuales, e incluso la pintura se

encuentra de manera frecuente entre ambos conceptos. Las artes visuales como se ha definido anteriormente, se concentra en lo visual, lo que se llega a ver dentro de un concepto artístico, mientras que las artes plásticas se basan en cómo llega a formarse una producción artística. En otras palabras, dentro de las artes plásticas se enfoca más sobre el qué está hecha la obra, más no el contenido de la misma.

Una vez planteada la diferencia entre los distintos tipos y divisiones que llegan a darse dentro del arte, se puede avanzar hacia el papel de la mujer dentro de la pintura, además de la evolución de su protagonismo dentro de las artes visuales bidimensionales. No obstante, es importante plantear que el arte no inició en la pintura estilizada de los lienzos en la era de la Iluminación, sino desde el arte rupestre que llega a representar la dinamización de la cultura, y más aún destacará el cambio por el que ha pasado la imagen de la mujer a lo largo de los siglos, resaltando su transformación a lo largo de la historia.

Las primeras representaciones femeninas en el arte visual

La primera imagen que llegó a representarse de una mujer fue dentro de las cavernas como arte rupestre, reflejando la presencia de la figura femenina desde la prehistoria. La mujer era representada mediante grandes caderas, prominentes senos y abultado vientre. La feminidad se veía representada por una forma grande en sus glúteos y piernas haciendo alusión a la fertilidad. Otra de las representaciones que acompañaban a las mujeres en la época rupestre, era la presencia de un cuerno en la mano derecha, refiriéndose a la abundancia en los alimentos. Estos dibujos son similares a las cornucopias que sostienen frutos y alimentos, por lo que la figura femenina era asociada a la abundancia, a su vez que era una de las labores que más desarrollaba en ese tiempo. Además, la mujer era asociada al bisonte por la caza de este por su carne para la alimentación del grupo. “La simbología de esta asociación pudiera interpretarse como los elementos de importancia básica que garantizaban la supervivencia del grupo.” (Olária, 1996, p. 78).

A pesar de que en este primer acercamiento de la figura femenina en el arte se represente a la mujer de manera voluptuosa, posteriormente se analizaron diferentes formas del cuerpo femenino. En esta segunda etapa no solamente cambia el cuerpo de la mujer a uno más delgado, sino que se

representa de diferentes maneras. No se representan las cabezas de la mujer, y la forma de sus piernas cambia, no obstante, seguían destacando su papel respecto a la fecundidad y a la fertilidad del ser humano.

El ideal de belleza del paleolítico es muy diferente a la estética que se tiene representada sobre los cuerpos, ya que el ideal de la época se enfocaba en la supervivencia del sujeto, mas no en la imagen que este pueda llevar. No obstante, una mujer obesa y corpulenta, no solo era señal de una buena vida y salud, también representaba el poder y fuerza que tenía su esposo respecto a los recursos que adquiriría a partir de la caza.

La simbología del bisonte en conjunto con la figura femenina se vuelve fundamental en la caracterización de la feminidad como epítome de la fecundidad, la fuerza, como fuente de vida y lazo entre el animal y el humano. Hay incluso pinturas rupestres en donde hay una fusión entre la mujer y el bisonte, como una especie de mutación que destaca la importancia de la mujer dentro de la supervivencia del grupo. Otra forma de la representación de la mujer se da en una de las formaciones rocosas de las cuevas que se les dieron forma de senos, como una manera de escenificar a la mujer a la par de los mamuts, haciendo alusión a sus cuernos transformándose en senos a través de las construcciones de las cuevas en la época paleolítica. Una vez más, se refuerza incluso de manera como ritualista la unión entre mujer y animal. No obstante, es importante cuestionarse, hasta que punto esta relación no solo señala a la mujer como base de la sociedad, sino la asimila a la imagen de animal y cómo le sirve al hombre. A través de su papel reproductivo, se la sostiene como un pilar de la fertilidad, pero, ¿llega a plantearse el concepto del placer en la feminidad desde este primer tiempo?

La representación de los caracteres sexuales femeninos como identificatorios de la figura de la mujer se relaciona a los ideales eróticos de la mujer estrechamente ligados a la fertilidad, por lo que el concepto de placer se asociaba directamente con la fecundación, más no de una manera erótica activa para la mujer, sino mas bien de un placer coaccionado a la reproducción, sin adentrarse o explorar más acerca de su sexualidad.

Más adelante en la época del neolítico, se llegó a trabajar a la figura de la mujer como parte de la mítica “Madre Tierra” por su afiliación con los cultivos, y el desarrollo que se estaba dando alrededor de la crianza y domesticación de

animales. Por otro lado, también fue asociado con un ser mítico de la “Diosa Tierra”, la cual “fue la responsable de transformar la muerte en vida, es decir de resucitar a sus seres nuevamente” (Olária, 1996, p. 82). Sin embargo, la figura femenina asociada a deidades no termina ahí. Posteriormente, llega a asociarse a la mujer a entidades como el agua o el aire, sin perder la característica principal que regía a la femineidad de la época como la maternidad y fertilidad.

La construcción de la imagen femenina se iba reconstruyendo a partir de las nociones que se habían mencionado anteriormente como la fusión entre mujer y animal, viéndose representada a través de animales o de entidades del orden de la naturaleza. No obstante, llega a darse un primer indicio de lo que posteriormente sería la presencia de la marca masculina en la construcción de la imagen femenina a lo largo de la historia artística. Empiezan a aparecer características fálicas, ya sea a partir de los prominentes cuellos de las mujeres representadas o como cabeza de las figuras femeninas. “El constante sincretismo sexual, representado por la figura de la mujer, nos induce a creer que la imagen fálica es intrínseca al concepto de vida y resurrección” (Olária, 1996, p. 87).

Un ejemplo que llegue a acoplarse de mejor manera al contexto cultural en Ecuador que siga la línea de investigación es la representación de la mujer dentro de la cultura Valdivia. A pesar de que estas no son artes visuales de segunda dimensión, sino que caen dentro del espectro de las artes plásticas; las figuras cerámicas de las Venus de Valdivia son un emblema del papel de la femineidad dentro de la cultura del Período Formativo Temprano. Las Venus de Valdivia son figuras femeninas, no obstante, otras figuras llegan a ser antropomorfas de forma abstracta, incluso algunos llegan a tener apariencia fálica, por lo que esto podría acoplarse a la noción del papel masculino en la concepción de la vida. Por lo que, en la cultura Valdivia, las Venus eran consideradas imágenes claves de la fertilidad.

Más adelante, en las Edad Antigua y Media, la posición femenina en el arte pasó de ser un ícono de la fertilidad asimilada como un nivel mítico de Diosa de la naturaleza, a verse representada como una musa en el arte, en su mayoría siendo desnudos. No obstante, llegaron a ser más los desnudos masculinos que femeninos, ya que llegaba a reproducirse más la imagen varonil que la imagen de una mujer por el poco espacio público que estas representaban en diferentes eventos. La mujer era relegada a un papel doméstico y sumiso. Esto llega a

reflejarse en las diferentes poses que llegaban a representar las esculturas femeninas: “el tipo de vida que la mujer se ve obligada a vivir-pasividad (músculos flácidos y estirados), objeto de contemplación (poses adecuadas)- pero que nada tiene que ver con la discriminación sexual”. (Beguiristan, 1996, p. 136)

Más adelante, no solo llega a destronarse del rol de fertilidad y base de la sociedad, sino que llega a asociarse su imagen junto a la muerte y a la condena. Durante la época del Renacimiento, la figura femenina será llevada con ambivalencia a través de los prescritos religiosos que asociaban a la mujer como pecado y a la misma vez como sujeto de seducción. “Los Adanes se feminizan, son pasivos, posan como las mujeres, no participan del pecado activamente, son víctimas de él o más bien de ella, la pecadora” (Beguiristan, 1996, p. 136). Es a partir de la asociación del pecado y el desnudo de la mujer que se llega a desarrollar todo un concepto de morbo sobre la figura femenina.

Desde la concepción religiosa, el ser mujer o definirse como una era relacionado a malicia y miseria. Esto relegaba a su vez a las mujeres de espacios públicos y sociales, dando como fruto las primeras mujeres artistas; sin embargo, estas no eran dueñas de su propio trabajo, ya que incluso desde la Roma Antigua: todo lo que era la mujer, lo definían como mérito del esposo. La mujer era visto como un adorno, como objeto de posesión del cual el esposo debía sentir prestigio, lo cual llegaría a explicar el cambio de percepción del pintor sobre la mujer; de diosa fértil a pecadora imperdonable.

Siglos después, en el siglo XIX, ya no se veía a la figura femenina como inferior al hombre, sino como diferente. No obstante, seguía teniendo un papel restringido dentro de la esfera pública, por lo que la mayoría de espacios los ocupaban varones. Una de las pinturas que pueden llegar a rescatarse de la época, es de Enrique Simmonte. En esta pintura se encuentra un médico de la época sosteniendo el corazón recientemente extirpado de una mujer sobre una mesa de operaciones. La obra se llama “Y tenía corazón”. Esta obra respalda las nociones anteriores donde la mujer era dibujada como un sujeto pasivo, y además, resalta las nociones del ser mujer de la época.

Uno de los elementos que puede rescatarse respecto a la pintura sobre la figura femenina de la época es la vestimenta. En diferentes obras y lienzos pueden visualizarse vestidos pomposos y largos, que si bien llegaban a estilizar la feminidad; desde el análisis, el tipo de vestidos que utilizaban en la época eran

símbolo de sumisión de la mujer frente a su esposo. “La moda será la gran aliada de la mujer, pero a la vez será su peor enemiga ya que la esclavizaba y encadenada a ser sumisa y objeto del esposo” (p. 8).

Esta dualidad entre femenino y masculino que se encuentran desde antes en las figuras rupestres, se llega a presenciar de una manera más clara y directa dentro de la época moderna, además de las contraposiciones propias de la feminidad que se enfrascan en el ideal de mujer en la sociedad moderna, ideales que se mantienen incluso en la actualidad y llegan a fomentar las características heteronormativas que llegan a determinar cómo debe ser una mujer.

Dentro de la época moderna, como efecto de la posición social en la que se encontraba la mujer, relegada a la esfera privada del hogar, restringida a una educación solamente dirigida para satisfacer al hombre, se dio el movimiento conocido como “Ángel del Hogar” dentro del arte. Esta noción de “Ángel del Hogar” aborda las diferentes temáticas e imágenes que se recolectaron en la época, en la cual las mujeres eran pintadas realizando las tareas que le imponía la sociedad en ese momento: la maternidad y el matrimonio.

Los elementos que se pueden rescatar de este movimiento será el espacio en el que se recrea a la mujer constantemente: el hogar. En diferentes pinturas que se registran dentro de este esquema se encuentran mujeres leyendo. A pesar de que no se considere como una acción que delegue a la mujer como sumisa frente al hombre, para la época la lectura era “un medio usado como contención de todos esos impulsos pasionales, propios de la mujer.” (Duby y Perrot, 1991, p. 19). A la mujer no se le permitía leer lo que quisiera, ya que se temía que esto pudiera alimentar el erotismo de la mujer a partir de la lectura. Una vez más, encontramos la concepción del placer femenino como una prohibición social, esto debido a las asociaciones e inclinaciones religiosas de la época. Por otro lado, otra de las actividades que más se destacan de las pinturas de mujeres en la época, son labores correspondientes a la maternidad. Innumerables cuadros que perfilan a mujeres ejerciendo el papel de madre, lo cual estaba íntimamente ligado a las concepciones de comportamiento a la mujer de la época.

Otro de los elementos rescatables de la concepción del “Ángel del Hogar”, se relaciona con la no-mirada de la mujer en varios retratos. Diferentes obras se basan en la figura de la mujer, sin que necesariamente esta muestre su cara. Al

mismo tiempo, hay un sin número de pinturas que muestran mujeres acostadas, sin energía y débiles, ya que uno de los emblemas de feminidad de la época se basaba en que la mujer debe mostrarse inválida ante los demás. “Siempre serán mujeres recostadas, en posiciones casuales o aburridas, mirando al cielo o al espectador con una mirada vacía y desprovista de vida” (Expósito, 2013, p. 27).

A tal punto, la imagen de una mujer sin vida o enferma llegó a representar un ideal femenino que logró plasmarse no solo en las pinturas, sino también en la fotografía. Esto último llegaría a desarrollarse en torno a la histeria, mostrando a mujeres convulsionando como símbolo de arte y feminidad. Por otro lado, a raíz de esta relación entre feminidad y enfermedad, empezaron a desarrollarse diferentes obras en las que se plasmaban mujeres enfermas o abusando de sustancias tales como la morfina o el alcohol.

Esta nueva percepción de la mujer embalsamada a posiciones sin vida, una concepción de feminidad que equivalga a cansancio y aburrimiento como ideal de mujer, resultó en un nuevo movimiento de “Mujeres caídas”. Estas obras llegaron a direccionarse a plasmar la figura femenina de manera demacrada. Esto a su vez se vio influenciado por los cambios socioeconómicos que empezaron a sufrir los sectores más pobres a raíz de la industrialización, por lo que muchas mujeres optaron por la prostitución como única salida para solventarse diariamente. Por lo que, empezaron a aparecer diferentes pinturas con temáticas que abarcaban la prostitución y las enfermedades de índole sexual que llegaron a propagarse a lo largo de esta época.

No obstante, a raíz de la aparición de la prostitución en el arte, nació Olympia. Olympia es una pintura basada en la prostitución burguesa. A diferencia de otras pinturas en las que se veía la cara de la mujer de perfil, sin mirar de manera directa al espectador, Olympia lo mira de manera desafiante y con descaro. Al mismo tiempo, la representación de las mujeres de la época se relacionaba con el cansancio, el desgano y la impureza, la figura femenina en Olympia se escenificaba de manera contraria a lo que buscaba la época.

Este cambio en la figura femenina y la representación de la sexualidad a través de las prostitutas dibujadas dieron paso al ícono de femme fatale, el cual significa “mujer fatal”. Esta definición que se le daba a la mujer en la pintura se veía enmarcada por los aspectos eróticos de la sexualidad femenina que fueron explorándose a través de la intervención anteriormente nombrada. A través de la

femme fatale se desdibuja a la mujer como un objeto de sumisión y placer solo para el hombre, y se la posiciona desde un lugar más activo en cuanto a su independencia sexual.

Hay varios elementos en las obras que enmarcan el femme fatale que sirven como contraposición a lo que se representaba sobre la feminidad a principio del siglo XIX, en donde no había la presencia de una mirada femenina directa al espectador, sino que más bien se evitaba dibujarle la mirada; a partir de la mujer fatal, hubo la presencia de la mirada en la mujer. Ya no era solamente el espectador que la miraba en la pintura, sino la mujer pintada devolvía a su vez la mirada.

No obstante, hay un elemento que perdura respecto a la feminidad, el cual es la mujer como pecado. En diferentes obras que enmarcan el femme fatale, se ve la mujer envuelta por una serpiente, siguiendo un simbolismo bíblico; en el cual la serpiente representa la seducción de Eva a Adán. Por lo que, esto se ve replicándose nuevamente en la figura femenina de este movimiento donde la mujer no explora su sexualidad de manera autoerótica, sino que más bien el hombre se ve siendo seducido por la mujer, poniéndose el varón de manera sumisa ante lo femenino. “Será una sexualidad inaccesible y nefasta, y las propias representaciones lo enmarcan mostrando a la mujer entre las sombras, con medias sonrisas maliciosas y actitudes osadas” (Expósito, 2013, p. 40).

Hay diferentes personajes tanto bíblicos como mitológicos que encajan dentro del concepto de femme fatale. No obstante, se habla acerca del origen de la mujer fatal a partir de Lilith. Lilith tiene origen bíblico, como la primera mujer de Adán, no obstante se rebeló ante las reglas de Dios debido a que no buscaba someterse en el coito bajo el cuerpo de Adán. En diferentes escenas que se llega a retratar a Lilith, esta aparece con el cabello largo y rojizo como símbolo de seducción, erotismo y poder; junto con una serpiente como personificando al diablo. Durante esta época del modernismo, más se llegó a representar a Lilith que a Eva, debido a que Eva no seguía las características de la definición o expectativa de mujer en la época. Eva representaba sumisión frente al hombre, mientras que Lilith no.

En lo que responde a la mitología griega, se encuentran diferentes personajes como Circe, Pandora o Medusa que llegan a ser representaciones de mujeres que se conservan hasta el día de hoy. A pesar de que sus historias corresponden a la Edad Media, debido al auge que esta recibiendo la figura

femme fatale, sus imágenes encajaban dentro de la pintura como una mujer fatal para el hombre. La historia de Circe abarca su seducción a los hombres para convertirlos en cerdos y demás animales, mientras que la historia de Pandora se enfoca en cómo la curiosidad de una mujer puede condenar a toda la humanidad; lo cual llega a relacionarse con Eva y la manzana. En la mayoría de estas representaciones se denotan las curvas de sus cuerpos, con tonalidades oscuras y cabellos rojizos al igual que Lilith.

Por otro lado, la femme fatale llega a relacionarse estrechamente con animales, como lo es en el caso de Medusa. A partir de la mitología, la imagen de Medusa fue asociada con serpientes, siendo este animal una característica fija sobre de la feminidad, como señal de la seducción y la maldad. No obstante, otros tipos de asociaciones de la femme fatale eran con la esfinge. La historia de la esfinge se retrata alrededor de un monstruo que acechaba la ciudad de Tebas, el cual se veía representada con tronco y cara de mujer, alas de ave y cuerpo de león. La esfinge solía proponerles adivinanzas o enigmas a los viajeros, lo cual puede relacionarse a la imagen enigmática de la mujer: “La sensualidad profunda de la mujer residía en el enigma, en lo oculto y en lo que se desconoce, lo que es inalcanzable para el hombre” (Expósito, 2013, p. 50).

A finales del siglo XIX, se empieza a dar un nuevo movimiento llamado “New Woman”, el cual llega a rescatar y propone un papel mucho más activo para las mujeres dentro de la esfera pública. Dentro de las pinturas que recurren durante esta época, se pintaban las mujeres frente al espejo, ya sea solo admirando su reflejo o arreglándose frente a él, como una especie de introspección por parte de la mujer frente a lo que concierne ser una mujer en la sociedad, un despertar de sus deseos y motivaciones en lo social.

El “New Woman” se entrelaza con el movimiento de las sufragistas, en donde las mujeres empezaron a tomar las calles a salir a protestar acerca de sus derechos sobre el voto. Esto marcará un antes y un después respecto al papel que ocupa la mujer en la sociedad, a su vez, esto influenció en la creación y revolución de la visión de la mujer en el arte. En diferentes obras, se llegan a escenificar mujeres con porte o poses masculinas, e incluso haciendo actividades que le concernían solamente al sector varonil de la población. Toda esta revolución acerca de la percepción que se tenía sobre lo femenino en la sociedad trajo angustia a los hombres. “Se propagará entre la población masculina un

miedo irracional que se verá reflejado en ataques o prohibiciones más severos contra la mujer” (Expósito, 2013, p. 54).

El recorrido que se trabaja desde las primeras pinturas rupestres y representaciones de la mujer, llega a estilizarse de acuerdo a la forma en la que la mirada de la sociedad construye un ideal femenino a partir de su intervención e influencia. A pesar de que el papel de la mujer en un principio se relacionaba directamente con la fecundidad y la maternidad, en el arte renacentista la mujer deja de verse como en las figuras rupestres con pechos exuberantes y caderas anchas, y llegan a posicionarla como objeto de contemplación para el espectador. A tal punto, la imagen de la mujer llega a deteriorarse y se romantiza su enfermedad, asociado como un canon de belleza de la época. A partir de la fractura que trae la sexualidad de la mujer, pone en juego el papel de lo femenino en la sociedad, rompiendo con los diferentes esquemas de lo que se imponía del ser mujer en la pintura y fuera de ella, como pintora.

Hitos de la feminidad en el arte: De mujer pintada a mujer pintora

Una vez establecida la línea histórica de la mujer en el arte, es fundamental reconocer el cambio en la esfera pública que llegó a ocupar lo femenino en la historia, además del recorrido histórico del cambio de objeto de pintura a sujeto pintor de la mujer en el arte. En un primer momento, se evidencia la presencia de la feminidad desde la prehistoria. Sin embargo, no hay un registro veraz que permita establecer la presencia de mujeres pintoras dentro del espacio del Paleolítico, pero se tiene en cuenta que eran los hombres aquellos que se disponían de dibujar y darle forma femenina a diferentes conceptos en el arte rupestre de las cavernas.

En lo que concierne al arte Antiguo, perteneciente a la época de la Edad Media, a pesar de que no se reconoce de manera directa la intervención de la mano femenina en ciertas obras; el análisis cultural de las posesiones, cosmovisión y actividades que se realizaban menciona el papel de la mujer en la producción de ciertos elementos claves del arte.

La verdadera cuna de la artista femenina fue Grecia. Plinio, El Viejo, llega a nombrar no solo a la primera artista mujer, sino al primer pintor como mujer. Este filósofo narra como la hija de Butades Sycinous, un alfarero, trazaba en paredes el recorrido de los viajes de su amado esperando su regreso. Por otro

lado, dentro de la historia de Grecia se llegan a reconocer tres artistas: Olimpia, Timarate y Aristate. No se conoce ninguna obra de ellas, simplemente han sido nombradas a lo largo de la historia. Cabe recalcar que en aquella época, los logros o producciones de alguna mujer eran atribuidas si bien al padre, o al esposo en caso de encontrarse casada, ya que en la Antigua Grecia, se habla de una mujer “virgen” en todos los sentidos, desde la sexualidad hasta el momento en que “se hace” de un hombre, por el cual se habla de este como su dueño y poseedor de sus logros. Por lo tanto, lo más probable es que alguna obra de estas pintoras haya sido bien reconocida por su padre o por su esposo.

En lo que corresponde al Renacimiento, es importante recordar que durante esta época la presencia de la religión en las diferentes áreas sociales era fundamental, por lo que dentro de las artistas renacentistas de la época se encuentran mujeres devotas o monjas que se enfocaron a plasmar diferentes áreas de la religión. La monja Ende y la monja Hildegarda son dos artistas que trabajaron dentro de la escritura, sin embargo, fueron reconocidas por su trabajo extenso y comprometido con la Iglesia.

Por otro lado, en el año 1200 d.C, se encuentra el autorretrato de la miniaturista Claricia, la cual se pinta con uno de los elementos anteriormente comentados como símbolo de la feminidad, el cual era la vestimenta. En su autorretrato, ella se encuentra con la cabellera suelta y un vestido de mangas largas propio de la época. A pesar de que no haya autorretratos o autorrepresentaciones femeninas de la Edad Media, a partir del descubrimiento de esta obra se abrió la hipótesis de otras mujeres pintoras.

En la época del Renacimiento, se puede nombrar a una de las precursoras de las artistas femeninas, Sofonisba Anguisola. A Sofonisba se la han atribuido alrededor de 50 obras, sin embargo, se espera que haya muchas más sin identificar por la imposibilidad de las mujeres de ocupar espacios dentro de la esfera pública, por lo que sería posible que sus obras hayan pasado por autoría de otro autor, como lo es en el caso del retrato de Felipe II. El retrato de Felipe II fue adjudicado a Juan Pantoja de la Cruz, sin embargo, la autoría real es de Sofonisba: “La compleja relación de Sofonisba con las tradiciones de la Italia del Norte y la retratística española han llevado a que su obra haya sido confundida con la de Tiziano, Leonardo da Vinci y Moroni.” (Sainz & Blanco, 2018, p. 89).

Posteriormente en la época de la Ilustración, se desarrollan más espacios sociales para las mujeres, no obstante, no fueron totalmente reconocidas y llegó a sucederles lo mismo que a Sofonisba: sus trabajos y obras fueron adjudicados a otros artistas del tiempo. Por ejemplo, el autorretrato de la señorita de Val d' Oignes, es de Marie Carpentier. Sin embargo, apenas se dio a conocer la verdadera autora del nombre, el precio de la pintura y su reconocimiento llegaron a devaluarse, por lo que el público fue a su vez perdiendo interés por la pintura en cuestión.

Dentro del siglo XIX, donde se empezó a dar un mayor auge sobre la imagen de la mujer en la pintura, también llegaron a darse diferentes artistas pintoras. Varias de estas artistas, si bien fueron parte de un movimiento que empezaba a luchar por un mayor espacio en el ámbito social-artístico para la mujer, tuvieron que valerse de diferentes recursos masculinos para lograrlo. Una de ellas fue Rosa Benheur, hija de un paisajista que llegó a animarla para que siga el camino de la pintura. Ella llegó a exponer varias de sus obras durante muchos años, valiéndose de un permiso que ella había requerido a la policía local de travestirse en público; por lo que Rosa llegó a usar ropa masculina, el cabello corto y disfrutaba de actividades consideradas masculinas para la época. No obstante, a pesar del éxito de sus obras en el Salón de Refusés, se vio obligada a mantener una imagen masculina frente al público debido a la opresión doméstica de la sociedad de la época.

Por otro lado, Mary Cassat también es una de las pintoras reconocidas a finales del siglo XIX. Mary llegó a trabajar con el grupo de Impresionistas de la época gracias al mayor espacio en la esfera pública que se le estaba dando al género femenino. El trabajo de Cassat fue evolucionando y cambiando una vez que llegó a ponerse en contacto con este grupo, empezando por pinceladas sutiles para después no controlar los trazos dentro de sus pinturas, lo cual llegó a caracterizarse del movimiento impresionista. Mary Cassat fue altamente reconocida en París, sin embargo, al realizar un viaje a América sus obras no tuvieron de un gran éxito en el continente.

En lo que corresponde al siglo XX, hay numerosas pintoras y autoras que formaron parte de las diferentes corrientes y movimientos que se estaban dando en el arte. No obstante, para lograr un mejor aterrizaje de la investigación en cuanto al contexto social en el que se trabaja, se establecerán diferentes pintoras

latinoamericanas para evidenciar el paso de la obra de ellas en la cultura actual. En primera instancia se abordarán los trabajos de las pintoras ecuatorianas: Aracely Gilbert, Judith Gutiérrez y Mariela García. Cada una de estas pintoras corresponde a un movimiento en específico que se asocia a su vez a la década.

En lo que corresponde a Aracely Gilbert se desarrolló en el área del expresionismo de la década de los 50 en Ecuador. Aracely fue precursora del arte no figurativo y abstracto en el Ecuador. A pesar de que sus obras no trabajan de manera directa con imágenes femeninas, ella logra escenificar dentro del contexto ecuatoriano la lucha y el empuje del espacio artístico para la mujer. Por otro lado, Mariela García llegó a representar figuras femeninas abstractas perteneciendo al feísmo y magicismo de la época de los 70. En las obras de Mariela se puede ver la influencia de la cultura Valdivia por sus trazos y formas, además de la paleta de colores que llegó a utilizar, celebrando el papel de la feminidad en aquella época. Cabe recalcar que Mariela tuvo una gran afición por la arqueología, por lo que llegaría a explicar el uso y representación continuo de las figuras de Venus de Valdivia en sus obras.

Por otro lado, Judith García plantea la feminidad desde el formalismo de la década de los 60 en Ecuador. Judith tuvo influencias mexicanas a lo largo de su trabajo, ya que creció en Ecuador, pero radicó en México. En algunas obras de Judith pueden rescatarse las figuras femeninas que ella utiliza acompañada de paisajes y animales. En una de sus obras, Nocturno 4, puede vislumbrarse la imagen de tres mujeres. Una de ellas viendo al cielo nocturno, otra viéndose en el reflejo del espejo, y el reflejo del mismo espejo en un primer plano para que el espectador pueda analizar la mirada del reflejo. Judith hace juego una vez más del sostenimiento de la mujer a la mirada del espectador, algo que un siglo atrás no se buscaba de la mujer en el arte.

A pesar de utilizar la figura femenina como parte de sus obras, no se centralizaba en ella, por lo que las obras de Judith no llegan a formar parte de la línea de estudio de esta investigación, sin embargo, era importante nombrarla como base y precursora del arte visual en Ecuador del Siglo XX, con la finalidad de rescatar los hitos de la mujer en el arte, pasando de ser pintada a ser pintora. No obstante, las pintoras que llegan a desarrollar más sobre la feminidad en el arte expresado en la cultura actual son innumerables, pero en este trabajo se considerará a partir de dos polos del surrealismo: Frida Kahlo y Remedios Varo.

Casos a analizar: Frida Kahlo y Remedios Varo

El trabajo de ambas autoras se desarrolla dentro del movimiento surrealista, sin embargo, hay diferentes esquemas y características particulares en las obras de cada una, las cuales se ven influenciadas por el contexto cultural en el que se encontraban, además de sus vivencias personales que se ven plasmadas en la pintura. Desde autorretratos hasta escenas completamente irreales, se fusionan en el arte con elementos personales que permiten un análisis más exhaustivo de sus obras.

Ambas artistas se encuentran en el contexto de la cultura Mexicana, no obstante, hay un diferente concepto del arte en cada una, lo que permitirá hacer una comparación más adelante acerca de sus distintos estilos, tomando en cuenta la vida y obra de tanto Frida Kahlo como Remedios Varo, por lo que se vuelve necesario exponer los logros e influencias que las artistas pueden haber desarrollado en sus pinturas.

En lo que corresponde a Frida Kahlo, nació en el año 1907 en Coyoacán, México. Siendo la tercera de cuatro hermanas, teniendo un padre con descendencia judía y su madre, oriunda de México, Frida tiene su primera influencia su padre, quien fue pintor de pasatiempo. No obstante, también tuvo influencias de Guillermo Kahlo, quien era fotógrafo y le mostraba las edificaciones arquitectónicas precolombinas que predominaban en los barrios de México. En su infancia, Frida empezará a desarrollar su vida llena de sufrimiento, lo cual se ve duramente plasmado en sus distintas obras. A una edad muy temprana, se contagió de poliomielitis, la cual era una enfermedad que venía acompañada con diferentes complicaciones en la médula. Esta enfermedad le traerá consecuencias posteriormente en su intento de tener hijos, además en sus extremidades inferiores. No obstante, a pesar de su estado de salud deteriorado, la poliomielitis no influenció de manera significativa en sus estudios, alcanzando un buen lugar en sus estudios académicos, inclinándose hacia a Medicina; sería durante este primer momento que conocería a otro personaje que será una pieza clave, no solo en sus obras, sino en sus distintas etapas de su arte: Diego Rivera. Uno de los momentos que marcó a Frida Kahlo en su adolescencia, fue el accidente. Ella sufrió un accidente en un transporte típico de Coyoacán, el cual chocó con un edificio. Este accidente se verá marcado en una de las obras de Frida Kahlo, en la cual se ve su columna rota envuelta en vendajes. Este siniestro

la dejará sufriendo diferentes operaciones que la tendrán en constante reposo, lo cual afectó a su seguimiento académico, no volviendo a la escuela, sin embargo, siguió pintando.

Kahlo se unió al Partido Comunista Mexicano, influenciada por Tina Modotti, una fotógrafa mexicana, quien a su vez también conocía a Diego Rivera. Frida, encantada por los ideales y estilos de Diego en la pintura, decidió comprometerse con él a la edad de 21 años. Ella acompañó a Diego Rivera a una de sus exposiciones en Estados Unidos, lo cual inspiró una de las obras de Frida Kahlo llamada "New York", representando su nostalgia a su país natal. Después de varios años, decidieron regresar a México. Para esta época, ya Frida Kahlo habría tenido su tercer aborto, temática que también aborda en una de sus pinturas de manera precisa. Por otro lado, también se enteró de que Diego Rivera la engañaba con una de sus hermanas, Camila. A partir de esto, Kahlo pintó la obra "Autorretrato con pelo corto", en la cual "Frida decidió renunciar a la imagen femenina, se cortó el pelo, se colgó los vestidos de Tehuana y se vistió con ropas masculinas. Expresa el deseo de adquirir la libertad e independencia" (Pérez, 2018, p. 38).

Varias de las obras de Frida Kahlo se ven influenciadas por su relación con Diego Rivera, debido a las diferentes fases y problemáticas que vivieron juntos. Después en 1939, Frida Kahlo tuvo la oportunidad de participar en una exposición artística en París, en el Museo de Louvré, donde uno de sus autorretratos fue comprado por el mismo museo. Un año después, Frida empezó a destacar profesionalmente en el mundo artístico, siendo parte del Seminario de Cultura Mexicana, además de contar con varias entrevistas e incluso un grupo de pintores que llegó a enseñarles donde ella residía, la "Casa Azul", el cual ahora es parte del Patrimonio Mexicano por la artista.

No obstante, a partir de 1943, la salud de Frida empezó a empeorar, por lo que la dinámica de sus pinturas empezó a cambiar. Ya no hacía autorretratos, sino que llegaba a pintar o dibujar objetos inanimados, los cuales eran más fáciles para pintar. Diez años después, en 1953, llegó a tener su primera exposición en México, siendo este uno de sus mayores sueños: tener su propia exposición en su país natal. La exposición se dio en la Galería de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México. A pesar de su estado de salud, ella decidió asistir en cama, siendo parte incluso de la galería de sus obras. Al año siguiente, falleció el 13 de

julio, siendo enterrada en el Palacio de Bellas Artes de México como reconocimiento de su compromiso con el arte y la cultura mexicana.

Remedios Varo llegó a ser contemporánea a Frida Kahlo, sin embargo, sus retratos llegan a distinguirse en diferentes maneras, ya que mientras Frida Kahlo empieza a desarrollarse a través de autorretratos, utilizando su propia imagen para expresar el sufrimiento que pasaba a través del arte, Remedios Varo hizo uso del surrealismo para representar sus experiencias a lo largo de diferentes escenarios de fantasía, fusionados con un poco del horror de lo desconocido.

En lo que corresponde a su infancia, hay un suceso que la marcó a ella dentro de su posición familiar, la cual fue la muerte de su hermana, por lo que ella sentía que había ocupado el lugar de su hermana, causándole culpa y angustia. No obstante, Remedios pudo dedicarse al arte gracias al apoyo de su padre, quien era librepensador. Se influenció y admiró las obras de Francisco Goya, El Bosco y El Greco.

A pesar de haberse criado en España, debido a la dictadura de Franco, su obra no fue reconocida por el régimen político que condenaba a los artistas de vanguardia durante la Guerra Española de 1936. Por lo que, dentro de una sociedad machista, el ser mujer y artista eran agravantes para la situación de Remedios Varo, además debido a su ideal pacifista, se oponía al régimen fascista de Franco, complicando su vivencia en España. Durante sus primeros 30 años de vida, Remedios estuvo rodeada de opresión, no solo en el ámbito social por ser mujer, sino por el arte surrealista que era percibido como un movimiento subversivo en lo que correspondía al régimen español de la época. Al mismo tiempo, el surrealismo en esa época era considerado y se encontraba estrechamente relacionada con temas del inconsciente, influenciado por las teorías de Freud y Jung. Por lo que en el surrealismo se trabajaban temas como lo inconsciente, lo onírico, el azar, entre otros. De igual manera, “el surrealismo ofrecerá a sus mujeres la posibilidad de entrever, por vez primera, un mundo en el cual pueden coexistir sus actividades creadoras, con su deseo de liberarse de las presiones sociales y familiares” (Antequera, 2008, p. 349). Fue dentro del círculo surrealista que Remedios Varo conoció a Bejamín Péret, quien llegó a ser su segunda pareja. Remedios Varo se identificaba dentro del grupo como la “Observadora”, ya que no se sentía al porte o con las experiencias de las

diferentes entidades que se encontraban en el mismo movimiento como Eluard, o Betón. Este último incluso llegó a influenciar también a Frida Kahlo apoyándola con sus pinturas. Tiempo después, debido a la problemática social que estaba viviendo España, en el año 1941 Remedios Varo y Benjamin Perét, su segunda pareja, viajan a México.

Luego de su llegada a México, se enfoca en artesanías y cerámicas, formando un grupo pequeño de exiliados. Posteriormente se separa de su pareja, Benjamín. Remedios en busca de un sustento empieza a trabajar para la empresa Bayern, haciendo trabajos de manera publicitaria, pero utilizando el apellido materno, Uranga. En el año 1952, llega a casarse con Walter Gruen, quien la convence de dedicarse solamente a la pintura, dejando los modelos publicitarios. Por lo que, en años siguientes, empieza a tener exposiciones de sus obras. En 1955, en la Galería Diana, llega a dar su primera exposición en conjunto con otros pintores, y un año después, hace una exposición solamente de sus obras. Seis años después, logra reunir más pinturas para una segunda exposición individual en la Galería Diana, la cual logró darse. Sin embargo, un año después, moriría de un paro cardíaco. Al igual que Frida Kahlo, Remedios Varo obtuvo un homenaje póstumo por su colaboración y compromiso al arte mexicano.

Capítulo 2: Ser mujer para el psicoanálisis

Diferencia entre histeria y feminidad

Conceptualización sobre la histeria

Los conceptos de histeria y feminidad llegaron a encontrarse estrechamente enlazados en un principio, ya que la histeria “solamente” se encontraba en mujeres. Tomando en cuenta la importancia de la diferencia entre los conceptos, se recolectarán varios fragmentos de un trabajo de la autora de la suscrita, titulado “La diferencia entre feminidad, histeria y La mujer”, realizado en el año 2019. Se vuelve necesario entender que el término “histeria” llegó a relacionarse primero con una enfermedad orgánica que afectaba al útero de las mujeres, que llegaba a asociarse con parálisis, delirios y crisis. Los primeros encuentros que llega a tener Sigmund Freud estudiando la histeria es en el hospital de la Salpêtrière, a cargo de Jean Marie Charcot. Dentro de la época, estaba el reconocido método de estudio de la presentación de enfermos, en la cual se traía a una mujer que había sido diagnosticada con histeria, teniendo diferentes síntomas como parálisis, convulsiones o contracturas musculares muy fuertes, produciendo un desmayo.

Más adelante, Freud empieza a estudiar diferentes casos de histéricas junto a Breuer, un fisiólogo reconocido de la época, en los cuales empieza a encontrar un patrón en cada una de ellas, el cual se asociaba a traumas psíquicos de las pacientes, relacionados con experiencias sexuales durante la infancia, que después llegó a asociarse con el papel de pasividad que llegaba a tener la mujer en este encuentro con la sexualidad.

No obstante, uno de los casos más reconocidos dentro del psicoanálisis, el caso de Anna O., se trabaja alrededor de los primeros encuentros de Freud con la histeria, a pesar de que él no llega a tratarla directamente, Sigmund elabora una de las premisas que llegan a resultar como base teórica de la teoría de la neurosis y la represión: “El histérico sufre de reminiscencias”. Este axioma que sirve como base para un mayor desarrollo teórico respecto a la histeria, parte de las diferentes elaboraciones logradas a lo largo del análisis de casos de Breuer por Freud.

Durante este primer tiempo, la histeria llega a vivenciarse como una consecuencia del afecto sofocado o una angustia de horror de una situación que el individuo llegó a vivir, mas nunca exteriorizar de manera física. Por lo que los síntomas de la histeria, no solo representaban ser de índole empíricamente orgánica, sino psicológica ante un hecho traumático, el cual dependía también del nivel de afectación del sujeto ante tal situación. Sin embargo, la histeria era un concepto que se enfocaba solamente en la feminidad.

Lacan, más adelante, recogiendo los estudios de Freud sobre las histéricas, no relega la estructura histérica solamente a las mujeres, sino más bien que habla sobre la histeria como una manera masculina desde una posición femenina de hacer con la falta. A partir de esto, Lacan empieza a dejar en claro que la histeria y la feminidad bien pueden estar relacionadas, pero no necesariamente son interdependientes, sino más bien, se encuentran en oposición.

Tanto Freud como Lacan tenían diferentes perspectivas entre la relación de los conceptos feminidad. Freud hablaba sobre una sola manera “correcta” de hacer y posicionarse en la feminidad, sin embargo, a su vez denominaba a lo femenino como un continente oscuro y desconocido por la ausencia de respuesta frente a la pregunta: ¿Qué es lo que quiere una mujer? Por otro lado, Lacan habla sobre las diferentes respuestas singulares a la posición femenina; intrigado por las distintas dinámicas que posee la mujer para responder ante la misma pregunta, no enclaustra a la feminidad a una sola idea o solo una forma de hacer como mujer, sino que la estudia desde el lado de lo incalculable y lo infinitesimal. No obstante, para desarrollar mejor la definición de la feminidad, es necesario posicionar a la histeria no solo como una estructura clínica, sino, una realidad que permite conciliar una respuesta masculina al ser mujer.

Se llega a elaborar la histeria dentro de la estructura clínica de la neurosis; dentro del psicoanálisis, la falta es parte estructurante del sujeto, sin embargo, desde la posición femenina hay una doble tachadura, por la propia falta del significante fálico. La falta de un significante para la sexualidad femenina provoca que la mujer pase por la identificación al padre para aceptar su función femenina, eso es lo que ocurre en la histeria (Tendlarz, citada por Donoso, 2019, p. 15). En otras palabras, la histeria no es la única respuesta de la feminidad para responder a esta falta que plantea el psicoanálisis. Lacan propone que desde el lado de la

feminidad, no se habla sobre el sujeto tachado, sino mujer tachada, al menos en el caso de las neurosis, ya que él habla sobre una mujer.

La feminidad se ubica del lado de la falta, del falo negativizado que por su ausencia de significante permite que el sujeto desde esta posición pueda redireccionar de diferentes maneras su deseo, e incluso pueda llegar a explorar de distintas maneras las relaciones con las parejas amorosas. Por eso, en la actualidad, varios de los seguidores de la idea de que el goce femenino es invasivo y de estrago, aparece esta otra concepción en que no debe velarse así, sino más bien desde la visión de un goce sin límites, que permite gozar desde la posición femenina y no como un goce superyoico que solo recae sobre el yo para exigir más cada vez. Más adelante, se elaborarán diferentes conceptos que se han tomado de manera superficial para profundizarlos dentro de un contexto psicoanalítico, que permitirán ambientarnos dentro del trabajo de análisis esperado en la investigación.

Conceptualizaciones sobre la feminidad

Anteriormente se desarrollaron pequeñas elaboraciones sobre la feminidad, enfatizando la diferencia de esta con la histeria dentro del contexto psicoanalítico. No obstante, a pesar de que estas se vean relacionadas, no infiere a que sea la única respuesta a lo femenino. Por lo tanto, es necesario realizar una construcción teórica que discierne la transformación del concepto “feminidad” desde las primeras concepciones de Freud hasta la actualidad.

El primer acercamiento freudiano sobre la feminidad se da en la construcción de la teoría sobre la sexualidad infantil. Esta teoría no solo causó un gran escándalo en la sociedad victoriana de la época debido a que desmantelaba la idea de una infancia pura, a su vez creaba una separación del varón y la mujer a partir de la concepción fálica. El falo, si bien hace referencia al órgano sexual masculino, en la obra de Freud se utiliza este como referente de la organización genital infantil; lo cual hace referencia a que el niño le asignará a los elementos u objetos que encuentre su mismo genital. Esto abre una arista acerca de cómo esta teoría puede llegar a plantearse alrededor de la niña, pero desde la percepción infantil de un niño, la diferencia entre niño y niña si bien se plasmaba en ciertas características físicas distintivas, en lo que refiere a la presencia de un falo, el niño siempre lleva cierto misterio respecto a este en

cuestión a si la niña lo tiene o no. Cuando el niño llega a descubrir la falta del pene en la niña, se comprende como resultado de una castración. La posibilidad de una castradura del cuerpo vivo para el niño se vive de una manera horrorosa, como consecuencia de un castigo. En este punto, el niño asocia a las mujeres que no tienen pene como personas que han cometido actos horribles, exceptuando a la madre. “En el siguiente estadio genital infantil hay por cierto algo masculino, pero no algo femenino; la oposición reza aquí: genital masculino, o castrado.” (Freud, 1923, p. 148). Esta oposición que se desarrolla en la teoría psicosexual planteada por Freud deviene una concepción en cuanto a lo masculino y a lo femenino. Este primer encuentro del niño con el pene y a la vez con su falta, posiciona al hombre, a la masculinidad, desde un lugar activo y de posesión, mientras que la mujer se relaciona con la pasividad y la falta.

Una vez planteada la posición de lo masculino y lo femenino desde la teoría del desarrollo psicosexual, llega a dilucidarse de manera más clara el papel que toma lo femenino en un primer momento, en cuanto a la pasividad y la falta. No obstante, es necesario recopilar las diferencias entre el niño y la niña en lo que respecta al Complejo de Edipo.

Tres salidas del Complejo de Edipo en la Niña

Diferenciación del Complejo de Edipo en el Niño

El Complejo de Edipo en el psicoanálisis se deriva de la dramaturgia mitológica grecorromana, en la cual Edipo, el protagonista, llega a casarse y a relacionarse sexualmente con su madre, castigándose a sí mismo a través de la extirpación de sus propios ojos. Este complejo abarca la primera relación del infante con su progenitor de sexo complementario, más allá de ser una relación fraternal, llegan a identificarse deseos incestuosos durante esta etapa.

En lo que respecta al Complejo de Edipo en el niño, una vez que este descubrió la existencia de su pene, al mismo tiempo siente placer a través de la manipulación del órgano masculino. Como se explicó anteriormente, el niño empieza a adjudicar a diferentes objetos, elementos y personas un miembro parecido al de él. Este primer momento suele relacionarse como una primacía del falo, el cual no debe confundirse como una preeminencia del pene, ya que estos no se asemejan. “El pene solo designa al órgano en su realidad corporal,

el falo es, en cambio, una premisa universal, una premisa lógica, una exigencia simbólica que consiste en decir que solo hay pene.” (Baez, 2003, p. 135). Es necesario explicar la función y el papel del falo en este primer tiempo edípico en el niño.

En este primer tiempo de la fase edípica se encuentran tres personajes: el niño, la madre y el falo. El niño con la finalidad de complacer a la madre, y posicionarse como aquello que ella desea, el niño se identificará imaginariamente con el falo, aquello que le falta a la madre. “La relación entre la madre y el niño es una relación de deseos” (Báez, 1978, p. 135). En tanto la madre desee al niño, este se convertirá en objeto de su deseo para completarla. No obstante, si el niño se mantiene obturando el deseo de la madre, al mismo tiempo, no se permite desear. Es en este segundo momento que aparece el Nombre-del-Padre, el cual tiene como función “escindir este abrochamiento de deseos entre la madre y el niño dividir esta célula narcisisno-madre fálica”. (Báez, 1978, p. 136). Por lo que, el Nombre-del-Padre viene a dividir esta célula, recurriendo en que la madre vuelva a caer en falta, y el niño deje de posicionarse como aquello que puede completar a la madre. A partir de la irrupción del Nombre-del-Padre, empieza a desarrollarse el Complejo de Castración.

Una vez escindida la célula madre fálica, la función del Nombre-del-Padre, no tanto en padre como imaginario sino como función, causa en el niño una pregunta: en tanto permanecer identificado como el falo que completa a la madre, sin pasar por esta angustia de la castración. O si no, dejar de posicionarse como el falo, separándose de la madre. Es a partir de esta división entre el ser y no ser el falo que llega a inscribirse una oposición en cuanto a la ausencia y presencia del mismo.

Esto puede relacionarse con la experiencia que vive el niño cuando descubre la falta de pene en el cuerpo de la niña, el niño si bien empieza a negarla, en un intento de salvarse de un destino poco favorable, termina relacionando la ausencia del falo en la niña como resultado de un castigo, una castración del miembro que el niño ha llegado a valorizar a través del placer que este le trae. Esta mutilación que se evidencia en el cuerpo de la niña lo horroriza, lo angustia la posibilidad de perder una parte de su cuerpo a voluntad de sus padres, ya que para él, toda decisión llegaba a trabajarse a través de sus padres; más aún frente a la aparición del Nombre-del-Padre como un agente de la

castración. “Es así como el falo se convierte, por contraste – su presencia nos remite a su carencia-, en símbolo de la castración y la castración nos reenvía al orden de la Ley.” (Báez, 1978, p. 139).

Terminando entonces este segundo tiempo, el cual el niño llega a vivenciarlo de manera angustiante por la presencia de una posible castración. En este último momento, tanto la madre que fue despojada de este falo imaginario que le servía para satisfacer su deseo, como el hijo que ha sido puesto en falta se dirigen al padre en busca de este falo.

No obstante, la madre lo busca de una manera diferente al niño. La mujer fetichiza el falo degradándolo al órgano sexual masculino, mientras que el niño se dirige al padre para obtener esta respuesta sobre cómo complacer a la madre a través de esta nueva posición a la que recurre el padre para satisfacer a la madre. “Las investiduras de objeto son reasignadas y sustituidas por identificación. La autoridad del padre o de ambos progenitores, introyectada en el yo, forma ahí el núcleo del superyó.” (Freud, 1923, p. 184). Es decir, la manera en cómo el niño se dirigía a la madre como objeto de amor al cual satisfacer, se verá prohibido gracias a la irrupción de la función del Nombre-del-Padre, inscribiendo la privación del falo en ambos, tanto en ser como en poseer; permitiéndole al niño dirigirse hacia el padre, con la finalidad de identificarse con las insignias de este formando el Ideal del Yo.

En lo que corresponde al Complejo de Edipo en la niña, este es diferente en cuanto a la lógica del sujeto, si bien el niño empieza otorgando a todos los objetos alrededor su órgano fálico, ¿cómo inicia esta etapa en la niña sabiendo que esta se encuentra en falta?

Complejo de Edipo en la Niña: Primera tachadura

La niña no pasa por esta primacía del falo como el niño, el cual le otorgaba a distintos objetos el mismo órgano que él. No obstante, al igual que el niño, está consciente sobre las diferencias que pueden encontrarse entre ellos, la niña está al tanto del miembro masculino y se consuela a través de la creencia que su clítoris llegará a crecer al igual que un pene. Además, llega a causar el mismo placer a través de las manipulaciones masturbatorias. Sin embargo, al notar que no posee un pene, empieza lo que Freud llegó a denominar como el “Penisneid”, que en español se traduce como “la envidia del pene”, la niña desea un pene

pero no puede tenerlo. Si bien, el Penisneid se rige por tres sentidos. El primer sentido se basa en el anhelo de la niña de que el clítoris se vuelva pene, el segundo sentido se basa en el deseo del pene del padre y, por último, el tercer sentido es la fantasía de tener un hijo del padre, es decir, el representante simbólico del pene.

Este representante simbólico del cual se hace alusión con respecto al pene, es el falo. El falo funciona como un significante: “algo que viene a sustituir a otro significante en una cadena, el deseo de niño sustituye al deseo de pene” (Baez, 2003, p. 155). El significante funciona como algo intercambiable y sustituible con relación a los conceptos que se manejan en el discurso diario, si bien dentro de lo pragmático del lenguaje, la contextualización de un concepto se redefine; en el discurso que se trabaja desde el psicoanálisis – que es el lenguaje del inconsciente – el concepto cambia, es sustituido, siguiendo un orden de lo simbólico en el inconsciente. Por lo tanto, el deseo que empezó siendo el deseo por un “pene”, se sustituye el deseo por un “niño”; en tanto ambos conceptos siguen la cadena significativa del “falo”; representando aquello que no se tiene, pero se quiere.

“La única explicación que encuentra la niña para lo que ve, es que está castrada, es decir, algo le fue quitado. La niña descubre el órgano masculino que reconoce como un símil superior al suyo propio.” (Báez, 1978, p. 148). A partir de la asimilación de la niña sobre su falta de pene, la niña ingresa al Complejo de Edipo a través de la castración, es decir, la niña ya ingresa con una falta. En primera instancia, la niña al encontrarse sin un falo con el cual satisfacer a la madre, se coloca como el falo que responderá a la falta de la madre, dirigiéndose de la misma manera que lo hacía el niño al principio, satisfaciéndola desde un lugar de falo imaginario. La madre para la niña es este primer objeto de amor. Desde el Edipo femenino, el infante tiene fantasías en las cuales, durante este primer momento, recibe un hijo de la madre, del cual ella de manera activa le hizo a la madre. Posteriormente, la niña se pondrá desde un lugar de pasividad en las fantasías en las cuales reciba un hijo del padre. No obstante, estas primeras fantasías incestuosas se dan con la madre, al igual que el niño.

El Complejo de Edipo femenino se caracteriza, a diferencia del Edipo en el niño, en que hay un cambio de objeto y un redireccionamiento de la madre al padre. Este cambio de objeto en la niña – pasando de la madre al padre – se da

a través de diferentes separaciones como el destete, la prohibición de la masturbación clitoriana, entre otros. La niña comprende que el deseo de la madre no puede ser satisfecho desde su posición fálica, resultando en el resentimiento de la niña hacia la madre por ocultarle que está castrada. Esta separación resuelve a través del odio y a la hostilidad. La niña al enterarse que la madre se encuentra castrada se encuentra frente a la angustia de la falta, lo cual se puede asociar con la imagen de la cabeza de Medusa.

Anteriormente, se expuso acerca de la imagen mitológica de Medusa, parte de la tendencia de la femme fatale. Desde el psicoanálisis, la cabeza cortada de Medusa representa el horror de la castración, el miembro castrado de la madre; el cual es llega a representarse como un emblema para Atenea, la cual “repele todo deseo sexual porque porta los genitales terroríficos de la madre, terroríficos en la medida en que para el varón la castración de la madre lo remite a la posibilidad de realización de la amenaza de castración.” (Báez, 1978, p. 153). A partir de este momento, se introduce la ley del padre, separando a la madre de la niña; permitiéndole a esta última dirigirse al padre buscando aquello que la madre no tiene, el falo. “Es el único que va a poder darle lo que tiene porque comprobó que la madre tampoco lo tenía; más aún, la madre lo desea en el padre” (Báez, 1978, p. 152). La madre desea al padre en tanto portador del falo, por cual se dirige al padre para encontrar el deseo de la madre en él; al mismo tiempo que reconoce la falta de la madre.

Otra característica que llega a diferenciar a la niña dentro del Complejo de Edipo es la facilidad con la cual la niña se dirige hacia el padre, mientras que al niño se le dificulta debido a que llega a posicionarse pasivamente ante la ley del Padre. A la niña se le descomplica dirigirse al padre debido a que fetichiza al falo, degradándolo al pene que lo busca en el padre. No obstante, una vez que el deseo por el pene del padre, se transforma en el deseo por un hijo de él, empieza a tomarse al padre como objeto amoroso, así como lo fue en un principio la madre. Esto termina reforzando la hostilidad ya existente hacia la madre, debido a que empieza a competir con ella en cuanto a objeto de deseo del padre. La búsqueda de un hijo que el padre pueda darle a la niña termina en decepción, resultando en el último tiempo del Edipo en la niña. Tanto su deseo por un pene, como el deseo por un hijo han sido negados, y a pesar de que perduren en su inconsciente, surge un nuevo cuestionamiento acerca de su deseo. En este

último momento, la niña vuelve a dirigirse a la madre para identificarse con las insignias de la feminidad que le permitirán disfrazar su falta, representada como la cabeza decapitada de Medusa, para posicionarse como objeto de deseo del hombre para conseguir el pene bajo su forma simbólica; un hijo.

Las tres salidas hacia la feminidad del Complejo de Edipo, según Freud

En lo que corresponde a la teoría formada por Freud acerca del Edipo de la niña, este propone tres posibles salidas para la niña. La primera salida se relaciona con la insatisfacción con el clítoris de la niña, donde esta renuncia a su sexualidad, inhibiéndose y reprimiendo la masturbación clitoriana, como resultado de una ofensa narcisística relacionada con la envidia del pene. Por otro lado, se encuentra la segunda posible salida, en la cual la niña no llega a identificarse con los emblemas de la madre, sino con las insignias del padre. Es decir, no se llega a posicionar como objeto de deseo para el hombre. Esto puede llegar a definirse como un complejo de masculinidad desde la salida femenina del Edipo, lo cual Freud desarrolla como una posible elección de objeto homosexual, o posible mecanismo de una psicosis. Por último, la tercera salida se concreta con lo anteriormente mencionado alrededor de la niña en busca de un hijo, representante simbólico del falo.

No obstante, el estudio que desarrolla Freud sobre la feminidad, llega a desplegarse más allá de las tres posibles salidas que el plantea desde el Edipo. En su conferencia número 33, él recalca que si bien la diferencia primera que se encuentra entre la mujer y el hombre es de tipo orgánico, lo cual desaconseja. Por otro lado, recalca que si el papel femenino se despliega solamente a la función materna se trabajaría desde un comportamiento que se aleja de lo psicológico. Freud trae el ejemplo desde el reino animal, donde en ciertas especies, la hembra no estaba necesariamente ligada a las tareas de la maternidad o la crianza.

A su vez, Freud profundiza acerca de las posiciones de actividad-pasividad que reconoció dentro de la teoría del Complejo de Edipo. Si bien en un principio se relaciona directamente lo activo con lo masculino, y lo pasivo con lo femenino; no debe tomarse de manera tácita. La feminidad puede verse asociada con la pasividad en lo que corresponde a la sexualidad, no obstante, no debe

convertirse en una característica predilecta de lo femenino en diferentes actividades y su función social, o en este caos, su vida pulsional. Freud analiza el desarrollo de la niña a lo largo de las fases anal-uretral, remarcando que hay una mejor regulación por parte del objeto de las heces durante esta fase. No obstante, en lo que corresponde a las investiduras de objeto, este remarca que en la niña, estas se dan con mayor intensidad. Esto se da una vez tomando en cuenta la complejidad del proceso de la niña en el Edipo, donde no solo pierde ambos objetos a los cuales se dirige, mientras que el niño los mantiene, sino como a raíz de la pérdida del objeto de amor primero en la fase preedípica siendo la madre, esta relación se torna en un vínculo de odio/hostilidad hacia la progenitora, los cuales pueden evidenciarse en los reproches hacia ella a partir del engaño de la castración. Esto explica la complejidad e intensidad de la fuerza pulsional a los objetos que se dirige la mujer.

De Freud a Lacan: No existe “La mujer”

Por otro lado, hay que recoger los estudios de Lacan desde la tabla de sexuación y analizar una de las aportaciones más importantes de Lacan y es la no existencia de La mujer. Reutilizando ciertos fragmentos de la investigación anteriormente mencionada por la suscrita, se destaca cuando Lacan se refiere a que La mujer no existe, no está negando la existencia del género femenino, sino que habla sobre como ante la falta del significante que defina y de respuesta a lo que es una mujer, no hay una respuesta a ser mujer, y es por eso que las históricas suelen llegar a posicionar a Otra como la respuesta a la pregunta sobre el ser mujer; pero esto no es lo que ocurre en la feminidad. Siguiendo la fórmula de la sexuación, en el cual frente a la lógica tomada de que “Todos los hombres tienen falo”, que se denominará como “La premisa universal del falo”, que en un principio incluirá a las mujeres, pero al hablar del falo desde el lado imaginario se refiere al “pene”, y esta lógica debe sustituirse de manera en que Freud plantea que si bien las mujeres no poseen el falo (pene), lo sustituyen por el deseo de un hijo. De esta manera Freud mantiene esta lógica de que todos de alguna manera tiene falo, sin embargo, Lacan revertirá la idea de que todos poseemos el falo, sino que hablará sobre la castración y la lógica de la feminidad (Brodsky, 2004, p. 21). Lacan trabaja a partir de la negación en la lógica en que dice que no hay una excepción en la lógica femenina, entonces no hay una regla en la cual

basarse que responda y permita responder al ser mujer, es decir, no hay una premisa universal como lo hay desde el lado masculino en la feminidad, no hay algo que rijan ni que limite la respuesta a ser mujer; incluso aunque esté tachada por la misma falta del significante; esta falta le permite explorar más a fondo su goce.

Entonces, al hablar sobre una dinámica que se basa en que no hay una respuesta a La mujer, Lacan propone que desde el lado de la feminidad, no se habla sobre el sujeto tachado, sino La mujer tachada, al menos en el caso de las neurosis, ya que él puede hablar sobre que encontró una mujer, ya que al hablar sobre La mujer, se está hablando desde una perspectiva en que esta mujer no presencia la falta, la omite ni la significa cuando en realidad es todo lo contrario. “Esto es lo que permite ubicar a La mujer como inexistente y singulariza a la sexuación femenina en tanto cada mujer debe arreglárselas para saber hacer con su falta” (Donoso, 2019, p. 17).

No obstante, Miller dinamiza la teoría de Lacan, teniendo como base la lógica de sexuación. Dentro de lo que llega a trabajarse como una distribución sexual en cuanto a las diferentes modalidades y características de lo femenino frente a lo masculino dentro del psicoanálisis. Al igual que Freud, tanto Miller como Lacan reconocen que a partir de la imagen de los cuerpos se elabora una diferencia entre ambos sexos, por lo que se remite una vez más al ser y al tener. Miller resalta en su escrito que a raíz de esta comparación imaginaria el ser femenino se caracteriza por lo disminuido, por la falta. Esto llega a asociarlo con la teoría del no-todo que trabaja Lacan con relación a los goces.

Es a partir de la contraposición de La mujer que uno puede llegar a entender verdaderamente que la feminidad no es limitación, sino más bien es parte del sin-sentido, a pesar de que se trabaje desde la negatividad y la falta; que si bien puede asociarse con lo real no necesariamente debe tomarse como un goce angustiante para el sujeto; lo cual permite dejar a un lado la antigua concepción que la histeria era la única respuesta posible para ser mujer, cuando incluso dentro de la propia histeria hay varios posibles caminos que permiten hacer de la histeria como una respuesta masculina a la falta, sino a su vez como puede llegar una mujer abstraer de Otra, los significantes necesarios para el saber hacer con su feminidad.

Si bien Lacan no habla sobre una sola respuesta al ser mujer ni las reduce a tres posibles variables, Miller trabaja a partir de las elaboraciones teóricas lacanianas, ciertas características que permiten distinguir lo complejo de lo femenino a partir de la falta, en tanto estas no recurren a una sola respuesta. Tal como lo propuse Freud en un principio, bajo la dinámica del ser y el tener, lo masculino se encuentra del lado del tener, en cuanto a los ideales regidos a partir de la masculinidad; además de la completud imaginaria en relación a la posesión del pene.

Por otro lado, la mujer al encontrarse castrada simbólicamente, e incompleta desde lo imaginario, ella se posiciona desde el ser objeto de deseo, siendo el falo. “La mujer rica es la que parece la excelencia de la feminidad, la mujer poderosa, la mujer que hace alarde de su completud. Siempre, sin embargo, cercana a una nada” (Miller, 1999, p. 21). Es necesario rescatar la palabra que utiliza Miller respecto a la feminidad en este fragmento: “hacer alarde” y “cercana a una nada”. Una mujer debe engañar y adornar su falta de completud, por lo que no se basa en un “tener”, sino en un “parecer ser”. Esta inscripción de la feminidad a través de la falta se teoriza el “no-todo”.

La feminidad como una nueva forma de goce a partir del no-todo

En primera instancia, debe entender el todo, en tanto desde la completud, como una unidad. Entonces, al referirse a un no-todo, es un más allá de la unidad, si bien desde una falta o un exceso. No obstante, no sirve a partir de una complementación sino con relación a lo suplementario. Este planteamiento va enroscándose alrededor de la forma entre relación de paterneire por la oposición entre ambas posiciones sexuadas. A su vez, estas posiciones sexuadas Lacan las trabaja a través de su relación con los objetos, enlazando el lado masculino con la toma del objeto a través del fetiche, el cual se asocia con el pequeño objeto a. Es decir, desde lo masculino, hay una uniformidad del objeto que se busca, a partir de pequeños rasgos o condiciones que le permitan acercarse, ya sea a objetos o paterneires. Por otro lado, desde lo femenino se acerca la erotonomía, ya que no hay una uniformidad ni estereotipias del lado del deseo en la feminidad, no hay una limitación.

A partir de esto, se puede abordar la posibilidad y formas de goce desde lo masculino y femenino. “Lacan indica que en el hombre el deseo pasa por el

goce, es decir, requiere el plus de goce, mientras que en el lado femenino el deseo pasa por el amor” (Miller, 1999, p. 24). Esto se enlaza a su vez con la relación entre la fetichización desde el lado de lo masculino, este plus de goce que recae en la masculinidad se remite a la repetición que hay, no solo en el objeto de deseo, sino también en las formas de relacionarse con este. Por otro lado, la dinámica de lo femenino a través del amor, se trabaja a lo largo de la falta. Una vez más, lo femenino se encuentra ligado a la ausencia, sin embargo, esto no remite únicamente a un vacío, sino a la ausencia de límite frente a la repetición o estereotipias que se imponen desde el plus de goce. La ausencia desde la feminidad se encuentra en lo ilimitado, la falta de límites que le permiten a la mujer no regirse bajo una sola forma de goce ni de objeto.

Esto puede ejemplificarse a través del síntoma y el estrago, parte de lo masculino y lo femenino correspondientemente. El síntoma se encuentra desde el lado de lo masculino, ya que este responde al goce desde lo repetitivo. La mujer desde el estrago puede representarse a partir del ejemplo de la relación madre-hija. “La palabra estrago (ravage) es un derivado de arrebatarse (ravier). El verbo arrebatarse es un retoño del latín popular “rapire”, un verbo que quiere decir ‘tomar violentamente’” (Miller, 1999, p. 27). Este arrebatación del cual se hace alusión en el estrago, es el arrebato de la imagen de la madre completa en la experiencia edípica. El arrebato y la inscripción de la falta en la niña son piezas clave en el estrago, ya que siempre habrá este reproche dirigido a la madre que se vivirá de manera estragante.

Estas diferencias entre lo masculino y lo femenino nos permitirán entender la posición femenina a partir de las teorías lacanianas. No obstante, Miller primero traerá a colación dos construcciones sobre la mujer a partir de lo estudiado por Freud. Aquella que Miller llama la mujer freudiana, diferenciándose a las tres salidas del Edipo según Freud, una mujer que prioriza el gobernar de su deseo. Esta soberanía del deseo de la mujer sobre las regulaciones sociales es lo que llevo a cuestionar el superyó en la mujer, no obstante, Freud lo define como un superyó más exigente en comparación al hombre. El superyó femenino “se origina en la identificación primera con la madre (...) predomina la elección de la posesión del padre como objeto de amor” (Tendlarz, 2013, p. 30). Este fragmento hace referencia a la primera identificación de la niña con la madre, en tanto se vuelve hostil hacia ella, resultando en una rivalidad con su progenitora por el amor

del padre. Si bien, esta competencia puede seguir resultando desde lo imaginario en las relaciones posteriores con el paterneire, el superyó femenino puede aplazarse a otros ámbitos en la vida del sujeto, sin necesariamente permanecer fijado al objeto de amor.

Por otro lado, está la otra mujer, la mujer con brújula. Es importante distinguir que esta mujer con brújula, no tiene su deseo como norte; más bien su brújula se ve representada a través del paterneire. La mujer es en tanto a su pareja, teniendo a su pareja como el norte de su deseo. Esto puede relacionarse a su vez con la dinámica de la mujer a través del goce de amor, no obstante, aquí se trabaja a lo largo de una dependencia respecto a las decisiones de la mujer, teniendo como base el amor.

En comparación con la mujer freudiana, esta trabaja a partir de sus satisfacciones elementales. Si bien se guía a través de una brújula, este norte no es un hombre, sino el goce elaborado a partir de la satisfacción pulsional. Por otro lado, a esta mujer con brújula, Miller la trabaja a través del imaginario de la burguesa. Recopilando la información trabajada en el capítulo anterior en el cual se recogía la imagen de la mujer a través del arte, es fundamental abordar a la burguesa desde la imagen del “Ángel del Hogar”, en donde se vislumbran a mujeres elaborando tareas del hogar, o forjando su maternidad, una de las características predilectas en las cuales se pintaba a la mujer burguesa. Por otro lado, esta mujer freudiana, la cual disfruta mientras vive, se puede experimentar desde este constructo de las satisfacciones elementales desde una quimera, que en el arte eran representadas a través de imágenes donde las mujeres llegaban a plasmarse a través de seres mitológicos.

Más allá de estas dos imágenes, Miller hay dos figuras femeninas que contraponen a través de la pérdida. En esta primera figura se habla desde una pérdida por lo que cuesta, en donde la mujer se ve desvalorizada y alzada a través de su sufrimiento, cayendo en ciertos rasgos de masoquismo; en donde la caída y la falta son puntualizaciones necesarias para la mujer. Por otro lado, una segunda imagen se ve representada a través de la pérdida como meta o realización, libre de las limitaciones que puede encontrarse dentro del goce masculino.

Frente a esta reducción que implica el gozar desde lo fálico, lo masculino; la mujer que “no sabe lo que quiere”, no se encierra en las limitaciones de su

deseo, ni de su goce. Por lo tanto, mientras el hombre elabora su deseo a través de las prohibiciones, la mujer recurre a su semblante de falta. (Miller, 1999, p. 33). Es a partir de la falta en la mujer, que en diferentes ocasiones se la retrata, incluso en el arte, desde la posición de sumisión. Esto se ve representado en las posiciones en las que eran pintadas las mujeres: sin mirar directamente al pintor, haciendo tareas que le competían durante la época, o siendo contempladas, de forma pasiva al espectador.

No obstante, también se plantea desde la falta, una pérdida del riesgo, acudiendo a la audacia o rebeldía, sin tenerle miedo al perder. Una imagen vivificada sobre la feminidad desajustada a los límites fálicos se representa en la *femme fatale*, originada a través de la figura de Lilith, transgrediendo la imagen que se espera de la mujer desde el catolicismo, resaltando la rebeldía de la decisión. Además, Lilith puede representar muy bien la idea de la independencia de la mujer, sin el subyugarse a la imagen de un hombre, gozando más allá de lo regido en lo fálico-masculino.

Ser mujer: Infinitud de respuestas

Estas diferentes salidas, respuestas o formas de hacer con la feminidad, se trabajan a través de los recursos que llega a tener la mujer como sujeto. Desde Freud, se reconoce a la maternidad como una salida, a pesar de que posteriormente realza que esta puede bien no ser la única respuesta. Por otro lado, Lacan abre una arista cuestionándose el ser mujer, contemplando la posición de goce que tiene la feminidad desde la lógica de sexuación; remitiéndose entonces que no todas las mujeres son madres, ni todas las madres serán mujeres. Esto último puede relacionarse con la teoría acerca del “no-todo”, mencionado anteriormente. “Las mujeres no todas son en relación a la maternidad y en la maternidad hay una parte de mujer que se incluye dentro de ese conjunto de maternidad” (Tendlarz, 2013, p. 13). Es decir, si bien algo de feminidad en la maternidad, lo femenino no determina lo materno.

Una segunda salida que trae a colación Lacan, es un término que extrae del trabajo de Joán Riviere, donde habla sobre la “mascarada femenina”. En cuanto a la mascarada femenina, esta hace referencia a las respuestas particulares de cada mujer frente a la falta. Desde lo femenino, el sujeto se viste a través de una máscara para engañar y construir su propia respuesta. No

obstante, la mascarada bien puede relacionarse con una invención a partir de la falta, o bien dirigirse desde el deseo del paterneire.

Una tercera posible salida que resalta Silvia Tendlarz es la salida a través de la posición que tiene frente el paterneire, sin embargo, esta no debe confundirse con una de las modalidades de la mascarada femenina. En esta salida, el paterneire es la característica principal, mientras que, en la mascarada, lo fundamental es la invención del ser mujer. En lo que respecta al paterneire, la mujer bien puede dirigirse a su paterneire a partir de la fetichización del falo, a través del pene; o, por la vía del amor (Tendlarz, 1999, p. 14).

Capítulo 3: Arte y Feminidad: Frida y Remedios

Contextualización de las obras a analizar

Obras de Frida Kahlo

Anteriormente, se recogieron las distintas etapas de la vida de Frida Kahlo, destacando ciertas obras que llegaron a ser reconocidas, no solo por la artista, sino por el significado que sostienen en relación a la vida del artista. En cuanto a las obras que se trabajaran dentro de la investigación. A partir de la creación de Frida Kahlo se analizarán las siguientes pinturas: “Autorretrato con el pelo corto” (1940), “Venado Herido” (1946), “Las dos Fridas” (1939), “La columna rota” (1944), “Henry Ford Hospital” (1932)

Cada una de estas obras será contextualizada alrededor de la situación que influyó en su creación, además de la perspectiva del artista respecto a la obra, con la finalidad de contextualizar las obras en cuanto al sujeto artista. La obra de Frida se vive como una expresión del dolor a color a partir de los retratos, destacando la recreación de su dolor a partir de su pintura. Por ejemplo, en su obra “Las dos Fridas” ambas representan una dicotomía entre sí, la Frida de la derecha representa la mujer amada por Diego Rivera, quien, en ocasiones anteriores, ya se nombró como la pareja principal de Kahlo. La Frida de la izquierda, es aquella quien Diego ya no ama, lo cual se ve representado en el corazón roto y la sangre manchando su falda; como señal de un corazón roto. Además, la Frida de la izquierda sostiene unas tijeras que cortan esta vena que une a ambas, a modo de separación entre la Frida amada y no amada. Es a raíz de su separación entre 1939-1940, que Frida empieza a jugar con ciertas características femeninas y masculinas que llegan a reconocerse a través del vestuario en la cultura mexicana.



Gráfico 1: "Las dos Fridas" (1939)

En otra de sus obras "Autorretrato con el pelo corto" (1940) se vislumbra mejor la presencia de elementos masculinos en su obra.

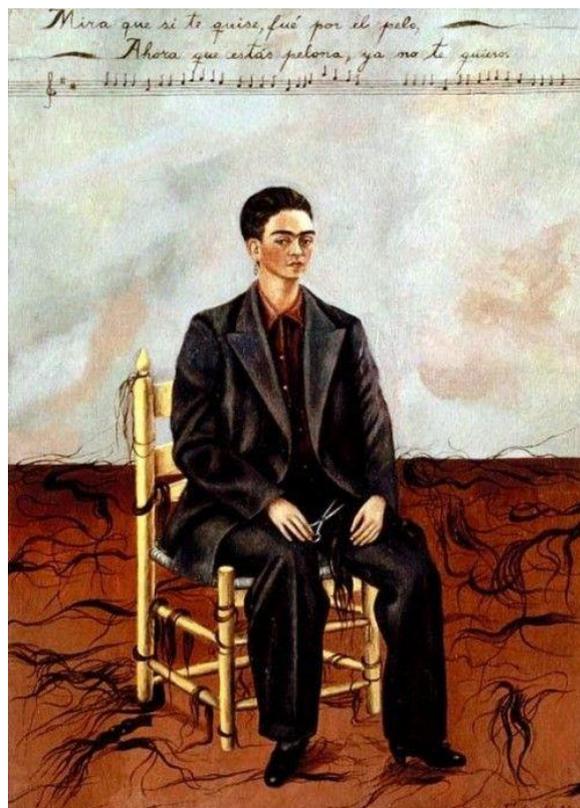


Gráfico 2: "Autorretrato con Pelo Corto" (1940)

En esta obra, debe reconocerse el contexto en el cual fue elaborada. Si bien habían transcurrido ya varios años de la última separación de Frida con Diego al enterarse de las infidelidades de este, ella seguía en el duelo de su pérdida. “Con traje de hombre y con las tijeras con las que martirizó su feminidad, ahí el cabello es fuente de su amor, y como un Sansón pierde su poder cuando se le corta.” (Chen, 2008, p. 78). En esta obra, se refleja la rebeldía de Frida al transgredir el ideal femenino en el que llegó a encontrarse plasmado en la leyenda en la parte posterior de la pintura: “Mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona ya no te quiero”. Dejando de lado la imagen que se atesoraba de ella como mujer, revistiéndose de emblemas masculinos como el traje, o el despojo de su cabello largo, que ella atesoraba.

En su obra, “La columna rota” (1944), hace referencia al dolor y consecuencias que experimenta Frida a raíz del accidente del bus en Coyoacán. Esta pintura fue realizada después de una operación realizada dieciocho años después del accidente, debido a su deterioro físico por las enfermedades que ella sufría. En la imagen, pueden verse las lágrimas causadas por el constante dolor, siendo este representado por los clavos en la piel y columna de Frida. Siendo algunos de estos más grandes, señalando zonas de extremo dolor, como en las rupturas importantes de la Columna. A su vez, la columna se ve representada a forma de edificación griega, remarcando las “ruinas” de estas en las rupturas y el deterioro por el accidente. Las telas que sostiene el cuerpo de Frida a pesar de las grietas en la columna, se asocian a los yesos o corsés que sostenía y moldeaban su cuerpo y espalda durante muchos años; haciendo alusión a lo permanente de los cuidados médicos a pesar del tiempo.

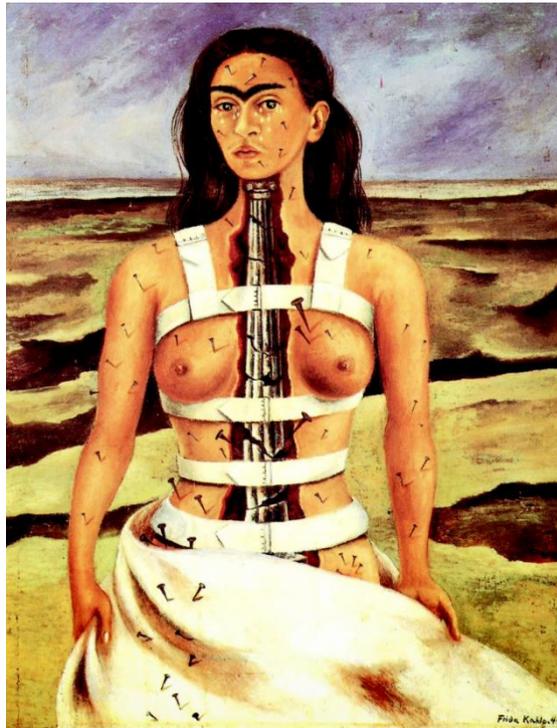


Gráfico 3: "Columna Rota" (1944)

Por otro lado, una de las obras más emblemáticas y crudas del repertorio de Frida Kahlo, es "Henry Ford Hospital" (1932).



Gráfico 4: "Henry Ford Hospital" (1932)

Kahlo realiza esta pintura durante su estancia en el hospital a raíz de la pérdida de su primer hijo. Frida había solicitado los restos de su hijo para pintarlo, no obstante, esta petición no le fue concebida por los médicos. Sin embargo, este detalle no disminuye la cruda vivencia plasmada en la pintura. Se puede observar a Frida ensangrentada en una cama, pintada con una lágrima; conectada a ella

a través de varios cordones umbilicales, se encuentran elementos representativos a su embarazo. Desde arriba a la izquierda, se encuentra dibujado el órgano y cuerpo femenino, seguido de un feto que representa al hijo de Kahlo, finalizando la primera fila con un caracol que representa la lentitud con la que vivió el aborto. En la parte de abajo, se encuentra una máquina que fue utilizada durante el proceso, siguiendo la flor que le regaló Diego, terminando con una representación médica de la pelvis, haciendo alusión a sus fracturas y su imposibilidad de sostener un embarazo viable por las limitaciones de su propio cuerpo.

Otra de las obras a analizar en el espectro de Frida Kahlo, es “Venado Herido” (1946). Esta obra condensa diferentes atributos mencionados anteriormente en el arte, como el uso o la unión entre la figura de un animal con la figura femenina. En este caso, la cabeza de Frida se encuentra fusionada al cuerpo de un venado que ha sido herido por diversas flechas.



Gráfico 5: “El venado herido” (1946)

A diferencia de la pintura anterior, el tiempo transcurrido representa el inminente dolor que Frida llega a clamar como una “costumbre” en su vida, junto con la expresión del personaje. Ya no hay lágrimas, ni se muestra una mueca por dolor. La expresión que Frida ha logrado en esta obra es taciturna. De igual manera, el número de flechas que se encuentran clavadas en el cuerpo de ciervo representa las nueve fases del inframundo azteca, haciendo un tipo de alusión al término de su vida como Frida.

Obras de Remedios Varo

Anteriormente, se recogieron las distintas etapas de la vida de Remedios Varo, destacando ciertas obras que llegaron a ser reconocidas, no solo por la artista, sino por el significado que sostienen con relación a la vida de esta. En cuanto a las obras que se trabajarán dentro de la investigación, se analizarán las siguientes pinturas: “Mujer saliendo del psicoanalista” (1960), “La creación de las aves” (1957), “El encuentro” (1959), “Visita al Cirujano Plástico” (1944), “Papilla Estelar” (1958).

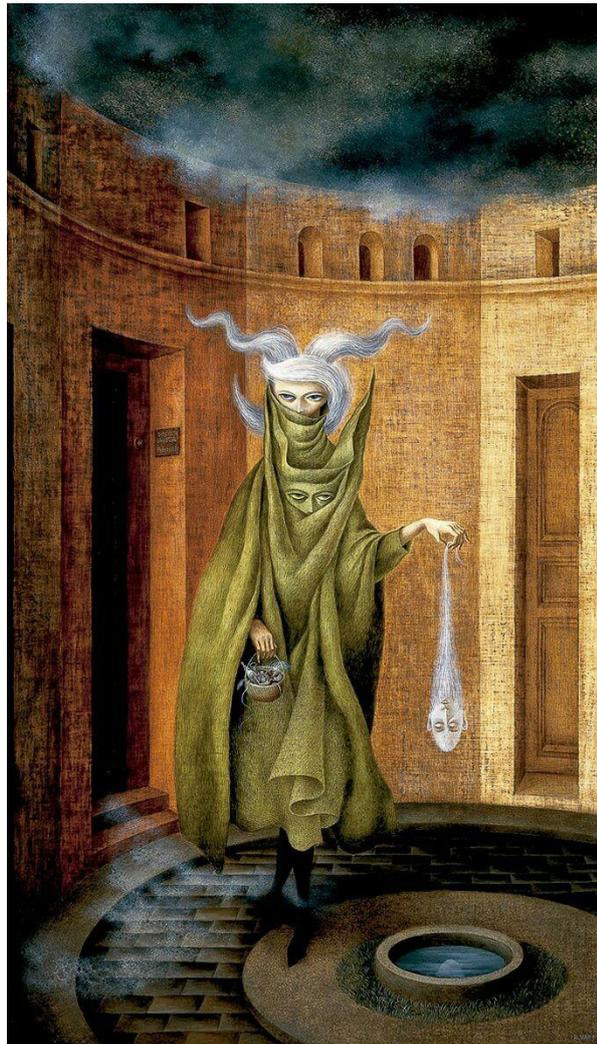


Gráfico 6: “Mujer saliendo del psicoanalista” (1960)

En esta obra, “Mujer saliendo del psicoanalista”, hay diferentes elementos que llegan a recogerse, tanto de manera humorística, como señalamientos claves al momento de realizar un análisis más profundo sobre la pintura. En primera instancia, se puede vislumbrar a una mujer sosteniendo lo que parece ser una

cabeza fantasmal de una mano, sosteniendo en otro una cesta llena de diferentes artefactos. A su vez, en el abrigo verde que esta lleva, se forma un segundo rostro, parecido al de la mujer. Esta cabeza, se sostiene a la imagen del padre de Remedios. En la cesta contiene artículos como relojes y un hilo, los cuales denomina como “deshechos del análisis”. De forma humorística, se encuentran grabadas las iniciales del analista FJA, que hacen referencia a grandes psicoanalistas como Freud, Jung y Adler.



Gráfico 7: “La creación de las aves” (1957)

En esta obra, “La creación de las aves” se ve, una vez más, el interjuego entre la imagen femenino y el uso de figuras de animales a modo de fusión, creando un solo ser. Hay varias referencias a la vida de Remedios, tal como lo es la alquimia, representada a través de los artefactos utilizados para “crear” a los pájaros en la imagen. Además del estudio y formación de las aves, un hobby que llegó a desarrollar gracias a una de sus parejas, Benjamin Perét. Por último, el hilo que conecta a la estrella con el ave, como una forma de manifestación de su creencia en la astrología. Remedios era una mujer que se dedicaba a estudiar acerca de la astrología y la alquimia, contradiciendo a su madre, una mujer devota del catolicismo.



Gráfico 8: "El Encuentro" (1959)

En esta obra, "El encuentro", hay diferentes aspectos que pueden relacionarse con las obras anteriores. El personaje se dibuja de apariencia similar, lo cual ha llegado a relacionarse con la imagen de Remedios Varo representándose en sus pinturas. Por otro lado, esta figura femenina se encuentra taciturna ante la aparición de sí misma en un cofrecillo. Si bien, evade su propia mirada, esto hace alusión al horror del encuentro con lo propio. Además, en el fondo se encuentran más cofrecillos, que ante la manifestación de sí misma en uno de ellos, se cuestiona sobre las otras apariciones. "El yo como lugar de las apariencias y el atuendo como parte de los discursos y las prácticas alrededor del cuerpo, el vestido se convierte en un cuerpo-mensaje que denuncia la envoltura que lo oculta" (Luquin, 2009, p. 356) Este fragmento hace referencia a la importancia de la unidad de la vestidura entre un yo y el otro, como este "yo oculto" que se hace referencia en la pintura, a pesar de mantenerse guardado, sigue siendo parte del exterior.

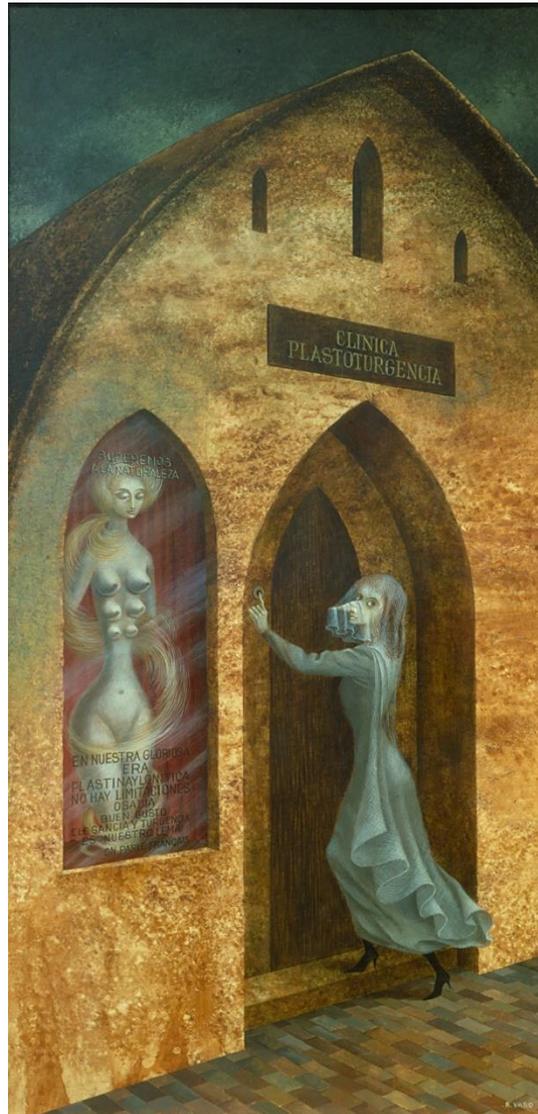


Gráfico 9: "Autorretrato con Pelo Corto" (1944)

Esta obra, "Visita al cirujano estético", hace referencia a uno de los temores más grandes de Remedios: la muerte y la vejez. Ella siempre comentaba, de forma humorística, sobre la posibilidad de someterse a una cirugía para mejorar su perfil; de allí, el velo que se coloca sobre su nariz la mujer que entra. No obstante, ella comentaba que le temía al deterioro de la vejez, por lo cual siempre intentaba cuidarse con respecto a su imagen para no sucumbir ante el tiempo en la piel. De manera sutil, Remedios siempre introduce un toque humorístico en sus pinturas, no obstante, estas sublimaban para ella el horror del encuentro con la muerte.



Gráfico 10: "Papilla Estelar" (1958)

En esta obra, "Papilla estelar", se han hecho diferentes análisis que indican que esta pintura buscaba adentrarse a la temática surrealista que se conectaba con el psicoanálisis desde las experiencias oníricas de Freud. No obstante, la visualización y el encuentro que tiene la figura que representa a Remedios con una fantasía que choca con la ciencia de la alquimia, se puede estudiar desde su perspectiva como ejecutora. "Remedios busca desde su condición de mujer, pero sin colocar a ésta como una categoría cerrada que nos impida llegar a esa pregunta que es universal: cómo habitar el espacio, cómo proyectar el sentido, cómo construir la identidad" (Luquin, 2009, p. 139). La imagen, no se resume solamente a un escenario de contenido onírico, sino que superflua a través de la concepción y visión de la mujer en el espacio que ocupa.

Frida Kahlo: Uso de la propia imagen frente al estrago femenino

Las obras a analizar de Frida Kahlo, no se estudiarán a partir de un orden cronológico, sino lógico que permita dilucidar el desenvolvimiento de la artista a través de sus obras, desde la representación y el uso de su propia imagen como un recurso frente al dolor hasta el constructo de respuestas que ha elaborado en cuanto a la feminidad. El curso de las pinturas tendrán un hilo interrelacional entre ellas que definirán resaltado por el uso del dolor y la imagen, parte de la

El primer dúo de pinturas a analizar es “Venado Herido” y “Columna rota”. En primera instancia, si bien en la primera, se muestra de forma cruda el dolor a carne viva de un animal herido por nueve flechas, Frida utiliza su propio rostro para simbolizar su dolor. Esto puede relacionarse a su vez en la representación del dolor sin límites que le traía su cuerpo a raíz de las enfermedades, de accidente y de las cirugías posteriores a este. Por separado, estas pinturas aluden al dolor de Frida Kahlo, pero en conjunto; se indica el desprendimiento del uso del propio cuerpo de la mujer en la pintura. Frida va más allá de este cuerpo, que en un punto deja de percibir como suyo, utilizando el cuerpo de un venado macho. Un cuerpo más sano que el propio, aunque no le pertenezca. A pesar de que esta técnica haya sido utilizada anteriormente en el surrealismo como una manera de dar paso a un simbiote entre la figura femenina y algún animal, teniendo como ejemplo la esfinge. Frida no utiliza el cuerpo de un venado hembra, sino de un venado macho, lo que se ve representado en las astas. Kahlo no concibe en la percepción de este cuerpo una limitación tal como los estándares de lo femenino y lo puro en sus pinturas, ella explora y trasgrede lo sutil que envuelve a la feminidad, llevando como un emblema su dolor.

En la obra “Columna Rota”, si bien se hace presente un cuerpo femenino, lo que llega a sostenerlo la “columna vertebral”, se ve rota en diferentes partes. El interjuego entre metonimia y metáfora entre el sostenerse como sujeto ante el dolor y la “columna” dibujada dentro de la estructura de Frida hacen un pequeño guiño a este emblema de tragedia y desastre por el que son reconocidas sus pinturas. A su vez, se intenta encerrar en ambas pinturas a través de lo imaginario y lo simbólico lo real del dolor que llega a volverse insoportable en el cuerpo de Frida. Si bien, el arte tiene una función de sublimación ante el malestar subjetivo, el dolor permanente en el cuerpo de Frida desborda más allá de lo explicable. Al igual que un grito que trasgrede a resultado de un trauma o el dolor, la pintura de

Frida funciona como una expresión dentro del silencio y apaciguado del óleo como una manera de reclamar en su dolor, el cuerpo en el que anda.

La siguiente pintura, más allá de resaltar por sus figuras realistas y sin sutilezas el cuerpo de la mujer durante un proceso doloroso como lo es el aborto, se caracteriza a su vez por el significado que contiene cada figura alrededor del cuerpo de Frida. "Henry Ford Hospital" es una de las pinturas más impactantes del repertorio de Kahlo, ya que expone sin tapujos su experiencia durante su estancia en el nosocomio durante la pérdida de su hijo. Anteriormente, se había mencionado los emblemas de tragedia que porta la autora en varias de sus pinturas; en este caso, este emblema se encuentra fusionado con la insignia de la maternidad perdida.

En una de las escenas de la película biográfica de Frida Kahlo, esta le reconoce el riesgo del embarazo; no obstante, entre lágrimas ella elige el ser maternidad sobre su propia salud. La elección del camino de la maternidad remonta a los primeros encuentros de Freud con la feminidad, resaltando como una de las salidas del Edipo de la niña el tomar al niño como objeto que la complete, haciendo referencia al falo; por lo cual, la niña buscará en otros hombres que le den aquel hijo que no puede concebir por sí misma. Por lo tanto, se reconoce de entrada la falta encapsulada en la feminidad desde la maternidad. Kahlo se lanzó a este goce real en el intento de sostener una maternidad que su organismo no soportaría sin morir ella primero, no obstante, ella estaba dispuesta a sufrir más, dolerse más, para conseguir ser madre.

Kahlo se mantiene envuelta en un deseo insatisfecho; recurre a la imposibilidad de ser madre para fluctuar como sujeto deseante. Por lo que reside en la búsqueda de una insatisfacción que la convoque a seguir deseando. El goce se remarca en la insatisfacción del deseo. El goce que cae sobre la pérdida de la maternidad, si bien se vivencia como tragedia, satisface la insatisfacción del deseo; satisface la existencia de la ausencia que le permite al deseo y a la pulsión mantenerse en constante movimiento, ya que al haberse satisfecho el deseo, se vería obturado. La elección de la maternidad perdida se direcciona hacia el mantenimiento del dolor como fuente y representación única de la falta en Kahlo, permaneciendo como sujeto deseante.

No obstante, una vez imposibilitada la vía de la maternidad como flujo de falta de deseo, Frida se mantiene en el emblema del dolor, aferrándose al otro de amor

a través de la vía del amor, sirviéndose de este como una invención que le servirá para oscilar entre las diferentes respuestas hacia la feminidad.

Una vez orientada la temática de la feminidad en referencia a las pinturas de la autora, las siguientes obras se retratan de manera universal como una apreciación de la relación entre Frida Kahlo y Diego Rivera. El matrimonio entre ambos pintores es reconocido al nivel mundial por la disfuncionalidad entre ambas partes, abarcando el sin número de engaños e infidelidades a lo largo de la relación.

No obstante, el significado de la palabra “infidelidad”, no representa un constructo de la pareja como base. Frida resalta la importancia de la “lealtad” frente a la “fidelidad”. Kahlo reconoce la incapacidad de Rivera de mantener una relacional monógama, por lo que le concede el acostarse con diferentes mujeres, siempre y cuando le sea fiel a ella, como mujer. A pesar de que la condición de Frida Kahlo en cuanto al intercambio de amor frente al Otro, no se viera como propia de la época; es esencial recordar que el amor se vive como una invención y constructo desde la subjetividad de cada uno. No obstante, esta separación va más allá del fetichismo que hace el obsesivo de separar a la mujer del hogar con la prostituta, sino que va desde la posibilidad de exploración en lo femenino de deconstruir la experiencia del amor romántico, en un amor que le convenga, no solo desde la feminidad, sino desde el goce.

En este primer momento, en el cual se habla sobre una separación entre la mujer y la amante desde un devenir mujer, se puede asociar la imagen de “Las dos Fridas”. Esta obra, anteriormente descrita, hace alusión a una Frida que representa la amada por Diego, aquella que lo soporta, quien lo deja libre y lo acepta a pesar de la imposibilidad del amor romántico. Mientras que una segunda Frida, representa la separación y el quiebre ante el encuentro de la transgresión de un límite no escrito. El corte que Frida representa en la pintura, no hace referencia solo a Diego como pareja, sino a aquella Frida que llegó a ser concebida como mujer desde su vestimenta de Tehuana y sus invenciones imaginarias para resignificar lo femenino, terminando envuelta en un manto de vestido criollo, encontrándose desdoblada entre su Frida ideal, y la propia. “La amenaza particular que marca la vida femenina: la amenaza de la pérdida del amor; y esto instala en efecto el amor lado niña en una posición particular, (...) clavada a un objeto y a la presencia de la angustia” (Laurent, 2001, p. 4) El amor

de Frida hacia Diego se veía mantenido ante la pérdida de la falta causada a partir del encuentro con el amor. Si Frida perdía a Diego, no solo perdía a su paterneire, perdía a este otro que la amaba desde su respuesta a la falta del Otro. No habría un Otro que le permita reconfigurarse a partir de su mirada ni de su amor. En esa pérdida, no solo lo perdía a él, se perdía a ella misma.

El amor de Diego no solo ha caído, por lo cual no podrá servirse, –por el momento–, sino que convoca a la invención de una nueva Frida desde la falta. En la obra “Autorretrato con pelo corto” Kahlo se deshace de aquello que vitoreo como su construcción vanguardista de la feminidad de la época. La autora se desviste de la feminidad, se corta el cabello que para su pareja era una parte esencial de su relación; arrebatándose un trozo para y por él, y desvistiéndose de los vestidos icónicos de la cultura mexicana, restringiéndose a sí misma. Frida Kahlo en esta imagen ha adoptado los emblemas y figuras masculinas desde lo imaginario, dejando aquellas dos Fridas desdibujadas entre ideales femeninos, revistiéndose del objeto fálico que en un principio buscaba a través de la mascarada del dolor. “Ambas tendrán que pasar por el abandono total de todo, hasta de ellas mismas, para finalmente encontrarse allí, al borde de ese volcán, extasiadas frente a esa inmensidad y decir: “Dios, qué misterio, qué belleza” (Aguilar, 2015, p. 2). Frida Kahlo, a través de la pérdida de sí misma y sus insignias personales, desde la tragedia y el desastre, se renombrará dueña de sí misma, manipulando y jugando con las salidas femeninas, reiventándose desde lo femenino.

Remedios Varo: Una mujer, infinidad de respuestas

De manera general, cabe recalcar que al igual de Frida Kahlo, se hace alusión en las obras de Remedios Varo de un uso de autorretratos sugerentes, es decir, los personajes que ha llegado a utilizar en sus obras, se parecen en ciertos rasgos físicos a ella; tales como los ojos encarnando la mirada y el cabello plateado de Remedios. Por otro lado, al igual que cualquier artista, ella hace referencia sobre ciertos temores, curiosidades o aficiones en sus obras; utilizando de manera humorística ciertas herramientas que si bien se presentan como burlescos, rebelan la posición subjetiva de Remedios frente a la temática que aborda el cuadro.

La primera pintura a analizar será “Visita al Cirujano Plástico”. Anteriormente, se hizo referencia en cuanto a la presencia de las añadiduras extravagantes en el cuerpo-maniquí de la mujer en la ventana, además, la mujer que entra de manera avergonzada llevando un velo sobre su nariz. Esta es una referencia directa a la posición de Remedios frente a la cirugía estética, bajo la cual ella bromeaba querer someterse a una para “arreglar su nariz”. No obstante, esta referencia no se relaciona con la estética o el mantenimiento de su imagen por mera vanidad, mas bien se direcciona ante el miedo a la vejez y al deterioro por parte de la autora. En esta pintura, hay una conexión directa con la artista, que le permite representar de manera directa su miedo a la vejez. No obstante, Remedios lo trabajaba a través del chiste, de manera humorística en la pintura. El chiste o la sátira funciona como una manifestación del inconsciente. Al igual que el contenido del sueño, el chiste muestra de manera parcial alguna problemática del sujeto que fue expuesta con la finalidad de liberar tensión psíquica. Freud relaciona el sueño y el chiste en cuanto a tres procesos que comparten entre sí como el desplazamiento, condensación y la figuración indirecta; esta última hace referencia al bordeado del significante reprimido (Freud, 1908, p. 160). En este caso, la alusión hacia la temática de la cirugía como una opción de evadir la vejez, refleja el miedo al deterioro del cuerpo de Remedios. Por otro lado, la censura que se trabaja en el sueño puede ejemplificarse y se muestra en la creación del chiste. En la pintura, el velo, más allá de denotar la vergüenza o la “imperfección” que busca someter bajo cirugía el personaje, alude a lo insoportable que puede sostenerse lo real de la muerte para Remedios. No obstante, la asociación entre vejez, muerte y deterioro no se queda superficialmente bajo los espectros de lo imaginario, sino que se dirige hacia una de las salidas de la feminidad anteriormente mencionadas: la maternidad.

Con la finalidad de desarrollar la temática de la maternidad entorno a Remedios, la siguiente pintura a analizar es “La creación de las aves”. Dentro de esta pintura hay diferentes referencias a las aficiones de Remedios, tales como el esoterismo, la astrología y hay una conexión entre las aves con una de sus parejas. De igual manera, puede ver una figura a manera de simbionte entre búho y mujer. No obstante, el simbolismo del búho, hace alusión al conocimiento en cuanto a la alquimia y a la naturaleza. Remedios tenía cierto conocimiento acerca

de la alquimia, esta siendo una disciplina que abarca el manejo y creación de la vida, a través de diferentes rituales y sustancias; basándose en conceptos de la naturaleza. La importancia de la aparición de la alquimia, más allá de representar un pasatiempo de la artista, funciona a modo de contraordenanza hacia su progenitora. La madre de Remedios era una mujer devota y católica, lo cual llegó a inculcar desde temprana edad a la artista, no obstante, Varo decidió explorar y estudiar otros caminos espirituales. Además, el acto de la creación es una característica que suele asignarse directamente a la mujer por su capacidad biológica de fecundar una vida. Sin embargo, este acto le llenaba de miedo a Remedios. La pintura relacionaba la maternidad con daño y pérdida, por lo que se decidió a no tener hijos.

La pintora se desliga de la idea primera ligada a la feminidad con la maternidad. “La mirada en el enigma del goce femenino en el momento que el movimiento psicoanalítico se fascinaba por el maternaje en todos sus aspectos” (Mosquera, 2008, p. 104). Anteriormente, ya se había comentado acerca de la evolución y cambios respecto a la feminidad dentro del ámbito psicoanalítico, en donde en un principio se esperaba que la mujer castrada por una falta imposible de llenar, buscaría complementarse a través de un hijo. No obstante, el concepto de la feminidad no llegó a enfocarse solamente en la búsqueda de un hijo como respuesta única al vacío estructurante del sujeto. “Esa ecuación simbólica ‘deseo de pene=deseo de niño’ que sería postulada como la clave para el cambio de objeto amoroso (de la madre al padre) y la posibilidad de identificación con la madre” (Amigot, 2007, p. 210 – 211). Esta separación del deseo como sujeto plasmado en la pintura, se separa de las teorías que la relacionan a Remedios a la maternidad. Si bien llega a desarrollarse el cambio de objeto amoroso, dirigiéndose al progenitor de sexo opuesto, la identificación con los ideales de la madre ha caído ante la inhibición de su deseo a un niño, la inhibición ante el seguir una espiritualidad cristiana bajo la cual juegan papeles importantes la maternidad y la presencia de un niño como salvador del mundo. “La ligazón con el Otro materno, su no resignación, con su consecuente condena a la decepción y a la hostilidad que leemos como estrago materno.” (Mosquera, 2008, p. 104). El rechazo y la insatisfacción de los ideales que se vivían desde el lado materno, llegaron a trabajarse y anularse a través de las pinturas, como una manera de ir deshilachando el estrago.

Estos ideales no eran suficientes bases para alzar sobre ellos un constructo simbólico que le permita a Remedios desenvolverse y ser a partir de su deseo y su falta como mujer. Por lo tanto, ella se dirige hacia un objeto diferente en el cual podrá plasmarse bajo la forma que ella desee, tomando la figura del búho como representante de la sabiduría, para hacer semblante de la obtención de este saber femenino. Hay algo de este goce más allá de la maternidad, que se bordea a través de los personajes en las pinturas; aquellas partes del goce femenino que no alcanzan dentro de lo simbólico y recurren a las imágenes pintorescas, como en el caso de las obras de Remedios Varo. No obstante, parte de este goce que permite explorar opciones más allá de las planteadas socialmente, deviene temeroso y escalofriante ante el encuentro con lo descifrable.

Esto último, se relaciona con la siguiente pintura "El encuentro". En esta pintura, Remedios Varo trabaja lo enigmático y el temor del encuentro con una mirada que responde indiferente ante el miedo del no saber. La figura de una mujer embelesada en telas que parecen agua, se encuentra mirando un cofre en el está parte de ella: su mirada. La mujer sentada, se muestra esquiva ante esta "otra ella" que la mira expectante. Además, hay más cofrecillos oscuros en el fondo de la habitación, que pueden relacionarse o bien con otras partes de la misma, o con otras miradas. Pero entre estas dos mujeres que pueden ser las mismas, no hay una división, el manto que las recorre no muestra una separación.

Lo real del encuentro con uno mismo, si bien se vive de manera paradójica como un desdoblamiento, Remedios Varo lo manifiesta en la pintura como una sola entidad. A su vez, esta mirada puede relacionarse a su vez con lo desgastante del superyó femenino. Con relación al goce, el goce desde la feminidad representa un abanico de innumerables posibilidades de hacerse presente en la dinámica pulsional del sujeto, sin embargo, de una magnitud parecida se encontrará el superyó femenino. Este no es un superyó débil como se ve asociado a un "género débil", más bien se problematiza desde el estrago que representa desde lo femenino, el encuentro con los designios maternos incorporables al deseo del sujeto.

Con relación a la pintura, "Mujer saliendo del psicoanalista" hay diferentes variantes que se ven problematizadas en relación a la mascarada femenina y al goce estragante de los ideales paternos. "La ligazón al padre, lo que implica

haber ingresado en la lógica de intercambio fálico, pero estragada-sintomatizada en la relación al amor al padre y las identificaciones viriles.” (Mosquera, 2008, p. 105). La relación de Remedios con su padre era una relación de apoyo, bajo los estatutos del arte del padre, reconociendo el talento de su hija, se volvió demandante y perfeccionista ante sus trabajos y producciones, por lo que la artista heredó ciertas técnicas e instrumentos de las agobiantes prácticas del padre. Esto se puede plasmar de manera directa en la obra, bajo la representación de la cabeza del padre colgando sobre su propia barba en dirección a un pozo. El corte de las demandas paternas con dirección a la perfección, se muestra de forma fantasmal; haciendo alusión al fantasma de la propia escritora formado bajo las órdenes y leyes del padre. El corte a la imagen del padre, no como un totém que cae, sino como el fantasma que atormentaba desde lo imperativo de la ley en un superyó femenino insoportable y demandante ante los detalles.

A su vez, en el mismo cuerpo de la mujer, se encuentra un segundo rostro, proveniente de la manta, representando a la mascarada femenina. Este encuentro entre la invención y resolución de la imagen con el ser, le permite a la mujer disfrazarse a través de las construcciones que ha logrado en busca de la respuesta al ser mujer. “La mascarada en tanto secreto de lo femenino representa el “no todo es fálico y una suplencia de la ausencia de significante en el campo del Otro” (Mosquera, 2008, p. 104) La máscara se ve manifestada en la pintura, no como un accesorio del constructo del ser mujer, sino como parte de la vestimenta de la feminidad envuelta en Remedios, o una representación de aquello que una mujer puede construir-se, desligándose de los recursos que pesan y sirviéndose de las invenciones propias a la falta. La pintura remarca a partir de la imagen del padre, un actor castrante de la ley, representante de la posesión fálica; a quién ella no necesita más como parte de su realce como sujeto, si no, deja a un lado para apropiarse de su propia respuesta a la feminidad, a través de los deshechos e hilachas que sostiene en la otra mano. Remedios llegó a catalogar como “deshechos” al contenido de la cesta, pero se vislumbra una llave, un reloj y varios hilos o cabellos. Todo aquello que llegó a sobrarle, una vez trabajado en análisis; si bien se mantiene de manera concreta en la imagen como “aquello que sobra”, representa una falta que ella sostiene en una mano. A partir de “esto que sobra”, se genera una falta. No debe concebirse

como un sobrante en un todo completo, sino como un sobrante ante los tapujos que buscan completar al sujeto. “Queda por fuera del campo del tener fálico, lo que lleva más allá que el hombre en el camino de la devoción del amor (...) si hay un ser de la mujer, este es suplementario al respecto del significante fálico” (Aramburu, citado por Mosquera, 2008, p. 105).

Este vacío que permite desdibujar y recrear el ser mujer para ella. Por lo tanto, ese no todo fálico, se ve sostenido en la negativización del falo representada en los deshechos; permitiendo una movilización e interjuego de los significantes que ella tomará y construirá su mascarada femenina. “En su compleja obra, muchas nociones tendrán un “aire de familia” con la mascarada: semblantes, comedia de los sexos o su conocida afirmación “la mujer no existe””. (Amigot, 2007, p. 214). Esta mascarada femenina es releída por Lacan y transformada a partir de la concepción de una no-relación sexual, es decir, una no complementareidad entre posiciones sexuadas, siendo esto relativo al goce.

A su vez, no hay un significante que englobe la posición femenina. Lacan se refiere a la imposibilidad de un significante fálico que regule el goce desde lo femenino, por lo tanto, el sien límite del goce en lo femenino posibilita un sin número de respuestas desde la feminidad. Es decir, no hay una sola respuesta convencional para la mujer, sino una variante de respuestas para varias mujeres; como si resultará en una respuesta única en que sujeto que se sitúe desde la sexuación femenina, sin una limitación al referirse al goce.

Este goce no se comprende a través de la medida fálica, sino que responde a las propias definiciones y exigencias del goce como tal. La figura en la pintura se libera de los cortes e influencias fálicas reguladoras de goce, y se dispone a resolverse en tanto semblante del falo a través de la mascarada femenina representada como una envoltura en la vestimenta, como un juego de palabras con la investidura fálica a la que ella responderá a partir de sus deshechos, sus sobrantes y suplementos femeninos. Es decir, la feminidad se transforma en una invención bajo sus propios recursos, un saber hacer en cuanto al ser mujer.

En esta última ilustración, “Papilla Lunar”, se vislumbra una figura femenina alimentando con lo que parece ser polvo estelar a una luna menguante. Si bien, esta pintura se ha asociado directamente a una representación del contenido onírico al que hace referencia a Freud desde el psicoanálisis, hay una

conexión entre aquella mujer que sale del psicoanalista con esta mujer que alimenta a un astro. “Remedios busca desde su condición de mujer, pero sin colocar a esta como una categoría cerrada que nos impida llegar a esa pregunta que es universal: cómo habitar el espacio, cómo proyectar el sentido, cómo construir la identidad” (Luquin, 2009, p. 139).

A partir de este fragmento, la temática de la pintura deja de envolverse a través de la construcción de un mundo de en sueño, o más bien, se vuelve una analogía de la inscripción de la feminidad a lo largo del estudio de la respuesta al ser mujer. Pasando de ser un ideal soñado en ser “la mujer perfecta, se resuelve como un emblema de la conservación; resultando como una evolución vuelta enigma, deviniendo una invención del propio ser respecto a su saber.

En esta pintura, Remedios no utiliza un semblante fálico, un semblante de completud; sino que desde su posición como sujeto en falta, se cuestiona la construcción de la feminidad, la posibilidad del constructo del ser en tanto mujer. “Remedios, la mujer, estará aquí presente como sujeto que busca, pregunta, se encuentra y desencuentra, que se construye, que se lanza por los caminos del sentido y la identidad, más que como objeto de estudio” (Luquin, 2009, p. 139). Si bien, en el psicoanálisis se habla sobre la inexistencia de “La mujer”, en este fragmento no debe tomarse a la respuesta de Remedios como la respuesta única o respuesta ideal a la feminidad, sino resaltar este en contexto a su historia. Una mujer que pasó de ser “La observadora” entre grandes pintores surrealistas, se apropia de aquella mirada y la torna suya.

Ella parte de una posición femenina en la cual es mirada como una musa, como una parte de la pintura, pero sin ser sujeto de acción para movilizar su propio deseo en el arte. Remedios, pasa de sublimarse como aquel objeto mirado por el espectador de la pintura, y se posiciona como sujeto ante la mirada del Otro. Ella deja de ser pintura para ser pintora. Remedios Varo no se atiene a la simple respuesta del ser mujer asignada desde una base social, sino que se atiene a un sin número de respuestas a partir de un saber que ella ha construido desde sus significantes: “mujer” y “pintura”.

Consideraciones Finales acerca del análisis de las obras

La respuesta a la feminidad que trae Frida Kahlo desde sus pinturas es dinámica. Esto último en referencia a los pases y saltos que da en cada “salida”

como lo propone Freud. Frida Kahlo no se estanca en una sola referencia al ser mujer, juega con todas e interjuega con todos los recursos posibles para definirse como respuesta ante este Otro de amor; ya sea a través de la insatisfacción histórica, envolviéndose como semblante de lo que el Otro desea o rechazando los caracteres femeninos al verse en ausencia de la falta del amor. Frida Kahlo trabaja a través de la respuesta de la vía del amor, sin limitarse a los recursos que este lo ofrece. Kahlo se sirve de las posibilidades del goce femenino para no restringirse a una sola definición de la feminidad, por lo que burla las limitaciones y resignifica cada respuesta a su manera.

Por otro lado, Remedios Varo se desliga de las insignias maternas impuestos plasmado en las definiciones o aspiraciones de lo que debe ser una mujer, relacionado con el superyó femenino. Ella desarrolla su propia historia personal a lo largo de sus pinturas, sin definirse completamente en las figuras, pero hay un reflejo que la define en cada obra. Lo real del encuentro con los impasses de la propia construcción a la feminidad se ve plasmado en la pintura de la mujer saliendo del psicoanalista, desligándose del fantasma del padre demandante, y a la vez sosteniendo en ella una envoltura de sí misma que funciona como la mascarada femenina. Al igual que Frida Kahlo, Remedios Varo no se limitó a los estándares del ser mujer. Ella construyó y descubrió su propia respuesta a través de su trabajo, priorizando su deseo en la pintura como respuesta a la feminidad; sosteniendo un saber alcanzado a través de la invención y reelaboración del ser mujer, sin aferrarse a los ideales sociales.

Capítulo 4: Metodología e Instrumentos

Método principal y métodos secundarios

El enfoque principal que se trabajará a lo largo de esta investigación es el enfoque cualitativo. Este enfoque, a diferencia del enfoque cuantitativo, es más flexible en la construcción de hipótesis o preguntas, ya que se pueden establecer antes, durante o después de la recolección y/o análisis de datos (Sampieri, 2003, p. 7). Una de las características principales de la investigación cualitativa es la toma de datos del entorno para así desarrollar una teoría.

El diseño que busca trabajarse en esta investigación cualitativa es el diseño sistemático de codificación axial. La codificación axial parte de un concepto o categoría clave, el cual a su vez se relaciona con otras categorías. La relación entre estas categorías se daría a través de condiciones contextuales que “forman parte del ambiente o situación y que enmarca a la categoría central, que pueden influir en cualquier categoría incluyendo la principal” (Sampieri, 2003, p. 494).

Dentro de la metodología a seguir, al ser un trabajo que parte de las obras de dos reconocidas pintoras, el estudio de estas se basará a través de la biografía recogida, tomando en cuenta críticos que estén empapados de la carrera artística de las autoras anteriormente mencionadas. El tipo de muestra que se trabajaría en este caso sería la muestra de expertos. Esta muestra se caracteriza por ser frecuente en distintos estudios cualitativos y exploratorios, con la finalidad de generar hipótesis más precisas, por lo que se convierte en necesaria la opinión de un experto respecto al tema para conseguir un modelo teórico más preciso (Sampieri, 2003, p. 287). Es necesario a su vez, que se manejen muestras de tipo teóricas, las cuales se basan en unidades o varios atributos que permiten desarrollar la teoría trabajada en esta investigación, es decir, la teoría psicoanalítica, siguiendo los conceptos direccionados anteriormente.

Técnicas e instrumentos principales

A partir de los objetivos planteados frente a la temática a abordar acerca de la importancia del arte sobre las respuestas de la feminidad, desde el campo del psicoanálisis; debe proceder a la recolección y búsqueda de literatura correspondiente que no solo respondan al objetivo, sino que permitan a su vez sostener la hipótesis trabajada al inicio de la investigación, trabajando desde la inducción y de manera interpretativa, analizando la información obtenida a través de la recolección de datos bibliográficos que se enfoquen en la teoría psicoanalítica, trabajando las temáticas o conceptos tales como “feminidad”, “goce”, “ser-mujer”, entre otras.

Los encuentros con los expertos en el tema se manejan a través de las entrevistas, que una vez lleguen a ser evaluadas de manera inicial, realizando los ajustes necesarios, se pasará a un análisis más profundo, resultando en un análisis final. Estas entrevistas se basarán en preguntas abiertas, relacionadas con eventos, situaciones o conductas. En este caso, el enfoque de las preguntas se relacionará sobre la experiencia de los profesionales y expertos en cuanto a la feminidad dentro del arte, junto con sus dinimizaciones o experiencias del tema. Por otro lado, se realizarán otro tipo de preguntas a profesionales en el ámbito de la psicología en relación al papel del arte como dinamizador de respuestas en la feminidad.

Variables

Las variables que se considerarán en el análisis de las entrevistas son las siguientes:

Variables	Relevancia
El arte como sublimación	El arte puede ser utilizado como una herramienta de sublimación ante la angustia de presiones sociales, como una vía de descargar aceptada ante las leyes simbólicas.

El arte como construcción del ser mujer	El arte como la construcción del ser mujer se basa en la propuesta desde la obra de Frida Kahlo, con relación a la recursividad subjetiva ante situaciones que logran dividir al yo.
La resignificación de la feminidad en el arte	La resignificación de la feminidad en el arte se basa en la propuesta de análisis de la obra de Remedios Varo, con relación a la invención que deviene en la mascarada femenina lograda a través del arte
Nuevas respuestas en la feminidad	Esta variable se basa en la transgresión y transformación, a través del arte, de las respuestas convencionales sobre la feminidad basadas en ideales sociales, para cada sujeto.

Análisis de Resultados

Las primeras dos entrevistas fueron realizadas a mujeres envueltas en el mundo artístico, como la ilustración, la pintura y el teatro. Las entrevistadas por el lado del arte, fueron Daniella Sánchez y Diana Lozano.

Daniella Sánchez es una ilustradora graduada de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Guayaquil. Actualmente se encuentra trabajando de manera particular como diseñadora gráfica en una

empresa. Por otro lado, en su tiempo libre se dedica a hacer ilustraciones con temáticas de índole social, tales como el retrato de Yuri Orobia, un caso de desaparición en Guayaquil así como el retrato de George Floyd, a raíz de los disturbios en Mayo del 2020 por el asesinato de un hombre de color a manos de la policía.

Diana Lozano es estudiante de la Universidad de las Artes, cursando el último año de Teatro Escénico. A elaborado distintas obras teatrales, y actualmente se encuentra trabajando en una que aborda la temática de la posición femenina en la sociedad, combinando el surrealismo de las obras de Remedios Varo, y otras autoras; a partir del personaje de Ofelia de Hamlet.

Doménica Donoso es graduada de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil de la carrera de Psicología Clínica del año 2019. Su investigación se basó en la construcción de la feminidad a través de la escritura de Jane Austen como una respuesta a lo femenino en la época victoriana. Actualmente se encuentra trabajando de manera particular.

Jessica Jara forma parte de la Red de Psicoanálisis Aplicado de América de FAPOL y co-coordinadora el grupo de investigación del CID "Psicoanálisis aplicado y dispositivos de control", espacio en el que participan psicólogos y otros wprofesionales orientados por el psicoanálisis y la singularidad. Antes, participó en el cartel: "Clínica Psicoanalítica" y ha participado en el grupo de investigación: "Atención a las urgencias subjetivas". Ha participado y coordinado carteles sobre "Histeria y feminidad"; "Voz, interpretación y superyó".

En estos encuentros, se lograron analizar ciertas temáticas de la feminidad embaucadas en las variables anteriormente propuestas.

El arte como sublimación

En la entrevista con Daniella Sánchez, convoca al arte como una herramienta para comunicar al cambio social. Ante la **angustia social** ocasionada por la pérdida de Yuri. El caso de Yuri se trata sobre una niña de 10 años, desaparecida en la ciudad de Guayaquil por varios días, quien luego fue encontrada sin vida. Daniella crea una ilustración que representa la memoria frágil del pueblo hacia las tragedias que se viven diariamente con relación a la violencia de género. *“Es diferente a hacer un arte que sea*

simplemente “está bonito”, la estética. Pero en cierto grado, sí se puede, no cambiar, pero sí invitar a la reflexión.” Este primer precepto puede relacionarse a la función del arte como una forma de sublimación ante los sucesos que afectan emocionalmente al artista.

Por otro lado, Diana hace referencia a la artista, Frida Kahlo, con relación a sus pinturas como sirven *“para transmitir de alguna forma lo que ella estaba sintiendo de forma explícita, con palabras como la forma en la que la haría llegar a algo; creo que a veces las palabras se quedan cortas para cuando una persona quiere expresar algo, y utilizamos el arte como un medio de expresión”*. El arte de Frida Kahlo evidencia la función de la sublimación, en cuanto al uso del arte como una manera de transmutar algún malestar en imagen. En este caso, recordando las imágenes analizadas anteriormente, la artista expresa de manera cruda tanto el dolor que se vive en el cuerpo como en *“Columna Rota”*, como el sufrimiento causado a raíz de la ruptura con Diego Rivera en *“Las dos Fridas”*.

Doménica Donoso hace una lectura diferente sobre la sublimación entorno a la época en la que puede vivir una artista, y como el arte permite desligarse de la presión social de lo contemporáneo. *“Una mujer en esa época era entrenada para casarse, pero las mujeres en estas obras de Jane Austen, no era su fin en la vida casarse.”* Haciendo alusión a los escritos de Austen, ella elabora un análisis en donde la escritora hace referencia a momentos o lugares personales para plasmar en la obra, donde si bien en la época no se esperaba que una mujer se niegue al matrimonio, Austen lo hizo, tanto en la vida real como en sus obras. Dándole paso a esta creación que le permite un viraje de manera personal para plasmar un deseo que no era aceptado por la sociedad.

Jessica Jara hace relación en cuanto a las obras de Frida Kahlo como una manera de subjetivar el sufrimiento ocasionado por dos eventos traumáticos: el accidente y Diego Rivera. *“El arte ha llenado mi vida. He perdido tres hijos, y otra serie de cosas que hubiese podido llenar”* Aparece el arte como llenando, obturando un vacío. *Un vacío invivible.”* A partir de la subjetivación que le permite la pintura a la artista de su sufrimiento, plasmarlo permite una tramitación de lo vivido que se vuelve insufrible.

El arte como construcción del ser mujer

En la entrevista realizada a Daniella, este fragmento se dirige a la construcción del ser mujer en cuanto al comunicar: *“El arte pictórico da esa apertura a que sea un significado diferente. Es más bien, permitir a las personas poder ver como en realidad son las cosas. Siendo mujer, tratar de comunicar o plasmar para que las otras personas puedan, tal vez, entender como es realmente ser mujer.”* El plasmar-se en el arte, siendo mujer, abarca no solo el uso de la imagen, sino encontrarse con aquellas piezas faltantes que permiten dilucidar lo femenino.

Por otro lado, Diana hace referencia al romance de Frida Kahlo con Diego Rivera, en cuanto a un cambio que ella percibió sobre su relación con el artista. Y asimismo, un cambio en ella como artista: *“En el romance con Diego, y vi como en relación al arte que ella hacía, se separaba de él, las experiencias que vivían. Ella sufría un montón, y más que dejar a un lado ese dolor, tomo consciencia de ese dolor y creo que eso también es un cambio; que no hagas nada no significa que no pase nada en ti.”* En este fragmento, la artista trae a colación la experiencia de una división subjetiva, una ruptura que se evidencia en el arte de Kahlo. Y si bien, esta ruptura llega a darse, llega a transformarse en un saber acerca de su posición frente al Otro. Frida se mantiene en su relación, pero ya adquirido un saber a través de la obra creada: *“Las dos Fridas”*

Doménica Donoso hace alusión a la posibilidad de converger el ser madre y ser-mujer. Una escisión que se vive desde la obra de Frida Kahlo y también en la cotidianidad *“Hay mujeres que viven para ser madre, y si no son madres, no son mujeres. (...)Y hay muchas mujeres que sienten que al casarse o al tener hijos, deben dedicar su vida a sus hijos, cuando no debe ser así. Ser madre no me impide ser mujer. Sí creo que hay mujeres, que no logran conciliar bien estas dos entidades distintas, sino que o soy madre o soy mujer, pero tienen esta idea de que no pueden ser las dos, cuando sí es posible.”* No obstante, Doménica replica la posibilidad de no solo dilucidar la diferencia entre ambas, sino la convergencia entre ambas identificaciones que se viven como imposibles. El ser madre o el ser mujer, en vez de volverse una disyuntiva, fusionarse ante la pregunta del ser-mujer como no solo una

posibilidad, sino la interconexión de varias posibilidades del ser; sin dividir al yo.

Por otro lado, Jessica Jara rescata una frase de Remedios Varo en cuanto a la pintura "El encuentro": *"El encuentro, es tremendamente siniestro, y se puede trabajar en relación al seminario de "La Angustia" donde dice que las mujeres están más cerca de lo real. En ella, se evidencia que la mujer está más cerca de lo real."* Si bien, esto siniestro que se encuentra en lo real de lo femenino, divide al yo, Remedios lo plasma a partir de este encuentro entre el ser y el órgano, que Jessica define como esta "proliferación del ojo", con relación a la teoría de Lacan sobre la separación de la mirada y el ojo. Este ojo siniestro, el órgano vivo, como un objeto que es llevado en tanto deshecho para enfrentar eso de lo real que está siempre presente pero desapercibido, como en el cofre. De igual manera, esta conexión entre lo femenino y lo real, se ve en la misma pintura, al no haber una separación entre la mujer y el órgano.

La resignificación de la feminidad en el arte

En la entrevista realizada a Daniella Sánchez se puede recoger un fragmento que responde a la transfiguración del arte en las respuestas subjetivas: *"Descubrí que quería hacer un cambio, e incitar a las personas a alzar la voz sobre los demás. He ido cambiando mi forma de pensar sobre lo que yo quiero hacer como mujer, pero para comunicar. Pero siempre trato de poner algo de mí... Trato de comunicar lo que yo pienso sobre este tema, pero también hay un plus"*. La respuesta al ser, en este caso, se direcciona al dirigirse a un Otro que se problematiza desde los preceptos y eventos sociales que angustian al sujeto, por una ausencia de respuesta ante el que-hacer. Por otro lado, se puede trabajar desde el concepto de superyó femenino ante la "responsabilidad al comunicar" que define la artista con relación a la defensa de las causas sociales como un deber como mujer, a su vez como la finalidad de su arte.

Por otro lado, en la entrevista realizada a Diana Lozano, ella hace relación a la falta y la evidencia de la falta, a través de la construcción de su propio arte: *"Te vas dando cuentas que hay cosas que no tienes, y no tanto en lo material, sino en ti. Hay cosas incompletas o faltantes, y las vas*

evidenciando y las vas queriendo modificar.” Estas “cosas incompletas” desde la teoría de la feminidad, se direccionan al significante fálico que no responde desde la posición sexuada de lo femenino, siguiendo las “modificaciones” a las que hace referencia la artista, se pueden asociar a la invención de la propia respuesta con relación a la falta de este significante en lo femenino.

Doménica Donoso habla sobre este cambio en relación a la época y como se visualiza a partir del cambio de emblemas e ideales sociales respecto al ser mujer. *“Ella [Jane Austen] sí era de estas mujeres que se iba por el otro camino de la feminidad, no quedaba en este estándar freudiano, patriarca, de “Soy mujer para casarme, tener hijos y para ser histérica”. Ella sí tenía una salida más intelectual a la feminidad, ella veía la feminidad del lado del intelecto, del autorrealizarse como persona”* Austen se permitió, a través de sus obras, visualizarse como aquella mujer que no responde ante los ideales impuestos por la sociedad, resultando en una transgresión social, permitiéndole reconfigurar su propia idea de la feminidad, si bien envuelta aún en el amor, se dirigía sosteniendo su propio deseo. Por otro lado, se direcciona a una salida diferente a la maternidad, dirigiéndose a la intelectualidad como una respuesta fálica a su deseo; al igual que Remedios Varo.

Jessica Jara rescata una frase de Remedios Varo en relación a la resignificación de su ser mujer a través de las obras *““Con la misma violencia invisible del viento, al dispensar las nubes, pero con mayor delicadeza. Un saber hacer frente a la violencia, pero con delicadeza”*. El encuentro de un real que irrumpe, que llega a trabajarse en un psicoanálisis, le permitió a Remedios Varo dirigirse ante esta angustia de la falta desde el arte, sin tratarse de la crudeza de Frida, pero siendo sutil ante el encuentro con lo real.

Nuevas respuestas en la feminidad

Con respecto a las nuevas respuestas entorno a la feminidad, el siguiente extracto con la entrevista con Daniella, ejemplifica lo que Lacan llega a explicar a través de “La mujer”: *“No siento que le dé “Otro” significado o “un significado específico”, pero tal vez estas formas de expresión, de mujeres artistas, ayudan al mundo o a la sociedad o a las demás personas, a vernos de una perspectiva diferente.”* No hay un significado específico para ser mujer,

ni un significado diferente a la feminidad, sino la construcción de respuestas únicas, que pueden dinamizarse más a través del arte.

Por otro lado, Diana habla acerca de la escisión social bajo la cual suele ser etiquetada una mujer: *“Siempre la ponen en dos roles, uno el de la santa, o dos: el de la puta. Siempre hay el arquetipo de mujer, si no es hermosa, santa; es puta, loca y brava. Tienes que calzar en uno de esos dos arquetipos porque si no, no existes. Todos los personajes se basan en eso, en estos dos tipos de mujeres, estos dos tipos de características y yo creo que a través de estas nuevas escrituras que se les está dando. Desde las mujeres mismo, les estamos dando otros roles. No necesariamente poder ser santas o putas, podemos ser las dos cosas al mismo tiempo o podemos ser ninguna y ser otras cosas.”*

Doménica Donoso hace referencia a la época victoriana en cuanto a como llegaba a vivirse la maternidad como un emblema propio de la feminidad, como si fuera inseparable: *“Entonces en cierto modo sí son respuestas fálicas porque están buscando ser vistas, ya no necesariamente ser mujer es “mira tengo mi esposo, tengo mis hijos, los cuido”, ahora ser mujer también implica “tengo mis estudios, tengo mi maestría, tengo mi casa”. Son respuestas fálicas contemporáneas, ya no la maternidad”* Sin embargo, estas nuevas respuestas que se han elaborado a partir de la introducción de la mujer en áreas que antes no le eran permitidas, permiten la reelaboración de su posición frente a este Otro social. A su vez, reinventándose y gozando a partir de la falta del significante fálico, dirigiéndose como al ser, en la mascarada del tener.

Jessica Jara trabaja la dinamización de la posibilidad de nuevas respuestas entorno a la feminidad desde el acompañamiento psicoanalítico junto al arte: *“Hay algo que hace falta para poder hacer un arte, un arte propio. Suelen haber referencias muy depurada, muy delicada, muy analizada. El análisis puede permitir eso, una depuración de la obra. Esa obra como un saber hacer muy particular. Un análisis produce y que cada uno se involucre con su máxima singularidad. Encontrar la diferencia absoluta.”* En las obra tanto de Frida Kahlo como Remedios Varo, hay una particularidad en el desarrollo de cada pintura, y a través del análisis se han permitido reelaborar su propia esencia, siendo paralelamente atravesadas por el mismo

cuestionamiento de lo femenino, diseñando cada una, una respuesta diferente e identificatoria, tanto en sus obras como en su vida.

CONCLUSIONES

La visualización del arte como una herramienta de expresión que le permite al sujeto sublimar, si bien está correcto, no se permite analizar a fondo las probabilidades que le remite el arte al sujeto como creador de reformular su propia posición frente al Otro. Con relación a lo femenino, esta teoría que abarca un misterio de la respuesta al ser-mujer como una amplia gama de posibilidades de un saber-hacer, no supone una herramienta o recurso para dinamizar entre estas respuestas, o incluso, reelaborar sobre los propios emblemas apropiados en los primeros momentos de la vida del sujeto.

Las obras analizadas de las artistas, Frida Kahlo y Remedios Varo, permiten visualizar y ejemplificar la transformación que hay en el sujeto a través del encuentro con el arte. Con Frida Kahlo, el trabajo artístico que logra hacer, analizado desde la ruptura y la feminidad, muestra la dinamización de la artista en sus obras. Resultando en un goce que se filtra a través de los emblemas masculinos y femeninos, sin dejar de lado su respuesta vía del amor. Si bien, llega a vivirse como estrago la relación con su pareja, este goce invasivo interviene en su arte, no solo como una manera de sublimarlo, sino enlazarlo a esta imagen que se veía escindida de sí misma.

Por otro lado, en Remedios Varo, más allá de las pinturas, hay algo inefable en sus obras que remiten a lo real de lo simbólico. Este agujero donde escapa todo sentido, y ella adorna con estos deshechos constantes de los cortes que ha logrado para componer su respuesta a la feminidad, que no se define en otra cosa que no sea la invención de un nuevo lenguaje en sus pinturas. Un lenguaje que no se termina de entender del todo, y que si bien le escapa a las palabras, incluso haciendo uso de la imagen, llega a desligarse algo de lo comprensible. Este agujero presente pero adornado, es algo muy de lo femenino, que remite a esta respuesta particular y diferenciada del sujeto en su posición femenina.

Por lo tanto, el arte no solo se estratifica como una simple herramienta de sublimación, sino como un espacio de evolución y trasgresión para las respuestas a lo femenino del sujeto.

REFERENCIAS

- Aguilar, L. (2015). El amor, femenino, *Virtualia Revista Digital de la EOL*, 30, p. 1-3
- Amigot, P. (2007). Joán Rivière, la máscara y la disolución de la esencia femenina, *Athenea Digital Revista Digital de Pensamiento e Investigación Social*, 11, pp. 209-218
- Antequera, J-L. (2008). Remedios Varo (1908-1963): El Viaje Interior. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte*, 20-21, págs. 341-361
- Baez, S. (1978). *Complejo de Edipo en El Edipo y la Clínica Freudiana*. Helguero Editores: Buenos Aires, Argentina
- Barbosa Sánchez, A. (2016). El arte de la transgresión en la plástica femenina: México el legado de los 70s y 80s. *Artelogie*, (8).
- Beguiristain, M. T. (1996). Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista. *Asparkía. Investigación Feminista*, (6), 135-146. Recuperado a partir de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1015>
- Brodsky, G. (2004). *Clínica de la sexuación*. Bogotá, Colombia: Editor Nueva Escuela Lacaniana, Sede Bogotá.
- Chen, L. (2008). Frida Kahlo: vida y trabajo, *Observatorio Laboral Revista Venezolana*, 1(1), pp. 65-87
- Donoso, D. (2019). Construcción de Elizabeth Bennet en la novela *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen (Tesis de grado). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil: Guayaquil, Ecuador
- Duby, G. & Perrot, M. (1991). ¿Qué es una diosa? en *Historia de las mujeres 1. La Antigüedad*, 1 ed., Editorial Taurus: Madrid, España
- Expósito, C. (2013). La representación de la mujer en el Arte Moderno y Contemporáneo. (Tesis de grado). Universidad de Valencia: Valencia, España
- Freud, Sigmund (1923). La organización genital infantil (Una interpolación en la teoría de la sexualidad). En: *Obras completas. Volumen XIX*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Laurent, E. (1999). *Posiciones femeninas del ser*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tres Haches.
- Luquin, A. (2009). Remedios Varo: El espacio y el exilio. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante. (Colección Lilith).
- Miller, J. -A. (1999). Una distribución sexual 2. *Revista mundial de psicoanálisis UNO POR UNO*, volumen (47), pp.30-42
- Mosquera, M. (2008). El superyó femenino en *De astucias y estragos femenino*,. Buenos Aires, Argentina: Editorial Grama
- Olaria de Gusi, C. (1996). El arte y la mujer en la prehistoria. *Asparkía. Investigación Feminista*, (6), 77-94. Recuperado a partir de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1011>
- Pérez, A. (2018). La mujer en el mundo del arte: pintoras del siglo XVI al XX. (Tesis de grado). Universidad de Alicante: Alicante, España

- Sampieri, R. (et.al.) (2008). Enfoque Cualitativo en *Metodología de la Investigación*. MC.GRAW-HILL: México
- Sainz de Baranda, C. & Blanco, M. (ed). (2018). Investigación joven con perspectiva de género III. Universidad Carlos III de Madrid. Instituto Universitario de Estudios de Género: Madrid, España
- Tendlarz, S. (2013). Fórmulas de Sexuación. En S. Tendlarz, Las mujeres y sus goces(págs. 133-140). Buenos Aires: Diva.
- Tendlarz, S. (2014). *De la sexualidad femenina al goce como tal*. (Seminario). Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil

ANEXOS

Transcripciones de Entrevistas

Daniella Sánchez - Ilustradora

¿Cómo concibes a una mujer en el arte?

En mi posición, como mujer, dentro del mundo del arte, de la ilustración. Siendo esta más inclinado a la comunicación visual, igual, siendo mujer siento una responsabilidad comunicar más sobre aquellos temas sociales. Por ejemplo, está Yuri que desapareció, vivía en un barrio humilde. Ella desapareció por días y encontraron su cuerpo sin vida, de manera tan cruel. Algo que me impacto full fue que las personas hicieron casi omiso, y después de unas semanas ya no se hablaba más el tema. Yo hice una animación donde aparecía su rostro, y desaparecía; haciendo alusión a que nuestra memoria es frágil. Viendo todos estos casos, todo esto que pasa, siento que tengo una responsabilidad como mujer para no quedarme callada. Y teniendo este medio, esta forma para comunicar, siento que es importante que lo utilice para algo más.

Una herramienta para comunicar y poder alzar la voz.

Si bien el arte funciona como una forma de expresión, ¿crees que este permite generar cambios en la subjetividad/personalidad de la persona? En este caso, de la mujer. ¿Por qué?

Es difícil... No es un todo, puede que impacte de cierta forma, tal vez invitando a la reflexión. Es difícil que con esto van a cambiar algo por completo. Puede ser como un "call to action", un llamado a la acción, que te cause algo, que quieras cambiar algo al respecto. Sí puede causar un efecto, y tiene que ver mucho con lo que dentro de la ilustración se llama como "diseño social". Este no es en sí una rama que tú estudias, o que tenga cierto concepto definido, que no se comunique algo muerto, sino algo que se espera forme una respuesta a algo. Es diferente a hacer un arte que sea simplemente "está bonito", la estética. Pero en cierto grado, sí se puede, no cambiar, pero sí invitar a la reflexión.

En la experiencia personal, ¿ha descubierto algo de sí misma al momento de pintar?

Descubrí que quería que mis ilustraciones ocasionen un cambio, que sea algo más que solo lo bonito. Antes solo dibujaba porque sí, luego como hobby, pero a medida que empecé a ir a exposiciones, empecé a pensar que quería hacer esto profesionalmente, incluso más allá. Descubrí que quería hacer un cambio, e incitar a las personas a alzar la voz sobre los demás. He ido cambiando mi forma de pensar sobre lo que yo quiero hacer como mujer, pero para comunicar. Pero siempre trato de poner algo de mí... Trato de comunicar lo que yo pienso sobre este tema, pero también hay un plus, sobre como yo me siento al respecto.

¿Crees que Frida Kahlo cambió algo en ella, cuando empezó a pintar?

A partir del accidente, ella empezó a pintar. Si bien en la ilustración se comunica algo específico, en el arte puedes comunicar algo mucho más amplio. Yo sí creo que como artista, ella trataba de poner cosas de ella, y los cuadros reflejaban algo que ella sentía. Y nosotros no sabemos que puede ser, porque se vive de manera diferente para el espectador, pero sí creo que ponía full de ella en sus pinturas. **En cuanto a cambios en ella misma**, yo creo que sí cambió algo, pero no sabría qué es. Pero **pintar para ella fue más un alivio, como para defogar todo lo que tenía dentro**. No podría decir con certeza qué cambio, pero sé que muchas cosas cambiaron.

¿Consideras que desde cualquier tipo de expresión artística se pueden dar nuevas ideas o se crean nuevas ideas sobre lo que significa ser mujer?

No siento que le dé "Otro" significado o "un significado específico", pero tal vez estas formas de expresión, de mujeres artistas, ayudan al mundo o a la sociedad o a las demás de personas, a vernos de una perspectiva diferente. El arte pictórico da esa apertura a que sea un significado diferente. Es más bien, permitir a las personas poder ver como en realidad son las cosas. Siendo mujer, tratar de comunicar o plasmar para que las otras personas puedan tal vez entender como es realmente ser mujer.

Diana Lozano

¿Cómo concibes a la mujer en el arte?

Las mujeres en el arte tenemos una forma particular de expresarnos, que no es igual al hombre. En cierto temas. Si hay una diferencia que en el arte que hace una mujer, y el arte que hace un hombre. **¿Qué hay de particular?** Por la cuestión cultural, por como nos construyen, tenemos otros temas de qué hablar. Por ejemplo, en la época de Frida o Remedios, ellas tenían algo que decir con respecto a como las habían criado. Por ejemplo, Frida hablaba del sufrimiento amoroso en sus obras y esto venía porque en su vida personal pasaba estas cosas, y es algo que también tiene que ver con la crianza o cómo nos crían hoy en día también en las mujeres. Hay esta búsqueda de protesta sobre como nos vienen criando.

La mujer como imagen es muy importante, porque somos muy diferentes a como somos a como nos retratan.

¿Qué hay en el arte de Remedios Varo?

Hay un juego con el cuerpo, que es un cuerpo fragmentado en espiral. Tiene otra temática que no es igual a la de Frida. Hay otras cosas que la atravesaron que la llevaron a crear de esta forma. Por ejemplo, en la obra de Remedios Varo, podría decir que algo que se repite bastante es lo cotidiano. Hay varias frases de lo cotidiano. De casa, sentadas en mesas. Son imágenes muy del cotidiano pero no reflejan algo como tal amoroso. Sino, una cuestión de libertad más general. Una libertad más con ella misma.

Si bien el arte funciona como una forma de expresión, ¿tú crees que cuando una mujer crea, cambia algo en ella?

Yo creo que sí, dependiendo de qué es lo que está creando y sobre qué es lo que está hablando. Siento que sí hay una transformación cuando se está haciendo una creación visual. A medida que vas creando vas aprendiendo cosas de ti. En mi caso, yo estaba creando una obra teatral, y para la escritura de esa obra tuve que indagar en muchos temas que no quería indagar, pero que me tocaba hacerlo por el tema de mi obra y yo creo que hay un antes y

un después sobre el tema que yo pienso que estoy tocando. Creo que sí hay esa transformación porque vas averiguando, vas investigando cosas, no solamente en el ámbito teórico sino también en el ámbito personal. Entonces, indudablemente vas a cambiar en algo. Algo va a cambiar, o alguna especie de semilla, de pregunta que te hagas después de lo que hiciste. O a través de lo que estás haciendo.

En el caso de Frida, hay varias imágenes que ella pintó cuando estaba en el hospital. Eso le dio tiempo para reflexionar muchas cosas y para transmitir de alguna forma lo que ella estaba sintiendo de forma explícita, con palabras como la forma en la que la haría llegar a algo. Creo que a veces las palabras se quedan cortas para cuando una persona quiere expresar algo, y utilizamos el arte como un medio de expresión.

Por otro lado, tú ves las pinturas de Remedios Varo, y que me digas que va a un psicoanalista tiene todo el sentido del mundo porque en sus pinturas hay algo muy introspectivo, es como un universo de sueños. En cambio el de Frida, si bien no es tan cotidiano, tiene que ver bastante con algo común, un tema común.

¿Qué cambió a partir de la pintura?

En el romance con Diego, y vi como en relación al arte que ella hacía, se separab de él, las experiencias que vivían. Ella sufría un montón, y más que dejar a un lado ese dolor, tomo consciencia de ese dolor y creo que eso también es un cambio; que no hagas nada no significa que no pase nada en ti. En el caso de Frida, por más que ella no rompió esta relación como tal de una relación estúpidamente tóxica que tenía con Diego. Se notaba que había una cierta... Ella sabía que no estaba correcto, ella sabía que no estaba adecuado, no era algo que le hacía bien. Estaba más consciente de la relación con su pareja.

Desde tu experiencia personal...

En mi caso, crear ha sido todo un viaje. No puedo considerarme la misma persona de hace un año, de la que soy hoy. Cuando creas, a parte de estar creando nuevos universos y personajes, y diferentes vidas. También tienes

que vivir la tuya. **Te vas dando cuentas que hay cosas que no tienes, y no tanto en lo material, sino en ti. Hay cosas incompletas o faltantes, y las vas evidenciando y las vas queriendo modificar.** A través de una obra, al menos en mi experiencia, yo he podido darme cuenta de cosas que no están bien o que sí están bien, o que necesito en mi vida. Busco una forma de hacerlas suceder. **Como uno toma este arte, pero cuando lo empiezas a hacer se vuelve una necesidad. Mientras más creo, más necesidad siento de seguir creando.**

A partir del arte, ¿se pueden concebir nuevas ideas de la feminidad?

Yo creo que sí, porque hablando de la obra que estoy escribiendo ahora, estoy escribiendo sobre Ofelia. Hay muchos autores que escribieron antes que yo sobre ella, y es que Ofelia es uno de los personajes más utilizados. Siempre la ponen en dos roles, uno el de la santa, o dos: el de la puta. Siempre hay el arquetipo de mujer, si no es hermosa, santa; es puta, loca y brava. Tienes que calzar en uno de esos dos arquetipos porque si no, no existes. Todos los personajes se basan en eso, en estos dos tipos de mujeres, estos dos tipos de características y yo creo que a través de estas nuevas escrituras que se les está dando. Desde las mujeres mismo, les estamos dando otros roles. No necesariamente poder ser santas o putas, podemos ser las dos cosas al mismo tiempo o podemos ser ninguna y ser otras cosas. A partir de la creación, desde las mujeres, estamos dándonos otros roles que no intervienen solo desde lo moral porque siento que esto de la santa y puta está demasiado ligado a lo moral, demasiado ligado a la idea de lo que una mujer debe ser y no es así. Y nosotras más que nadie, sabemos lo que podemos ser y lo que no podemos ser. Desde nuestra escritura, desde nuestro arte podemos crear a nuevos personajes, a nuevas personas desde nosotras.

Doménica Donoso

¿Qué importancia tiene el arte para el psicoanálisis?

Como el psicoanálisis es una doctrina muy abierta, el arte también es muy abierto. Y sirven también muchos ejemplos de varios artistas, de varias obras

de arte para hacer una interpretación, para hacer una comparación con los conceptos que te da el psicoanálisis

¿El arte permite construir respuestas a la feminidad?

Sí, bastante. De hecho, en algún lugar escucho que el arte... Supuestamente los pintores no van a análisis, porque el arte es la forma de dar una respuesta a lo que están sintiendo. Por lo que el artista, mediante su obra, ya está poniendo su cuerpo, ya está poniendo parte de sí en esta obra que realiza. Entonces, para el artista es una respuesta, es una salida. Que de cierta forma, deja plasmada en su obra. Por ejemplo, Jane Austen, una mujer de 1800, pero en ese entonces que las mujeres no eran consideradas académicas o eruditas, en su escritura ella logró plasmar una mujer moderna para la época. Porque las obras de Jane Austen, todas tenían que ver con estas mujeres que, bueno en la época era super común casarse por compromiso, pero en las obras de Jane Austen es una mujer que no se quiere casar al principio, que no quiere seguir con este ideal de "Me caso solo porque me conviene", sino mujeres que se imponen. Si bien, se terminan casando todas, ellas buscan más allá de lo que la sociedad les impone. Entonces, yo que me basé en Orgullo y Prejuicio, Elizabeth Bennet se enamora de este hombre porque demanda lo que no todos los hombres demandaban del resto. Era un hombre también que nos buscaba casarse por conveniencia, sino que buscaba una mujer que lo desafía intelectualmente. Más allá de lo que la sociedad imponía, estas mujeres se imponían ante la sociedad. Una mujer en esa época era entrenada para casarse, pero las mujeres en estas obras de Jane Austen, no era su fin en la vida casarse.

¿Tú crees que a partir de la obra de alguna artista, en este caso Jane Austen, hubo algún cambio en ella respecto a su respuesta a lo femenino

Sí, de hecho, la primera vez que le propusieron matrimonio ella dijo que no. Y esto es algo que ves también es en Orgullo y Prejuicio. Sí era una mujer que también para la época desafiaba mucho los estándares establecidos, para lo que era una mujer en ese entonces. Ella sí era de estas mujeres que se iba por el otro camino de la feminidad, no quedaba en este estándar freudiano, patriarcal, de "Soy mujer para casarme, tener hijos y para ser histérica". Ella sí

tenía una salida más intelectual a la feminidad, ella veía la feminidad del lado del intelecto, del autorealizarse como persona. Que fue lo que logró con sus obras.

¿Crees que a partir de sus obras, resaltaba lo que para ella era la feminidad?

Era muy poco común que alguien se saliera de este patrón, de lo que se esperaba de ella. Ella incorpora en sus obras bastantes elementos propios. Jane estudio desde casa, a pesar de que no era permitido. Él consiguió que ella logre instruirse, es decir, a ella no la educaron para que se vuelva una ama de casa. Ella sí tuvo una educación formal, y logró lo que ella quería. Incluso, su primer libro lo publicó bajo el nombre de un hombre porque ninguna editorial quería publicar el trabajo de una mujer. Ella sí creo que ella desafió mucho el “qué es ser mujer para la época”

Desde tu experiencia clínica, ¿cómo definirías el rol de la maternidad en la construcción de lo femenino?

Hay mujeres que viven para ser madre, y si no son madres, no son mujeres. Entonces, siento que eso era más antes, pero ya no tanto. Viene esta idea de lo que una mujer tiene que ser, de lo que una mujer tiene que hacer más que aún si tienes una formación católica. Te enseñan que el fin último de una persona es tener una familia, entonces tiene que casarte, tener hijos. Y hay muchas mujeres que sienten que al casarse o al tener hijos, deben dedicar su vida a sus hijos, cuando no debe ser así. Ser madre no me impide ser mujer. Sí creo que hay mujeres, que no logran conciliar bien estas dos entidades distintas, sino que o soy madre o soy mujer, pero tienen esta idea de que no pueden ser las dos, cuando sí es posible.

Desde tu experiencia clínica, ¿a dónde crees que tú que apuntan los rasgos masculinos en la respuesta a la feminidad?

Muchas veces, no he tenido tantas pacientes histericas, pero sí se ven bastantes mujeres que buscan respuestas fálicas. Buscan estas respuestas masculinas. En los personajes de Jane Austen, e incluso ella, ella buscaba obtener el falo de una manera diferente. Lo buscaba en el intelecto, ahora se

ve mucho en ser independiente, en lograr ser mujeres que resalten por su carrera, cosas que las hagan destacar. Entonces en cierto modo sí son respuestas fálicas porque están buscando ser vistas, ya no necesariamente ser mujer es “mira tengo mi esposo, tengo mis hijos, los cuido”, ahora ser mujer también implica “tengo mis estudios, tengo mi maestría, tengo mi casa”. Son respuestas fálicas contemporáneas, ya no la maternidad. Igual sigue siendo una competencia de alguna u otra forma, de demostrar que necesitamos algo que nos destaque.

Jessica Jara

¿Qué importancia tiene el arte para el psicoanálisis?

Para el psicoanálisis, el artista le lleva la delantera al psicoanalista, desde la perspectiva lacaniana. No propiamente del arte, sino el artista, del modo en que usted ubica la obra. Por otro lado, está la perspectiva del artista de Lacan, y por otro lado está la perspectiva de la obra como tal que produce efectos en el sujeto. Produce efectos de división, de angustia eventualmente. Produce también efectos de significación. O el arte, en Joyce. Como el ser escritor, el escrito-ser en Joyce hace uso de ese arte, de esa artesanía con la letra para producir un nuevo conector y hacer una suplencia, un agarre ahí; eso también lo hace solo.

El arte como resultado de lo que hace el artista...

A cada artista, habría que ver cual es su relación con el arte. Su propio arte, su propia elaboración.

Teniendo en cuenta las obras de Frida Kahlo y Remedios Varo, ¿Considera que el arte puede construir respuestas a la feminidad?

Sí, volver a ver esta obra de Frida Kahlo... Permitió de alguna manera ver como el arte sirve para subjetivar pérdidas. La pérdida, de la madre, de los hijos, de Diego. Subjetivar algo del sufrimiento. En ese sentido, un primer acercamiento llega a ser impresionante. Algo que remite, efectivamente, a un goce. Algo que excede, que no encuentra límite. Y está su obra para

evidenciar estos fragmentos, estos trozos, deshechos lo llama Remedios Varo, cómo ella ahí hace algo de esa obra.

Me parecía interesante que hay una expresión de ella en relación a la subjetivación del cuerpo, donde ella dice “su cuerpo es un marasmo”. Con estos dos momentos como traumáticos, el atropellamiento y Diego.

Y ella había dicho que por lejos, Diego había sido el peor

Se podría haber empezado como una pareja síntoma, pero se vuelve una pareja estrago. Esto es interesante porque de alguna manera se produce una relación con él que tiene sus particularidades. Hay infidelidades, encuentros con otras mujeres; pero ella se arregla con eso. Ella hace lo mismo...

Ella lo planteaba que no buscaba una fidelidad en él, sino lealtad. Es decir, en tanto él la amé, ella podría estar con él bajo estas situaciones de infidelidad. Pero cuando llega el punto en el que él se acuesta con la hermana, esto trasgrede como un límite a ella como esta Otra mujer que era la hermana, sigue siendo otra mujer estaba dentro de lo que Frida no aceptaba

Exacto, ese es un punto de inflexión. Hay todas estas mujeres en el mundo, pero él se mete con la hermana. Hay entonces esta separación, este punto de inflexión; pero ya regresa como un matrimonio blanco.

Es un vínculo donde se hace esta relación, incluso en sus obras como “Las dos Fridas”, y luego “Autorretrato de pelo corto”, y en esta última pintura ella niega de alguna manera la feminidad, viniendo con esta nueva fórmula frente a esta pérdida; como una nueva respuesta en cuanto a la vía de la pérdida y del amor.

En esta obra, hay un antes. Ella trae es como si hubiera un antes, esta especie de semblante como varonil que retorna. Pero en esta imagen, es interesante porque ella está con una tijera. Es algo así como si Diego le ha hecho algo, pero ella misma lo ha hecho, ella misma está ahí. El cabello está ahí.

Eso podría relacionarse también con los deshechos a los que hace referencia Remedios, esta tachadura que ella se hace, esta pérdida que

ella mismo se provoca. Y lo simboliza a través del cabello, que era algo que a él le gustaba

Porque a él le gustaba... Porque la frase es equívoca... "Mira que si te quise fue por el pelo, y ahora que estás pelona, ya no te quiero". Esa escena es interesante también porque Madeleine que era la novia de este poeta famoso... La esposa de él, la engaña con un hombre, y entonces ella le quema las cartas. El retrato de las dos mujeres me hacía pensar en una fórmula de Lacan en donde una mujer puede ser otra para su pareja, para su hombre, pero también para sí misma. A través del Otro, puede volverse otra para sí misma.

Sí porque las obras de Frida se ven estas representaciones en el vestuario, pero en este caso si se lo plantea desde esta fórmula. El traje de Tehuana era lo que la simbolizaba a ella sin Diego, y está el otro vestido criollo; los cuales simbolizan dos tiempos. Un primer tiempo donde ella elaboraba su arte, y este segundo tiempo donde tuvo que irse con Diego donde dejó muchas cosas que la caracterizaban. Por eso, hace esa separación con sus espacios.

No tenemos que confundir la otra mujer, con la función en la histeria, con este ser otra para sí misma. Es por el amor. Es un momento crítico donde se está dando la separación. También, luego de estas pinturas de "Las dos Fridas", "El autorretrato con pelo corto", está "La columna rota" que es Diego. Es interesante esta obra. Hay también un dicho de Frida: "Moviendo mi vida hecha de acero". Y esa columna, de alguna manera, es Diego también. Entonces, cómo sostener ese cuerpo que está vertebrado por Diego. En la relación entre ellos, había una relación de pareja-síntoma. Donde ella puede vertebrarse en virtud de este hombre.

También recordar que ella se vivía su cuerpo, no tanto desfigurado, sino reconfigurado y reconstruido a pesar de los años. Ella decía que ese cuerpo no es de ella. Pero, como usted lo pone, es vertebrarse por este otro por la vía del amor

Exacto, por la vía del amor. Por ejemplo, está esta artista, Orlán, ella hace esta reconstrucción en el cuerpo. Se hace injertos, se hace operaciones del cuerpo. Son invenciones del cuerpo pero sin Otro. Pero este Otro, pero con este Otro de la cámara. Ella hace poesía mientras la intervienen en vivo. Son cosas muy propias de ella, de su arte, que implica la cuestión del cuerpo. Es una versión del cuerpo que se sostiene por el amor a este hombre. Aún cuando él le produce este efecto de desconcierto y de ruptura. Y luego viene, "El venado herido". Porque no es claro, incluso el nombre, no es claro. Qué quiere decir esta obra... Sin caer en el simbolismo

Bueno si bien hay muchísimos elementos que se relacionan a la cultura mexicana, esta obra la direcciona en cuanto al uso de su imagen, de su cara. Porque, digamos, algo que caracteriza las obras de Frida Kahlo, es que ella se utiliza a sí misma para representar algo de ella. Es como un tipo de escisión que ella hace en cuanto su imagen y "ella" para plasmar algo en la pintura.

Bueno, esa es su interpretación... En relación a la obra, es interesante porque para ella la cuestión artística va de la mano con el diario. De alguna manera, está entre ese diario; y la escritura se incorpora. Eso es algo femenino propiamente. Ella dice: "Aquí me pinte yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo, tengo 37 años y es el mes de julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán, México" No era suficiente la imagen, debía fijar algo, tener algo de donde agarrarse. Y tiene un punto en común con Remedios Varo, porque están las cartas. Pero bueno, hay otra cita de Frida que hace referencia al arte donde dice: "El arte ha llenado mi vida. He perdido tres hijos, y otra serie de cosas que hubiese podido llenar" Aparece el arte como llenando, obturando un vacío. Un vacío invivible. "La pintura ha sustituido todo. No hay nada mejor que el trabajo". Bueno, esto lo ubican desde el lado de lo socialista.

Bueno, en cuánto a la obra de Remedios Varo, cómo ella incursiona en su propia respuesta del ser mujer.

Hay una carta que es muy interesante... Bueno es que ellas, nunca se encontraron..

No, a pesar de haber muchos puntos de cruce, nunca se conocieron. Siempre estuvieron paralelas.

Claro, y siendo tan distintas a Remedios Varo se le criticaba por no ser más como Frida Kahlo. Con el semblante...

Claro, lo que impacta más de las obras de Frida, es que ella se pone como la obra. Se involucra en la obra, de manera explícita. En cambio, Remedios plasma toda una nueva realidad reconstruida de su historia.

Digamos que impacta de otro modo. Porque Frida en la obra subjetiva esas pérdidas. Y eventualmente su diario. En cambio, en Remedios Varo, es muy distinta la obra. Tiene un toque irónico, pero también tiene un toque siniestro. Están por ejemplo, los ojos, no la mirada. Si no, los ojos. De alguna manera es inquietante. En Frida Kahlo, hay algo de la sexualidad femenina. Pero, acá es extraño, pero es interesante. El encuentro, es tremendamente siniestro, y se puede trabajar en relación al seminario de "La Angustia" donde dice que las mujeres están más cerca de lo real. En ella, se evidencia que la mujer está más cerca de lo real.

Al mismo tiempo, tampoco hay una división de la persona que está sentada y lo que está en el cofre.

Esta proliferación del ojo, no de la mirada. Lacan hace esta división, es como algo desprendido el ojo. Literalmente, cuando sale del psicoanalista, tiene estos objetos. Y hay una frase que dice que: "Soltar es lo que hay que hacer al salir del psicoanálisis". Y otra frase también dice: "Con la misma violencia invisible del viento, al dispensar las nubes, pero con mayor delicadeza". Esta lo mismo pulsional, la misma violencia, pero un cierto saber hacer con delicadeza.

Eso podría hacer una diferencia entre Frida Kahlo y Remedios Varo, porque en la obra de Frida Kahlo está más crudo, mientras que en la obra de Remedios Varo está más sutil.

Si es un modo de depositar los objetos, de fijarlos. Lo de Frida Kahlo está amarrado en el amor, pero la delicadeza sí es como una declinación de la

violencia. Como si hubiera salido, de una salida de una mujer del psicoanálisis. Una violencia invisible al viento.

Y claro, la irrupción de la violencia de lo real.

Pero hacer con delicadeza con eso. Usted ha recuperado que la ubican como “la observadora”. Es interesante, porque los ojos están. Están sueltos. Incluso con los cofres, se puede hacer una distinción con la historia de los cofrecitos de Freud. Con relación a la joya que se regala, pero esta este objeto angustiante, el ojo puro. En ella hay esta otra versión. Se nota que no hay en ellas punto de comparación, es una mujer y otra mujer.

Usted lo ubica como una experiencia desde la sexualidad femenina, y otra como un miedo a la muerte.

Sí, eso es porque Frida en el aborto ella señala esta falta, esta pérdida del ser madre. Ella no puede “darse el lujo” de ser madre, y lo remarca en su obra. En cambio, Remedios ella no quería ser madre, en cuanto al daño, a la vejez. Se vive de una manera muy diferente el ser madre alrededor de Frida Kahlo que en Remedios Varo. Por ejemplo, Remedios Varo no le tenía miedo a la muerte, sino a la vejez y también por eso está de manera introductoria el cuadro de “Visita al Cirujano Plástico”, porque ella siempre bromeaba que quería ir, pero era por este miedo al deterioro.

Es decir, en Frida Kahlo, por amor, es interesante como una mujer puede alojar un niño por amor al otro.

Era sobre todo porque sabía que no podía ser mamá, pero lo quería.

Quería tener un hijo de este hombre. Es interesante en relación al deseo de madre. El deseo de madre está enlazado con eso. Porque si no está enlazado con la vía amorosa, es funesto, y es lo que produce del tercer nombrado par. De esta cuestión inexorable. En cambio, esta elección del no tener un niño. Hay un libro que tiene como título “La Salvación por los deshechos”. En ella hay algo literal de los deshechos. Pero lo hace con delicadeza, ese saber hacer. Y en Frida Kahlo, un saber hacer en la subjetivación.

Desde su experiencia clínica, ¿a dónde apunta una respuesta de la masculinidad en la feminidad? Si he leído que se habla de la histeria como una respuesta masculina a la feminidad. Y haciendo alusión a la pintura de “Autorretrato con pelo corto” que adquiere estas características masculinas como una respuesta.

Bueno para Lacan, el vincula el discurso de la histeria al arte, como una construcción de la mascarada femenina. Esto le permite vincularse al otro sexo. Del lado masculino, si es que lo pensamos. Él ubica la obsesión en perspectiva de la religión, en cuanto a la distancia. Todo tiene que ver al agujero. Mientras que el obsesivo se retira, en la histeria se acerca, se envuelve. Hay algo que hace falta para poder hacer un arte, un arte propio. Suelen haber referencias muy depurada, muy delicada, muy analizada. El análisis puede permitir eso, una depuración de la obra. Esa obra como un saber hacer muy particular. Un análisis produce y que cada uno se involucre con su máxima singularidad. Encontrar la diferencia absoluta.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Navia Bravo, Carla María**, con C.C: # **1315606002** autor/a del trabajo de titulación: **Respuestas a la feminidad: construcción del ser mujer a partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo** previo a la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **5 de Marzo de 2021**

f. _____

Navia Bravo, Carla María

C.C: 1315606002



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA			
FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN			
TEMA Y SUBTEMA:	Respuestas a la feminidad: construcción del ser mujer a partir de la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo		
AUTOR(ES)	Navia Bravo, Carla María		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Álvarez Chaca, Carlota Carolina		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Psicología Clínica		
TITULO OBTENIDO:	Licenciado en Psicología Clínica		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	5 de Marzo de 2021	No. PÁGINAS:	83 páginas
ÁREAS TEMÁTICAS:	Psicoanálisis, Feminidad, Arte		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Feminidad, Superyó femenino, Sublimación, Goce femenino, Resignificación, Falta		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p>Las artistas a partir de sus representaciones han transgredido y reformulado lo que significa ser mujer dentro de la época. Por lo que se tiene en cuenta el papel de la sociedad dentro de la expresión del arte, en este caso, tomando como referente las figuras femeninas ideales mostrando diferentes maneras de lo que se concibe como ser mujer; tanto desde la estética física como el rol social en que se desenvolvían las artistas. Este trabajo parte de la hipótesis en la que se toma al arte como impulsor de respuestas desde la lógica femenina ante la falta, a partir de las obras contrapuestas de Frida Kahlo y Remedios Varo que se abre un espacio a la feminidad en una época estrecha a la repercusión de la liberación del arte. Varias de sus obras fueron seleccionadas en este trabajo para que se analizaran a partir de la teoría psicoanalítica con relación a la respuesta a la feminidad que lograron construir a lo largo de su carrera artística. Resaltando la orientación que seguiría la teoría recopilada en esta investigación, debe relacionarse el goce femenino cuanto a lo real, lo cual se puede vivenciar y ejemplificar en las relaciones de pareja, o de igual manera, puede relacionarse con el goce de estragos, un sin-límites que puede resultar ser invasivo. No obstante, el arte puede bordear desde el imaginario ese borde y trabajar desde la sublimación.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-985174452	E-mail: carlanavb@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Martínez Zea Francisco Xavier, Mgs.		
	Teléfono: +593-4-2209210 ext. 1413 - 1419		
	E-mail: francisco.martinez@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			