

Pensar en femenino: la mujer y su aparecer en la modernidad: Teresa de la Parra, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amalia Peláez*

*Marín Hernández, Elizabeth***

RESUMEN

La necesidad de crear sentido dentro de las realidades femeninas, marginadas y recluidas en los lugares de la privacidad, genera la puesta en acción de un pensamiento propio desde ese particular espacio de enunciación. La mujer se advierte en medio de un sistema patriarcal definidor y determinante de su realidad. Realidad a la que decide significar a partir de su personal diferencia. La búsqueda de su comprensión como figura femenina es producida en la entrada de una modernidad posible de ser deconstruida en el discurso de un pensar en femenino articulado en las narraciones de Teresa de la Parra, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo y Amalia Peláez. La acción de estas mujeres es iniciada desde su interioridad para ubicarse en un mundo de existencias, donde las realidades son vislumbradas a partir de los campos propios de los saberes de la feminidad. **Palabras Clave:** Femenino, modernidad, patriarcal, pensar.

ABSTRACT

In this article we will show the relevance the death issue has, in its different variants, experimented in anthropological and historical research; in the general discipline as well as for Latin America. Then, we will explore the death issue from a series of cultural manifestations that show a constant, close and familiar relationship between the living and the dead in Venezuela and Latin America from an ethnological and historical perspective. Such manifestations do not necessarily concur with the catholic conception which stresses the possibility of reaching a superior continuity in heaven or paradise; they are actually a part of a heterogenic cultural reality and of a peculiar conception of death among Venezuelans and Latin-Americans, different from the catholic orthodox one. For example, the day of the dead, spirits of purgatory, the Lone Spirit (*Ánima Sola*), the existence of ghosts' tales, and the *tombs or chapels* on highways, commemorating a death as a consequence of a car accident. These are not the only aspects that can be mentioned about death in Venezuela, we are only indicating those that have gotten our attention, considered marginal phenomena or *Folk stories*, even though they are a central part of the conscience and attitude about death in Venezuela.

Key words: representations of death, cultural anthropology, spirits and ghosts in Venezuela

* Nota del Comité Editorial: Este artículo fue culminado en Mérida, en enero de 2006, entregado a Presente y Pasado, Revista de Historia en marzo y aceptado para su publicación en mayo del mismo año.

** Licenciada en Letras con especialidad en Historia del Arte (ULA), Licenciada en Educación (ULA), Doctorado en Historia del Arte (U. de Barcelona, España). Profesora del Dpto. De Historia del Arte, Escuela de Letras de la Fac. de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. E-mail elizabethmarin@intercable.net.ve

INTRODUCCIÓN

Acceder al conocimiento de las posiciones asumidas por las mujeres y sus diferencias en medio de los territorios de los saberes patriarcales, conduce nuestro estudio a la conciencia de reconocerse ubicado dentro de los lugares movedizos de una feminidad construida sobre la base de la multiplicidad de las voces que se manifiestan en la formulación de una agonística permanente, con la cual puede hallarse la evidencia y la legitimación de sus imágenes de diferencia.

Las representaciones femeninas se encuentran íntimamente ligadas a los discursos monocentros patriarcales, a sus procesos de existencia y a las consecuencias acarreadas por la implicación de la idea de la mujer dentro de conceptos como la fragilidad o la belleza femenina, al igual que el reciclaje o la reivindicación de su memoria por medio de los oficios permitidos, todo esto unido a la perentoria necesidad de ubicar su pensamiento en el cómo entender su posición dentro de espacios marginales, privados y lejanos de la acción pública.

Las mujeres emergen desde su ubicación privada, en la posibilidad de un ejercicio ‘deconstructivo’¹ que opera como medio de comprensión de los discursos y de las visiones que han impedido la propiedad de su nacimiento como sujeto actuante y con derechos propios. Ellas desean manifestar las heterogeneidades construidas en los territorios de sus diferencias, en sus comportamientos socio-culturales, en su confinamiento dentro de las localidades privadas, para conducirse hacia la crítica consciente de un *pensar en femenino*, con el cual juzgar a los estereotipos fundados en torno a la condición de lo que significa ser mujer.

El *pensar en femenino* define la acción de entendimiento de la misma diferencia a partir del reciclaje de las imágenes impuestas por las discursividades socio-culturales, para lograr un lugar de enunciación propio y difinitorio, capaz de reutilizar y de transformar los significantes de la feminidad pautados por los sistemas patriarcales, dando como resultado una interpretación que altera a las simbolizaciones originales, en un intento de rescatar a la memoria

femenina desde la fragilidad que ella pueda representar tan sólo con la intención de comprender su proceso de ubicación dentro del nuevo ordenamiento accionado por su *pensar en femenino*, al reflexionar sobre las representaciones que las hacen visibles en el momento de insertarse en el mundo de las experiencias y donde las imágenes cosificadas de la mujer por los discursos patriarcales han sido establecidas dentro del *continuum* de una discursividad moderna monocentrada, en la cual las mujeres hallan la evidencia de una narratividad necesaria de ser deconstruida mediante la acción de un *pensar* desde su diferencia.

El *pensar en femenino* es concebido como la contingencia del reciclaje de sus representaciones, posible de generar un espacio de visibilidad de la marginación ante la necesidad de dotar de sentido a las existencias y a las subjetividades femeninas que se descubren dentro de las diversas articulaciones de las miradas dominantes, inmersas en las relaciones centro/masculino, periferia/femenino, hegemónico/cultura objetiva, subalterno/cultura femenina, o de los lugares de acción masculino/público y femenino/privado.

Los límites construidos en torno a los lugares de las existencias socio-culturales femeninas han obligado a la discursividad del pensar desde la diferencia a ocultarse en la interioridad de unas narrativas patriarcales, que delimitaban las visualizaciones de las expresiones artísticas experimentadas y realizadas por mujeres, en los tiempos de la vigencia de la modernidad como discurso rector.

La intencionalidad de las representaciones artísticas femeninas en medio de la modernidad deconstruye los enunciados de poder en el momento en que se acciona la labor de la reinscripción, de la reescritura, de la comprensión de una realidad aparentemente plural, respetuosa y tolerante de los diversos tipos de existencias, unida a los discursos que reclaman una conciencia femenina localizada en el aparecer de un imagen independiente de las tramas narrativas, en las que se inserta la simbolización de la mujer ante la mirada de los otros.

EL APARECER DESDE LA ACCIÓN EN LA MODERNIDAD

Las imágenes de las mujeres emergen en medio de las acciones generadas por la interminable tarea de la comprensión de sí mismas. El *aparecer*² se produce en el acontecimiento de un ambiente del cual no es dueña, de un lugar no creado por la diferencia femenina. Las representaciones irrumpen desde la particularidad de una alteridad idónea de fracturar el *continuum* temporal que las identifica y con el cual establecen una identidad frágil y precaria, “que depende de la autoexhibición y de la permanencia del acto de contar, una narración que identifica a su subjetividad mediante los relatos de sus propias acciones”³

La posibilidad de contar las acciones particulares genera el espacio de aparición de las imágenes ocultas, en medio de la actividad permanente de la comprensión que conduce a la emergencia de las voces de las mujeres en las formas discursivas que deconstruyen y ponen en evidencia la interioridad de las conceptualizaciones y cosificaciones, en las cuales han sido inscritas dentro de los pensamientos y las articulaciones de una modernidad objetiva, que les negaba el acceso como sujetos con pleno derecho de acción, dentro de los espacios socio-culturales presentes en las esferas de las existencias públicas masculinas.

El pensamiento monocentrado de la modernidad fue presentado como un lugar firme e inmune a todo tipo de cambios. Él determinaba el comportamiento de las subjetividades, la estratificación de las esferas de existencia y bajo su manto discursivo-valorativo, se concretaba todas las historias, todos los pensamientos, que conducían a convertir a los hombres y a las mujeres en sujetos con igualdad plena de derechos dentro de un supuesto equilibrio de las actuaciones, de las capacidades y de los comportamientos.

El sujeto moderno, sin género específico, era capaz de dominarse a sí mismo y de manipular al mundo en la búsqueda de su legitimación por medio de una posibilidad que le permitía crear los significantes pertinentes, para articularse con la realidad del contexto que le circundaba y al cual pertenecía. Lejos de esta legitimación y autonomía

aparentemente universal, la mujer de la modernidad se encontraba recluida dentro de los espacios de una cultura subjetiva confinada a las esferas de la privacidad.

La realidad pensada por la modernidad distaba del pensamiento de uniformidad de los sujetos, pues ésta basaba soterradamente su poder en las figuras contrastantes del masculino/femenino, concebidos en la definición del espacio dicotómico de un sistema patriarcal hegemónico imperante que contemplaba el lugar cosificado del ser mujer.

La feminidad en este ambiente comienza a aparecer en la construcción de un pensamiento de interioridades, de diferencias, en la internalización de una acción que trata de añadir algo propio a la univocidad moderna, que dicta quiénes y cómo deben ser tales sujetos, sólo con la firme intención de un pensamiento femenino, posible de proporcionar un espacio de visibilidad.

La mujer como sujeto actuante se sirve de los pensamientos y de las acciones condenadas a los campos subjetivos presentes en los espacios domésticos y privados del mundo que la circunda. Ella narra las presencias inscritas dentro de las visiones que han impedido sus posibilidades de representación. Nos habla de lugares limitados, lugares en los cuales se construyó una iconización cosificada, determinada por la presencia de una cultura que puede:

“llamarse la cultura objetiva (...) Nuestra cultura, en realidad es enteramente masculina - con excepción de muy escasas esferas-. Son los hombres los que han creado el arte y la industria, la ciencia y el comercio (...) Y si todo el mundo cree en una cultura puramente << humana >>, indiferente a la dualidad sexual, es por que todo el mundo ingenuamente identifica al << hombre >> con << varón >>”⁴

La identificación de la cultura con el género masculino conduce a la obligatoriedad del *aparecer* de la acción femenina, ante la

marginación conferida por los sistemas culturales objetivos dominantes, creados bajo la mirada de un sistema patriarcal cosificante de las cualidades femeninas, bajo los conceptos-defectos de la sensibilidad, la emocionabilidad, el mimetismo, la coquetería, la labor doméstica y la subjetividad pura.

Las construcciones imaginales⁵, que recaen sobre las capacidades de la mujer y la posibilidad de su actuación como sujeto individual de la modernidad, se hallan borradas en medio del discurso universalizante de legitimación del espacio público/masculino. Ella es concebida como medio de guarda y custodia de otra realidad, planteada de manera distinta a la realidad cultural objetiva, impuesta por el sistema patriarcal.

La imagen de la mujer, a partir de las condiciones marcadas por la objetivación del sistema dominante en la modernidad, es prefigurada dentro de unos patrones de reclusión que evidencian su existencia en el espacio privado. Espacio en el cual se le atribuyen funciones de existencias específicas en lugares como: lo moral, lo emotivo, lo sumiso y lo doméstico y que ocasionan la acción de la comprensión de su *pensar en femenino*, desde una reconciliación posible de aparecer en “el mundo cuando se han silenciado la indignación y la ira, que nos obliga a la acción y, entonces somos capaces de recordar, de repetir mediante el relato y hallar el sentido de la acción”⁶.

El *aparecer*, desde un espacio privado contrario al público, dispone de la imagen de la mujer en la pertenencia a un sexo concreto, con características definitorias, basadas en la determinación de la subjetividad y de la emotividad. De ahí que, la mujer recluida en estas definiciones accione su *pensar en femenino*, ante la obligatoriedad que la dirige hacia la composición de una visión propia, para dotarla de sentido, desde la diferencia que le es asignada y que la cosifica.

La mujer de la modernidad realiza la mirada que la conduce a sí misma a su interioridad, en la acción especular de su representación, para reconocerse como sujeto de pleno derecho, y así poder afirmarse desde su carácter diferencial. De este modo inicia su proceso de

comprensión y de reconocimiento desde el interior de sus diferencias, a partir de la estructuración de las narraciones que hacen visible su espacio borrado y su inexistencia dentro de la cultura objetiva.

Las narraciones del *pensar en femenino* accionan la posibilidad de representación de la mujer, como espacio propio de su conciencia marginada, para así desarrollar el entendimiento de su realidad existencial, en medio del deseo que manifiesta la necesidad de articularse y de legitimarse, dentro del contexto al cual pertenece y en el que pretende formular otros tipos de realidad.

EL TRÁNSITO DEL PENSAR EN FEMENINO: Teresa de la Parra, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo y Amalia Peláez

El desplazamiento que realiza la acción de comprensión del *pensar en femenino*, está articulado en los discursos de cuatro mujeres representantes de la modernidad latinoamericana. Ellas visualizan el *aparecer* de los espacios de las interioridades, para conducir a la idea de su modernidad como sujetos con pleno derecho dentro de la determinación de sus existencias.

Ellas muestran el cómo sus subjetividades marginadas actúan en la reafirmación de su mundo femenino, de la realidad determinada por las diferencias del ser mujer, para consolidar la búsqueda del sentido de su espacio privado, de su desigualdad y a partir de allí poder reconciliarse con una realidad que les negaba los accesos definitivos a las esferas públicas de la cultura objetiva. Cultura en la cual otras cosas pueden ser posibles, en el momento de crear significaciones pertinentes al hacer susceptibles sus historias como medio de narración para colocarse dentro de las realidades modernas.

Las narraciones dotan de sentido a la existencia del *pensar en femenino* al producir textos plenos de significación sobre las presencias confinadas dentro de la diferencia. No para ser vista como obras realizadas por mujeres, inmersas en la agonística de la visión tradicional, de un contexto localizado en las funciones del hogar, del matrimonio, de la domesticidad, sino para partir desde su configuración simbólica

como mujer, desde su feminidad, del acicalarse y arreglarse, como afirmación de su diferencia y de su marginación y de esta forma, aparecer como denuncia de un sistema impuesto en las imágenes de la belleza y la fragilidad conferidas por el patriarcado.

Las expresiones de la fragilidad femenina, de la figura débil, del tiempo a la dedicación de las labores de mujeres, se convierten en los textos de Teresa de la Parra, de Tarsila Do Amaral, de Frida Kahlo y de Amalia Peláez⁷ en la reafirmación de sus espacios de diferencia. Espacios concebidos en las interioridades de la intuición y de la subjetividad y con ellos, contemplar las zonas distantes de una cultura objetiva que deja un aparte para las representaciones creadas por mujeres. Textos elaborados por mujeres, con el propósito de consolidar un espacio digno de ser narrado y posible de accionar el tránsito de la comprensión de su estado de marginación dentro de una modernidad dictada y asumida a partir de los saberes patriarcales.

La creación del sentido de las diferencias en los textos de estas cuatro mujeres, operan la apertura de un panorama distinto de significación, en el cual aparece la comprensión de su privacidad como actitud interminable de articulación con el contexto en el que se desenvuelven, pues se manifiesta de forma evidente la exploración de su mundo femenino al generar un nacimiento que signifique “una nueva vía para pensarnos situados/as en el mundo y al mismo tiempo tratar de comprender el sentido de nuestras acciones(...) es aparecer, hacerse visible en un mundo donde los otros ya están presentes.”⁸

De ahí que, el *aparecer* de las narraciones de estas cuatro mujeres, en su *pensar en femenino*, las ubique dentro del mundo patriarcal para manifestar la evidencia de su espacio borrado. Las figuras de las diferencias pretenden ser escuchadas a través de las narraciones de estas mujeres para mostrar una identidad femenina gestada desde la imagen del yo como renovación, como capacidad de reconocerse a sí mismas y a los cambios producidos en ellas, en medio de la elaboración de una subjetividad perceptora de las existencias en las cuales se encuentran ubicadas y de las que forman parte activa.

El reconocimiento de sus identidades y de sus pensamientos es construido por medio de la singularización que utiliza la mirada especular a modo reafirmación de sí mismas, en la confirmación de unas imágenes envueltas dentro de los criterios de un sistema de dominación determinante del cómo debían de ser, para poder acceder a las esferas públicas bajo las consideraciones específicas de la sumisión o de la belleza cosificada.

TERESA DE LA PARRA

Teresa de la Parra desarrolla en su discurso literario la evidencia y la comprensión de la marginación femenina. Aborda el espacio de la privacidad como medio para denunciar al sistema patriarcal en el reconocimiento de la afirmación de su condición de mujer. *Ifigenia*, escrita en 1924, nos instala en el tránsito de un personaje construido dentro de los patrones socioculturales de la sociedad mantuana caraqueña en plena decadencia.

La escritora ubica la acción de *Ifigenia* en estados ambiguos de existencia, por una parte, como sujeto moderno en busca de su independencia y por otra, en el repliegue o la derrota que finalmente sucederá en la expresión determinante de una sociedad patriarcal. El discurso de Teresa de la Parra constituye en *Ifigenia* el tránsito imposible de la privacidad deseada a la privacidad impuesta. En esta última *Ifigenia*, se fastidia y comienza a escribir por su perenne aburrimiento, pero ¿por qué escribe *Ifigenia*?

El escribir es una actividad 'bien vista' para la cultura subjetiva. Los textos redactados por mujeres tienden a expresar la vida íntima de la mujer, de su espacio único de marginación. Es bajo la visión de generar una mirada comprensiva, que su escritura aparece como figura femenina de denuncia en el mundo de las existencias patriarcales.

La *Ifigenia* de la Caracas de principios de siglo XX, inicia su actuación como sujeto de pleno sentido, como consecuencia de esto produce la narración de un doble discurso. Por un lado, la escritura como bien de la cultura subjetiva para los ratos de ocio y

por otro, la imagen de la feminidad moderna que rompía con los parámetros anteriormente impuestos, debido a que las visiones de lo chic y de lo moderno en las imágenes de *Ifigenia*, son planteadas por la escritora como elementos de ruptura de las iconizaciones y cosificaciones tradicionales.

El personaje femenino encuentra su sentido dentro de la narración al *aparecer* en el mundo de las existencias colectivas. *Ifigenia* evidencia una realidad común a la esfera subjetivo/femenino, convirtiéndose en un texto lleno de referencias de sí misma, de su acción particular, de la búsqueda originada por el deseo de articular su realidad dentro del contexto circundante en el cual la representación de la mujer encara una profunda crítica a la negación implícita de su carácter imaginal, sin posibles espacios para la narratividad de su pensamiento, en la mirada extraña de un sistema patriarcal permisivo de la escritura.

En este sentido, la subjetividad femenina y su memoria surgen corporizados en las imágenes de *Ifigenia*, en las cuales las continuas tensiones a las que se encuentra sometida su feminidad, producen la situación de la comprensión de un sujeto ejecutante de una historia a la que decide dotar de significación a partir su diferencia. Ella enuncia la presencia de un sujeto activo en el que se encuentran concentradas sus experiencias como mujer, sus conocimientos de lo que es ser mujer en un tiempo de cambios supuestos, en los cuales manifestará:

“Estoy segura de que mi relato te interesará muchísimo. Además he descubierto últimamente que tengo mucho don de observación y gran facilidad para expresarme. Desgraciadamente estos dotes de nada me han servido hasta el presente. Algunas veces he tratado de ponerlos en evidencia(...) En cuanto a la Abuelita(...) tiene unas ideas atrasadísimas, sí debe haberlos tomado en consideración, (...) por que ha dicho que tengo la cabeza llena de cucarachas, (...) ésta es una de las razones por las cuales me aburro en esta casa tan grande(...), donde

*nadie me admira ni me comprende, y esta necesidad de sentirme comprendida, lo que decididamente acabó por impulsarme a escribirte”.*⁹

La acción de narrar emprendida por *Ifigenia*, a través de la decisión de escribir su diario, la conduce a adoptar a la feminidad por medio de una tradición con la cual se encuentra frecuentemente enfrentada en medio de la interioridad de una lucha constante por escenificarse como mujer con derechos propios, capaces de admitir una lectura de sí misma, a partir de la coquetería, de una supuesta frivolidad, manifestada como el modo idóneo de resignificación, de reapropiación y de reciclaje del mundo impuesto por el sistema patriarcal.

El *aparecer* y el tránsito de la identidad femenina ubican a *Ifigenia*, en la ejecución de una lectura de resistencia, efectuada por la imposición sociocultural en la cual se reconoce su historia, para posteriormente disolverla como figura de diferencia, dentro de las imágenes de aceptación de la mujer tal y como existe en las codificaciones del patriarcado.

Ifigenia es localizada en la resistencia a una producción cultural, proveniente de la realidad objetiva y pública. Realidad sin posible escapatoria, pues en ella, se produce la entrega o la sumisión a los patrones patriarcales impuestos. Desde allí, la mujer privada de su acción propia eleva sus textos narrativos, dota de significación su existencia. Escribir es la salida de su universo simbólico. Universo opuesto al reinante y donde las páginas diarias mantienen la concepción del ser mujer en el ámbito de la intuición y de la subjetividad. Esta mujer no escribe en un alejarse de ellos, sino para ubicarse dentro de ellos, debido a la notoria necesidad de ser comprendida, acción que funciona como asidero de la narración.

El poder determinado por el patriarcado mantiene a *Ifigenia* atada a la iconización y a la cosificación de su imagen femenina, a la cual decide dotar de significación en la interioridad de la imposición determinada por la cultura objetiva. De manera que *Ifigenia* deconstruye los patrones tradicionales dentro de una narración que

los hace evidentes y palpables. Para ella, la imagen construida por el sistema patriarcal expresa la vinculación de su identidad con la impronta del estado de diferencia de su existencia.

La vinculación de la imagen con la realidad circundante se encuentra definida por el *pensar en femenino* del personaje, asumido como actitud de aceptación y de admiración de otras mujeres, legitimadas por el contexto social imperante en una época donde la feminidad podía alcanzar otros mundos deseados y lograr la inscripción del carácter propio de la mujer confinada al espacio de lo privado.

La conciencia del *pensar en femenino* desde el confinamiento, realiza la mirada especular de un mundo privado para elaborar la revisión de una mujer ubicada en el estereotipo cosificado de la feminidad precisado en la belleza, la dulzura o la fragilidad. En este sentido, *Ifigenia* se retrata a sí misma, deja su figura plasmada en el espejo, en la admiración que siente como persona, como sujeto de una modernidad que aparentemente permitiría a todos/das iguales competencias dentro de todas las esferas socioculturales, pero con distintas cualidades.

El verse a sí misma le confiere a *Ifigenia* la posibilidad de apropiarse del ambiente en el cual se desarrolla su narración, el lugar de la soledad del espacio privado que la ata y la encierra. El proceso de simbolización generado sobre sí misma, escapa por medio de la imagen especular con la que construye la posibilidad de pensar en ella, sus cambios y futuras libertades.

“(...) comencé a saborear con fruición mi futura libertad. Aislada como estaba frente, al alegre bullicio, me mire un largo rato en un espejo tal cual como acostumbro, y observé de repente que(...) mi sencillez de colegiala o señorita tímida resultaba horriblemente llamativa, desairada y ridícula(...) había decidido cortarme el pelo, por que pretendía volver a mi país hecha una persona totalmente chic y a la moda(...) Cosa que comprobaba yo al momento, dando vueltas en todas direcciones ante

las hojas abiertas del espejo de tres cuerpos, y lo cual me causaba una satisfacción infinitamente mayor(...) de toda aquella gran fama de inteligencia(...)".¹⁰

La imagen del reflejo femenino, persigue representar las transformaciones que se estaban operando en la conceptualización de la mujer como representación de una belleza posteriormente legitimada por la modernidad, el creciente vanguardismo y las ideas que trataban de borrar las viejas tradiciones para implementar la imagen de una nueva mujer.

El problema central de estos cambios imaginables de la feminidad, aparecen sólo en la superficie de una sociedad en la que el sistema patriarcal decimonónico de la Caracas mantuviera, al igual que la naciente burguesía venezolana, mantenían en vigencia la imagen de la mujer como la poseedora de la moral, de la resignación y de la belleza tradicional como medios de acceso a ciertas mejoras sociales en las que las mujeres podían hallarse inscritas en la seguridad de la privacidad doméstica.

En la narración de *Ifigenia* las visiones y valoraciones patriarcales tradicionales abundan y terminan por componer la imagen de la mujer de denuncia del sistema social y patriarcal imperante en la época:

*"¡Lo que ha cambiado María Eugenia, Señor! De una niña independiente y malcriadísima como era, en menos de dos meses se ha transformado en una mujer reflexiva sumisa y muy moderada (...) Ha perdido aquella malísima costumbre de pasar el día entero tragando libros, y ahora prefiere la cocina. Creo que será una magnífica ama de casa (...) pero afortunadamente ahora dirigida por (...), un hombre de tanto talento y de buen criterio, María Eugenia perderá poco a poco todos esos resabios de libertad que yo también juzgo: ¡muy peligrosos en una mujer!"*¹¹

La narratividad de *Ifigenia* es movilizada entre el deseo de la mujer de vanguardia y el replegarse a las exigencias imaginales del contexto en el que existe y con las cuales debe articularse, por medio de la conciencia de un pensamiento que permita evidenciar el cómo “La mujer ha quedado desplazada del sistema de significación y, en su lugar, se ha proyectado una imagen que respondía fielmente al carácter unívoco del sujeto masculino”¹²

La imagen de la mujer, en este sentido, es situada dentro de una realidad que transita por el autodescubrimiento que, por un lado, manifiesta su afirmación y resistencia al sistema patriarcal a través de su modernidad como sujeto capaz de construirse a sí misma, pero por otro, se repliega ante el vencimiento definitivo de una sociedad que la sumerge en la interioridad de las esferas privadas estructuradas por la visión de un sistema donde el hombre es el principal actor.

De esta manera, Teresa De La Parra crea un texto que (re)compone la imagen de la mujer desde su conocimiento de lo que es ser mujer, de las ideologías subyacentes que la implantan como figura marginal con un crecimiento aparentemente negado, para expresar en el texto literario la reivindicación de su realidad y desde allí, establecer un proceso de comprensión infinito, revelado dentro de un discurso capaz de apropiarse de una historia susceptible de ser narrada posible de crear sentido al hacer visible la marginación femenina dentro de la construcción de la imagen representacional de la mujer desde el patriarcado.

La sumisión final de *Ifigenia* es su pérdida, pero al mismo tiempo es la formulación de una identidad femenina enunciada en el poder *aparecer* entre otros/tras que ya se encontraban allí y donde su discurso privado renueva permanentemente la capacidad de referirse a sí misma, para accionar la posibilidad de la aparición visible de la queja, formulada ante el estado de reclusión impuesto.

Ifigenia delimita un *pensar femenino* conciente en el representarse a sí misma, desde la imposibilidad de cambiar la imagen institucionalizada. Ella se identifica como sujeto de pleno derecho,

reinventa su actuación en el mundo de las imágenes preconcebidas por la sociedad patriarcal. La actuación de las imágenes (re)construidas en el mundo de *Ifigenia*, espera abrir la reflexión de un *pensar en femenino*, en el cual las narraciones se signifiquen a través de un:

“Actuar que es inaugurar (...) hacer aparecer por primera vez en público, actuar es añadir algo propio al mundo (...) Cuando alguien toma la iniciativa, no sólo cambia el mundo -ya que siempre se halla entre otros, comparte con ellos/ellas el mundo- sino que se cambia también a sí mismo/a, al revelar más, de lo que antes de actuar, sabía acerca de su propia identidad”¹³

El proceso de comprensión de la realidad de la mujer desde su *pensar en femenino*, nos concede una visión interior de la feminidad. Si para *Ifigenia* el descubrirse a sí misma, era un hecho recurrente como medio de afirmación y de configuración de su imagen de mujer, existen otros textos que reafirman esta experiencia. Ese mirarse a sí mismas, define la existencia de otros que la miran y la recluyen en un espacio de fragilidad, pero esta vez no entendida como espacio de intuición subjetivo, sino como “una reivindicación de la memoria(...) de un pensar desde la fragilidad, de pensar en un medio en el que ya no existe ninguna forma de permanencia.”¹⁴

El lugar de la imagen-sujeto de la mujer aparece en la esfera pública a partir de la reafirmación de su propio yo interior, esencialmente en los procesos de comprensión que llenan de sentido su realidad como figura marginal del sistema patriarcal y donde su fragilidad pensante se convierte entonces en espacio de transparencia, en la reivindicación de ella misma como imagen diferente, como imagen femenina admirada, dentro de un espacio compartido por otros que se ven obligados a notar la presencia de las cargas históricas de lo que significa ser mujer.

TARSILA DO AMARAL

Los planteamientos sobre la construcción de la imagen femenina dependiente de los atributos marcados por el sistema patriarcal consolidan en los discursos de las mujeres una toma conciencia narrativa determinada en la narración de una visualidad plástica que resalta los contenidos de una feminidad observada desde su interioridad, en el accionar el pensamiento de la comprensión de la imagen especular de la subjetividad como reafirmación de su propio yo.

La narración visual se inicia, al igual que en el texto literario de *Ifigenia*, a partir de un *pensar en femenino*, basado en la comprensión y el reciclaje de las imágenes surgidas de los cánones de la sociedad en las primeras décadas del siglo XX, determinadas por la entrada de las vanguardias artísticas en América Latina. Espacio en el cual las mujeres participaban ampliamente y en el que formulan otros territorios de representación, dirigidos hacia la visualización de las transformaciones legitimadoras de las presencias y de los cambios sufridos por las imágenes de las mujeres en la modernidad.

La artista plástica Tarsila do Amaral, se vale de los cambios de la imagen femenina vanguardista, para la expresión de su representación plástica dentro de los campos de la sofisticación y la belleza permitidos a las individualidades femeninas que comenzaban a aparecer en la cultura concebida como objetiva y pública.

En este sentido, la modernidad trajo consigo nuevas posturas que lograron sin proponérselo un mayor protagonismo de la mujer en la creación de discursos propios para dotar de sentido a sus realidades como figuras femeninas a partir de la reestructuración de los discursos impuestos por el patriarcado desde sus propias posiciones.

Tarsila do Amaral, genera un discurso desde sí misma, desde la mujer, desde la importancia del ser admirada y finalmente colocada fuera de la esfera privada. La mujer y su imagen se convierten en la visualidad de la artista, en figura participativa de una modernidad que ha traído cambios en cuanto a su imagen. Tarsila abre paso a una lectura personal y particular de la seducción, por medio del *aparecer*

de la belleza moderna y del erotismo como parte importante de la realidad femenina.

La imagen construida por Tarsila parte de un vanguardismo articulado desde la seducción fundamentada en la simbología del vestido. Ella se refleja a sí misma en el espejo, mostrándose como realidad dual entre lo que es y en lo que necesita ser para actuar dentro de su contexto. Tarsila se reinventa y llena de sentido su existencia al hacerse visible por medio de la acción especular y de esta forma ubicarse en el mundo exterior de los sujetos percibidos.

En su autorretrato *Mujer con Mantón Rojo*, la artista llena de sentido la imagen de la sofisticación perteneciente a la esfera de la cultura subjetiva. En él hace visible el centro de atención de un texto visual que nos conduce por los entresijos de la mujer de la modernidad, en el interés por su propia imagen, por su propia forma de representación.

La sofisticación marca su imagen, pues al igual que *Ifigenia*, constituye la nueva generación de mujeres que se cultivan para crecer desde su propia feminidad, a partir de su carácter de diferencia, en el “yo soy” como renovación de una identidad femenina capaz de referirse a sí misma y de construirse dentro de los poderes patriarcales.



Tarsila do Amaral: *Mujer con Mantón Rojo****

Mujer con Mantón Rojo subraya la sensualidad y la seducción que emergen desde sí misma como imagen con atributos propios, construida por la perentoria necesidad de colocarse en un mundo público que negaba la presencia a la subjetividad de la mujer, pues ésta pertenecía a un espacio privado y sin posibilidad de acción. De allí que se ha necesario aparecer con significación propia para comprender por medio de un *pensar en femenino* a la realidad circundante y no como musa sujeta a una interpretación cosificada.

La imagen de Tarsila surge a partir de las nuevas codificaciones que experimentará la mujer dentro de la modernidad. Una mujer capaz de girar desde la cosificación otorgada por la cultura objetiva hacia la concientización y deconstrucción de los discursos impuestos a la feminidad. La artista ejerce su *aparecer* en la búsqueda de una acción de cambio, pues el vestirse y el arreglarse son manifestados como una acción estética de presencia, en la cual las/os otras/os deben participar por medio de las miradas, al igual que de la contemplación especular que ha servido como medio de reafirmación de la imagen femenina.

Mujer con manto rojo es en definitiva la reafirmación del mundo femenino de Tarsila, de un patrimonio simbólico propio. Esta imagen se moviliza más allá de los simples atributos físicos, pues ella utiliza lo mejor de la expresión plástica de la vanguardia. En ella la atmósfera borrosa que rodea la mujer la llena de misterio y la instala en la invariable posición de un mundo privado al que no puede acceder fácilmente.

Ver en la imagen de esta mujer sólo los atributos de la sofisticación y de la sensualidad, dejaría por fuera una mirada mucho más profunda, posible de trasladar al que la observa a la constitución de su imagen de mujer, de su conciencia de sujeto activo y participativo de los movimientos de vanguardia en Brasil, en los cuales construyó historias particulares a partir del conocimiento de sí misma, de su imagen como medio de reconocimiento social y

público surgido desde la esfera privada. Tarsila ubica su figura femenina en la afirmación de su autonomía replanteada en su ser mujer, comenzando con su diferencia imaginal como legitimidad dentro de la realidad, en un orientarse en su propio compromiso como personalidad marginal.

Las afirmaciones de la modernidad como liberación evidencian a una mujer posibilitada para emerger desde la interioridad de la imagen construida por los sistemas patriarcales. Ella deconstruye la imagen impuesta, se convierte en la artífice de los discursos surgidos desde su misma privacidad. Ella se reafirma entre los iconos de diferencia, la subjetividad, la docilidad, la sumisión, para crear medios expresivos conducentes a la conciliación y la comprensión del entorno en el que ha sido ubicada y en el cual deben desenvolverse como imágenes construidas y cosificadas.

De aquí que se vislumbre la condición de un *pensar* dentro del *locus* femenino de ubicación donde los discursos de la construcción de estas imágenes son constituidos por mujeres vistas en la acción de lo que es ser mujer, por esto es remarcada continuamente la importancia de sí mismas y de la constitución atributiva de sus feminidades.

Los discursos o textos representacionales de la feminidad nacen de la condición de ser mujer y al igual que en *Ifigenia*, en Tarsila, la mujer es el personaje principal, la imagen importante. Ellas mismas colocadas enfrente de sí mismas, en este sentido, la reafirmación parte de la importancia del ser femenino y de sus significaciones particulares.

FRIDA KAHLO

Otra mujer, la artista Frida Kahlo, manifiesta de igual manera la reafirmación de su diferencia, de los atributos femeninos y de su conciencia como figura participativa de una marginalidad subjetiva en permanente tensión entre los espacios públicos y privados. Frida articula la acción de su aparecer a través de su ubicación en la realidad, ante y sobre sí misma, con la intención de afirmar su identidad y su

imagen de mujer por medio de la reinención que halla en el arreglo y el vestido de su corporeidad.

Frida Kahlo participa del discurso configurador de su modernidad. Su imagen se (re)inventa, se (re)construye en la imperiosa búsqueda que la conduce a establecer nexos con la realidad circundante. Frida necesita comprender, para ello, teje puentes de sentido y de significación a través de su visualidad interior, con ella se ubica y se legitima en el medio en el cual actúa.

Los textos significantes de la artista enuncian el sentido de su particular realidad y del contexto que la circunda. Ellos son la afirmación de su figura femenina, donde de la utilización del arreglo opera como transformación permanente de sí misma, como modo de asumir la construcción de una identidad interminable manifestada continuamente en la diversidad de autorretratos realizados por la artista y con los cuales *aparece* en el mundo de las existencias. Ella emerge permanentemente en la creación de una narración que conquista su conciencia en la imagen de la mujer, de su situación y de su acceso a los espacios públicos a partir de una privacidad sutil, enmascarada en la narración de una construcción femenina propia e ilimitada.

Al igual que en el discurso de *Ifigenia* o en la obra de Tarsila, la visualidad de Frida localiza la imagen especular como la reafirmación de su 'yo imaginal', del cómo la mutabilidad de sí misma generaba cambios en la imagen constituida por el sistema patriarcal que la recluye. Sus textos visuales nos trasladan a un mundo vivido desde lo femenino en el cual se (re)estructura su país, su identidad y sus propias circunstancias de vida.

Frida se autorretrata innumerables veces y de esta forma constituye la narración de su privacidad, de su *pensar en femenino*. Ella se ve a sí misma coloca su imagen enfrente a la mirada de los otros en medio de la apertura de una actuación que *aparece* en cuanto surge la exigencia de emprender el cambio de la imagen de la debilidad femenina dentro de los contextos patriarcales dominantes.



Frida Kahlo: Autorretrato de Tehuana

Las imágenes visuales de Frida y de Tarsila, al igual que la imagen literaria de *Ifigenia*, se convierten en queja consciente ante la posibilidad de romper con la imagen ‘natural’ de la mujer. Representación que ellas han eclosionado, dentro del espacio privado de una realidad dividida en diferentes lugares de ocupación de los significados, en cuanto a la imagen de mujer requerida por las concepciones patriarcales originadas en las nociones que implican a la docilidad, a la moralidad y, en muchos casos a la constitución de la mujer como imagen ornamental.

La figuración y la cosificación femenina concebidas a partir de la imposición de cánones semejantes dentro de la modernidad se encuentran sometidas a un cuestionamiento desde las imágenes realizadas por mujeres como Teresa De La Parra, Tarsila do Amaral y Frida Kahlo. Ellas han tejido narraciones en torno a sus propias imágenes para conducir su *aparición* en la acción de sujetos con pleno derecho, en el hacerse visibles dentro de la realidad de las/os otras/os, pues en ellas es imperiosa la necesidad de conectar sus símbolos y sus presencias en la interioridad del mundo que las rodea,

en un intento de autodescubrimiento de la realidad en la cual han sido recluidas y en la que se les permite funciones determinadas para no atentar contra la cultura objetiva determinada por la razón de la universalidad moderna.

La cultura objetiva catalogaba a la imagen de la mujer dentro de la inmediatez y recomendaba a la escritura o las artes plásticas como los medios pertinentes de representación de las subjetividades femeninas, que afloran de forma violenta, pues,

*“la vida interior de la mujer se hace visible de un modo en cierto sentido más inmediato y por otra parte más reservado; su manera de moverse es asimismo muy peculiar y viene determinada por condiciones anatómicas y fisiológicas; el <<tempo>> especial, la amplitud y la forma de los gestos femeninos dan lugar igualmente a una peculiar relación de la mujer con el espacio”.*¹⁵

La mujer se encontraba confinada a las diferencias marcadas por la cultura objetiva y patriarcal de la cual toma partido, al aprovechar su confinamiento diferencial en medio de la posibilidad de creación de textos significantes capacitados para implantar su tempo especial dentro del mundo a partir de las limitaciones en las que se hallan ubicadas. Ellas crean sus discursos dentro de los atributos dados por una cultura que defiende a la razón objetiva universalizante.

Razón posible de ser deconstruida desde una supuesta fragilidad subjetiva y donde la discursividad de un *pensar en femenino*, manifiesta y ratifica el patrimonio simbólico que le pertenece como mujer, para insertarse y rescribirse en medio de una significación con la cual se autodescubren y se (re)construyen en el generar un lugar de diferencia que emerge en la interioridad de su marginación dentro del sistema universal de las vanguardias.

Las imágenes elaboradas por Teresa de La Parra en *Ifigenia* o en los discursos plásticos de Tarsila do Amaral o Frida Kahlo,

deconstruyen a la imagen cosificada de la mujer en la modernidad para nacer como representaciones imaginales con derechos propios y pensamientos legitimadores de su tradición como mujeres.

La belleza, el acicalarse, el crear imágenes para ser admiradas componen espacios surgidos de la interioridad de las esferas privadas en las que las mujeres se encuentran presentes. Ellas aparecen en medio de una realidad supuestamente inmóvil y duradera, donde las imágenes de la mujer pierden la gracia que el sistema patriarcal objetivo pretende acomodar en ellas, pues son ellas las que se revisan a sí mismas, se colocan ante el espejo para formular su propia identidad, para dar un paso más allá de la imagen especular y de la sofisticación del patrimonio simbólico femenino de la belleza y de la admiración por su propia imagen.

La mujer significada en su interioridad configura textos que evidencian una diversidad de espacios imaginales complementarios de la cosificación a la que ha sido sometida su feminidad, dentro de los conceptos del arreglarse permitido a la figura de seducción. Los discursos del *pensar en femenino* abordan, de igual forma, la esfera de la privacidad doméstica en la que las labores tachadas por la definición de los oficios cotidianos propios de las mujeres también forman parte del ser mujer, de su mundo femenino y subjetivo.

Kahlo en su obra *Mi vestido cuelga aquí*, genera el tránsito de su privacidad doméstica hacia las narraciones que articulan su ser mujer a la imagen del confinamiento marcado por las actuaciones de la esfera femenina en el interior del mundo objetivo. Mundo en el cual poseen atributos determinados que la limitan a espacios borrados de existencia. En este campo, tareas y ocupaciones determinadas figuran en la colocación de la balanza de lo objetivo y de lo subjetivo, de lo práctico y de lo emocional, pues si existe algún comportamiento diferenciatorio en el ser de la mujer, este puede evidenciarse por medio de las tareas que ésta asume como propias de su situación y de su imagen marginal representativa.



Frida Kahlo: Mi vestido cuelga aquí

Mi vestido cuelga aquí, es la imagen de una feminidad vista como la construcción de una emergencia simbólica de la esfera privada, que dispone y muestra a la representación femenina desde ella misma, para trasladarnos al interior de las esferas privadas de la domesticidad con la cual mantiene una profunda relación como espacio de existencia y donde de “Esta relación se deriva no solamente de la índole física y psíquica peculiar a la mujer, sino también de la limitación histórica en que la mujer viene viviendo, reducida la esfera de su actividad a la labor doméstica”¹⁶

AMALIA PELÁEZ

El espacio privado y cotidiano de la mujer encierra un patrimonio simbólico sensible de ser narrado y expresado. En él se producen eventos que ligan a la mujer a la existencia, a las labores de un diario hacer, pleno de significación en cuanto a la subjetividad femenina, a su modo de aparecer y de comprender el espacio que le ha sido asignado dentro de sus actuaciones socioculturales. El lugar del cotidiano funciona como texto signifiante en la visualización de la feminidad realizada por la artista Amalia Peláez.

La narratividad plástica de Peláez evidencia en los interiores de las casas criollas cubanas el rediseño de la realidad del espacio privado de confinamiento donde la labor doméstica es articulada como el elemento pertinente y legítimo de un *pensar femenino* que trata de comprender la privacidad enrarecida en la que la mujer se halla inmersa.



Amalia Peláez: Interior

Los textos visuales amalianos se encuentran constituidos por gruesas líneas negras que semejan el bordado convulsivo de un espacio asfixiante lejano de la existencia del lugar de las acciones públicas. La labor femenina realizada en privado explota dentro del barroquismo proliferante de las líneas que condensan y atan el espacio.

La intimidad expresada en el barroquismo de Amalia Peláez atrapa un patrimonio simbólico que pareciera desaparecer con la modernidad ante la entrada de lo supuestamente nuevo, sin embargo, se manifiesta la resistencia en la continuidad de los antiguos patrones que sujetaban a la mujer a la domesticidad y los valores propios del espacio subjetivo. Los interiores y su privacidad constituían el ambiente positivo de un lugar femenino conceptualizado por una cultura objetiva que asignaba tareas características y definitorias a la condición del ser mujer.

Las representaciones femeninas de la obra de Peláez son localizadas en el traslado de la forma imaginal de la admiración propia de la belleza a la imagen construida por el sistema patriarcal que implanta a la mujer dentro de una domesticidad definitiva y por ende la total marginalización de su presencia, como se muestra, de igual manera, en las posiciones enunciadas por Teresa de la Parra en su personaje de *Ifigenia* dentro de la esfera doméstica, cuando ésta escribe:

“He aprendido a bordar y a coser admirablemente tanto a la mano como en la máquina Singer; conozco ya tres clases de calado; sé hacer postres difícilísimos como son la Chipolata, la Moka y el Gateau d’ Alsace con su fuente de caramelo (...) Esta idea basada en la virtud (...) me llena de satisfacción, por que despierta en mí el sentimiento de mi importancia en cuanto a entidad humana (...)”¹⁷

Amalia Peláez, al igual que Teresa de la Parra, sitúa a la labor femenina como parte de la formación de una entidad humana, capaz de construir su imagen en medio de la legitimación del sistema patriarcal. La labor doméstica de aparente facilidad llena los ratos de ocio de una imagen construida que debe ocuparse por completo de una esfera privada que la reclama y en la cual le esta vedada la entrada a la esfera objetiva del conocimiento. A las figuras femeninas se les coloca y se les ubica dentro espacios definidos por la cultura patriarcal en los cuales ‘la virtud y buen hacer’ son cualidades indispensables para su realización como mujeres.

La elaboración de la narración amaliana aparece en el interior del espacio privado del ‘buen hacer’ evidenciando los espacios de encierro y de opresión en la mirada conciente de la mujer confinada a las tareas específicas de una imagen femenina pautada por otros/as, que continuaba manteniéndose dentro los nuevos ideales de la modernidad.

Amalia Peláez (re)escribe su realidad cotidiana a través de la labor femenina. Su acción conciente surge en la interioridad de las

tareas del ser mujer para llenar de significado a un mundo cotidiano y doméstico, de su imagen enmascarada detrás de la cotidianidad, de las frutas, de los interiores convulsionados ante la entrada de la luz en medio de las gruesas líneas que atan y convulsionan al espacio privado.



Amalia Peláez: Interior

La narratividad visual de la artista comprende y *aparece* desde una privacidad conciente, capaz de ubicar los oficios asignados a las mujeres como medios de articulación de su expresión dentro del sistema en el cual se encuentra inmersa y con el que se articula para dotarlo de sentido. Una vez más, nos topamos con una realidad pensada por la interioridad de la misma mujer, de su marginalidad, de la imagen que la constituye como sujeto no participativo de los cambios generados por la modernidad en la esfera humana.

CONCLUSIÓN

Las expresiones de estas cuatro mujeres nacen en la decisiva necesidad de comprender sus diferencias, del llevar la visión tradicional de la mujer a la creación estética para manifestarse como queja dentro del sistema patriarcal. Sus representaciones han sido configuradas a

partir de lo que consideran importante y sensible de narrar de ellas mismas, en el aprovechar los desajustes operados por la acción del *pensar en femenino* dentro de la cultura objetiva patriarcal para significar la particularidad de sus expresiones.

Los espacios de ruptura ocasionados en el discurso patriarcal por las representaciones significantes de Teresa De La Parra, Tarsila do Amaral, Frida Khalo y Amalia Peláez construyen en sus imágenes el nacimiento soterrado de las figuras legitimadoras de la libertad, del pensamiento propio, de su modernidad, de su posicionamiento de sujetos con voz propia.

Las figuras aquí estudiadas asumen el lugar de una feminidad iniciada por un pensar conciente de su ubicación dentro de las esferas de los saberes patriarcales, lo que las conduce como manifiesta la imagen de *Ifigenia* a la enunciación de un espacio de queja en cuanto su actuación en el mundo:

“Mi libertad tío Pancho no la sacrificaré yo jamás (...) - ¡Pobre María Eugenia! ¡Si tu libertad no existe! ¡Ni tu libertad existe ahora (...) ni ha existido nunca (...) Tu libertad es un mito; sí, es una de las muchas fantasías o aberraciones que se agitan en tu cabeza(...)”¹⁸

La imagen de *Ifigenia* se halla absorbida por un sistema patriarcal que la recluye y la borra como figura de cambio, ante esta situación se formula el discurso narrativo de una realidad en función de la construcción de la imagen femenina, a partir de su propia identidad, de la transformación que denuncia la ausencia de una imagen constituida por sí misma para desenvolverse en la apremiante necesidad de comprender su articulación con la existencia en medio de un proceso interminable de entendimiento.

La expresión literaria de Teresa De La Parra nos traslada a una realidad significativa digna de ser narrada, iniciada en el deseo de libertad y concluida en el confinamiento. La narración se encuentra

marcada por el rechazo al sistema patriarcal imperante ante la definición de una imagen femenina que luchaba por ser diferente y admirada. La percepción femenina particular de *Ifigenia*, es construida por medio de las imágenes especulares elaboradas en el continuo mirarse propiciado por la escritura, como reflejo de lo impuesto para finalmente componer una identidad propia de mujer.

Igualmente, sucede con las narraciones visuales de Tarsila Do Amaral y Frida Kahlo. Ambas se (re)codifican en la interioridad de la imagen cosificada que de la mujer posee la cultura objetiva dominante la cual tiene por bien visto el arreglo de la imagen femenina. Estas mujeres disponen sus imágenes femeninas como elementos de afirmación de sus realidades. El vestirse y el arreglarse se convierten para ellas en un medio narrativo de denuncia de la imagen cosificada.

El pensamiento visual de Do Amaral y de Kahlo conduce a la inversión de los patrones externos, ajenos a sus realidades y a sus experiencias femeninas. Ambas artistas aprovechan lo impuesto al tomar la tradición cosificada de la imagen de la mujer para desde allí establecer sus diferencias como medios de deconstrucción de la imagen institucionalizada por el patriarcado.

Tanto Tarsila como Frida se (re)presentan ricamente ataviadas. La primera con la sofisticación propia de las mujeres de vanguardia dirigidas hacia la búsqueda del generar conflictos por medio de la seducción y, donde el texto visual sitúa a la subjetividad como objeto de la visión especular para representar una mujer segura de la imagen realizada.

La artista examina la admiración que pueden sentir los otros, para de esta manera, aparecer en la esfera pública como imagen a ser contemplada. El juego de las imágenes femeninas planteado por Tarsila, juzga al sistema impuesto que marcaba una imagen arraigada de la mujer al hogar y no al mundo cosmopolita que nacía con las vanguardias de la modernidad.

En cuanto a la segunda, el acicalarse se convierte en el núcleo central de la narración de sus múltiples transformaciones. Los vestidos y su arreglo forman parte primordial de su pensar en ser mujer. Los

autorretratos de Frida surgen en su diferencia y son elementos estructurales de su realidad, con ellos se enlazaba a su contexto y a sus experiencias, con ellos aparecía como comprensión de las desigualdades que no le permitían acceder a la esfera pública.

El arreglarse y el ataviarse en relación con la mirada especular vienen a funcionar como los medios expresivos de una realidad dual planteada en la construcción de sus imágenes, donde el espejo sirve como medio de apertura de los discursos de una percepción femenina confinada a un mundo subjetivo dispuesto a aflorar por medio de un cuerpo observado constantemente, con el cual se transforma en la profundidad de las narraciones y las reafirmaciones de un patrimonio simbólico propio de existencia. Frida nace continuamente a través del reflejo de su corporeidad, con ello ratifica la comprensión de su situación y de su identidad como mujer.

Ambas artistas enuncian la consolidación definitiva de una realidad vista en la interioridad de lo que es ser mujer, iniciado por un *pensar en femenino* conciente de sus espacios de confinamiento. La expresión de estas mujeres plantea la deconstrucción de su configuración imaginal y liminal dentro del sistema patriarcal dominante.

En otra dirección la acción del *pensar en femenino* ubica a la narratividad de la artista Amalia Peláez, en la condición conciente de la observación y la afirmación del espacio privado como imagen de opresión donde las labores realizadas por la mujer como figura regente del espacio privado tipifican a una domesticidad transformada en elemento de expresión tendente a rediseñar la realidad femenina.

El entramado del bordado transfigura a las imágenes que atrapan y delimitan de forma violenta a la privacidad del espacio doméstico manifestado en los interiores de las casas, en las cuales se confinaba y se determinaba la representacionalidad de la mujer.

El espacio interior y privado es desbordado en medio del barroquismo de una serie de elementos que parecieran actuar sin orden aparente. La narración de los textos visuales amalianos nos enfrentan al espacio de la opresión a la que se ve sometida la imagen

constituida de la mujer en medio de las tareas que debe desempeñar y donde como figura marginal se le niega su entrada a las esferas públicas en la constitución de otra imagen que nazca de ella misma y fuera del espacio cotidiano.

Los discursos o narraciones de estas cuatro mujeres parten desde la diferencia de un *pensar en femenino*, concebido como denuncia y diálogo de la construcción de la imagen de la mujer dentro de la modernidad. Ellas adoptan la tradición para poder deconstruirla y con ello generar un nuevo espacio en el cual se reciclen las imágenes institucionalizadas y arraigadas en la realidad de sus contextos.

Su *pensar en femenino* legitima la imagen de la mujer, de las narraciones que se estructuran desde su ‘yo específico’, para manifestar y reinscribir sus particulares formas de identidad en medio del *aparecer* de la reafirmación de sus patrimonios simbólicos y de sus tradiciones como mujer comunes a otras experiencias.

De esto último, se deduce la necesidad o el deseo de representación que poseen como sujetos imaginales, perceptores de una realidad posible de ser transformada en sus textos con la intención de convertirse en objetos percibidos dentro del contexto en el cual elaboran su *aparecer* en la existencia común a otras/tros.

Teresa de la Parra, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo y Amalia Peláez, enuncian sus existencias plurales. Con ellas se apropian de las lecturas legitimadoras de una cultura objetiva a la cual deconstruyen por medio de la capacidad de referirse a sí mismas a través de sus imágenes de diferencia.

Las narraciones elaboradas por estas cuatro mujeres y sus expresiones se convierten en textos estéticos para *aparecer* en el mundo cotidiano como evidencia de una construcción adecuada y legítima, al ubicarse en el centro de sus historias para conducir a la comunicabilidad la percepción elaborada de sus experiencias, de lo que es ser mujer, dentro de la exploración de un pensar reflexivo sobre la imagen construida por los colectivos en cuanto a la feminidad.

REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRAFÍA:

- Arent Hannah (1993): *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- Birulés, Fina (1995): *La especificidad de lo político: Hannah Arendt*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Vol. 89.
- Camps, Victoria (1998): *El siglo de las mujeres*, Madrid, Cátedra.
- Cereceda, Miguel (1996): *El origen de la mujer sujeto*, Madrid, Tecnos.
- De La Parra, Teresa (1986): *Ifigenia*, Caracas, Monte Ávila, (1ª reimp), Tomo I – II.
- Ibeas, Nieves y Mª Ángeles Millán (eds.) (1997): *La conjura del olvido. Escritura y feminismos*, Barcelona, Icaria.
- Derrida, Jaques (1998): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Jago, Catherine, Blanco y otras (1998): *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria.
- Mudarra, Mercedes (1999): *En femenino plural, artistas que son mujeres y mujeres que son arte*, (cat. exp.), Córdoba, Caja de Pensiones.
- Lucie-Smith, Edward (1994): *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Barcelona, Destino.
- Ortega, Félix (1999): “La quiebra de la identidad personal en el caso del género”, en: *Retos de la Postmodernidad*, García Selgas Fernando y Monleón José (eds.), Madrid, Trotta.
- Rodríguez Rosa (1994): *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona. Anthopos.
- Simmel, George (1946): *Cultura femenina. Filosofía de la coquetería*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Tarsila, Frida, Amalia* (1998): Barcelona, Fundació “La Caixa” (cat. exp.).

NOTAS

- ¹ Para ampliar información sobre la deconstrucción y sus formas de análisis ver: Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1998
- ² El *aparecer* se refiere a la elección deliberada de la palabra y de la acción ligados al acto específicamente humano la cuestión del *¿quién eres?* y a la manifestación del *¿quién es alguien?* Ambas se hallan implícitas en la posibilidad de hacernos visibles. Ver: Arendt Hannah: *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993.
- ³ Birulés, Fina: *La especificidad de político: Hannah Arendt*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Vol.89, 1995, pp. 7-9.
- ⁴ Simmel, George: *Cultura femenina. Filosofía de la coquetería*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, pp. 9-12.
- ⁵ La definición de las formas imaginables se encuentra en la constitución de las representaciones establecidas en las cuales las formas de simbolización constituyen lo que se espera o define a los sujetos dentro de los discursos constituidos dentro de las culturas y de las sociedades en sus diversos devenires.
- ⁶ Birulés, Fina: ob cit, p. 11.
- ⁷ Teresa de La Parra: escritora venezolana. Tarsila do Amaral: artista plástica brasileña. Frida Kahlo: artista plástica mexicana. Amalia Peláez: artista plástica cubana. Todas desarrollan su obra en los albores de la modernidad latinoamericana y la implantación de las vanguardias en el continente.
- ⁸ Birulés, Fina: ob cit pp. 7-9.
- ⁹ De La Parra, Teresa: *Ifigenia*, Caracas, Monte Ávila, 1986, p 34.
- ¹⁰ Idem: pp. 40-41.
- ¹¹ Idem: pp. 100-101.
- ¹² González Castro, Francisco: “La lectura militante hacia la formación de nuevos modelos interpretativos”, en: *La Conjura del Olvido. Escritura y Feminismos*, Nieves Ibeas y M^o Ángeles Millán (eds.), Barcelona, Icaria, 1997, pp.286-287.
- ¹³ Birulés, Fina: ob cit.p 9.
- ¹⁴ Idem: p 2.

¹⁵ Simmel: ob cit. pp 32.

¹⁶ Idem: p 33.

¹⁷ De La Parra: ob cit. p 59.

¹⁸ Idem: pp 183-184.