



Sangorache: ensayo y ritual

TESIS
para obtener el grado de
Maestro en Producción Artística

Presenta
Lic. Gabriela Alexandra Bernal Moreno

Directora de tesis
Mtra. Edna Alicia Pallares Vega

Cuernavaca, Morelos, 04 de diciembre de 2018

La Maestría en Producción Artística está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACYT, a partir del 19 de septiembre de 2014.



(Fig. 1) Flores de amaranto bordadas en punto cruz

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	8
2.	DEL PATIO AL BOSQUE	14
	Un breve relato de la creación del falso ritual	
2.1	I Melancolía	
2.2	II La flor ausente	
2.3	III El color del Amaranto y la cochinilla. Tejiendo la flor	
3.	PROCESOS COMUNES EN TRABAJOS ANTERIORES	35
3.1	Canto del patio, 2013	
3.2	Tejido, 2009 Jardín, 2010 y Madeja, 2012	
3.3	Cajas, 2017	
4.	REFERENCIAS DE ARTISTAS	42
5.	RESULTADOS OBTENIDOS DURANTE EL DESARROLLO DEL PROYECTO	48
5.1	Ceremonia, performance, 2017	
	5.1.1 Descripción de la creación del cuerpo simbólico	
	5.1.2 Observaciones	
5.2	Suspendida. Segundo y último ritual inventado de duelo	
6.	CONCLUSIÓN	62
7.	GLOSARIO	64
8.	BIBLIOGRAFÍA	65

Ella se me volvió una larga y sombría posada; se me hizo un país en que viví cinco o siete años, país amado a causa de la muerta, odioso a causa de la volteadura de mi alma en una larga crisis religiosa. No son ni buenos ni bellos los llamados "frutos del dolor" y a nadie se los deseo. De regreso de esta vida en la más prieta tiniebla, vuelvo a decir, como al final de Desolación, la alabanza de la alegría. El tremendo viaje acaba en la esperanza de las Locas Letanías y cuenta su remate a quienes se cuidan de mi alma y poco saben de mí desde que vivo errante.

Gabriela Mistral

1. INTRODUCCIÓN

Veo extasiada al par de violetas africanas sobre mi pequeño refrigerador con sus flores en pleno esplendor, púrpura y rosa malva. Aprovechando que mi atención está centrada en ellas, decido interrumpir mis ocupaciones y me pongo a la tarea de buscar agua fresca para regarlas, una taza a cada una, limpiar el polvillo de las hojas, remover las marchitas y, con una cucharilla de café, escarbar un poco la tierra, solo entonces me percató de que tarareo algo, alguna canción antigua. Siento la ausencia y llega la melancolía.

Es un acto inconsciente, maquinal y automático, me es imposible separar en mi mente el imaginario de las plantas de la memoria de mi madre.

Dentro de su libro *Una nueva tierra*, Eckhart Tolle habla de la flor como la iluminación de la planta, el punto más perfecto que este ser vegetal puede alcanzar. Habla también del papel que tuvieron las flores en el desarrollo de nuestra conciencia, ejemplificando esta teoría con el "sermón silencioso" acerca de la iluminación que realizó el Buda mientras contemplaba una flor, sentándose frente a ella durante horas hasta que uno de sus discípulos sonrió alcanzando la sonrisa de la realización.

Seguramente, a medida que la conciencia humana se fue desarrollando, las flores pudieron ser la primera cosa que los seres humanos valoraron sin que representaran un valor utilitario para ellos, es decir, sin que tuvieran alguna relación con su supervivencia¹.

¹ Eckhart Tolle, *Una nueva tierra*, Colombia, Grupo Norma. 2005, p. 10.

Personalmente la sensación de placer al observar las flores me es hipnótica. El arreglar un jardín puede tomar una cantidad indeterminada de horas, y aunque no es necesariamente complicado, es preciso hacer las cosas con cierto orden y meticulosidad.

Estas horas ocupadas nunca se sienten como trabajo, sino que generan una sensación de bienestar como al realizar una meditación. Es distinto al cultivar productos agrícolas pues, aunque disfrutamos de la experiencia, el objetivo es alimenticio. Las flores por otro lado nos brindan ese placer efímero de sus distintos aromas y su belleza, colores, formas en continuo movimiento y metamorfosis.

Trabajar a partir de un herbario conformado por la fitografía del patio de atrás de mi casa, tuvo como objetivo una investigación territorial. La ejecución de este proyecto se realizó para reflexionar acerca de la existencia de un paisaje propio, local, andino, etc., ya que los paisajes donde habitamos, han sido modificados por el hombre a través de los años tanto en sus representaciones urbanas como rurales. Por eso, este catálogo vegetal representa para mí el documento de ordenación territorial que me permite conocer mi piso, mi casa.

Dentro del mismo, fue la flor del amaranto la elegida como representante del jardín y de la memoria materna. Amaranto significa inmarcesible, quiere decir que no se marchita, lo que me resultó propicio para dialogar sobre el equilibrio entre las sensaciones de ausencia y eternidad.

Desde épocas ancestrales los indígenas de Ecuador utilizaron el sangorache (amaranto negro) para menguar el dolor de gargantas inflamadas, fortalecer el útero de las mujeres y teñir de morado la colada del día de los difuntos.

Sangorache: ensayo y ritual, es un compendio de piezas que nacen del proceso de indagación de un lenguaje para expresar un cúmulo de sensaciones entre antiguas y nuevas, las cuales intento –a través de este ejercicio estético– aceptar. La necesidad de esclarecer y reafirmar mis búsquedas artísticas a partir de la ruptura emocional de la pérdida acontecida, deviene de la cercanía de ambas y la fuerte simbiosis que poseíamos entre las tres.

El sangorache pasó a representar el territorio y la herencia. Mi necesidad emocional pedía una despedida y una separación que metaforizo con el enraizamiento en un nuevo espacio, el deseo de estar allá junto con el deseo de no irme de este sitio, de no perder mi territorio físico y con él, el equilibrio. La circunstancia anímica que en ese momento me embargaba me llevó a preguntarme cómo trabajar con esto que estaba sintiendo, cómo dominar esta situación sin evadirla, cómo aprovechar la enorme fuerza del dolor en mi trabajo como artista.

Nietzsche nos habla de la afirmación de la vida en el sufrimiento como un modo de llegar a la felicidad, pues sin enfrentar el dolor nadie consigue nada. Nos dice también que la felicidad no se alcanza escapando de los problemas, sino trabajándolos para ponerlos a nuestro favor. En el texto de Carrillo Canán, *Dolor y sufrimiento en Nietzsche, o la crianza del héroe* éste lo cita para explicarlo claramente.

(...) se toma al dolor como algo que debe ser eliminado. Nosotros, los contrarios, quienes hemos abierto la mirada y la conciencia a la pregunta de dónde y cómo es que hasta ahora la planta "hombre" ha crecido más fuerte y más alto, opinamos, que esto siempre ha sucedido bajo las condiciones inversas, [opinamos] que para ello la peligrosidad de su situación ha tenido que crecer primero hasta lo monstruoso; su ingenio y su capacidad de engaño (...) ²

² Carrillo, Canán, Alberto J. (s.f.) *Dolor y sufrimiento en Nietzsche, o La crianza del héroe*, México, BUAP, p. 28.

Es en este punto donde se me hace imprescindible la búsqueda de la forma ritual para poder realizar un acto catártico, pero a la vez me siento incapaz de adaptarme o adoptar alguno de los existentes a los que tendría cierta apertura, entre ellos los efectuados por mi familia. Empiezo a elaborar el ritual falso –o el simulacro– como una maniobra que me ayude a conciliar mi agnosticismo junto a mi manejo de la espiritualidad.

Los procesos y técnicas utilizadas en las distintas piezas elaboradas durante el desarrollo de este proyecto son fuertemente simbólicos y cuidadosamente elegidos, en un quehacer que se asemeja a lo litúrgico. Dibujo, tejo, bordo, tiño, canto, pinto, limpio, camino, corto, envolviéndome en mi dolor, dejándolo recorrer mi cuerpo hasta finalmente permitirle salir.

II

A través del cuerpo de textos que presento a continuación, voy describiendo el proceso de modificaciones al concepto inicial de patio y del estudio de las plantas que en él habitan. El paso desde un objetivo de análisis político geográfico hacia uno íntimo y sensitivo, ligado a la repentina muerte de mi madre, encargada directa de todas las plantas de la casa y por lo tanto la fundadora de todo el material con el que estuve trabajando estos últimos años.

En el primer texto, *Del patio al bosque. Un breve relato de la creación del falso ritual*, dividido en tres momentos: *Melancolía*, *La flor ausente* y *El color del amaranto*, voy narrando el proceso de búsqueda, selección, análisis y metamorfosis de la planta que me encaminó a crear un símbolo de duelo y de ausencia con el que trabajar en la propuesta performática que iba desarrollando.

A continuación, consideré oportuno describir tres piezas de mi trabajo, donde encuentro procesos similares o alcances a los temas tratados en este último proyecto. En estas breves descripciones, discurro a través de mis intereses del uso de materiales, temáticas y símbolos, comparándolos con las nuevas propuestas.

Seguidamente, analizo piezas del trabajo de artistas referenciales en mi obra, reflexionando acerca de las influencias que estos han inculcado en mi proceso creativo, inspirándome con sus temáticas, técnicas y metodologías.

Presento finalmente una descripción de los dos performances producidos en el desarrollo de la maestría: "Cereemonia" y "Suspendida. Segundo y último ritual inventado de duelo", el segundo presentado en la exposición final del programa.



(Fig. 2) *Ramillete*, fotografia, tabloide, 2016

2. DEL PATIO AL BOSQUE

Un breve relato de la creación del falso ritual

2.1 I Melancolía

Era abril del 2014 e iniciaba una investigación botánica sobre el territorio habitado por mi familia. Este herbario obtenido a partir de la recolección de las especies del patio de atrás de mi casa, me permitió conocer más a fondo mi hábitat de aquel momento y jugar a metaforizarlo con el mestizaje y la migración. Al terminar el trabajo, contábamos con noventa y seis especies de plantas originarias de casi todas las regiones del planeta, reunidas en un patio de siete por nueve metros situado en un valle de los Andes.

Casi tres años más tarde, durante el curso de la Maestría en Producción Artística de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, el planteamiento de mis primeras propuestas, mientras indagaba en el mundo de las plantas, inició con una reflexión geográfica; pero, durante el primer semestre, mis investigaciones, conjuntamente con las observaciones y aportes realizados por los maestros, me llevaron a cambiar la idea inicial. La principal razón para adoptar otro enfoque nació –nuevamente– de la geografía, ya que las benignas condiciones atmosféricas de Cuernavaca

producen una flora muy variada y generosa (detalle del que no tenía conocimiento) y esto modificaba radicalmente el simbolismo de mi obra y el interés de realizar una búsqueda botánica de las especies de *mi herbario* en esta ciudad.

Me puse entonces a la tarea de desarrollar piezas donde el elemento orgánico recreara las sensaciones, agradables y reconfortantes, que me provocaba el recuerdo de estar en el patio de mi casa, en mi ciudad natal.

Fruto de estas experimentaciones surgió un proyecto fotográfico propuesto en el “Taller de Producción I: La obra de arte como proceso”. Del grueso del herbario original seleccione siete especies: manzanilla, romero, menta, amaranto, albahaca, perejil y cilantro; elegidas con el afán de retratar mis vínculos primordiales: la tierra, el hogar, la esencia materna. Con las plantas, colocadas en un jarrón, realicé fotografías, intentando la representación de una memoria olfativa que me llevase a la cocina de la casa de la niñez, al olor a huer-

ta con plantas frescas. El resultado fue una fotografía bodegón (fig. 2) donde el uso del cristal me permitió interferir lo menos posible con las plantas retratadas.

En forma posterior a este ensayo inicié la producción de bocetos en acuarela (Fig. 3 y 4), trabajando tramas que van de lo orgánico a estructuras más simétricas, las que subsiguientemente pasaron a ser pruebas con hierba.

Mi interés, al realizar estas pruebas de tejidos (fig. 5), era llegar a la elaboración de refugios o espacios seguros, usando diferentes especies del herbario. Esta necesidad de fabricar un domo o cueva donde sentirme en casa, proviene del enterarme de la enfermedad de mi madre, por lo que el concepto de expandir el patio, dio drásticamente un revés en sus objetivos y me llevó a sumergirme entre las plantas para sentirme cerca de ella.



(Fig. 3) Estudios de hierba, acuarela



(Fig. 4) Estudios de hierba trenzada en cestería, acuarela



(Fig. 5) Pruebas de tejidos con hierba al crochet, cestería y macramé

2.2 II La flor ausente



(Fig. 6) Sangorache, acuarela, 2017

*"...Aun sin hojas, aprisa se eleva el tierno cabo,
y su forma admirable los ojos nos cautiva.
En círculos después, contadas e incontables,
las hojitas dispónese buscando su pareja.
En torno al eje, el cáliz resuelto ya se eleva,
corona abigarrada ostenta cual remate.
Su engendro ya perfecto. Naturaleza exhibe
y en serie va apoyando unos en otros miembros.
Nueva causa de asombro, no obstante, nos depara
cuando la flor, al fin, sobre esbelto andamiaje
de hojas varias cambiantes sobre su tallo yérguese.
Mas todo ese esplendor nuncio es de creación nueva;
porque el cromado pétalo de Dios siente la mano
y rápido se encoge..."³*

Johann W. Goethe

³ Goethe, Johann W, *La metamorfosis de Las plantas*, Obras completas: tomo III, Madrid: Editorial Aguilar, S. A. 1958

En el transcurso de mis exploraciones en búsqueda de plantas por la ciudad de Cuernavaca, me encontré con la sorpresa de la ausencia de flor de amaranto en los mercados. Había visto muchos productos elaborados con esta planta en tiendas y puestos callejeros, por lo que me intrigó su ausencia en los locales de hierberas tradicionales.

Después de consultar con compañeros de clase, vecinos y personas relacionadas con la agricultura, descubrí que la flor roja oscura del amaranto les era, en la mayoría de los casos, desconocida. La producción de alimento a través de esa planta está basada en el proceso que se le da a la semilla y, para ese efecto, se utilizan otras especies de amaranto, la mayoría con flor verde.

En Ecuador el consumo tradicional del amaranto, se realiza bebiendo el extracto de su flor, la que nos brinda un té rojo oscuro. Es usado también en la zona andina para colorear distintas recetas en la cocina ecuatoriana, entre ellas la colada morada, el agua de frescos y el *canelazo*, bebida alcohólica tradicional de la zona de la provincia del Azuay, Ecuador, a la que pertenezco.



1

Al percatarme de esta ausencia, la que complicaba mi ideal de usar su color natural para teñir tejido y para pintar bocetos de su flor, decidí que la mejor manera de solucionarla era por dos frentes: recolección y cultivo.

Para la primera, decidí efectuar una serie de paseos, caminando sin rumbo fijo por calles y terrenos baldíos ubicados en los contornos de mi barrio. También realizaba el ejercicio de recorrer atenta a las plantas que crecen en las cunetas y agujeros de las veredas en los diferentes trayectos que utilizo al realizar mis actividades cotidianas, todo esto en búsqueda de la flor. Lamentablemente estas caminatas fueron muy poco exitosas en el sentido práctico de encontrar el material, apenas me permitieron recolectar algunas flores purpúreas en los camellones de las calles.

En cuanto al cultivo, extraje los amarantos encontrados para trasplantarlos en macetas en mi taller; pero, para mi desconcierto, ninguno sobrevivió. Esta sensación de aridez e infertilidad en mis manos me creó cierta idea de crisis, no entendía cómo había perdido mis habilidades de jardinería e inútilmente intentaba mantener con vida a los especímenes encontrados.

A pesar de estos relativos fracasos, me reforzaba la idea de que la elección de esta flor era la adecuada. La metáfora de la búsqueda intensa y el no obtener resultados, me remitía irremediablemente al estado anímico que me embargaba.

Amarantos encontrados en las calles de Cuernavaca:

1. Domingo Diez A
2. Principal Ocotepc
3. Álvaro Obregón
4. Juan Álvarez
5. Ignacio L. Rayón

2



3



4



5





(Fig. 7) Cultivo casero de amaranto



(Fig. 8) Cultivo casero de amaranto

Esta particularidad dificultó el cultivo de las plantas, y para mi decepción, la mayoría de estas murieron en el proceso y las que sobrevivieron mayormente resultaron con flores verdes, o su desarrollo fue muy incipiente (fig. 8).

Para contrarrestar esta pérdida en mis cultivos e intentando sacar el mejor provecho de esta triste experiencia, inicié la tarea de registrar a las flores de amaranto que lograba cultivar, en acuarela. Busqué darle al registro esa expresión particular y estilizada que tiene cada una de las flores.



(Fig. 9) *Sangorache*, acuarela sobre papel, 2017

Retraté varios ejemplares de la flor (Fig. 9, 10), estudiando sus formas, tonos, texturas, en un proceso de decantamiento de información que consideraba relevante, hasta quedarme con las características que más me interesaban y llamaban mi atención, desmembrando la flor en piezas de acuarela, explorándola de lugar a lugar (Fig. 11, 12, 13).



(Fig. 10) *Sangorache*, acuarela sobre papel, 2017

11



12



13

(Fig. 11) Sangorache seco, sango-
rache fresco, lápices de colores,
sobre papel, 2017

(Fig. 12) Sangorache enfermo, lápi-
ces de colores, sobre papel, 2017

(Fig. 13) Tres pétalos, lápices de
colores, sobre papel, 2017

Durante este proceso fui poco a poco renunciando a preocuparme por encarnar el carácter botánico de la flor, y decidí indagar entre las formas y el movimiento que van tomando al desarrollarse, interesándome por las representaciones entre abstractas (Fig. 14, 15), que asemejan manchas, y figuras orgánicas que emulan animales acuáticos (Fig. 16, 17), que iba logrando en estos ejercicios.

El estudio de la forma de la flor se fue estilizando tanto que en mi último ejercicio de acuarela donde ensayaba con la disolución del pigmento, jugando con la desaparición del color mientras dibujaba pequeñas flores de amaranto, el dibujo adoptó la forma de pequeños bailarines sobre la hoja, a la vez que emergía una especie de una escritura desconocida, de un lenguaje abstracto (Fig. 18).



(Fig. 14) Flor de amaranto, acuarela sobre papel, 2017



(Fig. 15) Flor de Amaranto, acuarela sobre papel, 2017



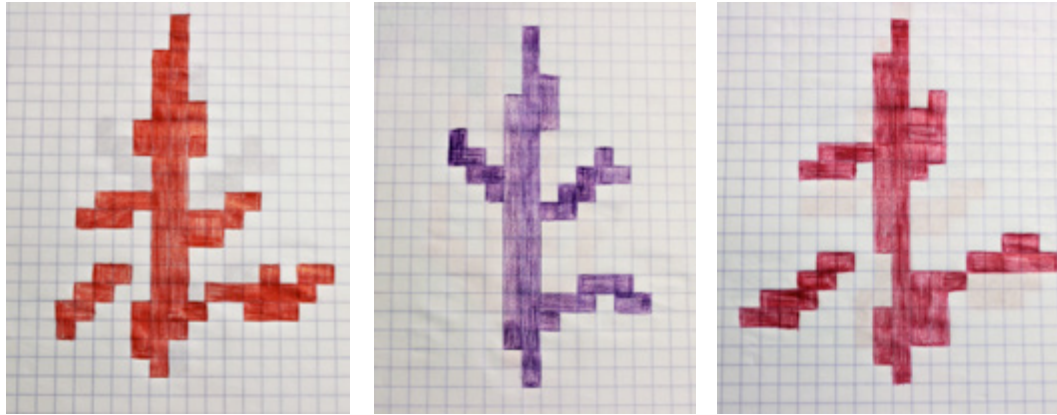
(Fig. 16) *Flor o molusco*, lápices de color, sobre papel, 2017



(Fig. 17) *Flor o molusco*, témpera sobre papel, 2017



(Fig. 18) *Vocabulario*, acuarela sobre papel, 2017



(Fig. 19) Patrones de bordado, lápiz de color

Por otra parte, la estructura asimétrica de la flor de amaranto me permitió descontextualizarla esta última, diseñando una serie de flores basadas en cuadrículas (Fig. 19). Estos dibujos buscaban sintetizar la figura y crear patrones que me permitieran reproducirlos de manera exacta las veces que yo lo requiriera, en este caso para ser aplicados en punto cruz.

A diferencia de los ejercicios anteriores en acuarela y lápices de color, la estructura de estos patrones bordados restringe su ejecución, y no permite improvisar sobre el diseño. Este procedimiento era necesario

para lograr la emulación exacta, ya que se requiere un seguimiento fiel de las indicaciones (Fig. 20, 21).

De esta manera, pude disfrutar de un tipo de libertad distinta, esta que ofrece el patrón definido, que libera de la decisión práctica y permite llegar a un estado de relajación donde el ritmo amable, que la mano adquiere al bordar, admite un ordenamiento de los pensamientos, una especie de relajación involuntaria que puedo comparar con la que se logra al colorear un mandala.



(Fig. 20) Patrones de bordado, aplicación en tela



(Fig. 21) Flor de amaranto, punto cruz, 2017

2.3 III El color del amaranto y la cochinilla

Tejiendo la flor

Cuando me pregunto cuál es el color púrpura, no soy capaz de responderme, pues lo considero un color indefinible que acarrea muchos tonos. Si observamos los colores de piedras consideradas purpúreas como la amatista, estas son especialmente distintas al tono de los terciopelos utilizados en las cortes europeas.

En el capítulo denominado *Violeta*⁴ del texto de Eva Heller, *Psicología del color*, ella nombra cuarenta y un colores en esta tonalidad, que van adquiriendo distintos significados dependiendo de los pigmentos que primen en el mismo. Nos cuenta también acerca de las diferencias culturales en la definición del color púrpura. Los alemanes lo consideran un rojo carmín, los estadounidenses lo consideran un púrpura más cercano a la amatista, mientras que en Inglaterra es un violeta intenso.

La elección del amaranto, específicamente su color purpúreo, llevó mi atención hacia una inclinación que no había notado. Advertí que este color se repetía constantemente en mi cotidianidad; por ejemplo, en los objetos domésticos de uso diario, en la ropa, en el maquillaje, encontraba tonos afines a la paleta que

utilicé en mis acuarelas. Intrigada por esta situación que juzgué azarosa, recordé el siguiente texto de Kandinsky, de su libro *De la espiritualidad en el arte*, que nos dice:

A medida que el ser humano se desarrolla, aumenta el número de cualidades que atribuye a los objetos y los seres. Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, por último, hasta un sonido interno. Lo mismo sucede con el color, que cuando el nivel de sensibilidad no es muy alto únicamente produce un efecto superficial, que desaparece al desaparecer el estímulo. Aunque también a este nivel se tenga que matizar. Por ejemplo, los colores claros atraen la vista con una intensidad y una fuerza que es mayor aún en los colores cálidos; el bermellón atrae y excita como la llama, a la que se contempla con avidez. El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul y el verde. En un nivel de sensibilidad superior, este efecto

⁴ Heller Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 202

elemental trae consigo otro más profundo: una conmoción emocional. Entramos en la consideración de, 2.- el efecto psicológico producido por el color. La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica.

La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.

Cabe plantearse si este segundo efecto es realmente directo, como suponemos más arriba, o se produce por asociación. Al estar el alma inseparablemente unida al cuerpo, es posible que una conmoción psíquica provoque otra correspondiente por asociación. Por ejemplo, el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la de fuego, con el que se le asocia comúnmente. El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso⁵.

Kandinsky califica al rojo y al púrpura como colores que a través de los años nos han provocado sensaciones de poder y violencia, el rojo sangre como fundamental en la columna vertebral, los huesos y las venas, el violeta para el cerebro, el magenta para el cuerpo etéreo, por ser el más puro, y el púrpura como un color que representa lo ritual, la teología, el esoterismo y la espiritualidad.

Al continuar con mis experimentaciones textiles sobre la flor del amaranto (fig. 22), juego con colores y materiales naturales, realizando bocetos de objetos bordados con figuras orgánicas inspiradas en los ásperos pétalos de la flor. Dentro de estas investigaciones hago uso de tintes naturales como la remolacha, la jamaica (fig. 23, 24, 25) y la cochinilla (fig. 26 y 27), siendo esta última la elegida, por la intensidad de su color y por ser un material utilizado en ambos países (Ecuador y México), característica que comparte con la flor del amaranto, para teñir el textil que representaría esta flor reconfigurada.

⁵ Kandinsky Wassily, *De Lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 2016, p. 42

23



24



25

(Fig. 23) Bocetos en hilo teñido con jamaica, y estambre comercial

(Fig. 24) Bocetos en hilo teñido con remolacha, jamaica y estambre comercial

(Fig. 25) Bocetos en hilo teñido con remolacha, jamaica y estambre comercial

22



26



27

(Fig. 22) Amaranto negro,
Cuenca - Ecuador

(Fig. 26) Detalle del tejido,
lana teñida con cochinilla

(Fig. 27) Cochinilla seca

(Fig. 28) Distintas tonali-
dades de púrpura, logrados
con cochinilla, limón, bi-
carbonato y vinagre



3. PROCESOS COMUNES EN TRABAJOS ANTERIORES

El compendio de piezas, que describo a continuación, posee diversas características que han sido comunes con el proyecto actual. En ellas veo reflejados distintos métodos que se refrendan en esta propuesta, los más importantes son el uso del tejido, la temática fitográfica y de territorio.

3.1 Canto del patio 2013

Performance sonoro basado en la investigación botánica a través de la elaboración de un herbario (fig. 29, 30), contenedor de todas las especies vegetales de mi micro-territorio familiar. Este catálogo, que reúne plantas comestibles, ornamentales y silvestres –mal llamadas *hierbas malas*–, es el antecedente principal de *Sangorache: ensayo ritual*, ya que, aunque no incide directamente en el trabajo final, sí tuvo mucho que ver en su proceso, como por ejemplo en la selección del propio amaranto.

Su desenlace sonoro fue indispensable en la medida que necesitaba expresar mi propio desconcierto ante la ignorancia que podemos tener frente a cosas tan propias y cotidianas como el suelo donde habitamos. El babel provocado por el dadaísta coro *semi-improvisado* y su espontánea similitud con so-

nidos de un bosque embrujado o encantando, efecto creado por muchas voces repitiendo simplemente los nombres de cada una de las plantas del patio en latín, reflexiona sobre el conocimiento vacuo en un sistema donde tenemos la información a nuestro alcance (Fig. 31).

En esta pieza utilicé el método del canto en dos modalidades: estructurado, empleando una partitura previamente producida, y espontáneo, los dos métodos que también fueron utilizados en los performances realizados para la maestría. En el caso del primero, *Ceremonia*, usando canciones tradicionales, y el segundo, *Suspendida. Segundo y último ritual inventado de duelo*, creando un canto gutural posterior a este, basado en los cantos rituales de la región andina.

29



30



31



(Fig. 29) Herbario montado sobre pared
(Fig. 30) Detalle montaje herbario
(Fig. 31) Registro del performance en acción

3.2 Tejido, 2009 Jardín, 2010, Madeja, 2012

Esta serie de objetos tejidos con hilo de algodón recubierto de fósforos, unidos por un baño de cera caliente, surgió a partir de un estado de quietud extrema provocada por la depresión. En tales momentos, era muy común para mí procrastinar con cualquier actividad mecánica no urgente como barrer, lavar o desenredar hilos.

La acción de tejer y construir este entramado de fósforos, era un acto repetitivo y constante, ya que en mi mente solo tenía una forma sugerida para permitir que se esboce libre lo cambiante de su morfología (fig. 32, 34, 36).

En la trabajosa hechura de estas enredaderas, retomo la mítica estrategia de Penélope⁶ como una alegoría de la interconexión del mundo y de la vulnerabilidad y fugacidad de las relaciones que tejemos cada día. La lentitud, la paciencia y las expectativas con las que urdimos nuestras relaciones afectivas o cognitivas reales o virtuales se pueden consumir y

consumar en un instante, esto es lo que sugieren estas tres piezas, a las que bastaría prender un fósforo para destruirlas en pocos minutos.

Terminada su elaboración, procedía al montaje donde la pieza concluía en una quema pública. La quema y destrucción de la obra, proviene del uso del fuego ritual, como método de limpieza de nuevo inicio, de evolución (fig. 33, 35, 37).

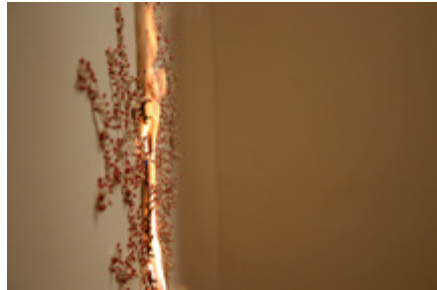
El uso del tejido, como refuerzo en el proceso de ordenar ideas a partir de la confección de la chalina para el performance *Ceremonia*, cuyo objetivo final era el cubrirme emulando un capullo, y los tejidos realizados para *Suspendida*, me remiten al estado catártico logrado con las piezas anteriormente descritas. Igualmente, el uso del fuego ritual, como eje e impulso central del primer performance, donde recorro de nuevo a éste pidiéndole fuerza ante el inminente desmoronamiento representado en el mismo.

⁶ Mientras Odiseo está ausente, Penélope es pretendida por varios hombres, quienes se asientan en el palacio y de manera abusiva consumen su hacienda en banquetes, mientras esperan que la reina elija a uno de ellos. Para mantener su castidad Penélope dice a los pretendientes que aceptará un nuevo esposo cuando termine de tejer un sudario para el rey Laertes, en el que estaba trabajando. Para prolongar el mayor tiempo posible esta tarea, Penélope deshace por la noche lo que teje durante el día, sin embargo, una mujer la delata, por lo que es obligada a concluir la labor, momento en el que Odiseo regresa, matando a los pretendientes. Fuente: <https://es.wikipedia.org>.

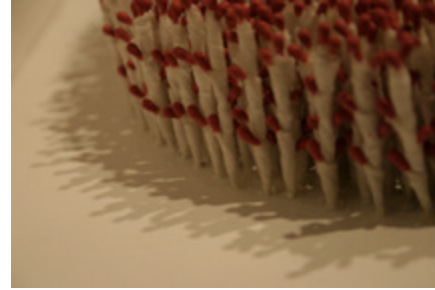
32



33



34



35



37



36



(Fig. 32) Detalle de *Tejido*, fósforos tejidos con cera caliente, 2009

(Fig. 33) Quema *Tejido*, fósforos tejidos con cera caliente, 2009

(Fig. 34) Detalle de *Jardín*, fósforos tejidos con cera caliente, 2010

(Fig. 35) Quema *Jardín*, fósforos tejidos con cera caliente, 2010

(Fig. 36) Detalle de *Madeja*, fósforos tejidos con cera caliente, 2012

(Fig. 37) Quema de *Madeja*, fósforos tejidos con cera caliente, 2012

3.3 Cajas, 2017



(Fig. 38) *Cajas*, mapa bordado sobre caja de madera que contiene arena del desierto de Sonora, 2017

Para esta representación del mapa del Parque Nacional El Cajas, situado en Ecuador, elegí la técnica del punto cruz por lo iterativo de su labor y su similitud con pequeños píxeles, con lo que deseaba metaforizar la ligereza de la memoria. La foto pixelada o

de baja calidad no muestra los detalles, al igual que sucede con un recuerdo borroso, no importa cuánto fuerces tu mente ante lo olvidado, apenas se verá como una oscura forma con límites difusos.

El objetivo de reproducir una imagen del Parque Nacional El Cajas, obtenida de *Google maps*, era generar una reflexión sobre el terreno, el territorio y su fragilidad como espacio vivo y autosuficiente. La gran madre de agua, al norte de mi ciudad, está seriamente amenazada por diversos proyectos mineros, poniendo en serio riesgo al equilibrio de la zona. Estos proyectos, a cargo de enormes empresas extranjeras, son programados por el mismo Estado, por lo que es imposible detenerlos, así que el parque ha empezado a vivir una cuenta regresiva hacia su alteración inminente.

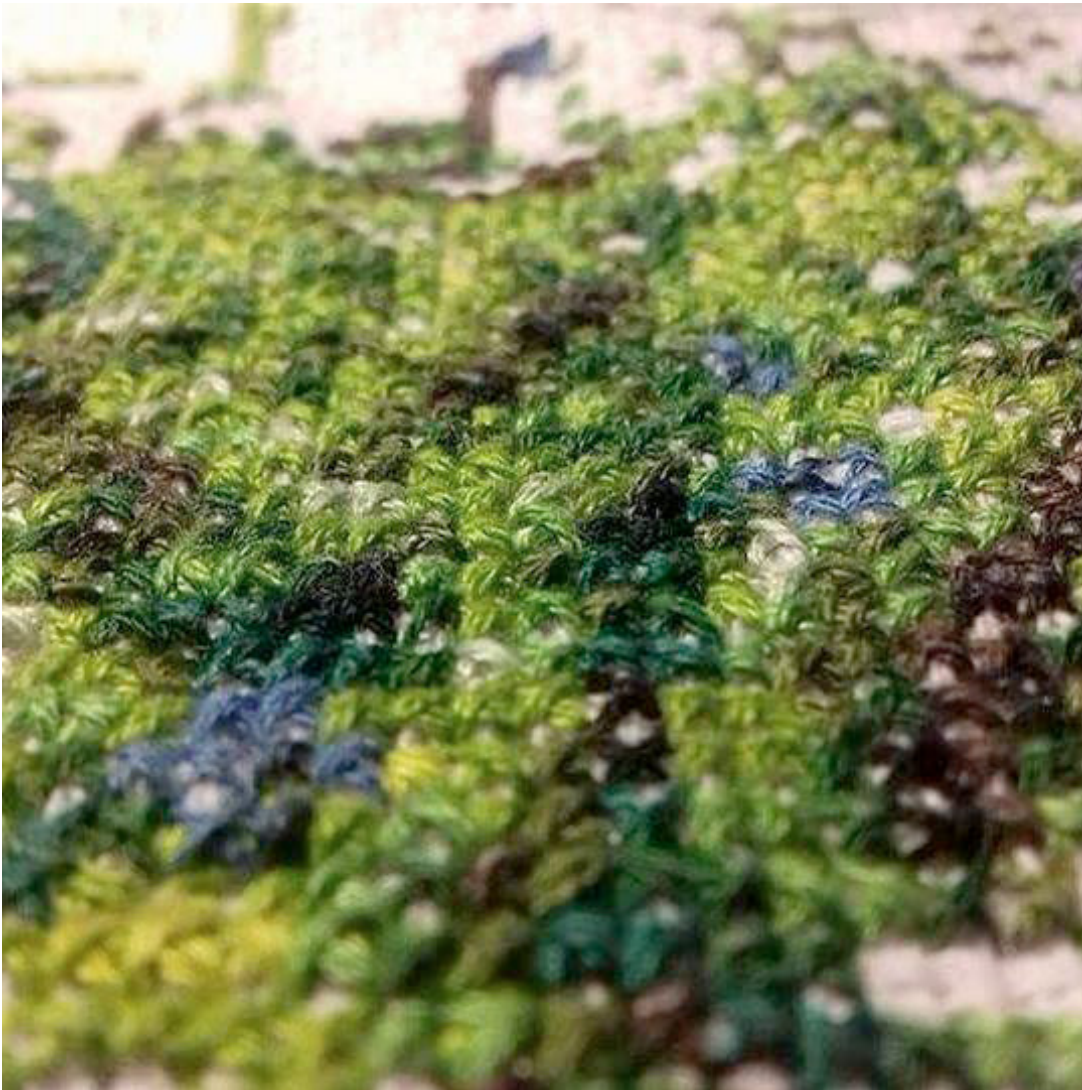
Al estar viviendo en esa época, a la distancia, el desarrollo de la enfermedad de mi madre, no pude evitar comparar las agonías de estos seres a los que consideraba imprescindibles. Los sentimientos de frustración, la sensación de inmovilidad que me envolvía, se vio contenida con el trabajo mecánico de bordar, contar los pequeños cuadritos, seleccionar el color adecuado y replicar la imagen, que durante gran parte del



(Fig. 39) Detalle de *Cajas*, mapa bordado sobre caja de madera que contiene arena del desierto de Sonora, 2017

proyecto no tiene una forma estructurada. Debo volcar toda mi confianza en el patrón de bordado y esa sensación de no decidir me genera un efecto relajante muy necesario, invisibilizando totalmente las horas de trabajo que el bordado tardó en ser terminado. Al salir de toda presión por la toma de decisión, el trabajo se transforma en un tipo de meditación que, como expliqué en el caso de los ejercicios de bordado del amaranto, pueden ser comparados con el efecto de colorear un mandala. Armo un rezo por el *Cajas*, por mi madre, por el agua.

El ensamblaje de la pieza se realizó tapizando con el bordado la tapa de una caja de madera que contenía arena del Desierto de Sonora (fig. 38, 39). Es la primera pieza donde metaforizo la idea de crear una urna o de sugerir un entierro. La caja, adornada con la representación de un espacio verde y azul, lleno de agua y vida, rellena de tierra muerta, explica mis preocupaciones acerca del futuro. La pérdida de fuentes hídricas y destrucción del suelo debido a estas actividades es muy evidente, más aún en Hermosillo, lugar donde se presentó la obra, ciudad apodada *Capital Mexicana de la Minería*.



(Fig. 40) Detalle de *Cajas*, mapa bordado sobre caja de madera que contiene arena del desierto de Sonora, 2017

4. REFERENCIAS DE ARTISTAS

El análisis del trabajo de los tres artistas que describo a continuación, hace referencia a la inspiración y claridad que estos brindan a mis ideas y propuestas. El encontrar similitudes entre nuestros intereses conceptuales, el manejo que hacen de los materiales y cómo van construyendo sus ideas, aclaran el desarrollo de las mías y me permiten implementar parcialmente elementos de sus procesos en mi obra.

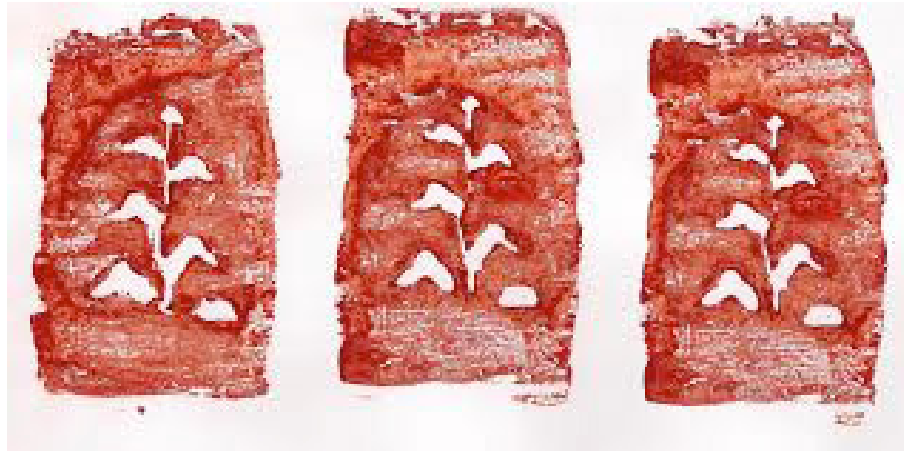
Antonio Caro, artista colombiano que habla de temas políticos y sociales haciendo uso de símbolos propios de los pueblos americanos, como en su obra *Maíz, 2015*, (fig. 41), descrita en el texto *Lanzamiento de un grabado*⁷ donde, realizando una estilización de la planta, la desarrolla en un sello que luego procede a imprimir con achiote. El uso que Caro le da a este pigmento, utilizando para ello la fuerza simbólica tanto del alimento como del uso ritual de maquillaje guerrero entre comunidades indígenas, me infundió la idea de usar un tinte de características similares para generar esa sensación de fuerza impregnada por la sustancia y el color.

La selección de un solo elemento botánico en su obra, y la generación de imágenes simbólicas, fácilmente comparables con logotipos en su representación del maíz, me transportó al análisis profundo de la flor del amaranto, y a las pruebas de tejido con diseños minimalistas basados en su forma.

En su obra *Su salud está por el suelo, 2001*, (fig. 42), nos muestra un compilado de fotografías de dientes de león, planta medicinal de origen europeo, que se ha adaptado a los suelos andinos, desarrollándose y floreciendo entre los adoquines y veredas de las calles del centro de Bogotá.

La capital colombiana, como muchas ciudades latinoamericanas –incluida la mía–, ha acogido a esta especie de origen europeo que suele ser eliminada de los jardines por considerarse invasiva, pero que logra sobrevivir entre las intersecciones de las losas del suelo o en las pequeñas grietas en muros y esquinas de calles poco atendidas por los encargados municipales. El artista nos invita a agacharnos, cosecharla, consumirla y sanarnos.

⁷ S/A: Antonio Caro: 1. 2. 3. *Lanzamiento de un grabado*. www.casasriegner.com, septiembre 2015



(Fig. 41) Antonio Caro, *Maíz*, impresión con tintura de achiote, 2015

Este segundo trabajo fue el detonante para ejecutar mi investigación botánica, al percatarme de que una planta tan común, con la que toda la vida me había encontrado, era una poderosa medicina natural. Esta ignorancia generalizada entre los que habitamos ciudades, principalmente, me llenó de cuestionamientos sobre la conformación actual de la flora en los diversos territorios y el origen de los habitantes de nuestros jardines.

Durante mis indagaciones y cuestionamientos alrededor de esta idea, descubrí a Giles Clément y su *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Como nos lo resume García-Odiaga en su artículo acerca del manifiesto de Clement, este, mientras realizaba un análisis del paisaje de una región de Francia, se percató de que "todo el territorio no podía ser clasificado como entorno natural o entorno urbano, una nueva categoría formada por solares abandonados, márgenes de carreteras, áreas verdes imposibles en el centro de los nudos de autopistas, aparecía ante sus ojos"⁸.

⁸ García-Odiaga: "Gilles Clément: Manifiesto del Tercer Paisaje". Proyecto, Progreso, Arquitectura. Mayo 2016, P.5

Dentro del manifiesto nos cuenta cómo estudia el carácter del paisaje que liga al del residuo, al espacio abandonado donde la ausencia de leyes permite la diversidad... Se pregunta por su evolución, y se queda tranquilo al constatar que el crecimiento de las ciudades y de los ejes de comunicación lleva inexorablemente emparejado un aumento de los espacios residuales, y por lo tanto un aumento del hábitat natural de este paisaje marginal...

“Y es que el Manifiesto del Tercer Paisaje, no es un conjunto de leyes a cumplir, sino un conjunto de características, como su propio nombre indica, manifiestas, que son evidentes, que se ven o perciben con claridad y mediante las cuales se reconoce el territorio que Clément como su descubridor ha bautizado como tercer paisaje. Aclara en el libro, los motivos de ese bautismo, ya que lo califica como tercero no por comparación con el Tercer Mundo, sino con el Tercer Estado de Joseph Sieyès, sería así un paisaje que lo es todo, que hasta ahora no ha hecho nada y que aspira a ser algo... Esta idea de alto valor simbólico, apoyaba la libre evolución de las especies y la biodiversidad, solicitando del hombre su responsabilidad, no para sustituir la vida silvestre por cultivos

de alto rendimiento, sino para mantener el equilibrio de este jardín... Con este texto, Clément anima abiertamente a aceptar la incertidumbre como factor de desarrollo y a desterrar el voraz apetito de ordenamiento y manipulación del territorio como metodología para la actuación del hombre sobre su entorno”⁹.

Por otro lado, la costarricense Lucía Madriz traza ilustraciones en el suelo, que nos recuerdan a los mandalas, utilizando arroz, frijoles, otras especies de semillas, material vegetal, piedras, etc. (Fig. 43). El uso de estos alimentos básicos de la dieta centroamericana, me genera una sensación de territorialidad, no marcada por las fronteras o la geografía, sino a través del uso de plantas.

Madriz también nos habla, a través de la representación de logos de pesticidas y símbolos de toxicidad, sobre las preocupaciones del rápido crecimiento de empresas alimenticias que nos brindan grandes cantidades de granos y cereales, pero de dudosa calidad nutricional, a precios difícilmente superables y, en muchos casos, con modificaciones genéticas que imposibilitan su reproducción y por ende su cultivo. El proceso utilizado por Madriz, al elaborar sus piezas

⁹ García-Odiaga: “Gilles Clément: Manifiesto del Tercer Paisaje”. Proyecto, Progreso, Arquitectura. Mayo 2016, P.7



(Fig. 42) Artista Antonio Caro frente a su obra, *Su salud está por el suelo*, 2001



(Fig. 43) Lucia Madriz, *Vitalis (Choros phylon-Sanguis)*, instalación elíptica, 2014

con semillas, nos cuenta el afán de entender, recordar y aceptar los vínculos entre la humanidad y la naturaleza, cuyo propósito principal es que los humanos podamos de nuevo pensarnos como naturaleza.

Al colgarme del árbol envuelta en este tejido que retrata a la flor del amaranto, o al cantar la canción andina *vasija de barro*, dialogo con el deseo de ser una planta o alimentar a una. El vínculo encontrado por Madriz en sus investigaciones botánicas, que explica

en el vídeo *Artista Lucía Madriz*¹⁰ la dependencia que los humanos tenemos con respecto al reino vegetal, me inspiró este ritual donde les pido a las plantas y a la tierra que me liberen del dolor.

Finalmente, el haber conocido, durante este proceso de trabajo, la obra de Chiharu Shiota (fig.44) fue por demás inspirador. Su manufactura perfecta y cuidada, el trabajo de hormiga, la intensidad con la que teje sus inmensas instalaciones, creando esas telarañas que a la vez te hacen sentir asustada y acogida. Como bien lo dice el texto de ABC. Cultural:

Estos hilos o redes, que tienen una analogía evidente con la telaraña de (Louise Bourgeois) son en sí mismos una evocación de los hilos que tejen las relaciones interpersonales. Shiota los considera un espejo de los sentimientos: "Los hilos están tejidos entre sí. Se enredan. Se desgarran. Se desatan. Son como un espejo de los sentimientos." Y con ello nos atraen, en definitiva, una reverberación del tejido de la vida, de la trama de

*la memoria. Con la forma de un dibujo que flota: "Con el hilo, estoy dibujando en el aire"*¹¹.

El tejido, como ya lo he mencionado, es para mí una forma de meditación. Desde el hacer una prenda de vestir o trabajándolo en mi obra, su función es calmante. Me siento muy identificada con la relación tan cercana que Shiota tiene con el uso de los hilos, para mí un tejido siempre es algo que abriga cobija, cubre, por lo que comparto su metáfora de la lana como una segunda piel. Esta influyó mucho en la idea de envolverme en un capullo tejido que emulara la flor del amaranto, además, que me hizo reconocer la importancia del color como símbolo litúrgico, ceremonial y espiritual en mi trabajo y lo elocuente que este elemento puede llegar a ser, ya que el trabajo de Shiota utiliza elementos de origen orgánico y de fuerte carga simbólica, incrementando el dramatismo de sus instalaciones con un cuidado uso del color y la iluminación, creando escenografías evocadoras de los más profundos sentimientos humanos.

¹⁰ Amelia Rueda. *Artista Lucía Madriz*, YouTube

¹¹ Chiharu Shiota: *Los hilos del recuerdo*: Publicado en ABC Cultural (<http://www.abc.es/>), nº1318, 24 de febrero de 2018, pg. 22



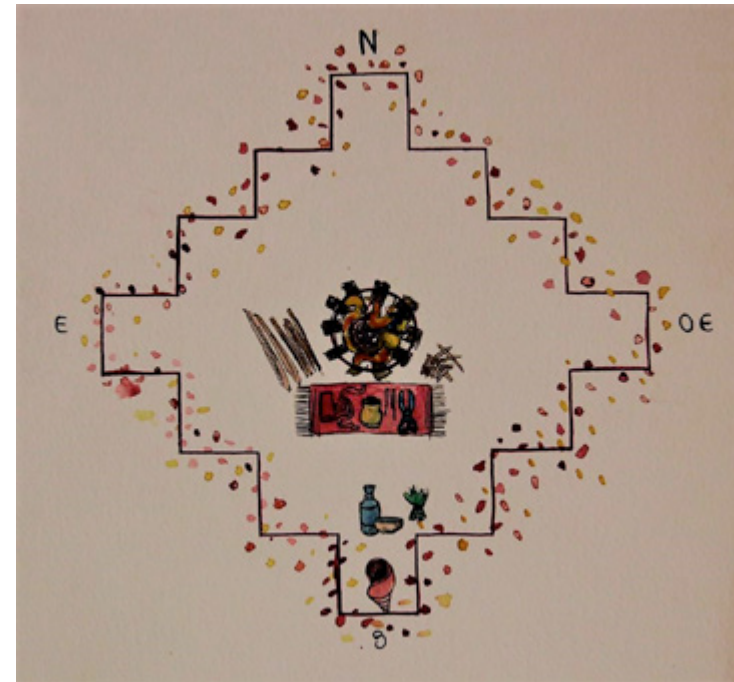
(Fig. 44) Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015. Fotografía Sunhi Man

5. RESULTADOS OBTENIDOS DURANTE EL DESARROLLO DEL PROYECTO

5.1 Ceremonia, performance, 2017

Ceremonia consiste en la elaboración simbólica de un territorio neutro, inmune, seguro, donde realizar un ritual de despedida. Este territorio fue dibujado en forma de chacana, con tiza roja, sobre el suelo. Al centro de la misma, una fogata ardía con leña y copal. Frente a ella, una chalina roja, colocada en el interior sur de la chacana, servía de mantel para unas tijeras, cepillo de pelo, una pequeña vasija de barro, cintas rojas y tela del mismo color. En la puerta sur de la chacana, un caracol guerrerense, mezcal, un platillo de barro y un sonajero envuelto en flores de cempasúchil y rosa roja (fig. 45).

Este espacio modificado desempeñó la función de representar mi territorio en el sur. Se realizó el cuatro de abril, en uno de los patios de la UAEM.



(Fig. 45) *Chacana*, Croquis del performance, acuarela y rotulador sobre papel, 2017

5.1.1 Descripción de la creación del cuerpo simbólico

Inicié el recorrido desde el sur caminando en dirección contraria al reloj, tocando tres veces en cada una de las esquinas de la chacana, con el caracol (elemento que sustituyó a la bocina andina).

Precedida por un trago de mezcal, empecé mi canto en cada una de las cuatro esquinas de la chacana, dando la vuelta hasta llegar al punto de origen, el sur. El caracol servía como antelación a la ejecución de un extracto del canto andino *La bocina*¹². El mezcal, servido en un cuenco de barro, era esparcido con el sonajero por los límites de la chacana (fig. 46), limpiando de esta manera mi camino y el espacio interior, preparándolo para el ritual.

¹² *La Bocina*.
Viviré en el campo
en el campo triste
que suenan bocinas
que las toco yo.
Qué días tan bellos pasaba con
ella
porque yo le amaba con toda
ternura
por ella lloré
por ella lloré.

Una vez realizada la limpieza del espacio, ingresé por el sur. Considero muy importante que el lugar del dibujo esté de acuerdo a los puntos cardinales, ya que era fundamental saber mi ubicación geográfica, pues es uno de los simbolismos que más me interesaba ahondar. Estaba consciente de que quería aislarme de mis colaboradores y de los espectadores. El trazar este símbolo andino con tiza era una forma precaria pero efectiva de crear la ficción de un gueto territorial, donde estuviera perfectamente ubicada y donde pudiera armar este pequeño altar representativo de mi hogar.

Por eso viajero
si acaso la encuentras
dile que sin ella
ya no existo yo.
Porque para el indio basta su
bocina
que toca y retumba al morir
el sol
al morir el sol
al morir el sol.
Compositor: Rudecindo Inga
Vélez



(Fig. 46) *Ceremonia*, fragmento del video registro

Sentada frente al altar descrito anteriormente y tomando el cepillo, peine y trenzo mis cabellos usando las cintas rojas, mientras interpreto el segundo canto: *Vasija de barro*¹³. (Fig. 47)



(Fig. 47) Ceremonia, fragmento del video registro

¹⁴ *Vasija de Barro.*

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.
Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.
Arcilla cocida y dura
alma de verdes collados
luz y sangre de mis hombres
sol de mis antepasados.
De ti nací y aquí vuelvo,
arcilla, vaso de barro.
Con mi muerte yazgo en ti
en tu polvo enamorado

Compositores: Gonzalo Benitez y Luis Alberto Valencia

Casi al finalizar este segundo canto, tomé las tijeras, corté mis trenzas (fig. 48) y las guardé en la vasija la que envolví en tela roja asegurándola con cintas. Coloqué el paquetito entre mis piernas y me cubrí como en un capullo con la chalina roja, finalizando así el performance (fig. 49).

Termina así la elaboración de la urna, produciendo un cuerpo simbólico que preservé en una vasija de barro.



(Fig. 48) *Ceremonia*,
fragmento del video
registro

5.1.2 Observaciones

Observando este performance con distancia, puedo analizar el porqué de los elementos que lo compusieron, de manera más objetiva. Necesitaba usar un símbolo del cuerpo ausente, el cabello, al tener su ADN podía crear el simulacro.

El aprendizaje del uso del caracol, el ensayo de los cantos y la creación mental de la coreografía de los movimientos usados alrededor de la Chacana Andina¹⁴, hablan de procesos mecánicos con tendencia a ser automáticos y de carácter repetitivo. Podría ser interesante comparar los procesos realizados en el performance con el rezo e incluso la meditación activa. Recién puedo ver los elementos de liberación e intentos de desapego y huida en ese acto violento. Me

veo imitando a Ashitaka¹⁵, que se corta su larga cabellera de guerrero antes de partir para siempre de su pueblo a buscar la cura para su enfermedad.

Entre sus muchas interpretaciones, la chacana representa el enlace entre la claridad y la obscuridad. Una de las directrices que tenía en la elaboración de este performance, era la necesidad de sanar y al mismo tiempo expresar las sensaciones que vivía en ese momento. En otras palabras necesitaba estabilizar mi lado espiritual, y al crear esta ceremonia “personalizada” pude integrar en la misma una gran cantidad de elementos de diversos rituales y culturas, unos utilizados de forma ortodoxa y otros no.

¹⁴ La constelación de la Chakana (Cruz del Sur) está formado por un grupo de estrellas muy luminosas, es la constelación madre para los pueblos autóctonos del horizonte andino. “Chakana” se interpreta como puente, cruce o acto de cruzar. La mejor época para observar su dimensionalidad es en el momento de su cenit, es decir cuando la tenemos justo encima de nosotros con las estrellas madres perfectamente alineadas, esto ocurre en la primera semana del mes de mayo en el mundo andino. Para las tradiciones ancestrales el conocimiento cosmogónico concentra desde milenios una importancia vital que marca el orden, la orientación y la exacta medida para las exactas decisiones en el mundo andino, decisiones que podrían influir en los procesos de producción agrícola, la celebración de ceremonias religiosas, construcción de ciudades o caminos y la toma de decisiones importantes.

Las culturas emergentes en el territorio andino representaron a la chakana con innumerables grabados, tallados en piedra (geoglifos), en construcción de monumentos, tejidos, cerámicas, ornamentos, huacos y símbolos. El símbolo más característico de la representación de la constelación es la “Cruz Escalonada Andina”, que por extensión recibe el nombre -igualmente- de chakana. El símbolo de la chakana es central en la expresión ritual de los pueblos andinos y se encuentra presente en todas las manifestaciones ceremoniales sagradas aún en nuestros días.

La obtención de la cruz escalonada es una muestra de geometría sagrada que reúne mucho misticismo y valor ritual. Las cuatro direcciones de los cuadrados menores apuntan a las cuatro direcciones del Tawantinsuyo. Los Incas emplearon mucho esfuerzo para rendir una especial atención a la astronomía, mediante los uhsnus o wacas, que eran puntos de observación ubicados en cimas de apus o en espacios abiertos en donde el cielo despejado permite apreciar mejor el firmamento.

La chakana es un símbolo sagrado de poder que sintetiza milenios de conocimiento ancestral, para la cultura andina posee una fuerza energética que crea, centra, abre, despeja, da convergencia, sentido, orden y procedencia al pensamiento, cosmovisión e idiosincrasia andina. Fuente: <http://www.takiruna.com>

¹⁵ Personaje de la película de Studio Ghibli *La princesa Mononoke*, dirigida por Hayao Miyazaki

¿Qué me motivó a elaborar este simulacro ceremonial? ¿Por qué decidí que debía ser un ritual inventado y creado como un “Frankenstein” de ceremonias pertenecientes a varias culturas y territorios? ¿Es realmente falso? En conversaciones con un chamán, él me señalaba que los rituales son elaborados para que la mente se concentre en sus necesidades, algo así como asideros espirituales que dan forma

o sentido a esta necesidad un poco más abstracta que es la sensorial, sentimental, del alma.

Se podría decir –a pesar de lo antagónico que suena– que un ritual falso o ritual propio es donde cada uno de los elementos y cada una de las acciones realizadas, sean para el ejecutante válidas y sinceras.



(Fig. 49) *Ceremonia*, fragmento del video registro

5.2 Suspendida. Segundo y último ritual inventado de duelo

Exhibición de clausura *MaPa* 4ta generación: *Viaje forzado, Siete apuntes para un mapa*

Cuernavaca 2018

Este segundo performance fue realizado en el bosque de Tepoztlán. Me decidí por este escenario ya que requería sentirme envuelta por floresta para ejecutar mi canto.

Sostenida por un tejido, y adornada con otro que va de la cabeza hasta llegar a mi siki, recreo la línea imaginaria del mismo nombre que surca la columna dividiendo al cuerpo en dos. Ésta línea representa también la cordillera de los Andes y la marca de los astros sobre tu cuerpo, conjunción cuerpo-geografía, presente en la cosmovisión andina.

Los astros que marcan tu siki, indican los lugares propicios para los entierros por lo que invento un ritual que me permita crear una huaca funeraria, trabajo para esto con materiales naturales cuyo simbolismo, significado y recuerdos, tanto cromáticos como rituales me conciernan (Fig. 50, 51 y 52).

Exploro dentro de mi dolor, sentimientos y sensaciones, a través de la estimulación corporal auto inducida, generando un canto/lamento que fije simbólicamente el sitio de la tumba recién creada.

Elaborado a base de nudos que emulan la flor de amaranto (fig. 53), el tejido que va a sostenerme indaga sobre mis sentimientos de desarraigo, a través de la estimulación corporal auto-forzada. Este ejercicio busca estimular en mi cuerpo la inmovilidad, el desequilibrio y el vértigo.

El ritual pretende cerrar simbólicamente una etapa de mi vida que estuvo muy circunscrita en mi trabajo. Vengo de un tronco común que ha sido recientemente mutilado, soy un esqueje, un vástago, un brote que todavía no se agarra firmemente.

El diseño de montaje de la pieza para la exhibición de fin de curso, consistió en implementar una rama donde descansa el tejido que me sostuvo durante el desarrollo del video-performance, que se visualiza a un costado desde una pantalla (fig. 54). A los pies del mismo yace una representación de la huaca funeraria enterrada en el vídeo (fig. 55), elaborada con el hilo teñido con cochinilla y rellena con los amarantos muertos que fui conservando durante todo este proceso.



(Fig. 50) Boceto del
diseño de tejido



(Fig. 51) Fotografía registro del performance, Tepoztlán



(Fi. 52) Fotografía registro del performance, Tepoztlán



(Fig. 53) Detalle del tejido de la flor de amaranto para el ritual, lana de oveja, hilo de algodón, 2018. Tepoztlán



(Fig. 54) Montaje de la pieza en la exhibición



(Fig. 55) *Huaca Sangorache*, lana de oveja, amarantos secos, 2018

6. CONCLUSIÓN

Poniendo en perspectiva el proceso caminado durante estos dos años, veo en mí una evolución apreciable tanto en la metodología que utilizo en mis proyectos cuanto lo que corresponde a mis objetivos estéticos.

La inclusión de herramientas y técnicas que anteriormente no había considerado, como el bordado, el tejido a palillo o crochet, se me abren ahora estimulando mi creatividad y actualmente boceto trabajos en relación a esta labor.

Por otro lado considero haber cruzado una pared simbólica muy grande al incluir mi cuerpo en el desarrollo de las piezas. El entrar en este proceso me ha aportado una sensación de libertad que me permite manejar de manera fluida y exteriorizar elementos que antes no comprendía.

Unificar mis creencias e investigaciones espirituales con el progreso de mi trabajo artístico me ha ayudado a organizar cabeza y sentimientos. El desarrollo de la catarsis inducida a través de mis prácticas artísticas me permitió vivir el duelo acontecido en una tierra lejana, traduciéndolo, viviéndolo y asimilándolo de formas de las que no me sentía capaz. En este punto, siento que he logrado cumplir un desafío.

Es también necesario hablar del enorme aprendizaje que he tenido en relación a la observación del desarrollo de

las artes visuales en México. Una de las ventajas de este viaje ha sido el poder acceder a museos, como el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Museo Jumex, Museo Universitario del Chopo, donde he podido ser parte de experiencias visuales imposibles de acceder en mi país.

Dentro de estas experiencias, merece especial mención el haber participado en conversatorios con artistas de carácter internacional, como son Carlos Amorales, Mario Bellatin o Enrique Jezik, con quien tuve el privilegio de tener una conversación personal, donde pude escuchar críticas y sugerencias sobre mi trabajo que luego implementé en la producción del segundo performance. Por otro lado, y no menos importante, el estar al alcance de analizar directamente piezas que solo había visto en libros, como el enorme retrato de *Mao Tse Tung* (1973) de Andy Warhol o la fotografía de Michael Browne *El monje en llamas* (1963) portada del disco *Rage Against the Machine* 1992 (que había inspirado mis piezas de fósforos), y exhibiciones basadas en el color, como *Blue* de Ives Klein y *Azul Prusia* de Yishai Jusidman, donde la fuerza de expresión del mismo inspiró y refrendó mi interés por su uso dentro de mi trabajo. Considero además que me permitió ampliar mis aspiraciones estéticas, pues al estar tan cerca, se me tornaron más claras y comprensibles.

Motivada a continuar con paso más firme en la creación de mis obras, siento que esta experiencia me ha situado ante un horizonte mucho más amplio y estoy ansiosa por recorrerlo en su totalidad.

7. GLOSARIO

Achiote: Árbol de pequeño tamaño con hojas alternas y largos pecíolos, y con flores rojizas que dan un fruto oval y carnoso, cuya pulpa es comestible y se usa como sustituto del azafrán para condimentar y dar color a algunas comidas; crece en América Central y México y en las zonas cálidas andinas que limitan con la Amazonia; con la semilla se hace un tinte de color rojo vivo¹⁶.

Chacana: Cruz Escalonada Andina. El símbolo de la chacana es central en la expresión ritual de los pueblos andinos y se encuentra presente en todas las manifestaciones ceremoniales sagradas aún en nuestros días.

Huaca: Sepulcro de los antiguos indígenas de América del Sur, especialmente de la zona andina.

Sangorache: Amaranto.

Siki: Cóccix.

¹⁶ *Achiote*, Def. 1, Oxford dictionaries, 2018, <https://es.oxforddictionaries.com>

8. BIBLIOGRAFÍA

CARRILLO, CANÁN, ALBERTO J. (s.f.) *Dolor y sufrimiento en Nietzsche, o la crianza del héroe*, México, BUAP

ECKHART TOLLE, 2005, *Una nueva tierra*, Colombia, Grupo Norma

GOETHE, JOHANN WOLFGANG, 1958, *La metamorfosis de las plantas*, Obras completas: tomo III, Madrid: Editorial Aguilar, S. A

HELLER EVA, 2004, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili

KANDINSKY WASSILY, 2016, *"De lo espiritual en el arte"*, México, Ediciones Coyoacán

Internet

AMELIA RUEDA. "Artista Lucía Madriz", YouTube

ARNALDO QUIZPE: "*La chakana andina*". 6 de mayo 2011. <http://www.takiruna.com>

S/A, Chiharu Shiota: "*Los hilos del recuerdo*": Publicado en ABC Cultural (<Http://www.abc.es/>), n°1318, 24 de febrero de 2018, pg. 22

GARCÍA-ODIAGA: "*Gilles Clément: Manifiesto del Tercer Paisaje*". Proyecto, Progreso, Arquitectura. Mayo 2016

S/A: Antonio Caro: 1. 2. 3. *Lanzamiento de un grabado*. www.casasriegner.com, septiembre 2015

Oxford dictionaries, 2018, <https://es.oxforddictionaries.com>

S/A, "*Penélope*", (Sin fecha). En Wikipedia. Recuperado 31 de diciembre de 2018 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pen%C3%A9lope>



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Secretaría Académica

Posgrado

FACULTAD
DE ARTES

MaPAvisual

Cuernavaca, Morelos, a 10 de diciembre del año 2018.

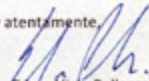
Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez
Coordinadora Académica
Maestría en Producción Artística
Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis *SANGORACHE: Ensayo y Ritual* que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante GABRIELA ALEXANDRA BERNAL MORENO bajo mi dirección en calidad de su Tutora MTRA. EDNA ALICIA PALLARES VEGA.

El trabajo en su conjunto es satisfactorio para la finalización de la Maestría en Producción Artística (MaPA).

Por lo que mi voto es aprobatorio sin condiciones, por lo que el documento escrito puede pasar ya a sus lectores asignados.

Muy atentamente,


Mtra. Edna Alicia Pallares Vega
Tutora
Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Secretaría Académica

Posgrado

F FACULTAD
ARTES **MaPA**visual

Cuernavaca, Morelos, a 10 de diciembre del año 2018.


Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez
Coordinadora Académica
Maestría en Producción Artística
Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis *SANGORACHE: Ensayo y Ritual* que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante GABRIELA ALEXANDRA BERNAL MORENO bajo mi dirección en calidad de su Tutora MTRA. EDNA ALICIA PALLARES VEGA.

El trabajo en su conjunto es satisfactorio para la finalización de la Maestría en Producción Artística (MaPA).

Por lo que mi voto es aprobatorio sin condiciones, por lo que el documento escrito puede pasar ya a sus lectores asignados.

Muy atentamente,


Mtra. Edna Alicia Pallares Vega
Tutora
Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Cuernavaca, Morelos; a 1 de febrero del año 2019

Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez

Coordinadora Académica

Maestría en Producción Artística

Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis *Sangorache: Ensayo y ritual* que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante Gabriela Alexandra Bernal Moreno.

El texto da cuenta de los procesos que la artista desarrolla en su creación. Los temas y los recursos formales, así como las temáticas de elección muestran una gran capacidad y destreza que se pudo apreciar en su obra terminal presentada como parte de esta reflexión. El programa le permitió desarrollar nuevas formas y formatos lo que da prueba de su compromiso con el programa.

Por tal motivo mi voto es, pues, **aprobatorio** por lo que se extiende el presente documento.

Muy atentamente,



Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



FACULTAD DE ARTES
Secretaría Académica

Posgrado

F FACULTAD DE ARTES **MaPA**visual

Cuernavaca, Morelos; a 18 de diciembre del año 2018

Pintor Enrique Humberto Cattaneo y Cramer
Director
Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis **SANGORACHE: Ensayo y ritual** que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante **Gabriela Alexandra Bernal Moreno** bajo la dirección de la **Mtra. Edna Alicia Pallares Vega**.

El documento que se presenta como testimonio del desarrollo de su proyecto está bien investigado y relatado, y los productos artísticos que generó durante su permanencia en MaPA dan buena cuenta de su aprovechamiento de sus estudios de Maestría en nuestra Facultad.

Por ello, el sentido de mi voto es **aprobatorio**.

Muy atentamente,

Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez
Lectora
Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

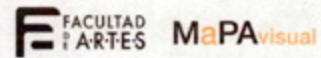


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Secretaría Académica

Posgrado



Cuernavaca, Morelos, a 21 de enero 2019

Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez
Coordinadora Académica
Maestría en Producción Artística
Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis **Sangorache: ensayo ritual** que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante **Lic. Gabriela Alexandra Bernal Moreno** bajo la dirección de la **Mtra. Edna Alicia Pallares Vega**. Las obras presentadas muestran una exploración más encaminada hacia el performance que sus obras anteriores y que abren una nueva dirección en su trabajo. Por ello, el sentido de mi voto es **aprobatorio sin condiciones**.

Muy atentamente,

Mtra. Margarita Rosa Lara Zavala

Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos