

CRISTINA MUÑOZ DEL ÁGUILA  
TUTORA: VANESA CINTAS MUÑOZ  
TFM: 2019/2020



LA TERNURA



# AGRADECIMIENTOS

A mi familia: Carmen María del Águila Miras (mi madre), Carmen Miras García (mi abuela), Juan Antonio Muñoz Úbeda (mi padre), Juan Antonio Muñoz del Águila (mi hermano) y Yohana Valverde García (mi cuñada); gracias por estar siempre, por creer en mí, por vuestro apoyo incondicional y vuestro amor. Desde que me fui nunca me he sentido lejos.

A mis compañeros/as de promoción del Máster en Producción Artística Interdisciplinar 2019/20 por crear un espacio maravilloso, un caldo de cultivo genial en el que tenía cabida la producción, pero sobre todo el afecto, que fue más grande incluso cuando perdimos nuestros estudios y tuvimos que separarnos.

A mis amigos/as Jara Doncel Malia, Timsam Harding, Eduardo Rodríguez y Jose Manuel Ruíz Bermúdez por sus consejos, su cariño y su compañía durante todo este tiempo mientras trabajaban en sus propias obras y proyectos que tanto me inspiran siempre.

A Marta Retamero e Isabel Recio Barrientos, mis compañeras en el confinamiento, por transformar una casa en un hogar incluso en una situación tan extraña como la que nos tocó vivir con el confinamiento.

Al Doctor Alfonso Rosa Naranjo por su dedicación y su paciencia a la hora de ayudarme con los textos psicoanalíticos, siempre desde el respeto y el cariño.

A Diego Balazs, Irene Molina, Pablos Caballero, Miguel Piedra, Hodei Herreros, Carlos Martín, Ana Pérez y Marta Irantzo por ser, desde mis años en el grado de Bellas Artes, una mano amable y un abrazo cálido siempre.

A María Ángeles Díaz Barbado, profesora y artista, por sus tutorías y consejos siempre desde la implicación y la amabilidad que la caracterizan.

A Vanesa Cintas Muñoz, profesora y artista, mi querida tutora, por ayudarme a mantener la ilusión durante todo el proceso, sin dejar de transmitirme su determinación y cariño. Por conseguir que me sintiera segura y tuviera confianza en mi trabajo. Por no colgar el teléfono hasta que me escuchaba reír en nuestras conversaciones.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
METODOLOGÍA.....	7
ARGUMENTACIÓN TEÓRICA.....	8
CONTEXTO.....	8
LA ROTURA EN LA INFANCIA.....	11
LA VIOLENCIA Y LA TERNURA.....	13
EL CUERPO AUSENTE.....	15
ANTECEDENTES.....	17
PROCESO DE LA OBRA.....	19
PROPUESTA DE EXHIBICIÓN.....	48
CONCLUSIONES.....	49
REFERENTES.....	51
APORTACIONES.....	55
BIBLIOGRAFÍA.....	57



# INTRODUCCIÓN

El proyecto artístico *La Ternura* nace a partir de las reflexiones alcanzadas tras la realización de mi TFG el año pasado. Dicho proyecto, centraba su interés en la imposibilidad que me surgía a la hora de reconocirme en mis propios autorretratos y autorrepresentaciones. Un hecho que me situaba en la dicotomía que se establecía entre el placer de reconocirme en pequeños fragmentos en algunas ocasiones y el dolor de no reconocirme en absoluto en otras, momento en el que comienzo a cuestionarme mi propio «yo».

Preocupada por el problema que supone la identidad en nuestra sociedad posmoderna occidental y en el mundo del arte, me intereso por el período en el que ésta comienza a forjarse: la infancia, una etapa en la que conviven la ternura y la violencia. Entendiendo que la identidad es algo que se va construyendo poco a poco durante la vida, este TFM nace de la necesidad de darme un porqué a mí misma, de responder a una gran pregunta: ¿por qué soy como soy?, ¿qué me ha hecho ser así?, ¿qué momentos, personas, vivencias han marcado mi vida para convertirme en lo que soy ahora?

Haciendo un recorrido por los recuerdos de mi infancia trataré de rastrear los puntos que me marcaron poderosamente, ya sean momentos felices, aparentemente irrelevantes o traumáticos. La infancia, que parece ser tierna en su totalidad, convive con la violencia que implican los mecanismos de enseñanza y el desarrollo de los acontecimientos. La vida es violenta y ningún período de esta se libra de serlo. Respondiendo a la gran pregunta sobre la que se basa este trabajo y que trata sobre cómo construí mi propio «yo», pretendo demostrar que tanto la violencia como la ternura nos acompañan durante toda nuestra existencia sin negarse la una a la otra, conviviendo.

# METODOLOGÍA

Mi trabajo surge de un posicionamiento crítico y experimental, desde donde reivindico la dimensión personal de la vida, pero también nace de una búsqueda personal. Con respecto a esto quisiera recordar, como ya dijeran las feministas de los años 60, más concretamente Kate Millet en los fundamentos teóricos de su libro *Política Sexual* (1969) en relación al patriarcado como sistema político, que «Lo personal es político», es decir, que las vivencias de una persona, más concretamente de una mujer en su vida cotidiana suponen en su misma exposición, por haber sido silenciadas históricamente, un acto de rebeldía. No necesito señalar directamente los problemas que experimentamos las mujeres, contando cómo ha sido mi vida y exponiendo fragmentos de ella en mis piezas ya estoy llevando a cabo un acto que, a día de hoy, sigue siendo revolucionario. Y por si fuera poco, no solo hablo de mí, sino que hablo de las mujeres de mi familia: mi madre y mi abuela, dos mujeres mayores, cuidadora y cuidada, juntas. Ellas son la resistencia en un mundo en el que los cuidados son algo secundario y donde prima más lo práctico.

Efectivamente, hablo de mis vivencias, las narro con mi trabajo. Mi manera de hacer se sitúa en una perspectiva narrativa y sigo unas pautas concretas a la hora de investigar. Primero analizo los momentos que me marcaron, me marcan o creo más relevantes, después procedo a analizarlos teóricamente buscando autores/as que hablen sobre situaciones parecidas o conceptos similares, y paralelamente a mis investigaciones, pruebo, experimento, hago. Hacer es una manera de pensar, y no se puede desvincular de la práctica artística bajo ningún concepto. Considero igual de importante sentarme a leer, ir a una exposición, ponerme a producir obra o probar distintos materiales.

La narratividad de mi obra es también algo muy pensado y hecho a propósito. Podríamos decir que siento una especie de catársis cuando soy capaz de hablar de ciertos momentos traumáticos de mi vida. Entiendo que estos están cargados de violencia cuando hablo, por ejemplo, de la muerte de mi abuelo o de la enfermedad de mi abuela que la tiene postrada en una cama, pero también soy capaz de ver la ternura en ellos. Al igual que al hablar de momentos tiernos, soy capaz de ver violencia en ellos.

Esta dicotomía me interesa bastante porque responde muy bien a mis intereses y a mi posicionamiento con respecto a lo personal, pero también me interesa otra: placer y dolor. Si bien es cierto que en mi anterior proyecto, mi TFG, me situé desde el dolor para hablar de mí, en este proyecto podríamos decir que me he sublimado. Cambié los dibujos sexuales y agresivos de los que hablo en el punto ANTECEDENTES por imágenes de maternidad y cuidado. Tal vez podríamos decir que ahora me sitúo en el placer, pero siempre teniendo en cuenta el dolor. De ahí que el título de este TFM sea *La Ternura* y no *La Violencia*. La tengo muy presente, pero me sitúo del lado de la ternura, no solo con las piezas que hago, sino con mi propia manera de proceder y de ser. Me posiciono también corporalmente, entiendo incluso mi propia existencia como una performance y procedo a la acción de manera consecuente. Dar cuidados y dignificarlos como acto disidente.

## ARGUMENTACIÓN TEÓRICA

Centrando fundamentalmente mi investigación teórico-práctica y mi proyecto en la dimensión de conocimiento que posee el sentido de lo táctil tan importante en los/as niños/as, empiezo a interesarme por los primeros recuerdos infantiles que tanto tienen que ver con esta, también por los recuerdos borrosos que aparecen mezclados con sueños, los cuales no podemos discernir si fueron reales o no. El recuerdo de haber tocado en ellos es demasiado fuerte y parece inundar a estos de un aura de realidad. Tocar es hacer real, sobretodo para los/as niños/as.

Siendo evidente que mi trabajo es autobiográfico, empiezo a trabajar en base a recuerdos y a vivencias experimentadas por mí en mi entorno familiar desde la infancia hasta la actualidad. Trato de volver al período infantil para hacer un recorrido por mi vida y así poder entender la manera en la que construí mi propio «yo». Mi primer recuerdo de la infancia es el siguiente y es el que me hizo darme cuenta, al principio del curso, de que la ternura y la violencia pueden convivir y de hecho lo hacen:

Cuando tenía aproximadamente dos años me regalaron unas zapatillas de estar por casa con forma de gatito. Eran unas de estas zapatillas blanditas que recubren todo el pie y que tienen unos puntitos en la planta. Recuerdo tocarlas obsesivamente, así que a día de hoy puedo describir a la perfección los materiales y la sensación que me provocaba tocarlos. Los gatitos estaban hechos de tela de peluche blanca, suave y cálida, los ojos estaban hechos de plástico duro, con la pupila muy negra y el iris celeste y los bigotes eran una especie de hilo de pescar grueso que pinchaba un poco en medio de aquel tacto suave. Una mañana me desperté antes de que mi madre viniera a levantarme para desayunar. Desde mi habitación, con la puerta entornada, podía escuchar que la radio en la planta de abajo de mi casa estaba encendida, también escuchaba a mi madre fregando los platos. Quise ir a buscarla, así que bajé de la cama con cuidado y llegué hasta mis queridos gatitos. Los acaricié y me los puse con mucho esfuerzo, no era tan fácil para mis pequeñas manos ponerse esas zapatillas, pero lo conseguí.

Aún un poco aturdida, me deslicé hasta la escalera tratando de alcanzar la barandilla con muchas dificultades, de esta manera comencé a bajar para encontrarme con mi madre. Todo iba bien, me temblaban un poco las piernas, una escalera no es algo para tomarse a broma, pero de repente todo se volvió negro. Cuando abrí los ojos vi a mi madre gritando asustada, no recuerdo lo que decía, lo único que recuerdo es sentir algo pegajoso y caliente en mi barbilla, acercar la mano a ella y ver en mi mano algo denso y negro, de un negro rojizo. Lo siguiente que recuerdo es sentir cómo me sujetaban entre varias personas mientras una aguja entraba y salía infinitas veces por mi barbilla. Los gritos se escucharon hasta fuera del hospital, o al menos eso dijo mi padre. Tras esto, volví a casa de la mano de mi madre con los ojos hinchados de haber estado llorando. Me habían hecho mucho daño y decían que tenía que volver a que me quitaran los puntos. Me esmeré en hacerlos desaparecer, así que cuando volví al hospital para que me los quitaran, no quedaba ninguno. Mi pequeña gran victoria.

Tal vez que mi primer recuerdo infantil sea este hace que quiera investigar estos conceptos, pero aunque este sea el primero y, de hecho, suponga un punto de inflexión, no es el único motivo que me lleva a tener la necesidad de rastrear mi pasado para entender cómo construí mi identidad. Tomo esta historia como un símbolo para mi trabajo, como una representación de lo que puede ser la infancia: ternura y violencia en estado puro. No obstante, tengo otros motivos de peso que se encuentran personificados en las figuras de mi madre y de mi abuela específicamente.

Siempre me he sentido identificada con las mujeres de mi familia, sobre todo con mi madre y con mi abuela, dos figuras que me han acompañado durante todos los momentos de mi vida. Quizá esto pueda parecer evidente para algunas personas con respecto a la figura de la madre, pero mi caso es especial: a pesar de que mi familia era estable, apareció otra madre para mí siendo era una niña. Cuando tenía ocho años, mi abuelo Miguel falleció, dejando una profunda ausencia y una sensación de abandono eterna en mi familia, sobre todo en mi madre y en mi abuela.

Mi relación con mis abuelos no era la de ir a verlos en fin de semana o en ocasiones especiales, yo veía a mis abuelos todos los días desde que nació. Comía en su casa y pasaba el día con ellos, también mis padres y mi hermano. Una noche me despedí de ellos, les di dos besos a cada uno: «hasta mañana, abuelos», «si Dios quiere, nenica», respondían siempre. Esa noche después de llegar a casa, ponerme el pijama y cenar, mi madre me dio un beso y me dormí. Solo recuerdo una llamada a medianoche y que mis padres salieron corriendo. Al día siguiente, nos mandaron a mi hermano y a mí a la casa de mi tía Emilia, hermana de mi padre. Cuando ella nos llevó a casa de mis abuelos al día siguiente, toda mi familia estaba allí llorando. Mi abuelo, que nunca había estado enfermo murió de repente. A partir de entonces, mi abuela comenzó a venir a dormir a mi casa, aunque pasáramos el día en la suya, y progresivamente, por el deterioro, acabó viviendo con nosotros. Mi habitación pasó a ser la suya y yo perdí mi espacio, pero gané otra madre, que por otra parte, siempre lo fue aunque quizá de una manera menos evidente.

La figura de la madre, que se encontraba en cierto sentido duplicada en mi caso por la situación con mi abuela que también hacía las veces de madre, es fuerte en mí y ha sido decisiva en la construcción de mi propia identidad. Mi relación con ellas siempre fue buena a pesar de tener un carácter parecido y fuerte. Siempre entendí a mi propia madre y a mi abuela como figuras de protección, un lugar donde resguardarse del mundo y a la vez, como seres capaces de destrozarse a cualquiera que quisiera hacerme daño con sus propias manos. En ese sentido, también encontré en ellas esta dualidad, eran tiernas, pero potencialmente violentas, de la manera en que Louise Bourgeois hablaba de sus arañas *Maman*. La araña se presenta como algo enorme y agresivo, pero si miramos bien, podemos ver que guarda sus huevos; es una representación de su propia madre.



Fig. 2: Louise Bourgeois, *Maman*, 1999

Otros conceptos clave con los que trabajo y sobre los que investigo son los siguientes:

AUSENCIA  
FRAGMENTACIÓN  
REPETICIÓN  
DIMENSIÓN TÁCTIL  
TACTO  
TERNURA  
VIOLENCIA

En las páginas que siguen a esta en la ARGUMENTACIÓN TEÓRICA intentaré hacer un repaso por mi infancia para lograr establecer los puntos de inflexión que ayudaron a configurarme, proponiendo un repaso por ciertas teorías que considero relevantes para cada uno de los aspectos a tratar. A partir de aquí vienen tres grandes bloques, los cuales representan para mí hechos clave basados en vivencias personales a los que he titulado de esta manera:

- LA ROTURA EN LA INFANCIA: donde analizo la importancia actual de la figura del niño y la niña y su porqué, además de un repaso por *El Estadio del Espejo* de Jacques Lacan, en el que el célebre psicoanalista habla de cómo el niño y/o la niña empieza a construir su «yo» a los pocos meses de vida con ayuda de la madre (o la figura que se encuentre ejecutando este papel en la identificación del infante).

- LA VIOLENCIA Y LA TERNURA: donde hablo de ciertas herramientas que acompañan a los/as niños/as, tales como personajes animados, juguetes y juegos, que a pesar de parecer inofensivos y tiernos, aparecen como mecanismos de control decisivos en su crecimiento, ofrecidos por las personas que los/as crían como un gesto de afecto, sin ser realmente conscientes de lo que esto conlleva.

- EL CUERPO AUSENTE: donde hago un repaso de *Duelo y Melancolía* de Sigmund Freud, artículo en el que podemos encontrar un ejemplo de alteración del «yo» ligada a la pérdida de un ser querido que relaciono directamente con la pérdida de mi abuelo y lo que esto supuso para mi familia.

Con este recorrido pretendo tratar varios puntos que no solo me parecen relevantes por su valor a nivel psicológico y social, sino por el valor personal que tienen para mí, y por la necesidad de recurrir a ellos para encontrar el porqué que busco. Me encuentro ligada a ellos por sucesos acontecidos en mi vida y en las de mi madre y mi abuela. Ambas fueron, son y serán, evidentemente imprescindibles en mi crecimiento y en la construcción de mi identidad. Por esto, ellas estarán presentes durante todo este camino siendo protagonistas en la inmensa mayoría de ocasiones en mis obras.

Quisiera aclarar para cerrar este punto que tanto mi madre como mi abuela son dos personajes fundamentales y recurrentes no solo en mi producción, sino también en mis investigaciones, por lo que su alargada sombra acompañará todos y cada uno de los puntos de este trabajo como una figura siempre presente, tan tierna como violento pueda parecer esto que afirmo.

## ARGUMENTACIÓN TEÓRICA

Parece evidente que desde el nacimiento de un/a niño/a se empiezan a forjar no solo su personalidad, sino su propia identidad y maneras de ser. En nuestra sociedad, esta figura inocente y pura sustituyó a la figura históricamente conocida como arquetipo amoroso que constituía el amor romántico, tal y como afirma el filósofo Simon May en su libro *El Poder de lo Cuqui*:

«Se trata de una revolución de asombrosa velocidad y alcance, en la que el mundo del niño ha ocupado una posición cada vez más visible para el adulto como la clave de una vida lograda, como santuario de lo sagrado y, con el tiempo, como el objeto amoroso por excelencia; una revolución que ha hecho de la seguridad y protección del niño la prueba de fuego de la salud moral de una sociedad hasta cotas que habrían sido inconcebibles a lo largo de buena parte de la historia de Occidente.» (May, 2019, p. 108)

Siguiendo esta premisa que sitúan al niño y a la niña en el centro como nuevo paradigma amoroso, se comenzó a considerar a este/a como un/a sujeto/a de estudio importante, ya que como se podría deducir, y como he afirmado al principio de este capítulo, la infancia es decisiva para la evolución y crecimiento del ser humano. Fue gracias al psicoanálisis que este/a nuevo/a sujeto/a<sup>1</sup> empezó a considerarse como tal y empezó a ser cuidado/a con gran esmero, el mismo que le fue negado durante siglos:

«el auge de la psicología y el psicoanálisis promovió la imagen del niño como progenitor del adulto e, inevitablemente, la experiencia de lo infantil quedó incorporada como fuerza motriz de casi cada éxito, fracaso, temor, flaqueza, fuerza, interés amoroso y trayectoria profesional en la vida del individuo. En ese mismo sentido, avanzado el siglo XX, el niño empezó a desplazar paulatinamente a la pareja romántica como objeto amoroso arquetípico, y su salud psicológica devino motivo de desvelo con una intensidad e importancia moral tal vez sin precedentes.» (May, 2019, pp. 108-109)

Encontramos así numerosos/as autores/as que estudiaron esta figura importantísima del niño y/o la niña, como el psicoanalista Jacques Lacan, dejando claro que el período infantil era delicado y complejo en su estudio. El terreno pantanoso en el que nos movemos nos asegura que durante los primeros meses de vida, cuando el/la niño/a es capaz de percibir su propia imagen al poco tiempo de su nacimiento (entre el sexto mes y el año y medio), empieza a construirse su «yo». En *El Estadio del Espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* de Lacan que podemos encontrar en *Escritos I*, comprendemos que cuando el/la niño/a es capaz de reconocer su totalidad en el espejo y no los fragmentos inconexos que antes lo/a configuraban, comienza a identificarse y a concebirse como un solo ser distinto del resto de cosas y seres que lo rodean.

Este pequeño ser humano se reconoce en un espejo como una totalidad, sin fragmentación, frente a la manera que tenía antes de hacerlo, en la que no era capaz de reconocer su propio cuerpo distinto del resto de cosas y personas que lo rodeaban. Esto es el producto de una prematuración<sup>2</sup>, una fetalización<sup>3</sup>, que hace que el niño y/o la niña vea su cuerpo como fragmentado, sin distinguir que es un todo. Como si todo aquello que ve a su alrededor fuera él/ella mismo/a, incluida su madre (o la persona que se encuentre ejecutando esta función en la identificación del niño y/o la niña con su imagen). Frente a esto, en el momento en el que es capaz de reconocerse como una totalidad corrigiendo ortopédicamente<sup>4</sup> esta condición con la que nacemos comienza a construir su propia identidad:

1. Me gustaría que se me permitiera el uso de esta palabra de la manera en que Foucault la empleaba, ya que me remito a él utilizándola, siendo su uso una declaración de intenciones: «(...) Foucault se negaba a referirse a las personas como a «individuos»; las llamaba, en cambio «sujetos», para indicar el grado hasta el cual están sujetas a (y construidas por) estos medios de control social.» (Pultz, 2003, p. 9)

2. Término utilizado por Jacques Lacan en *El Estadio del Espejo*.

3. Ibíd.

4. Ibíd.

«El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de lactancia que es el hombrecito en ese estadio infans, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo (je) se precipita en una forma primordial, antes de objetificarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal en función de sujeto.» (Lacan, 2009, p. 87)

Esta primera identificación sienta las bases para las secundarias, el reconocimiento de «el tercero», que se dan con el padre o quien cumpla esta función (complejo de Edipo) y con el resto de seres humanos. No obstante, la primera, es esencial para el resto de la vida, ya que esa primera imagen del «yo», sostendrá un ideal que nos acompañará para siempre. Esta imagen está creada con ayuda de la madre (o la persona que se encuentre ejecutando esta función en la identificación del niño y/o niña con su imagen), que es la primera que dice al niño y/o niña: «este eres tú» o «esta eres tú». Precisamente ese o esa será el «yo» a alcanzar, el deseo de la madre. Tiene que ser eso, buscará ser eso. Durante el resto de su vida, este deseo lo/a acompañará de manera inconsciente.

La primera identificación del niño y/o niña con su imagen (que no es él/ella), supondrá un paso importante para la socialización, ya que podemos decir que la identidad se construye mirando al «otro/a» y no a uno/a mismo/a, es decir, que la identificación está fuera y no dentro. Por tanto, con *El Estadio del Espejo*, el niño y/o la niña consigue comenzar a vincularse con lo social y empezar a articular lo "innenwelt<sup>5</sup> con el umwelt<sup>6</sup>, es decir, el mundo interior con el mundo circundante.

Considero absolutamente imprescindible este texto de Lacan para poder comprender cómo comenzamos y, sobre todo, cómo comencé a construir mi propia identidad. El hecho de que la primera identificación que se dé sea con la madre responde a mi instinto, el cual me decía que la madre (no solo para mí) suponía una figura clave en este proceso teniendo un rol decisivo en él. También me interesa el punto que habla del deseo de la madre a alcanzar por el/la sujeto/a, que se clava con violencia en él/ella. La madre (o la persona que se encuentre ejecutando esta función en la identificación del niño y/o niña con su imagen), inconscientemente nos condiciona a ser una cosa y no otra. Mi madre siempre tuvo una imagen en su cabeza de lo que quería que yo fuera y no era la única madre que la tenía.

---

5. Ibíd.

6. Ibíd.

## ARGUMENTACIÓN TEÓRICA

Tenemos claro que algo que acompaña al niño y a la niña prácticamente desde que nacen, son los juguetes, también los dibujos animados. Ambos sirven para que los/as niños/as aprendan, también para que no se sientan solos/as, es decir: ayudan a crear un/a sujeto/a para nuestra sociedad. Aparecen como mecanismos usados para la crianza de este/a de manera evidente y ejemplificante. Sería ingenuo por nuestra parte no considerar el poder que tienen estas herramientas normalmente formadas por materiales y/o colores amables y llamativos que atraen a los/as pequeños/as para convertirse en sus compañeros y mejores amigos. Estos «amables» amigos enseñan al infante unas maneras muy concretas de ser, en ocasiones protegidas y reclamadas en masa:

«Mickey... se había convertido prácticamente en un símbolo nacional y, como tal, se esperaba de él un correcto comportamiento en todo momento. Si, ocasionalmente, se salía del tiesto, llegaba un número indeterminado de cartas a los estudios, procedentes de ciudadanos y organizaciones que consideraban que el bienestar moral de la nación estaba en sus manos... Finalmente, hubo de verse forzado a interpretar el papel de un hombre recto.» (May, 2019, p. 151)

Si entendemos esto no debe extrañarnos en forma alguna episodios como este del tan amado Mickey Mouse de Walt Disney, pero tampoco deben hacerlo otros que puede ejemplificar la premisa de que el juguete controla de una manera, quizá no más evidente, pero sí más perversa:

«Parks hizo varias fotografías que esperaba mostrarían los devastadores efectos que tiene el racismo en sus víctimas. Una de ellas es *Niños negros con muñeca blanca* (...) No juegan con una muñeca de su propia raza, sino con una de la dominante, la blanca. La imagen es paralela a la investigación que efectuaba en esos tiempos el psicólogo afronorteamericano Kenneth B. Clark, que trataba de comprender el desarrollo de la identificación racial en los niños. Si se pedía a un niño afronorteamericano que escogiera la muñeca mejor, elegía la blanca, porque, decía, tendría una vida más feliz.» (Pultz, 2003, p. 95)



Fig. 3: Gordon Parks, *Niños negros con muñeca blanca*, 1942

Así mismo, podemos hablar no solo de juguetes o personajes animados, sino también de las herramientas de control que encontramos en los juegos infantiles que enseñan a los/as pequeños/as a no salirse de la raya porque sino estás «muerto/a», entre otras siniestras condiciones. Tal vez entendemos mejor esto porque ya hemos hablado antes de dos casos concretos de esta doble cara tierna y violenta de la misma moneda que es la infancia. Y como todo en la infancia, los juegos también están repletos de normas y reglas a seguir cuidadosamente para poder formar parte de ellos:

«Todo juego es un sistema de reglas. Estas definen lo que es o no es un juego, es decir, lo permitido y lo prohibido. A la vez, esas convenciones son arbitrarias, imperativas e inapelables. No pueden violarse con ningún pretexto, so pena de que el juego acabe al punto y se estropee por este hecho. Pues nada mantiene la regla salvo el deseo de jugar; es decir, la voluntad de respetarla. Es preciso jugar al juego o no jugar en absoluto.» (Roger, 1986, p. 11)

Ante todo debemos tener claro que el jugar constituye algo serio y a tener en cuenta, no solo en la educación, sino en la vida misma de los seres humanos: «Los niños, los jugadores de fútbol y los de ajedrez, juegan con la más profunda seriedad y no sienten la menor inclinación a reír.» (Huizinga, 1972, p. 17).

Por esto, me planteo que tal vez estos juegos que vienen perfectamente trazados para no salirse de los límites estipulados no sean realmente tal, sino algo distinto y perverso. Citando a Huizinga en su libro *Homo Ludens* me atrevo a afirmar por medio de sus palabras que:

«Todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego. (...) Se dirá: tal libertad no existe en el animal joven ni en el niño; tienen que jugar porque se lo ordena su instinto y porque el juego sirve para el desarrollo de sus capacidades corporales y selectivas. (...) El niño y el animal juegan porque encuentran gusto en ello, y en esto consiste precisamente su libertad.» (Huizinga, 1972, p. 20)

Mis dudas con respecto a las «buenas intenciones» detrás de estos juegos aparentemente inofensivos, empiezan a aflorar por los numerosos ejemplos que encuentro de estas características. Recubriendo estos mecanismos de control de una capa de gusto y placer, se consigue que durante la infancia comience a forjarse un/a sujeto/a sano/a para una sociedad concreta. A la cual solo le importa clasificar para poder controlar mejor como propone el filósofo Michel Foucault nombrando otros juegos: «el juego de los castigos y las responsabilidades» y «el juego de los placeres», en su libro *Historia de la Sexualidad I: La voluntad de saber* al que hace referencia Anthony Giddens en su ensayo *La Transformación de la Intimidad*.

«La civilización implica disciplina y la disciplina implica control de los mecanismos internos. Control que para ser eficaz debe ser interno. (...) Foucault (...) veía la vida social moderna como intrínsecamente limitada por el surgimiento del «poder disciplinario», característico de la prisión y del asilo, y también de otras organizaciones, como las «firmas de negocios», escuelas u hospitales. El «poder disciplinar» produce «cuerpos dóciles», controlados y regulados en sus actividades e incapaces de actuar espontáneamente a impulsos del deseo.» (Giddens, 1998, p. 14)

Tras exponer estos ejemplos y comprobar cómo incluso lo que parece más inofensivo puede resultar devastador, aunque provechoso para disciplinarnos y convertirnos precisamente en lo que quieren que seamos, podemos aceptar que la infancia no solo está cubierta por una capa de ternura evidente, sino que esta fina capa blanda y suave esconde una violencia tal que es capaz incluso de moldear lo que somos. También quiesiera añadir ejemplos que yo misma viví de manera activa cuando era niña: juguetes rosas para las niñas y azules para los niños, juguetes blanditos y suaves para las niñas y duros y agresivos para los niños, juguetes de bebés, cocinas o kits de limpieza para las niñas y coches, pistolas y espadas para los niños.

Estos mecanismos nos acompañaron el resto de nuestras vidas, moldeando lo que generaciones enteras debían ser y la imagen cara al público que debían dar. Las niñas estuvimos condenadas a imitar conductas de personajes como la célebre Barbie, mientras que nuestros compañeros pudieron permitirse el lujo de soñar con algo más (aunque no mejor) que tener ropa bonita, un cuerpo de plástico y maquillaje para tapar sus «imperfecciones», que por otra parte, una sociedad como la nuestra no podía tolerar. Tras las buenas intenciones se escondía algo que deformaría, no solo nuestra manera de ser, sino nuestros propios cuerpos para que encajáramos en los moldes preconcebidos por una sociedad posmoderna occidental basada en las apariencias, más severa aún con las mujeres y los colectivos marginales por ser esencialmente capitalista, patriarcal, machista, colonial y supremacista. Toda aquella persona que se salga de lo preconcebido será destruida por las instituciones y mecanismos antes mencionados...

Esta destrucción, este darse cuenta de los mecanismos, crea disidencias, personas que intentan sobreponerse y acabar con un sistema opresor y corrupto. En ocasiones, ser consciente y posicionarse implica graves alteraciones anímicas que, a mí personalmente me han acompañado casi media vida llegando a ser diagnosticada, entre otros, de Trastorno de Despersonalización. Esto me llevó incluso a no reconocer mi imagen en el espejo y a cuestionarme, desde entonces, mi propia identidad y el problema que esta supone.

## ARGUMENTACIÓN TEÓRICA

Quisiera centrar este último punto de la ARGUMENTACIÓN TEÓRICA en el artículo *Duelo y Melancolía* de Sigmund Freud, el cual podemos encontrar en *Obras Completas Volúmen XIV: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras* (1914-1916). Encuentro fundamental el análisis de esta, puesto que hemos venido hablando de identidad y su construcción. En esta obra, Freud habla sobre cómo afecta al «yo» una pérdida, algo con lo que debemos convivir incluso desde la más tierna infancia.

Para introducirnos al concepto de melancolía, Freud compara este con el de duelo, el cual nos es bastante cercano, porque es el proceso no patológico, y pasajero, que atravesamos tras la pérdida de un «objeto» querido:

«El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que hagas sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía, (y por eso sospechamos en ellas una disposición enfermiza). (...) a pesar de que el duelo trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos inoportuno y aún dañino perturbarlo.» (Freud, 1975, pp. 241-242)

Freud afirma que el duelo no supone un estado patológico, no habiendo en este una alteración del sentimiento de «sí», si no de la libido asociada al «objeto» que se pierde. De esta forma, al pasar el duelo, lo cual supone un proceso largo y difícil, la libido que estaba invirtiendo el «objeto» ahora perdido, regresa de manera «libre» y «desinhibida» para utilizar esa energía perdida en un «objeto» nuevo. La profunda y determinante diferencia con la melancolía, es que, en este caso, el/la enfermo/a no puede estar realmente seguro/a de qué es lo que realmente perdió, es decir, que la pérdida en la melancolía es inconsciente:

«podría presentarse aún siendo notoria para el enfermo la pérdida ocasionadora de melancolía: cuando él sabe a quién perdió, pero no lo que perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la consciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida.» (Freud, 1975, p. 243)

En este punto encontramos cómo se establece una clara dicotomía entre lo que le sucede a la persona afectada de duelo y lo que le sucede a la melancólica, viendo cómo en el primer caso la alteración que el/la «sujeto/a» sufre afecta al mundo y en el segundo, esta afecta directamente al «yo»:

«El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico (Ichgefühl), un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo. El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo.» (Freud, 1975, pp. 243-244)

Si hablamos de las declaraciones que hace el/la «sujeto/a» que padece melancolía cuando se le pregunta, podríamos deducir que lo que ha perdido es la valoración de su propio «yo». No obstante, cuando intentamos profundizar en esto, ocurre que el/la «sujeto/a» no tiene mucho que ver con aquellos reproches que se hace a sí mismo/a y sí con el «objeto de amor» que parece haber perdido:

«(...) Sin con tenacidad se presta oídos a las querellas que el paciente se dirige, llega un momento en que no es posible sustraerse a la impresión de que las más fuerte de ellas se adecuan muy poco a su propia persona y muchas veces, con levísimas modificaciones, se ajustan

a otra persona a quien el enfermo ama, ha amado o amaría. Y tan pronto se indaga el asunto, él corrobora esta conjetura. Así, se tiene en la mano la clave del cuadro clínico si se discernen los autorreproches como reproches contra un objeto de amor, que desde este han rebotado sobre el yo propio. (...)» (Freud, 1975, pp. 245-246)

Así, Freud explica que lo que sucede es que el/la «sujeto/a» se identifica con la persona amada que perdió por un «desengaño» o «afrenta»:

«(...) Hubo una elección de objeto, una ligadura de libido a una persona determinada; por obra de una afrenta real o un desengaño de parte de la persona amada sobrevino un sacudimiento de ese vínculo de objeto. (...) La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo. (...) La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto abandonado. De esa manera la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación.» (Freud, 1975, pp. 246-247)

Para hacer posible la identificación, Freud toma de ejemplo lo que dice Otto Rank (psicoanalista y compañero suyo) al respecto: Se necesita de una «base narcisista» por la cual, si la libido que la inviste encuentra «dificultades» o baches en el camino, pueda volver al «yo» del que partió:

«La identificación narcisista con el objeto se convierte entonces en el sustituto de la investidura de amor, lo cual trae por resultado que el vínculo de amor no deba resignarse a pesar del conflicto con la persona amada. Un sustituto así del amor de objeto por identificación es un mecanismo importante para las afecciones narcisistas; (...) En otro lugar hemos consignado que la identificación es la etapa previa a la elección de objeto y es el primer modo, ambivalentemente en su expresión, como el yo distingue un objeto.» (Freud, 1975, p. 247)

Freud continúa afirmando que cuando esto sucede salen a la luz los sentimientos de amor y odio por el «objeto» perdido. El/la «sujeto/a» enfermo/a se va a comportar como si fuera el/la culpable de la pérdida, de ahí los autorreproches. En esta identificación con el «objeto» de la que hemos hablado se encuentra el amor, pero el odio va a ensañarse con la parte que encarna al «objeto de amor» perdido, es decir, con el «yo» que se ha identificado: «Si el amor por el objeto (...) se refugia en la identificación narcisista, el odio se ensaña con ese objeto sustitutivo insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir y ganando en este sufrimiento una satisfacción sádica. (...)» (Freud, 1975, pp. 248-249)

De esta manera también podemos explicarnos el suicidio. Entendiendo que la libido inviste al «objeto» y que para volver a la normalidad esta debe volver al/a la «sujeto/a» desde el/la que salió, para así caer sobre otro nuevo «objeto», entendemos que esta no regresa, sino que se produce una identificación del/de la «sujeto/a» con el «objeto». Aquí encontramos otra dicotomía, la del amor y el odio por el «objeto», que en realidad serían retener y dejar ir. El odio es el que causa que la «agresividad contenida» caiga sobre el «objeto», es decir, sobre el/la propio/a «sujeto/a» que se ha identificado con el «objeto».

Concluyendo, Freud plantea que lo que suele suceder con los/as enfermos/as de melancolía es que la libido del «objeto» finalmente vuelve sobre el «yo». La batalla que se libraba en el inconsciente ente el amor y el odio, se traslada al plano de lo consciente y en lugar de ser sobre esto, trata de una parte del «yo» contra su «instancia crítica».

Quise tratar este artículo por su relación directa con la Depresión, enfermedad padecida tanto por mi abuela a nivel crónico, como por mi madre y por mí hace años. Cuando mi abuelo (objeto) murió, ellas (sujetas) entraron en depresión. Es sabido que en ambientes depresivos es más fácil que aflore esta enfermedad. Por suerte, nunca padecimos lo que Freud llama Melancolía, que a día de hoy es conocida como Depresión Mayor, padecimos Depresión Menor, la cual hizo mella en nosotras. Pasar la adolescencia, período clave de construcción de la identidad, con semejante trastorno tal vez cambió el rumbo de mi vida para siempre.

## ANTECEDENTES

La línea de trabajo que investigo actualmente, y que tiene tanto que ver con la identidad, tiene su origen en trabajos anteriores que me gustaría comentar brevemente porque considero fundamentales en el camino para llegar a este proyecto. Así pues, comenzaré mencionando mi TFG, el cual elaboré en la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada. El título de este fue *La imposibilidad de la autorrepresentación* y lo basé en mis experiencias con el autorretrato y el Trastorno de Despersonalización que padecía en ese entonces.

Al verme interesada por el tema de la identidad, decidí enfrentarme al problema de manera directa con la producción de autorretratos. Desde el primer momento me di cuenta de que aunque pudiera ser capaz de reconocermme en pequeños fragmentos, no podía reconocermme completamente en ellos. Podríamos decir que se produjo una dicotomía entre el placer de reconocermme en ciertos aspectos de estas autorrepresentaciones y el dolor de no reconocermme en su totalidad. El círculo vicioso creado por ambas sensaciones: placer y dolor, se materializó en la creación compulsiva de autorretratos.

Este problema de no-reconocimiento propio me llevó a buscar otras estrategias para tratar de conseguir imágenes más en las que sintiera que sí me encontraba representada. Al principio, la acumulación funcionó como manera de recopilar fragmentos, pero no solucionaba el problema en realidad. Simplemente lo hacía más grande y la ansiedad iba aumentando cada vez más a la hora de enfrentarme a mi propia representación.

Terminé dejando de pintar, a pesar de que traté de abordar el problema de la pintura desde distintas perspectivas: comencé pintando en formato pequeño y con pincel para pasar al gran formato con las manos, el cual terminó por agobiarme del todo aunque la manera de pintar y los movimientos se hicieron más libres.

Tras «abandonar» la pintura empecé a interesarme por la manera en que los otros me veían para intentar trazar así una identidad con la que pudiera identificar, valga la redundancia. Se me ocurrió que podría ser una buena idea pedirle a la gente de mi ambiente que me hicieran un retrato, pero tenía que enfrentarme a dos problemas fundamentales: el formato a escoger, para no dar ventaja a nadie y la libertad que les quería dar a la hora de representarme.

Así pues, planteé la posibilidad de elegir una manera de hacer los retratos con un objeto que no requiriera del conocimiento previo de una técnica compleja por parte de la persona a la que se lo pidiera. Al no querer dar ventaja a nadie y poder pedirselo a cualquier persona de mi círculo, decidí escoger la cámara Polaroid. Esta funciona como una especie de juguete, simplemente tienes que disparar y ella hace el resto, dando también importancia al azar que caracteriza a esta cámara. Por tanto, ya solo me quedaba por resolver el otro problema: cuánta libertad daría.



Fig. 4: *Impersonal*, acrílico sobre papel A4, 2018



Fig. 5: *Despersonalización*, acrílico sobre papel. 50x70cm, 2018



Fig. 6: *Desintegración*, acrílico sobre papel, 50x70, 2018

Necesitaba plantear una fórmula para pedir a las personas que eligiera para que me hicieran un retrato de una manera adecuada y que activara la performance que constituiría este trabajo. Así pues escogí esta pregunta como orden amable: «¿me haces un retrato? Puedes pedirme lo que sea, incluso que no salga yo directamente, pero que esa foto me represente.» Y recibía a cambio otra orden que podía ser amable o no, haciendo referencia de manera directa a la performance *Ritmo 0* de la célebre Marina Abramovic. Si das tanta libertad la gente puede, desde hacerte cosquillas a apuntarte con un arma, como demostrara ella en 1974.

Aceptando que las personas a las que pediría que me hicieran un autorretrato pudieran hacer conmigo lo que quisieran, empecé a reunir instantáneas que reflejaban tanto violencia como ternura y esto empezó a darme ciertas pistas que más tarde tendría muy en cuenta a la hora de realizar mi TFM. También me di cuenta con este trabajo de que cuando alguien me retrataba pasaba algo muy curioso con esa imagen: no solo parecían retratos míos, sino que suponían híbridos entre un retrato mío y uno de la persona que hizo la foto. Así pues, seguí acumulando *Metarretratos* y estudiándolos a posteriori para entender mi relación con las personas que los hicieron.

Mi intuición me avisaba sobre la importancia de la acumulación y la repetición. Este trabajo, junto con los autorretratos en pintura, supuso para mí un antes y un después en la cuestión identitaria y en mi producción:

«Y ese «algo» continuamente ensayado, a menudo es justamente nada. (...) Esos ejercicios, sin embargo, continuamente se mantienen como afirmaciones fallidas, como en definitiva solo «impresiones», que en su patente actualidad siempre retornan a la pregunta «¿Existimos?». Porque esa es también la función de la repetición, deshacer la identidad misma que pretende confirmar; desbaratar la jerarquía de modelo y copia, como lo describe Derrida: «Estamos ante una mímica que no imita a nada, ante, si se puede decir; un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene, nada que no sea ya en todo caso un doble»». Más que reafirmar la identidad del uno, la repetición inspira la furibunda producción de otro, del cual el uno no puede desembarazarse, pero que nunca será idéntico a él.» (Chiong k. (2019). *El camino Beckett de Nauman*. En Nauman, B. and Lebrero Stals, J. *Bruce Nauman: Estancias, Cuerpos, Palabras*. Málaga: Museo Picasso Málaga. (p. 145))

Otro punto a tener en cuenta de mi TFG son los dibujos a tinta china y los poemas, ambos producidos también en serie, de los cuales acumulé un gran número. No he considerado oportuno incluir imágenes de estos trabajos ya que he seguido trabajando en ambas disciplinas, hecho que puede apreciarse en esta memoria de TFM. Considero oportuno mencionar que tanto unos como otros comenzaron siendo explícitamente sexuales y violentos para transformarse en piezas tiernas, cubiertas por una obscenidad, ya no basada en el pudor sexual, sino en el pudor que causa la exposición de lo íntimo.



Fig. 7: *Autorretrato desintegrado*, acrílico sobre bastidor, 50x70cm, 2018



Fig. 8: *Autorretrato*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2018



Fig. 9-14: *Metarretratos*, (fragmento) instantáneas de Polaroid, 2018 - actualidad

# PROCESO DE LA OBRA

Durante los meses de duración del Máster en Producción Artística Interdisciplinar que se imparte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, cada uno de los alumnos recibimos un espacio para desarrollar nuestros proyectos. Por tanto, creo que es imprescindible remarcar el hecho de que el contacto permanente, durante la primera parte del curso, con los/as compañeros/as ha sido decisivo para la realización de nuestros Trabajos Finales de Máster.

De la misma manera, creo también relevante señalar el hecho de que la crisis del COVID-19 nos privó de nuestros estudios y materiales, paralizando y cambiando, en la mayoría de casos, los proyectos de una manera radical e inesperada. Quisiera, si se me permite, dedicar este párrafo de mi memoria a hablar de este problema, ya que este es un hecho extraordinario que hizo mella en todos/as nosotros/as. Vi crecer a esas personas y crecí con ellas, y lo más importante: seguimos juntos/as aunque ya no pudiéramos llamar a las puertas de los estudios de nuestros/as compañeros/as.

Al querer investigar sobre el mundo infantil y la dimensión de conocimiento que posee el sentido de lo táctil, me planteé el hecho de imitar lo que los/as niños/as hacen. Tal vez recordando, en cierto sentido, las maneras de hacer que me acompañaron siendo una niña, podría encontrar algo valioso. Siempre me han interesado los dibujos de los/as pequeños/as, su manera de jugar y de hacer y, por suerte, en algunas ocasiones de mi vida he sido monitora. La ocasión que más me marcó y la que hizo definitivamente que me decidiera a trabajar sobre esto, tuvo lugar durante el mes de julio de 2019, justo antes de empezar este Máster. Ese mes fui becaria de la residencia artística alRaso'19 de la Universidad de Granada. Acababa de entregar mi TFG, en el que, como ya he mencionado anteriormente, estuve investigando sobre la identidad, así que dediqué la beca a experimentar con materiales y a dejarme influir por el lugar en el que se realiza, el Valle de Lecrín, más concretamente los pueblos de Restábal, Saleres y Melegís.

En un momento de bloqueo, en el que no sabía cómo seguir pintando un mural, los/as niños/as del pueblo de Restábal a los/as que días antes habíamos dado un taller, se asomaron por la ventana de mi estudio que era la antigua escuela infantil, de la que quedaban aún algunos objetos, y que daba al patio de la antigua escuela de primaria y me preguntaron: «seño, ¿podemos pintar contigo?», mi respuesta fue clara: «claro que sí, coged lo que queráis, muchas gracias.» Cuando pasó un rato me dediqué a mirar lo que hacían y ahí fue cuando comprendí que si quería entender cómo había construido mi «yo» debía mirar atrás, pero mucho más atrás de lo que lo había estado mirando hasta el momento. Fijarme solo en la adolescencia no bastaba, necesitaba ir mucho más atrás, estudiar incluso a mi madre y a mi abuela, las mujeres que me preceden.

Como se puede deducir de los párrafos anteriores, el caldo de cultivo que se creó en el espacio del Máster era el idóneo para la producción y para el intercambio de ideas. Gracias a esto, en mi caso, mi proyecto empezó involucrando a mis compañeros/as. El proceso creativo comenzó con la realización de unos dibujos colaborativos a la manera que los hacen los/as niños/as: simplemente nos juntábamos y yo decía a alguno/a de mis compañeros/as: «oye, ¿dibujas conmigo?» o también se daba la situación de que yo me pusiera a dibujar en los espacios comunes y alguien se acercara y me dijera: «oye, ¿puedo dibujar contigo?». La respuesta siempre era la misma por ambas partes: «¡claro!».

Mi proceso tiene que ver con lo colaborativo, así pues seguí pidiendo cosas: «oye, ¿me pasas una foto de cuando eras niño/a?»; la respuesta volvía a ser: «¡claro!». Con estas fotos pinté algunos cuadros en papel A4 a la manera que pintaba mis propios autorretratos de los que hablé en el punto ANTECEDENTES. Con los dibujos, mencionados en el párrafo anterior, me di cuenta de que estaba imitando lo que los/as niños/as hacían y que eso era una pose, pero

que me servía para encontrar un interés y un método para desdibujar. Mis dibujos siempre habían estado hechos única y exclusivamente con tinta china, podríamos decir que aprendí a usarla y no quería salirme de la aparente zona de confort que esta suponía para mí. Por medio de estos dibujos colaborativos comencé a sentir curiosidad por usar el color, pero no por cualquier color, sino por el rosa. El rosa, como ya comenté en el punto LA VIOLENCIA Y LA TERNURA nos es impuestos a las niñas desde que nacemos, pero también es un color cárnico que responde a lo visceral. Se mezclamos un color aparentemente tierno e inofensivo con una temática que se desliza entre lo terriblemente traumático y lo tierno, el resultado es violento, pero no abiertamente, el «rosa niña», se convierte en «rosa carne». Me apropio un color que me fue asignado dándole una vuelta radical. Mis dibujos parece amables, pero si los miras un rato te das cuenta de que algo no va bien, de que no son lo que parecen. Con ellos hablo, sobre todo, de mi madre y mi abuela, también de mi relación con ellas.

Con respecto al proceso de obtención de estas series de dibujos, se suceden tres fases bien diferenciadas y necesarias:

I. Recopilación: durante esta fase la vida transcurre de manera normal, recolecto vivencias, experiencias, historias, recuerdos, etc.

II. Asimilación: en esta fase trato de analizar e interiorizar los sucesos acontecidos para establecer fijaciones con los que más me interesen.

III. Vómito o exorcismo: para explicar esta fase debemos acudir a John Berger en su libro *Sobre el dibujo*:

«exorcizar un recuerdo que obsesiona al artista, a fin de sacarse de la cabeza de una vez para siempre una determinada imagen, llevándola al papel. La imagen insoportable puede ser dulce, triste, espantosa, atractiva, cruel. Cada una es insoportable de una manera diferente.» (Berger, 2011, p. 27)

Por otra parte, se encuentran los poemas, los cuales siguen un proceso de creación muy parecido al de los dibujos, la única diferencia es que, después de escribirlos, cierro la pequeña libreta donde se encuentran y que siempre llevo conmigo y, hasta unos días después, no los suelo mirar, sorprendiéndome al encontrar algo que realmente no fui muy consciente de haber escrito. Tienen muchas similitudes con al «escritura automática» de los surrealista, pero no me atrevería a hablar de ellos en esos términos. Más bien los entiendo como poesía visual, en todo caso, y no están escritos para ser recitados, porque la manera en que esto se llevara a cabo podría condicionar a quien los escuche. Están hechos para ser leídos porque al estar formados por versos, en muchas ocasiones, formados por una sola palabra, funcionan como una carga, una acumulación de palabras que podrían ser esas u otras y que sorprenden en su lectura.

La forma de leer los poemas los acerca a la manera en la que fueron escritos: como un vómito de todo lo acumulado. Su temática es la misma que la de los dibujos, conviviendo en ocasiones, como podemos ver en la serie *Sin Título* y los poemas número 58 y 61 que aparecen en esta memoria, donde se habla de unos corderos que obsesionaban a mi abuela y de una corona de espinas con fresas clavadas con la que soñé yo. Algo a remarcar es el hecho de que serán publicados por la Editorial Talón de Aquiles entre septiembre y octubre de 2020 en un poemario que contendrá los expuestos en este TFM entre otros, el título (al menos el provisional) es *La Madre Absoluta o sobre cómo mi madre se convirtió en la madre de mi abuela*.

También quisiera mencionar a continuación los ensayos fílmicos que tal vez suponen la parte más experimental de este proyecto. Suelo trabajar con el compositor Antonio García que dota a mis imágenes de piezas sonoras. En *Manos* grabo a mi madre y a mi abuela, con las que me identifico y las que suponen para mí dos madres, como ya manifesté anterior-

mente en el CONTEXTO de la ARGUMENTACIÓN TEÓRICA. Intento retratarlas por medio de sus manos, que no son más que las manos de la cuidadora y la enferma. Todo esto acompañado de unos subtítulos que cuentan una historia: la de mi abuela, que acabó perdiendo la cordura, pero que sin embargo parece encontrarse en una especie de estado de lucidez. En *Carne* grabo fragmentos de mi cuerpo en primerísimo primer plano generando una especie de sensación de inquietud o desagrado en quien los mira a pesar de la belleza de la pieza de García que acompaña las imágenes, que por otra parte no son más que mi piel. Tras este enfoque se puede deducir que me encuentro posicionada en contra de que el cuerpo de una mujer solo parece pueda ser hermoso con respecto al canon si está sexualizado y colocado en posiciones imposibles, como podemos ver en muchos anuncios, por ejemplo, respondiendo a las necesidades de una mirada hetero-normativa con ansia de consumir cuerpos.

De nuevo, en estas piezas, al igual que en los dibujos y los poemas, la ternura aparece de manera demasiado directa como para ser simplemente eso. Podemos encontrar violencia evidente en *Manos* en las conversaciones que se dan en una casa en la que hay una persona anciana y enferma que cree volver a ser una niña. Su mente la protegió llevándosela de la cama en la que está postrada, a los momentos más felices de su infancia. Así, por ejemplo, no es raro encontrar a mi abuela llamando a mi madre (su hija), mamá o creyendo que yo soy su hermana o alguna otra familiar a la que debo parecerme físicamente, pero que lleva muchos años muerta. Por otra parte, en *Carne*, la ternura se encuentra en la piel tersa y con aspecto de suave en un primer momento, sin embargo, al pasar unos segundos empiezan a aparecer pelos que «no deberían estar», estrías y marcas en la piel. La sensación de que aquello no debería estar allí no remite a que los pelos no salen en las representaciones públicas de mujeres, tampoco las «imperfecciones» de la piel. El vídeo se vuelve desagradable, violento; no está hecho para la mirada hetero-normativa. Las protagonistas de los vídeos no pueden ser consumidas, confrontan; por eso los ensayos filmicos se tornan incómodos.

Otra de las cosas relevantes fue el hecho de que tras haber dejado de pintar, como ya comenté en el punto de ANTECEDENTES, me planteé al principio del Máster volver a hacerlo pero de una manera distinta. Pedí a mis compañeros/as que me pasaran una foto suya de cuando eran niños/as. Pintando estos retratos me di cuenta de que tampoco tenía mucho sentido para mí aproximarme al mundo infantil pintando a mis amigos/as, así que decidí abandonar esta idea de imitación para centrarme verdaderamente en los procesos infantiles, en la dimensión de conocimiento que posee el sentido de lo táctil.

De este descubrimiento y de la necesidad de tocar para hacer real, nacen las piezas escultóricas de este proyecto. Formadas por peluche y escombros producen al tocarlas un extrañamiento que, sin duda, alude directamente al mundo infantil, que parece estar centrado en la protección, la educación en valores positivos para el niño y la niña, en un hogar suave y seguro, pero que resulta estar plagado de reglas, límites y normas que tienen más que ver con definir al infante de una manera y no de otra, con la evidente perversidad que esto conlleva. Creando los «sujetos» de los que hablaba Foucault y de los que hablaba al principio de esta memoria en el punto de LA ROTURA EN LA INFANCIA en la página 7.

La manera en que estos *Recubrimientos* están hechos remite directamente a lo performático y a lo emocional, también a lo azaroso, que tan presente está en la infancia. El proceso es el siguiente y se entiende mejor con una pequeña historia: una niña camina por la calle y de repente encuentra un trozo de mármol precioso, se agacha y lo coge, para cualquier persona esto sería basura, a los ojos de una niña es un tesoro. Algo que se rompió, que ya no pertenece al todo que antes formaba acaba en unas manos amables que lo guardan y protegen. Evidentemente esa niña soy yo, el proceso es performático, se le dedica tiempo y cariño.

La obra empieza con el encuentro con estos escombros acumulados a lo largo de uno de los barrios de las afueras de Málaga, donde resido actualmente. Estas barriadas aparecen plagadas de contenedores llenos de ladrillos, puertas, adoquines, etc, aunque a veces, incluso

aparecen tirados por la calle sin más. Las obras son el pan de cada día en una ciudad que no para de crecer y que se expande por momentos. También son recurrentes las casas en ruinas y los solares llenos de estos materiales que nadie reclama. Son abandonados a su suerte cuando se rompen, yo los recojo y los cubro porque son tesoros.

Estos fragmentos son envueltos con una tela de peluche de color blanco, la misma de la que estaban hechas mis zapatillas de gatitos, las cuales me llevaron a abrirme la barbilla, dejando al descubierto sus lados rotos, destacando la grieta, la rotura, lo orgánico y envolviendo lo que permanece intacto. Cosiendo estas piezas y haciéndoles esta especie de fundas o recubrimientos que las asemejan a peluches, al tacto resultan extrañas. Aparentemente son inofensivas, tiernas incluso, pero tras ese pelo se esconde el material frío que no deja de ser piedra, madera o cualquier otro material rudo y que puede resultar violento. Como el mármol de las escaleras de mi casa por las que me caí. Estas piezas aluden a este primer recuerdo infantil del que hablaba en el punto CONTEXTO de la ARGUMENTACIÓN TEÓRICA, pero también son una clara metáfora de lo que es la infancia para mí.

Estos peluche duros suponen un antes y un después. Solía recurrir al dibujo y a la escritura porque me parecían medios muy puros e inmediatos a la hora de materializar mis ideas. Con los vídeos logré crear un ambiente visual y sonoro y, más tarde con las esculturas, llevar mi primer recuerdo infantil y la sensación que me queda tras la realización de este TFM a lo físico. Cuando lees los poemas, ves los dibujos o los vídeos entiendes aspectos emocionales, psicológicos, plásticos, pero al tocar las piezas escultóricas, creo que se termina de comprender todo. He conseguido crear potenciales armas amables, justo como los juguetes de los que hablaba en el punto LA VIOLENCIA Y LA TERNURA de la ARGUMENTACIÓN TEÓRICA, pero de una manera irónica y claramente estética.

Por último y con respecto a los materiales usados en el desarrollo de este proyecto, tengo que decir que son fundamentalmente austeros y pobres, puesto que responden al encuentro con ellos y/o a la necesidad de experimentación a la que no se prestan otro tipo de materiales más elaborados o caros.



Fig. 15: Proceso de trabajo, dibujos 2020

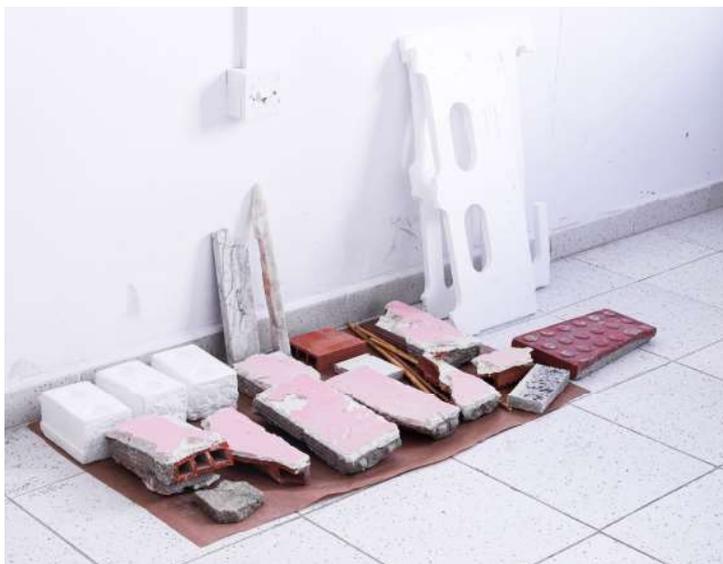


Fig. 16-17: Materiales en el taller 2020



Fig. 18-23: *Sin Título*, dibujos colaborativos, 2019



Fig. 24-29: *Sin Título*, dibujos colaborativos, 2019



Fig. 30-32: *Mis amigos*, retratos de mis amigos cuando eran niños, 2019



Fig. 33-44: *Sin Título*, serie dibujos acrílico, tinta china y grafito sobre papel A3, 2020



Fig. 45-56: *Sin Título*, serie dibujos acrílico, tinta china y grafito sobre papel A3, 2020



Fig. 58-68: *Sin Título*, serie dibujos acrílico, tinta china y grafito sobre papel A3, 2020



Fig. 69-71: *Recubrimiento 1*, listón de madera y tela de peluche blanca, 70x3x3cm, 2020



Fig. 72-75: *Recubrimiento 2*,  
caña y tela de peluche blanca,  
100x5x5cm, 2020



Fig. 76-78: *Recubrimiento 3*,  
piedra y tela de peluche blanca,  
9x8x3cm, 2020



Fig. 79-82: *Recubrimiento 4*, ladrillo, cemento, escayola y tela de peluche blanca, 13x15x14cm, 2020



Fig. 83-85: *Recubrimiento 5*,  
piedra y tela de peluche blanca,  
10x8x3cm, 2020



Fig. 86-88: *Recubrimiento 6*,  
mármol y tela de peluche blanca,  
30x29x2cm, 2020



Fig. 89-91: *Recubrimiento 7*, mármol y tela de peluche blanca, 37x2x3cm, 2020



Fig. 92-95: *Recubrimiento 8*,  
piedra y tela de peluche blanca,  
11x10x2cm, 2020



Fig. 96-98: *Manos*, (fotogramas), ensayo fílmico con banda sonora de Antonio García, 5' 52", 2020  
Enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=CSuxGvHlfow>

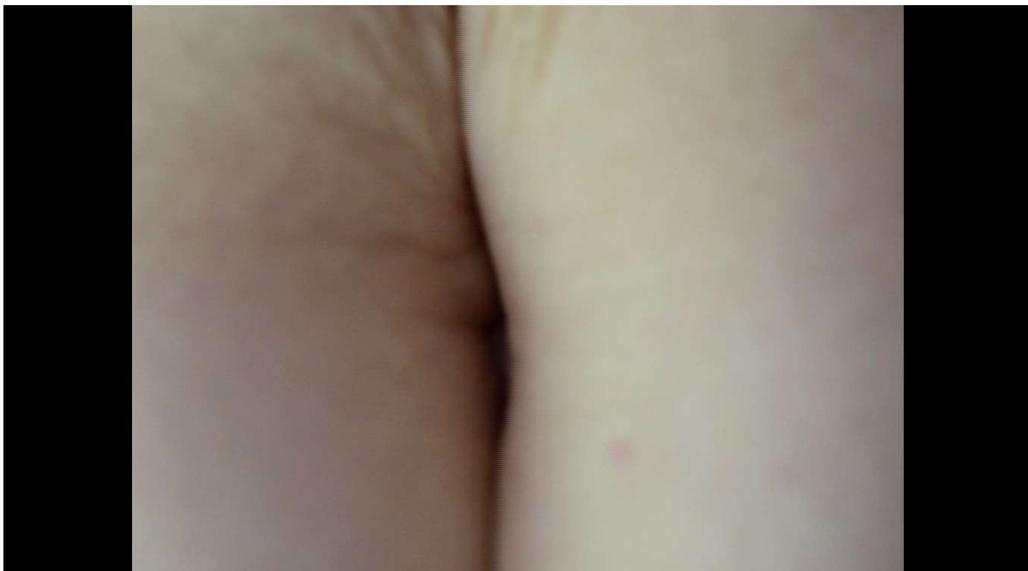


Fig. 99-101: *Carne*, (fotogramas) ensayo fílmico  
con banda sonora de Antonio García, 5' 34", 2020  
Enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tVft3ruiyhM>

58.  
El cuerpo  
está lleno  
de corderos  
y me pica  
por todas  
partes.  
No deja  
de picar  
y solo  
hay corderos.  
¿De dónde  
salen?  
¿Por qué  
me muerden?  
Pero son  
tan suaves  
y calentitos  
que no importa.  
Y siguen  
picando  
todo el  
día y  
toda la  
noche,  
aunque  
pueden  
haber pasado  
meses;  
no lo sé.  
Necesito  
que deje  
de picarme  
todo el  
cuerpo y  
que los  
corderos  
se vayan,  
pero me  
da pena.  
¿Adónde  
iban a ir  
si se van  
de aquí?  
Aquí estamos  
calentitos y  
los alimento  
de mí.  
Poco a poco  
me están

devorando  
y llegará  
un momento  
en el que  
ya no  
quede  
nada  
de mí,  
solo unos  
corderos  
gorditos,  
pequeños  
y suaves,  
tan blancos  
como  
diminutas  
perlas  
que adornarán  
la ausencia  
de mi  
cuerpo y  
dormirán  
sobre  
mis ropas  
vacías  
que ya  
nunca  
volverán  
a cubrir  
a nadie.

59.  
Había  
un niño  
muy pequeño  
que nació  
mal y  
yo le llevaba  
galletas María  
de estas  
que son  
hojaldradas  
y cómo  
más gorditas.  
Esas están  
más buenas;  
yo las como  
ahora también.  
Siempre me  
han gustado.  
Y me gustaría  
volver a  
llevarle galletas  
a ese niño.  
Era muy  
alegre y  
sonreía mucho  
aunque no  
podía hablar.  
No le daban  
mucha  
esperanza  
de vida  
porque su  
madre  
lo tuvo  
siendo  
ya muy  
muy mayor  
y por poco  
mueren  
en el parto.  
Me gustaría  
saber de él.  
Saber que  
está vivo  
y que sigue  
sonriendo  
con las  
galletas María  
hojaldradas

aunque no  
pueda hablar.  
Y recuerdo  
su pelo rubio  
delicadísimo  
y precioso  
y esos ojos  
risueños.  
También  
recuerdo a su  
madre, que  
sufrió mucho  
para poder  
tenerlo.  
¡Cuánto lloraba!  
Y después,  
cuando se  
quedó embarazada  
lo pasó  
muy mal y  
lloró mucho  
más.  
Pero la  
primera  
vez que  
lo tuvo  
entre sus brazos  
reía.  
Reía  
como  
el niño  
cuando le  
llevaba  
las galletas  
María  
hojaldradas.  
Mastica  
espacio,  
cariño.

60.  
Las caras  
están rotas,  
como si  
nunca  
hubieran tenido  
una forma  
de verdad,  
pero los  
cuerpos  
están  
aún peor.  
Aparecen  
deteriorados  
como en  
descomposición  
permanente  
y no queda  
rastros de  
lo que  
fueron  
cuando  
podían  
correr.  
Lo peor  
no es  
eso.  
Están  
encerrados,  
como si  
no hubiera  
aire y  
se asfixian  
sin remedio  
juntos.  
Pero al  
menos  
están juntos.  
En descomposición  
juntos.  
Desapareciendo  
juntos.  
Soñando profundamente  
juntos.  
Siempre han estado  
juntos.

61.  
La corona  
de espinas  
tiene fresas  
clavadas de  
un rojo tan  
intenso que  
me hace  
llorar  
cada vez  
que la veo.  
No la soporto  
no puedo  
verla,  
pero no  
puedo dejar  
de mirarla  
y me  
persigue  
en sueños.  
No recuerdo  
dónde leí  
sobre ella,  
o si realmente  
leí sobre  
ella en  
alguna  
parte,  
pero no deja  
de aparecer  
por todas  
partes y  
me persigue  
allá donde  
vaya.  
No lo entiendo,  
yo quería  
comerme  
esas fresas,  
pero  
nunca pude  
hacerlo  
y las huelo  
desde aquí,  
ya están  
maduras.  
Quiero  
morderlas  
aunque me  
pinche

con las  
espinas  
y sangre,  
porque son  
tan rojas  
que su  
zumo será  
mi sangre  
y mi  
sangre  
nunca  
podrá ser  
su zumo,  
pero sabrá  
dulce,  
como si  
la bebiera  
en un sueño  
del que  
nunca  
podré  
volver.

62.  
El jarabe  
de las ganas  
de comer  
me hace  
vomitar  
y apenas  
como.  
Necesito que  
la comida  
se quede  
dentro.  
Necesito  
poder comer,  
pero no  
puedo y  
ya no quiero  
más galletas  
ni más  
pan de aceite.  
Me gustaban  
mucho las  
gachas y  
lo que más  
me gustaba  
eran los  
huevos fritos  
con patatas,  
pero ya no  
puedo masticarlos  
y apenas  
puedo masticar  
nada.  
Yogur,  
leche con  
galletas,  
caldo  
y poco más.  
Y no quiero  
más jarabe  
ni más  
pastillas,  
pero las  
necesito  
para  
vivir.

63.  
«No te vayas,  
no nos abandones.»  
No lo hago,  
no podría  
aunque quisiera.  
Os siento  
cerca o  
más bien  
dentro.  
Y duele,  
y escuece,  
pero eso  
puede ser  
porque algo  
se está  
curando o  
por todo  
lo contrario.  
No me voy  
a ir.  
Volveré  
cada día  
para ti,  
para ella,  
para vosotras  
porque no  
podría irme  
ni aunque  
quisiera  
y no quiero.  
No quiero  
irme.  
No sufras  
más.  
Duerme,  
duerme tranquila  
y recuerda  
que voy  
a volver  
cada día  
hasta el  
día que  
me muera  
o que te  
mueras tú.  
Voy a volver  
por ti,  
porque jamás  
te dejaría

sola,  
porque jamás  
me dejaste  
sola,  
porque jamás  
nos dejaste  
solas y  
tú nunca  
lo estarás.  
Te hablaré,  
te hablaré  
y te hablaré  
incluso  
cuando tú  
te vayas y  
no vuelva  
a verte.  
Te hablaré  
y te buscaré  
y nunca te  
irás  
del todo,  
incluso cuando  
mamá  
muera,  
yo muera,  
no te irás,  
no dejaré  
que lo hagas.  
Volveré a por  
ti incluso  
entonces.  
Ahora duerme,  
abuela,  
descansa  
y no llores  
más.  
Yo guardaré  
tu sueño  
y el de  
mi madre,  
que también  
es la tuya.  
¡Hasta mañana!  
Como decíamos  
siempre.  
«Si Dios quiere.»

64.  
¿Dónde está  
la muchachica  
guapica  
que viene  
a verme  
todos los días?  
Hoy no  
ha venido  
y es la hora,  
pero tal vez  
no es la hora.  
Espero, no viene.  
Siempre lleva  
el pelo suelto  
largo y con  
bucles negros,  
pero el otro día  
se recogió  
el pelo en  
un moño  
y no me gustó  
nada, porque  
le sienta mejor  
suelto y  
se lo dije,  
la pobre reía.  
La muchachica  
vive en el pueblo,  
pero su madre  
no está,  
pobretica,  
todo lo tiene  
que hacer ella.  
¿Dónde está  
su madre?  
A ella no  
le gusta cocinar.  
A su madre  
tampoco.  
Y la mujer  
que vive  
conmigo  
me dice que  
ella es su madre,  
que no vive  
en el pueblo,  
que está estudiando  
fuera y que  
por eso

está sola.  
También dice  
que yo soy su  
madre.  
Yo quisiera  
ser su madre  
y también  
la de la muchachica,  
pero no lo soy  
y no puedo salir  
a hacerle  
de comer.  
Tampoco me  
dejan salir.  
Yo les digo  
que un día  
me levantaré  
de esta cama  
y me iré a  
buscar a  
la muchachica.  
Y ya llama,  
silencio,  
ya llama  
y ahí está,  
tan guapica  
como siempre.  
Con su pelo  
rizado  
y se ríe.  
Y me recuerda  
a alguien,  
alguien que conocí  
hace mucho  
tiempo  
y que ya  
no está.  
Pobretica,  
tan bonita...  
Qué pases  
buena noche,  
mañana ven  
otra vez.

65.  
¿Dónde está  
mamá?  
¿Cuándo llega?  
¿Falta mucho  
para que venga?  
«No, ya está  
al caer, nenica,  
come y  
te sientas  
a ver  
los dibujos.»  
Y entonces  
mamá llega,  
corro hacia  
la puerta.  
Me gusta  
acercarme  
a la puerta,  
escuchar  
cómo busca  
las llaves  
y abrir justo  
cuando las  
empieza a girar  
en la cerradura.  
Eso siempre  
la sorprende.  
Me besa,  
besa a la abuela,  
y entonces:  
«Mira lo que  
te he traído.»  
Un dulce,  
siempre ese  
mismo dulce,  
pero no  
todos los días.  
Pongo  
las manos  
y el Happy Hippo  
cae sobre  
ellas,  
enorme y  
radiante,  
justo como  
mamá.  
Camina segura,  
deja sus cosas  
y parece cansada,

vienen de  
cuidar a otros  
niños, así  
que soy buena.  
Siempre soy  
buena.  
No como  
demasiado:  
«Esta niña  
no come nada,  
se va a morir»;  
Me regañan  
un poco,  
pero no  
lo hago  
por maldad,  
es que nunca  
tengo mucha  
hambre.  
Entonces abro  
el Happy Hippo  
y lo miro  
fijamente,  
el ritual  
es sencillo:  
lo separas  
en dos mitades,  
justo por donde  
empieza el  
chocolate blanco,  
así tienes  
dos partes  
con crema,  
una tiene más  
crema blanca  
y la otra más  
crema marrón clarito;  
metes el dedo  
y chupas la crema,  
así tres veces  
por cada parte,  
porque  
el Happy Hippo  
está hecho  
de tres circulitos.  
Cuando ya  
no hay crema  
te comes  
el barquillo,  
primero

el que tiene  
sus ojitos  
y su cola  
pintados,  
luego  
el otro  
que tiene  
el chocolate blanco  
y esas bolitas  
blancas que  
se despegan.  
Mamá come,  
la abuela come.  
Terminan y  
se sientan  
conmigo  
a ver la tele.  
Ellas duermen,  
yo nunca  
echo la siesta.  
Apagan la luz.  
Están a mi lado.  
Que sea  
siempre así,  
mamás.



## CONCLUSIONES

Al principio de la memoria planteé estas tres preguntas que me hacía a mí misma y a las que pretendía dar respuesta con la realización de este proyecto: ¿por qué soy como soy?, ¿qué me ha hecho ser así?, ¿qué momentos, personas, vivencias han marcado mi vida para convertirme en lo que soy ahora?

Durante todos estos meses, desde que comenzó el Máster, he estado buscando respuestas y ahora sé que no todas las preguntas tienen porqué tener una respuesta cerrada o absoluta y aún las que se refieren a la identidad. Identificarse es esencialmente volverse idéntico/a, esto podría responder y, en efecto, responde a la necesidad que tiene nuestra sociedad por destruir lo distinto, como ya comentaba en el punto LA VIOLENCIA Y LA TERNURA de la ARGUMENTACIÓN TEÓRICA.

Soy como soy por mi educación, mi entorno, mi sociedad y porque me resistí a ser todo lo que se esperaba de mí. Lo que me ha hecho ser así son mis vivencias y experiencias personales; eso es lo que construye a una persona. Lo que ha marcado mi vida son los malos momentos, los traumas y lo doloroso, pero sobre todo, lo tierno, lo gozoso y lo alegre, y por eso decidí cuidar y ser amable. Decidí dedicar tiempo a las personas y a lo que puede parecer inútil, dar voz a quienes no la tienen y cuestionarme lo que soy y su porqué en todo momento. A día de hoy puedo afirmar y afirmo que soy una mujer, pero no como se quiere que lo sea, sino como un posicionamiento político. Porque sí, a día de hoy sigue siendo revolucionario reafirmarse en un género históricamente apartado, silenciado y maltratado.

Con respecto a la demostración de que la ternura y la violencia conviven en el ser humano desde su nacimiento, creo que no es necesario añadir nada más. Queda más que evidenciado en todos y cada uno de los puntos de este trabajo, que por otra parte, hacen referencia a momentos de mi vida que estuvieron cargados tanto de la una como de la otra.

Lo que va a pasar con este proyecto a partir de ahora es que va a continuar, va a seguir evolucionando de manera natural. Quisiera seguir investigando, sobre todo, con respecto a las esculturas que, como ya mencioné en el punto PROCESO DE LA OBRA, suponen para mí un punto de inflexión. Los objetos me están empezando a obsesionar y creo fervientemente que en ellos hay algo que no está presente en el resto de mi producción, si bien es cierto que resultan más fríos que el resto de piezas presentadas en este TFM.

Con respecto a la colocación en sala de estos objetos, me interesa el concepto de escenografía de la manera que lo utilizaban los/as artistas minimal. Una buena colocación puede hacer de estos objetos algo excepcional que aún debo explorar a fondo. Por otra parte, también estas esculturas me remiten, en cierto sentido, al hogar, a la casa y a la arquitectura por los materiales de los que están hechas y que, efectivamente, formaron parte de construcciones. Tal vez este sea un nuevo tema a explorar, de hecho me interesa bastante y creo que las próximas esculturas que haga podrían estar hechas con muebles rotos; ya conseguí una puerta.

Los poemas seguirán produciéndose, ya que no me imagino sin mi libreta y sin pararme a escribir casi cada cosa que se me ocurre. La escritura me lleva acompañando muchos años y en los poemas encuentro cosas de las que no era consciente, con ellos soy capaz de comprender aspectos de mí misma que en la mayoría de ocasiones me sorprenden y me inquietan, ellos son la base de todo, los que me dicen por donde tirar.

Los dibujos, como ya dije en el punto PROCESO DE LA OBRA, tienen mucho que ver con los poemas y su creación va de la mano. Tanto los unos como los otros han empezado a dar voz a mi madre y a mi abuela de manera evidente, usando sus propias palabras, su figura u objetos suyos.

Si hablamos de los ensayos fílmicos, quizá son los que más me intrigan. Por medio de ellos puedo colaborar con otras disciplinas como la música y, por tanto, con otras personas. Siempre he considerado esto profundamente enriquecedor y beneficioso. La manera que he encontrado por el momento de exponerlos es con un proyector en sala, pero quién sabe por dónde pueden llegar a llevarme.

Por último y para ir concluyendo, quisiera añadir una reflexión que me azota con fuerza. Tengo la sensación de que a pesar de que quise dejar de hacer autorretratos porque no me sentía capaz de hacerlos, en ningún momento los he abandonado, solo he cambiado la manera de hacerlos. Los poemas soy yo, los dibujos soy yo, los vídeos soy yo y, sobre todo, las esculturas soy yo de manera clara y evidente. He logrado aceptar que soy lo tierno y amable del peluche blanco, pero también que soy la herida y lo violento, y que estas dos realidades conviven para configurar lo que soy, lo que somos.

De manera evidente, afirmo que no habría sido capaz de llegar a tales conclusiones de no ser por la práctica artística. Mientras se hace también se está pensando y, por tanto, el conocimiento que implica la práctica manual es tan lícito como cualquier otro. Además, añadimos a este procedimiento el hecho de que, evidentemente, sigue siendo transgresor a día de hoy que una mujer hable de su propia vida y, más aún, que deje constancia de cómo ha transcurrido materializando sus vivencias en obras plásticas y visuales, llegando incluso a exponerlas al público. Con este punto irónico quisiera finalizar, haciendo alusión y teniendo siempre presente el maravilloso póster de las Guerrilla Girls de 1988 *The Advantages of Being a Woman Artist*.

# THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

**Working without the pressure of success**  
**Not having to be in shows with men**  
**Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs**  
**Knowing your career might pick up after you're eighty**  
**Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine**  
**Not being stuck in a tenured teaching position**  
**Seeing your ideas live on in the work of others**  
**Having the opportunity to choose between career and motherhood**  
**Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits**  
**Having more time to work when your mate dumps you for someone younger**  
**Being included in revised versions of art history**  
**Not having to undergo the embarrassment of being called a genius**  
**Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit**

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
www.guerrillagirls.com

Fig. 102: Guerrilla Girls, *The Advantages of Being a Woman Artist*, 1988

# REFERENTES

## LOUISE BOURGEOIS

De Bourgeois, precursora de numerosas cuestiones formales que luego resultarían imprescindibles para el arte contemporáneo, me resultan interesantes las esculturas hechas con tela, las formas directamente relacionadas con la carne y el cuerpo, también los grabados acompañados de texto, que normalmente son frases lapidarias que funcionan como polípticos. Los textos utilizados tienen un carácter íntimo fuertemente marcado por los recuerdos y pensamientos de la artista, que habla de su propia biografía. También me interesa su relación directa con Freud, el psicoanálisis y lo cotidiano; el uso del espacio de manera teatral y la división que traza entre «dentro y fuera». Por medio de sus obras y de su manera de tratar los espacios, escenográficamente, consigue abordar distintas emociones de manera eficaz, pasando de lo personal a lo universal. Bourgeois supone uno de los grandes ejemplos de trabajo autobiográfico a resaltar, no solo por sus célebres *Celdas*, que por otra parte, creo sinceramente que establecen una nueva manera de entender el espacio, sino por obras como *Seven in Bed* o *Art is a Guaranty of Sanity*.

## TRACEY EMIN

Emin constituye otra las figuras clave del arte «autobiográfico», no solo con su obra plástica, sino con su obra literaria y performativa. Así pues, encontrando en su libro *Strangeland* una ejemplificación maravillosa de cómo narrar sucesos traumáticos, Emin supone para mí un ejemplo a seguir tanto en la manera de narrar como a la hora de la realizar mis poemas y escritos. Los numerosos grabados cargados de visceralidad y traumas, y su manera de pintar implican para mí una influencia fundamental en la producción de mis propias piezas. También me resulta muy interesante la manera de introducir el texto en sus obras que funcionan como polípticos en muchas ocasiones y, sobre todo, la tomo como claro ejemplo en su forma de colocar las obras en sala, mezclando escultura y dibujo de una manera instalativa y eficaz para la narratividad, que favorece a ambos lenguajes resaltándolos.



Fig. 103: Louise Bourgeois, *Seven in Bed*, 2001

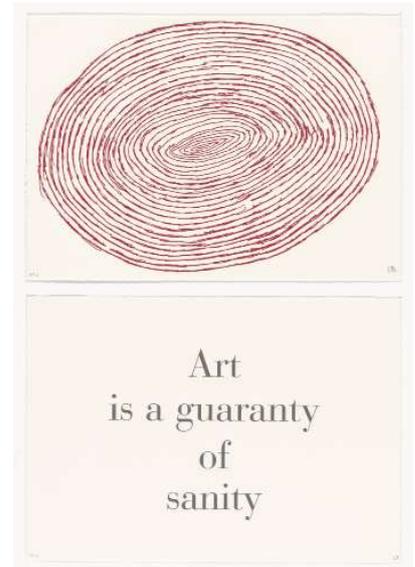


Fig. 104: Louise Bourgeois, *Art Is a Guaranty of Sanity*, n.º. 9 de 9, serie, *What Is the Shape of This Problem?*, 1999



Fig. 105: Tracey Emin, *Is This a Joke*, 1997



Fig. 106: Tracey Emin, *It was all too Much*, 2018



Fig. 107: Dorothea Tanning, *Nue Couchée*, 1969-70



Fig. 108: Nancy Spero, *The Bomb*, 1966



Fig. 109: Rachel Whiteread, *Untitled (Stairs)*, 2001



Fig. 110: Francis Bacon, *Study for a Portrait of John Edwards*, 1984

## DOROTHEA TANNING

Las «esculturas blandas» de Tanning, como esta *Nue Couchée*, remiten directamente al cuerpo y a la violencia sobre este, también a la fragilidad del mismo. Es imprescindible tener en cuenta que, aunque puedan parecerlo, no son piezas amables aunque sí nos produzcan cierta ternura. Con ellas, proclama la tela como un material noble y representa la mutilación.

## NANCY SPERO

En las pinturas de la artista plástica, performer y activista, Spero, aparece de manera evidente la violencia sobre el cuerpo de la mujer. En obras como de *The Bomb*, podemos ver que los cuerpos aparecen mutilados o descompuestos. También encontramos en su producción un marcado carácter de inmediatez en la manera de hacer. La visceralidad aparece representada de manera evidente.

## RACHEL WHITEREAD

Whiteread investiga sobre el espacio que ocupan las personas. Siendo escultora con una estética minimalista, remite con obras como *Ghost* a cierta nostalgia ligada directamente a la infancia en referencia a lo que fue y ya no es. Sus piezas resultan contundentes y sutiles en igualdad de condiciones. Los tamaños que escoge para la realización de estas remiten directamente al cuerpo. La teatralización del espacio expositivo tan esencial en el Arte Minimal está presente de manera evidente en su producción.

## FRANCIS BACON

La crudeza de las pinturas de Bacon supuso para la Historia del Arte un antes y un después, representando de manera exquisita lo figural. Obras como *Study for a Portrait of John Edwards* representan de manera evidente esta forma de tratar los cuerpos. Estas figuras entre humanas y animales, que parecen estar encerradas, pueden llegar a obsesionarnos. Encontramos sus claras referencias en el cine, la literatura y en su propia vida, que aparecen inundando los cuadros. El uso de colores planos en los fondos es también muy representativo de su producción.



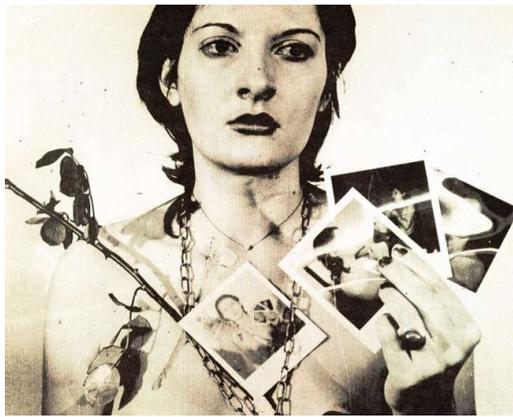


Fig. 115: Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974

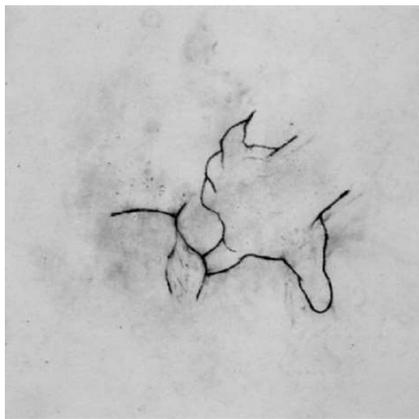


Fig. 116: Julio Sarmiento, *Holding and showing*, 1995



Fig. 117: Mike Kelley, *Ahh... Youth!*, 1991



Fig. 118: Yoshitomo Nara, *Knife Behind Back*, 2000

## MARINA ABRAMOVIC

Abramovic aparece como una de las figuras clave para entender la performance. En su impactante *Ritmo 0*, invitó a que los espectadores que acudieron a ver su acción usaran sobre ella setenta y dos objetos dispuestos sobre una mesa. Al principio, no resultaron ser violentos, pero conforme fueron pasando las horas el ambiente se fue cargando y comenzaron a usar el cuerpo de la artista con una brutalidad que la dejó aterrorizada.

## JULIAO SARMENTO

Sarmiento encuentra su leitmotiv en la mujer, pero no en una en concreto, sino en la mujer como figura recurrente. Aparece muy interesado por la figura de Lacan y su *Estadio del Espejo*, también por la de Georges Bataille, «escritor maldito». Además, él mismo asegura que lo que busca con su obra es obtener placer, porque afirma que la creación artística implica placer y libertad. Este posicionamiento me interesa especialmente, como ya comenté en la METODOLOGÍA.

## MIKE KELLEY

En la obra de Kelley, conocido como el «chico malo» por excelencia (aunque él nunca se consideró como tal) es clara la influencia de la «baja cultura». Una de sus obras que más me interesa es *Ahh... Youth!* en la que recoge peluches de segunda mano que fueron queridos y luego rechazados, los cuales suponen para él una especie de tótems de la infancia perdida que ayudan a construir nuestro «yo» adulto. En su foto aparece él durante su adolescencia con la cara cubierta de acné.

## YOSHITOMO NARA

«La desesperación que encierran sus niños es palpable y angustiante; sin embargo, a diferencia de la desesperación extrema, no queda cifrada en un desvalimiento total ni tampoco pide a gritos que se la rescate. Al contrario, la inocencia de esos niños va yuxtapuesta a una sagacidad, rebeldía e incluso frivolidad sobre el apuro en el que se encuentran. Vulnerabilidad y resiliencia coexisten en ellos.» (May, 2019, p. 59)

## APORTACIONES

Vanesa Cintas Muñoz, como tutora, resaltó la relación de mi trabajo con la performance, el mundo del teatro y lo autobiográfico. Me recomendó la revisión del trabajo de Michel Foucault y de términos como el de «violencia». Posteriormente, durante la crisis del COVID-19 ayudó a mantener mi ilusión y dedicación a flote a pesar de la frustración del momento. Consiguió animarme a continuar y me dio fuerzas para la finalización de este trabajo. También se preocupó por los aspectos formales y teóricos de la memoria, ayudándome a no salirme de los temas tratados y a concretar dando siempre importancia y dignidad a mi proyecto, que por otra parte, tanto tiene que ver con sus investigaciones e intereses artísticos.

Carmen Pardo Salgado me aconsejó adoptar cierta distancia con respecto este proyecto tan personal para poder abordarlo desde una perspectiva distinta, sin cerrarme en torno a una historia que se crea y se cuenta sin ningún tipo de opción a modificación.

María Ángeles Díaz Barbado me recomendó a Samuel Beckett y Bruce Nauman por ser dos autores que trabajan el texto de manera parecida, como si fueran figuras paralelas que ayudan a entender un mismo tema desde distintas disciplinas.

Blanca Machuca nos habló sobre la performance y sobre la necesidad de la sinceridad en lo que se hace y en lo que se investiga: implicarse con la obra es esencial. Lo autobiográfico es importante.

Pepa Cano se interesó por mis dibujos y esculturas y me comentó la posibilidad de crear un espacio de juego, usando el modelo de las habitaciones de los/as niños/as y las salas interactivas para estos/as de los museos.

Rosa Rodríguez me aconsejó el uso de todas las disciplinas que fueran necesarias y que me ayudaran a transmitir mi mensaje, sin la necesidad de centrarme en una sola. Es decir, que no me obsesionara en seguir una sola manera de hacer, ya que mi proyecto requería de experimentación formal.

Antoni Muntadas me habló sobre las maneras de hacer que tiene el teatro y la gran influencia que tiene sobre las artes plásticas y visuales. También sobre cómo esta disciplina puede enseñarnos. Por último, recomendó el «cadavre exquis» de los surrealistas como creación colectiva estimulante y beneficiosa.

Silvia López me habló sobre el hogar, sobre la casa y las relaciones que en él se establecen. Me recomendó el libro *Topofilia* de Yi Fu Tuan.

Curro González me propuso la posibilidad de cambiar formatos y de exponer las acumulaciones de obras juntas como mapas mentales. Me recomendó que mirara el trabajo de varios autores, entre ellos Markus Raetz, Philip Guston y Musa McKim.

Javier Garcerá defendió la dedicación del trabajo a mano, la vuelta a estos procesos artesanales, el dedicar tiempo a algo, ese cariño y ese amor, frente a los procesos seguidos por una sociedad totalmente centrada en lo racional.

Cristina Peláez nos aportó calma y nos reconfortó en el período de confinamiento causado por el COVID-19 que azotó el máster cuando más provechosos eran nuestros días en los estudios. Cristina, con sus visitas online de profesores/as, artistas y otras personas que forman parte del mundo del arte, nos hizo más llevadera la cuarentena y nos ayudó a tener otras visiones de nuestro trabajo en unos momentos en los que esto parecía imposible.

Blanca Montalvo me recomendó a revisara Raymond Pettibon para trabajar los dibujos y el texto. También me aconsejó exponerme a situaciones incómodas para propiciar maneras de hacer distintas a las que constituyen mi zona de confort.

Carlos Miranda impartió una clase teórica sobre las narrativas artísticas la cual nos resultó muy útil y evocadora por el contenido de la misma. Nos recomendó que durante nuestra producción tuviéramos en cuenta el hacer porque haciendo es como mejor se asimila el «aparato teórico».

Jesús Zurita conectó conmigo a la perfección. Comenzó nuestra sesión felicitándome por un poema que escribí para el catálogo de la exposición de Alejandro de Pablo Ramírez (compañero de Máster y amigo) llamada *Oconograma de la Palanca* para La Madraza en colaboración con la Universidad de Granada. Acto seguido se interesó mucho por mi trabajo y empezamos a conversar. Señaló la relación de mi trabajo con «lo siniestro» de Freud. También me comentó la posible conexión de mis piezas con «lo dionosíaco» y «lo apolíneo» de Nietzsche, proponiéndome esta dicotomía además de las que ya trabajo.

Pedro Osakar fue profesor mio en Granada durante el cuarto año del grado en Bellas Artes. En su asignatura trabajé mis autorretratos, los cuales estaban cubiertos por un aura de dolor y sufrimiento. Al encontrarnos por vídeo-conferencia me recordaba perfectamente y también mi producción. Me comentó que mi trabajo surge de lo anímico, de un estado de ánimo concreto y que si el año pasado (en cuarto de carrera) trabajaba desde el dolor, este año lo estaba haciendo desde el placer.

Paz Tornero me habló sobre el problema de la puesta en escena de las obras en estos momentos en los que no contamos con una sala, ni con un espacio para poder empezar a comprobar cómo funcionan estas entre sí. Me recomendó varios artistas para que pudiera fijarme en ejemplos concretos que trabajan la instalación como: Eva Katakkova con su *The Dream Machine is Asleep*.

Isabel Hurley remarcó mi conexión con algunos artistas que para mí son referentes y grandes influencias como: Sarah Lucas o Gerard Ricther, también me recomendó la lectura de la obra *Rizoma* de Deleuze y Guattari. Por último, señaló mi relación con el Minimal y el Arte Conceptual, entre otros.

Mar García Ranedo entendió muy bien mis dibujos y me comentó que en ellos se reflejaba el hecho de que estaba desdibujando y de que suponían un desaprender importante para alguien que ha estudiado una carrera como Bellas Artes. Con respecto a las esculturas remarcó el hecho de que el recubrimiento era una especie de velo, como si las estuviera enmascarando en cierto sentido; recubriéndolas de una segunda piel, domesticando esos materiales.

José Lebrero conversó con nosotros regalándonos unos momentos amenos y agradables a pesar de la violencia (que él mismo remarcaba) de la situación en la que nos encontramos: por vídeo-conferencia y sin conocernos de antes. Me planteó el hecho de que lo que estaba haciendo con mi trabajo era una arqueología familiar con mi propia vida, lo cual se repetía en otros/as compañeros/as. También me propuso la posibilidad de replantearme cómo presentar mis obras, si estas imágenes son objetos o algo más, sobre todo en unos momentos como estos, en los que no podemos ver las obras en físico, sino a través de una pantalla. También señaló la necesidad de buscar una legitimación de las mismas y me recomendó que me centrara en figuras fuertes que podrían servirme de ayuda para enfrentarme a los problemas de mi producción. Señaló que le parecía interesante que me sintiera interesada por Hans Bellmer y Louise Bourgeois, además de Unica Zürn y Georges Bataille.

# BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín, P., Francés, F. and Jiménez, P. (2016). *Ritos De Fiesta y Sangre*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Arendt, H. (2018) *Sobre la Violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. Madrid: FCE.
- Bataille, G. (1997) *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Berger, J. (2011) *Sobre el Dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Biesenbach, K. (2019) *Henry Darger*. Londres: Prestel.
- Caillois, R. (1986) *Los Juegos y los Hombres: la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica USA.
- Doig, P., Francés, F., Huici, F. and Koegel, A. (2017). *Studiofilmclub*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Elliott, P. and Schnabel, J. (2009). *Tracey Emin*. Málaga: CAC Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la Sexualidad I: La Voluntad de Saber*. España: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. México: Siglo XXI.
- Freud, S. (2010). *Psicología de las Masas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (1975). *Obras Completas. Tomo XIV: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Giddens, A. (1998). *La Transformación de la Intimidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kapoor, A. and Altenried, B. (2005). *Anish Kapoor*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Lacan, J. (2009) *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- McCarthy, P. and Meyer Hermann, E. (2004). *Brain Box Dream Box*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Mahon, A. and Pradera, A. (2009). *Surrealismo, Eros y Política, 1938-1968*. Madrid: Alianza Editorial.
- May, S. and Fuentes, A. (2019). *El Poder de lo Cuqui*. Barcelona: Alpha Decay.
- Millet, K. (2017). *Política Sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Nauman, B. and Lebrero Stals, J. (2019). *Bruce Nauman: Estancias, Cuerpos, Palabras*. Málaga: Museo Picasso Málaga.

Pultz, J. and Molina, O. (2003). *La Fotografía y El Cuerpo*. Madrid: Akal.

Sarmiento, J. and Francés, F. (2010). *Julião Sarmiento*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

Tuan, Y. (2007). *Topofilia*. Barcelona: Melusina.

Warburg, A. and Chamorro Mielke, J. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Whiteread, R., Francés, F. and Condognato, M. (2007). *Whiteread*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

