

## JESSICA SOFIA MITRANI: NÓMADE DE LA IDENTIDAD

Jessica Sofía Grossman Mitrani es una artista que aprovecha cada oportunidad que le ha dado la vida para intentar, repetidamente, la acción de irse escapando, desconformando, desarmando, indefiniendo. Su trabajo artístico comienza a mediados de 1990, en Barranquilla, Colombia, cuando ya casada vuelve a la ciudad que la vio nacer en 1968 y de la cual padres se habían mudado para ir a vivir a Bogotá, cuando ella tenía cinco años de edad. En ese entonces, dedicada a sus estudios universitarios mientras formaba un hogar, Grossman Mitrani sabía que había algo más allá de eso que parecía ser su destino: ser una mujer de familia acomodada, ama de casa feliz, madre de bellos hijos, profesional de una carrera lucrativa, etc. Incomodada en su situación, decide entrar a formar parte del único grupo feminista de exploración escénica que existía en la región caribe colombiana, Koré Danza-Teatro, a mediados de 1992. Desde ese momento germina en ella la seguridad de que en la creación artística hay un camino para ella, un camino para la interrogación de su identidad.

Un elemento importante que podemos identificar como el disparador de los trabajos que Grossman Mitrani hará de aquí en adelante, fue el haber participado activamente en la creación colectiva y en el performance de la obra de Kore Danza-Teatro, *Tiempo de luna creciente*. En ella, el colectivo de mujeres había deconstruido el mito de la mujer-madre, utilizando la obra trágica de Eurípides, *Medea*. El haberse encontrado con un grupo de mujeres que como ella misma las describe:

“mujeres locas, con cabellos rizados y rebeldes como los míos”<sup>1</sup> y haber trabajado por dos años en ese performance, fue vital para seguir con su camino de una investigación creativa que le guiara en la desmitificación de su identidad de mujer judía colombiana, una identidad que en su inestabilidad, a lo mejor, portaba el secreto.

Luego de participar en *Tiempo de luna creciente*, con una familia también creciente, Jessica se embarca su propia búsqueda estética, escribiendo, produciendo y dirigiendo su cortometraje, *Rita va al supermercado* (2000), un trabajo que hoy se considera seminal en los estudios del cine feminista en Colombia<sup>2</sup>. El cortometraje de quince minutos, fue filmado en 35 milímetros en la ciudad de Barranquilla, Colombia. En la primera escena vemos a Rita, una mujer de clase acomodada, que está haciendo el amor con su marido. El timbre del teléfono la interrumpe y se escucha el contestador con la voz de su madre regañándola porque no contesta el teléfono y porque lleva tres días llamándola insistentemente para saber si ya ha dejado de tomar los anticonceptivos. Mientras vemos a Rita desesperada con lo que escucha, su marido distraído se come unas cerezas. Ella llora, él le dice que se ve bella llorando, que vaya a distraerse al supermercado y que le compre más cerezas. Desde esta apertura se expone el tema más contundente que aún aqueja a la mujer colombiana, el estereotipo imbatible de la mujer que debe ceder ante el rol incuestionado de la maternidad y la creación del hogar perfecto, sea cual sea su clase social.

---

<sup>1</sup> Entrevista personal con la autora de este ensayo, octubre 2011.

<sup>2</sup> Se puede ver el cortometraje en el siguiente vínculo: <https://vimeo.com/157154438>

Una vez en el supermercado, Rita encuentra una serie de situaciones cada vez más absurdas. Estas situaciones, que la directora lleva por la senda del kitsch estético y la exageración dramática, son diversas formas en las cuales Grossman Mitrani vive el ser mujer en su país: en la sección de carnes una Rita distraída mete en su carrito de compras unas bandejas que chorrean y dejan huellas de sangre en el piso, lo que nos remite a la menstruación; en la sección de belleza, unas jóvenes hermanas se pelean por unas tetas de silicona; por los pasillos, una encuestadora le recrimina el uso del apellido de su marido o de su padre; en la sección de pastelería las hermanas que antes peleaban por tetas o hablaban de sexo, aparecen vestidas de novia mientras besan pasteles de matrimonio; en la sección dietética los anaqueles están vacíos y tres parejas de madres con hijas, caminan unidas por extraños mecanismos parecidos a cordones umbilicales; en la sección de leche, Rita es rodeada por mujeres embarazadas que la encajonan; en la sección de libros y revistas, un travesti vestido de la princesa Diana intenta venderle libros mientras busca libros de auto ayuda; en la de frutas y verduras, se le aparece el espectro de Frida Kahlo; en la sección de limpieza unas mujeres bien vestidas empiezan a pelearse un micrófono que es un cepillo para lavar inodoros, para cantar una canción sobre el amor obsesivo, mientras caen del techo del supermercado burbujas de jabón, luego de que una monja les venda una calcomanía con el título de una película realizada en 1990 por María Luisa Bemberg, que alude a un ensayo de Sor Juana Inés de la Cruz: *Yo, la peor de todas*. Rita se une al coro de mujeres que cantan acerca del no poder hacer el amor con otro, y llega a casa sin las cerezas que le pidió el marido, aún en la cama.

Se ha descrito aquí el cortometraje casi de escena a escena, porque mirando en retrospectiva, estos temas que toca Jessica Grossman Mitrani al iniciar su labor como creadora, marcan un camino que continuará durante las próximas dos décadas. Lo que Mitrani pone en escena durante su inicial búsqueda estética, hasta la exageración, es la cotidianidad de cualquier mujer latinoamericana que se pueda reconocer en la monótona vida de esposa, madre y ama de casa, sea o no trabajadora, sea o no “mantenida”. No hace falta recordar que aún si la mujer hace parte de la fuerza laboral, una doble labor y una doble moral la espera en casa si es casada. Escribir la historia, dirigir la cámara y la edición de una película, es comenzar el camino a la auto-determinación o más bien, intentar ir hacia la disrupción de la determinación de lo femenino. Algo que se puede hacer mientras se enfocan los estereotipos para que con humor salten a la vista y puedan ser, al menos, visualizados más allá de la repetición inconsciente. Tomar el control de la propia historia es lo que Mulvey<sup>3</sup> destaca como labor de la artista feminista, porque para poder presentar un reto a las estructuras del patriarcado, es necesario enfrentar la formación del mismo a partir de esa mirada que se devuelve desde la objetivación de quien que siempre ha sido el mirado:

Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes in distance, editing), cinematic codes create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire. It is these cinematic codes and their relationship to formative external structures that

---

<sup>3</sup> Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” en *Visual and Other Pleasures*, 2nd ed. (London: Palgrave Macmillan, 2009), 17; publicado originalmente en *Screen* 16, no. 3 (1975).

must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged.<sup>4</sup>

Para Jessica Sofía Grossman Mitrani, el cine es uno de los medios a ser utilizados para jugar con las representaciones de lo femenino, aquellas que forman identidades como las que ella ha decidido deshacer. Su mirada de mujer detrás de la cámara que mira la construcción de lo femenino, convierte a esa cámara en algo más allá de un ojo mecánico: es un ojo que se devuelve sobre ella misma para que la narrativa, texto, diálogo, música, diseño, color, edición y reparto, le permitan entender lo que apenas está comenzando a ver, al tiempo que no los muestra a los demás.

En el 2001 Jessica Sofía Grossman Mitrani se muda a Nueva York con su familia, para estudiar una Maestría en Dirección en el New School, donde se conecta con la teoría de género y el feminismo académico. Allí se alía con otros artistas que trabajan en diseño de modas y en teatro, colaborando en la escritura de obras teatrales y el diseño de vestuario y elementos escenográficos. En el 2004, mientras trabajaba en una pieza teatral llamada *Some Historic/Some Hysterical (Algunas históricas, algunas histéricas)*<sup>5</sup>, diseñó para uno de los personajes un enorme par de zapatos que estaban unidos de tal forma que eran uno solo e inmovilizaban a su

---

<sup>4</sup> “Jugando con la tensión que hay entre la película como algo que controla la dimensión del tiempo (edición, narrativa) y la película como lo que controla la dimensión del espacio (cambios en la distancia, edición), los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo una ilusión cortada a la medida del deseo. Son estos códigos cinemáticos y su relación con la formación de estructuras externas, los que deben romperse antes de que el cine convencional y el placer que proporciona, puedan ser desafiados.” (Traducción de la autora de este ensayo)

<sup>5</sup> <http://www.jessicamitraniestudio.com/some-hysterics>

portadora, la única mujer que tenía voz durante la representación. Mientras el resto de mujeres en la obra se movían descontroladamente pero no podían hablar, el poder de este personaje se encontraba en estar atornillada al piso mientras hablaba.

(Imagen 1)



Imagen 1. Fotografía durante una presentación de *Some Historic/Some Hysteria* en New York. Cedida para efectos de esta investigación por Mitrani en octubre de 2011.

La obra *Algunas históricas Algunas histéricas*, creada en conjunto con Ildiko Nemeth, es una crítica al psicoanálisis y a su tratamiento de lo femenino. La mujer montada sobre enorme par de zapatos unidos es “la imagen de una mujer poderosa que no se puede mover, aunque sea la protagonista.”<sup>6</sup> Jessica Grossman a menudo había

---

<sup>6</sup> Entrevista personal con la autora de este ensayo, Octubre 2011.

sentido que las mujeres de su familia, por el lado materno, habían sido vistas como estereotipos de mujeres locas, histéricas, debido a sus caracteres estrambóticos y naturalezas dramáticas, como las que encontró en *Kore Danza-Teatro* al iniciar su camino. En esta obra, les rendía un homenaje más cercano a las Mitrani, las mujeres de su familia materna, reivindicándolas mientras se reivindicaba a sí misma. Su segundo apellido, mas adelante será escogido para su nombre artístico como una reivindicación de esta línea materna. En el arte había encontrado la herramienta para canalizar todas las ideas que se salían del cascarón cerrado de una familia acomodada que esperaba de ella aquello que no podía dar del todo sin sentirse atada, asfixiada, sin movimiento.

Las reacciones del público ante este diseño de zapatos y las varias conversaciones que Grossman Mitrani tuvo con mujeres que vieron la obra, le indicó otro camino creativo a seguir: investigar el tema de los zapatos femeninos y la inmovilidad que producen, no solo como prisión de pies o trampas paralizantes, sino como portadores de indicaciones para el performance de lo femenino. La artista es muy consciente de las tendencias de la moda y sabe que los zapatos más costosos, los más deseados por su marca debido a su supuesta belleza, al mismo tiempo son “aquellos que usamos para fiestas y otras ocasiones especiales, son los que nos impiden el baile, la libertad del movimiento, el goce.”<sup>7</sup> Entonces, de este primer encuentro con la imagen y la ejecución teatral de la mujer anclada por unos zapatos

---

<sup>7</sup> Ibidem

enormes, surge una serie de objetos, fotografías y videos intitulada: *Single Shoe* (2009). (Imagen 2)



Imagen 2: Fotografía de uno de los zapatos de la serie *Single Shoes*, cedida por la artista para esta investigación en septiembre 2011.

Nuevamente, tal cual había hecho en *Rita*, Grossman Mitrani había diseñado una exageración estética de aquello que se vuelve incongruente con el propio deseo, un deseo que vuelve monstruoso aquello que se mira. De esta forma el humor reaparece, un humor dirigido más que todo a sí misma y a las mujeres que ha conocido, esas que padecen esos mismos deseos manipulados por la cultura que exige cierto tipo de belleza. Si unos zapatos, como se publicita y se repite a menudo, hacen que una mujer se sienta bella y poderosa, en ese mismo objeto se ha depositado el poder que ha sido retirado de su portadora. Al adaptarse a los cánones de belleza para poder ascender socialmente o acceder a mejores empleos, o a figurar públicamente, la mujer paga un precio grande: mientras delega su belleza



y poder a estos objetos, pierde balance, pierde energía y dinero en producir algo que no está fuera de ella realmente. Un algo que la atrapa y la hace vulnerable debido a la ilusión que se vende por medio de maquillajes, ropajes y zapatos. Gustosas, ellas caen en la trampa, haciéndose aún más invisibles y más inmóviles, en una paradoja consumista imparable.

Grossman Mitrani se ve a sí misma y a muchas mujeres que ha conocido, como seres atrapados por el deseo de ser deseadas. Mujeres que al mismo tiempo se consumen a sí mismas en ese deseo. Una máquina deseante que compra la factura de su propia imagen, tal cual nos lo explica Doane (1987)<sup>8</sup> en su trabajo sobre el cine dirigido a la audiencia femenina de la década de los años 1940. Doane muestra cómo la mujer es construida como la espectadora perfecta, la consumidora que se involucra a fondo y se deja envolver en las imágenes que le presenta la máquina de la mirada patriarcal mientras la va construyendo como objeto de escopofilia<sup>9</sup>. Atrapada entre el deseo por zapatos de marca, vestuario de diseño, elementos estéticos que marcan su cuerpo, y la teoría feminista que le ha enseñado las implicaciones del deseo por estos objetos, Mitrani se cuestiona acerca de su propia subjetividad y se cuestiona la construcción de la cual ella también ha sido objeto. Sabe que “la posición femenina ha llegado a ser un ejemplo de consumidora y

---

<sup>8</sup> Mary Anne Doane, *The Desire to Desire: The Woman's films of the 1940's*. (Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis: 1987)

<sup>9</sup> Ver el texto seminal de Laura Mulvey (1990) donde se refiere a la escopofilia (*scopophilia*) como ese placer que se encuentra en la oscuridad de una sala donde individuos en solitario comparten imágenes proyectadas en pantalla, generalmente asociadas al placer sexual. Mulvey utiliza el tropo de Freud para estudiar el placer de la vyerista que entra a hacer parte del juego de la objetivación de los personajes femeninos en el cine y el proceso de identificación en los que entra con ellos.

espectadora en una incorporación de una curiosa pasividad de la subjetividad deseante”<sup>10</sup>.

Más allá de la vergüenza de saberse continuadora de la tradición que objetiva el deseo por lo “femenino”, la artista denuncia, dando forma a una paradoja monstruosa, mientras utiliza los mismos tropos que en una aparente belleza inocua, oprimen. El calzado y la moda es para las mujeres, ya no protección contra el medio ambiente, sino pantalla donde se proyectan fantasías no realizables en su misma imposibilidad. La moda porta el deseo de aquella que no desea hasta ser deseada. En una conversación, Grossman Mitrani nos dice, irónicamente, como buscando en un guardarropa, qué le quiso poner a las protagonistas de sus imágenes:

“Un zapato clásico, *Mary Jane*, para una niña que ya no es un bebé; un zapato de *femme fatale* para la mujer que desea verse más sexy que descalza; un zapato singular Chanel para la mujer decente, sobria; el de enfermera para la mujer paciente que puede ser también una paciente; un Blahnik para la fashionista y un *single shoe* Vivienne Westwood como un guiño a la parodia que la reconocida diseñadora hacía a la industria de la moda en general.”<sup>11</sup>

De este modo, la artista sigue jugando a las muñecas, perpetúa el placer del juego infantil femenino por excelencia, mientras lo sigue jugando en su vida cotidiana. Pero al mismo tiempo, conscientemente es dueña de la máquina: su ojo no está delante de la cámara. No es la modelo, la musa, la construida. Su mirada dice que

---

<sup>10</sup> Doane, *The Desire*, 32. Traducción libre de la cita del inglés por la autora de este ensayo.

<sup>11</sup> Extracto de una conversación con la artista, grabada en Nueva York en octubre 2011.

entiende la construcción y que hace parte del juego, pero a su manera. Es un juego invertido, pues ella está detrás de la construcción identitaria. Como si fuese una especie de encantamiento que pudiera romper el espejo, porque tomar control de la imagen que se proyecta, que se crea para ser expuesta públicamente, es un acto de subversión feminista, si la intención es entrar en una disrupción de la imagen. Como en una exhibición ilusionista, Mitrani propone una estética de estos zapatos-monstruo- cámaras de tortura, en videos donde las mujeres se ven felices con ellos puestos, aunque en realidad no pueden hacer mas allá de posar para una cámara.

El contraste entre los paisajes idílicos de niñez, los supermercados, hospitales o escenarios y la belleza paralizante de los zapatos singulares, provocan risa y miedo a la vez. En la siguiente imagen (Imagen 3) vemos las piernas de una mujer que pareciera estar en una secuela de *Rita va al supermercado*, atrapada entre el carrito de compras vacío y un par de zapatos que no la dejan mover. La producción de los zapatos singulares como objetos de deseo malditos y los videos de la serie *Single Shoes*, fue presentada en diferentes galerías y eventos, entre 2008 y 2010. En forma de instalaciones o video-performances, con modelos en vivo portando los diversos modelos (valga la redundancia) de zapatos, en una especie de parodia, no tan divertida, del mundo de la moda y los amarres de la mujer que, a pesar de su estatus social acomodado, es víctima de las fábricas de la ilusión de “lo femenino”.



Imagen 3: Fotograma de un video de la serie *Single Shoe*, cedida por Grossman Mitrani para este ensayo.<sup>12</sup>

Tal como Doane nos explica<sup>13</sup>, para la espectadora, a partir de la aparición de esas películas para mujeres que creó una gran industria en el Hollywood de los años 1940 en adelante, la protagonista en la pantalla está realmente por fuera de la misma. La subjetividad de la espectadora que se identifica con la protagonista mediante el placer visual y narrativo de la estructura cinematográfica, se construye mientras ella se ve a sí misma como el sujeto de un deseo que experimenta a partir del placer que le otorga la mirada masculina (*male gaze*). Esa mirada masculina con la que se construyen estas imágenes y narrativas, la convierte realmente en un objeto de deseo, pero para los otros. Si una mujer toma control de esa imagen para

---

<sup>12</sup> Se puede encontrar más información sobre esta obra en:  
<http://www.jessicamitrani.com/in-a-single-shoe>

<sup>13</sup> Doane, *The Desire*.

subvertirla, como lo intenta Mitrani, la mirada se devuelve y proyecta el horror de la verdadera cuestión detrás de la fantasía, aunque se use la fantasía como recurso. Un recurso que, como en estos zapatos que vemos en la Imagen 4. Los pies de una enfermera, alguien que debe correr todo el día de un lado a otro haciendo una labor generalmente asociada con el cuidado, rol típicamente asociado con lo femenino, son unos zapatos singulares (single shoe) que la detienen. De pronto nos toca devolvernos y mirar de nuevo. Preguntarnos, ¿qué es esto que se nos presenta? Una imagen que nos pide: pisa, para, mira, mira de nuevo, doblemente, como el objeto que parece dos, pero es uno, objeto que nos inmoviliza y nos pide devolver la mirada y entender dónde nos paramos nosotros también, dónde estamos, para luego preguntarnos: ¿qué nos paraliza?



Imagen 4: Fotograma de un video de la serie *Single Shoe*, cedido por Grossman Mitrani para este ensayo.

Tanto como la artista, nosotros, los observadores, somos productores de imágenes y algo de nuestra agencia contribuye a la distribución cultural de las mismas que a lo mejor no pensamos dos veces. Es como si estos zapatos nos preguntaran por

nuestros propios deseos. Porque ya hay alguien que está caminando de un modo diferente y lo pone allí, para todos los que podamos acceder a observarlas. ¿Cómo seducimos todos? ¿A qué jugamos cuando seducimos o nos dejamos seducir por imágenes que continuamos reproduciendo? Se nos reta a entender que una mujer, en este caso una artista con poder de producir imágenes, está usando las mismas armas que se utilizan para atraparnos en las ilusiones de feminidad, para provocarnos una pequeña o a lo mejor hasta íntima, pero decisiva, reacción a hacernos conscientes de la trampa.

Grossman Mitrani juega a la mirada femenina que devuelve la constituyente mirada masculina, como cargando un espejo que nos entrega el deseo de vuelta, esta vez sin el placer de la ilusión, pero con el bálsamo estético. Este espejo nos dice: si quieres estos bellos zapatos, deseas ser inmovilizada, anestesiada ante la realidad, ser incapaz de actuar por ti misma. Casi como si pudiéramos escuchar el reproche de Simone de Beauvoir,<sup>14</sup> cuando recrimina a las mujeres por su pasividad ante la inmanencia de una situación de donde a lo mejor no quiere salir o desde donde le quedan buenas excusas para no aspirar a la trascendencia. Grossman Mitrani se debate entre su deseo de trascendencia y su deseo por la moda, involucrándonos de paso con el humor que permitiría una especie de hermenéutica de la sospecha, como diría una bloguera feminista contemporánea<sup>15</sup>, quien utiliza el término

---

<sup>14</sup> Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Traducido por Constance Borde y Sheila Malovany-Chevallier, (Nueva York: Random House, 2012.)

<sup>15</sup> <https://tribunafeminista.elplural.com/2017/01/pregunta-tonta-se-puede-ser-feminista-y-llevar-tacones/>

acuñado por Celia Amorós para hablar de la construcción de género como algo tan insidioso y omnipresente, que es difícil de detectar.<sup>16</sup>

Para la feria *Art Basel* del año 2005 en Miami, Florida, sin invitación a participar, Grossman Mitrani contrata un avión para que, en el cielo de esa ciudad bilingüe, los artículos femeninos en español. En una obra performática y efímera, se ve por un tiempo, escrito como si por nubes: *esta, esa, la una, otra, esa, aquella*. Reinscribe así la otredad absoluta de la mujer<sup>17</sup> en el cielo donde se alojan los dioses masculinos según la mayoría de las religiones. El piloto de la avioneta tenía instrucciones detalladas por la artista. El espejo se vuelve a invertir, porque las tarjetas que la artista entrega con las instrucciones, llevan las letras al revés. El juego de un piloto masculino, escribiendo artículos femeninos en forma de espejo, para que nosotros abajo las podamos leer, es la manera como la artista se divierte con la posición femenina asignada culturalmente: esa de servirle de espejo al otro, siendo realmente ella lo (¿el?) otro absoluto, lo que sirve para entender lo que no se es. Sin embargo, la interrupción era doble. Mitrani no tuvo que esperar a ser invitada a ser parte de un stand de feria. En vez de un espacio de galería, con sus propios recursos, en una definida agencia curatorial de sí misma, interviene la importante feria de arte, proponiendo una efímera y bella humareda blanca que interrumpe el azul del cielo, inclusive recordando las propagandas de todo tipo que suelen surcar los cielos de Miami Beach.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1871>

<sup>17</sup> Beauvoir, *The Second*.

<sup>18</sup> El video del gesto se puede ver en: <http://www.jessicamitraniestudio.com/articulos-femeninos>

La indeterminación o la indefinición de esos artículos femeninos que señalan otredad, ya no se proyecta efímeramente con las nubes del cielo azul de Miami, sino que se hacen patentes en una exhibición que se presenta en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla en el año 2008 donde se pueden ver bajo el título englobante de *Artículos femeninos*. Se trata de toda una serie de sus obras que investigan la construcción del género. Son tres las partes de esta exhibición. En una se observa un diccionario de sinónimos y antónimos (*objet trouvé*) que exhibe como un símbolo mágico de su camino, ese por donde va encontrando las señales para su creación. Este objeto es titulado como *Misteriosa mutilación* porque en él, la palabra “mutilada” está mutilada y la palabra “misterioso”, no existe.

Imaginamos, como espectadores, que el acto de abrir un libro para que nos indique con un poema o un hexagrama lo que debemos hacer, nos sitúa ante un juego con aquello oculto que nos anuncia el inconsciente. Mitrani parece indicarnos que la castración de la cual, según Freud, sufren las mujeres a nivel simbólico, es tan misteriosa y mentirosa como las mutilaciones a las que someten los cuerpos femeninos en muchas culturas. Como un libro abierto, las palabras clave surgen ante nuestros ojos, abiertos. Son misteriosas mutilaciones que queremos o no queremos ver, al mismo tiempo. Mutilaciones como la de los clítoris en muchas culturas que ven el deseo femenino como peligroso. Mutilaciones como aquellas a las que muchas se someten, en las sociedades contemporáneas por aparente propia voluntad, para parecer más atractivas a los hombres, como si su propio



cuerpo nunca fuera suficiente en las sociedades capitalistas posmodernas donde las cirugías estéticas se han convertido en pandemia.

En la misma exhibición, vemos los rastros ya enmarcados de las palabras, en las tarjetas de instrucciones que debían seguir los pilotos para escribir en el cielo esos artículos femeninos. El rastro de un diccionario usado y mutilado, da pie al rastro de unas tarjetas con instrucciones para armar palabras que determinan lo femenino en el idioma español en el cielo. Pareciera que el oficio de la artista fuera entretenerse a sí misma con juegos de palabras que luego se convierten en obras concretas y efímeras que nos piden dar una mirada doble. Del objeto de *ella*, a esto que es de entonces nosotras en aquellos otros. Algo así como las *esas* que somos cuando nos tildan de *aquellas*. Y *una* mira dos veces y ve que la *otra* es *esta*.

En otra sección de la misma exhibición, otro gesto humorístico, poético y político a la vez, llena una pared de pañuelos diferentes pero parecidos, todos bordados con la frase “por lo menos me entretengo”. Esta es una frase que Mitrani pareciera decir a su madre, a su padre, a esa familia que esperaba que fuera una ama de casa feliz, parecida a aquellas de antaño que bordaban pañuelos, aparentemente para entretenerse, pero de seguro, aburridas en la cotidianidad de la inmanencia de la cual no podía sustraerse.

Como mujer artista, Mitrani sabía que entrar al mundo del arte, sería difícil. Habiéndose percibido a sí misma como una especie de ornamento social, Mitrani, juega con los objetos que harían a lo mejor su madre o sus abuelas. Amando los

ornamentos, el diseño, la moda, encuentra el escape, mandando a hacer, como cualquier mujer de su clase social acomodada, una serie de bellos pañuelos bordados. Desde su posición de ama de casa pudiente, esa que podría haber seguido siendo, pero que dejó de ser, de todos modos, se alinea con esas mujeres de las que como ella misma lo dice “nadie quiere saber lo que piensan, si es que piensan en algo...nada se espera de ellas, sino que cumplan su función de ornamentos eficientes”.<sup>19</sup>

Para Mitrani, romper el molde es meterse dentro del molde para entenderlo. Un trabajo que necesita la misma tenacidad que encuentra en las mujeres a las cuales contrató para bordar los más de cien pañuelos para la obra *Por lo menos me entretengo* que se pudieron ver en la pared del Museo de arte moderno de Barranquilla. (Imágenes 5 y 6) Estas mujeres que trabajaron en la obra de la artista, son igual de invisibles que la labor que ejerce una ama de casa, así sea de clase media o alta. En las tareas domésticas que se borran y se hacen nuevamente cada día, la labor femenina asignada culturalmente a lo doméstico, queda enterrada debido a su fugacidad y a su tenaz repetición. La labor de la empleada doméstica, o de la obrera o de la bordadora, en este caso, es doblemente invisible. En cierto modo, el comportamiento de esta obra es el mismo que el que surge de cualquier mercancía que le representa una plusvalía al productor. Las mujeres invisibles bordan la idea de la artista. Nunca sabremos sus nombres, pero los podríamos intuir. Y ese valor que entrega el material moldeado por sus manos, lo que le otorga a otra

---

<sup>19</sup> Entrevista personal, noviembre 2011.

mujer, con los medios, las ganas, la tenacidad y el talento, de producir una obra de arte eficiente.



Imagen 5: Pañuelos bordados. Provista por la artista para esta investigación en noviembre 2011.



Imagen 6: Fotografía de la exhibición en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla (2008). Provista por la artista en noviembre 2011.

Obras de arte tan suficientes como las de Agnes Martin, a quien Mitrani admira y en cierto modo envidia. Con una simpleza absoluta, a la cual se llega luego de una aceptación de las necesarias narrativas que nos atrapan, de un modo abstracto y minimalista, Martin logra expresar lo que Mitrani quisiera: lo sublime.<sup>20</sup> Pero Jessica aún ensaya sus líneas, su historia, sigue atrapada, por lo cual, como niña de primaria, toma un libro sobre Agnes Martin, arranca unas páginas y desarrolla su obra: *A ellas las llaman así*. De allí el título de la exhibición en el Museo de arte moderno de Barranquilla. Esta es una intervención por medio de letras, ya no en el cielo, sino en unas páginas, como aquellas en las que la historia del arte de mujeres no se ha escrito. Sobre las líneas horizontales de las fotos de obras de Martin, Mitrani, a cuyo nombre le sobra una *i* para ser otra versión de la anterior (Martin), escribe los nombres que, en los países de habla hispana, se le suele poner a las mujeres. Nombres ligados al consuelo, la esperanza, la concepción, los dolores, la soledad, el socorro. Nombres que de modo evidente señalan la construcción del género femenino en las culturas hispanas. (Imagen 7)

---

<sup>20</sup> Comunicación personal, diciembre 2018.



Imagen 7: De la serie *A ellas las llaman así*. Fotografía cedida por la artista en octubre de 2011.

En esta obra se ve cómo con un simple lápiz, suavemente, para no interrumpir la delicadeza de las líneas de Agnes Martin, Mitrani propone una tarea de caligrafía controlada, suave, disciplinada a través de nombres que se repiten una y otra vez, en un inútil ejercicio de memoria, como los que le ponían en el colegio. Así juega, pero interviene de un modo casi violento, inclusive mediante gestos de caligrafía liviana, la obra de otra artista, una con quien se identifica, ofreciendo un homenaje a “su rigor, minimalismo, porque sus pinturas son como horizontes sin líneas, sin

género y el diálogo mío con ella era porque hay una parte en mí que rechaza lo femenino.”<sup>21</sup>

Para Mitrani, Agnes Martin cumplió uno de sus ideales como artista: “puso toda su feminidad en una línea recta”<sup>22</sup>. Pareciera que la atracción que la obra de Martin ejerce sobre Mitrani, tiene que ver con la construcción de lo femenino, con esa repulsión que siente hacia otras maneras de abordarlo como el de otras artistas que le producen fascinación al tiempo que terror: Louise Bourgeois y Kiki Smith<sup>23</sup>. De cierta manera, es como si borrara unas tareas de adoctrinamiento para emprender otras que le permitan ver de un modo más simple, su propia condición y situación femenina. Quiere llegar a una obra sin tanta psicología, sin tanta narrativa, sin la sangre mensual o la de un parto o hasta una violación como maldición necesaria y esencial del ser femenino a través de los tiempos. No ser ese ser culturalmente ligado a la carne, la sangre, lo excesivo, lo que está por fuera de la norma de la trascendencia universal ligada a lo masculino. El artista Álvaro Barrios fue el curador de la muestra de la obra de Jessica Sofía Mitrani en el MAMB. En el texto de la curaduría Barrios identifica lo que definitivamente ha marcado a la artista, su infancia. Pareciera que su ejercicio artístico es como una tarea que se impone a sí misma:

---

<sup>21</sup> Entrevista video grabada durante trabajo de campo en Nueva York, octubre, 2011.

<sup>22</sup> Ibid

<sup>23</sup> Ibid

La infancia es en realidad un mundo paralelo que jamás nos deja y con el que mantenemos una dinámica relación colmada de dualismo, expandiendo los campos en los que los surrealistas libraron sus extravagantes batallas. Es allí donde la fascinación de Mitrani se detiene, como quien observa la vitrina de un almacén de otro mundo, llena de cosas perdidas que fueron nuestras y que solo a través del arte podemos volver a poseer. Sin duda, de su mundo interior está naciendo un lenguaje reminiscente y dramático que, aunque tiene algo del ayer, se sitúa cómodamente en el cambiante y complejo escenario de la creación contemporánea.<sup>24</sup>

Con la obra dedicada a “su maestra” Agnes Martin, Mitrani encontró un próximo ejercicio de construcción identitaria en la cronología de su obra. A pesar de lo que comenta en cuanto al minimalismo espiritual, meditativo y no narrativo de Martin como valor que le produce admiración, Mitrani es una mujer llena de cuentos. Siempre está re-narrando su vida en un aparente ejercicio narcisista que le aporta energía al movimiento de su trabajo. Mitrani cuenta que quedó prendada de la obra de Hans Bellmer tras visitar una exhibición de su trabajo en el año 2001. Se obsesiona con las muñecas deformes y desarticuladas con las que Bellmer hizo unas fotografías en su serie *Die Puppe*. Conoce por casualidad a un coleccionista de la obra de Hans Bellmer y descubre unas fotografías eróticas que éste hizo de una mujer. Esa mujer aparece en la playa, tocándose, su nombre es Nora Mitrani. Jessica investiga quién es esa Nora. Tiene su mismo apellido, el de su madre, el de

---

<sup>24</sup> Texto de Mitrani enviado por correo electrónico en julio 2011

las locas de la familia. Sus ojos y su vagina le parecen familiares. Se identifica con ella, con su fascinante vida y su arrojo. Se entera de que Nora Mitrani (Sofia, Bulgaria 1921- Paris, Francia, 1961) era una escritora surrealista, una filósofa y socióloga que, como muchas otras mujeres fascinantes, fungieron como musas de otros hombres brillantes de su época.

Herbert Lust, el coleccionista de Bellmer a quien Jessica conoce unas semanas luego de ir a la exhibición<sup>25</sup> le presta cinco fotografías para que las intervenga. Ejecutando un ejercicio de oscurecimiento de la imagen erótica inicial, sobre ese cuerpo de otra Mitrani, Jessica escribe otras planas caligráficas. Cuando aún era una niña, le daba vergüenza no ser “femenina”, pero el placer que le producían los crayones y los lápices era mayor. Entonces ya era una mujer adulta, sexual, con hijos, estudiosa, artista, allí, dibujando letras sobre la foto de la cuca de otra mujer, reinscribe su infancia y su cuerpo sobre el de otra que le sirvió también de “maestra”, las frases: *to be crazy - is it crazy* (ser loca, es una locura) (Imagen 8).

---

<sup>25</sup> <https://www.icp.org/exhibitions/behind-closed-doors-the-art-of-hans-bellmer>



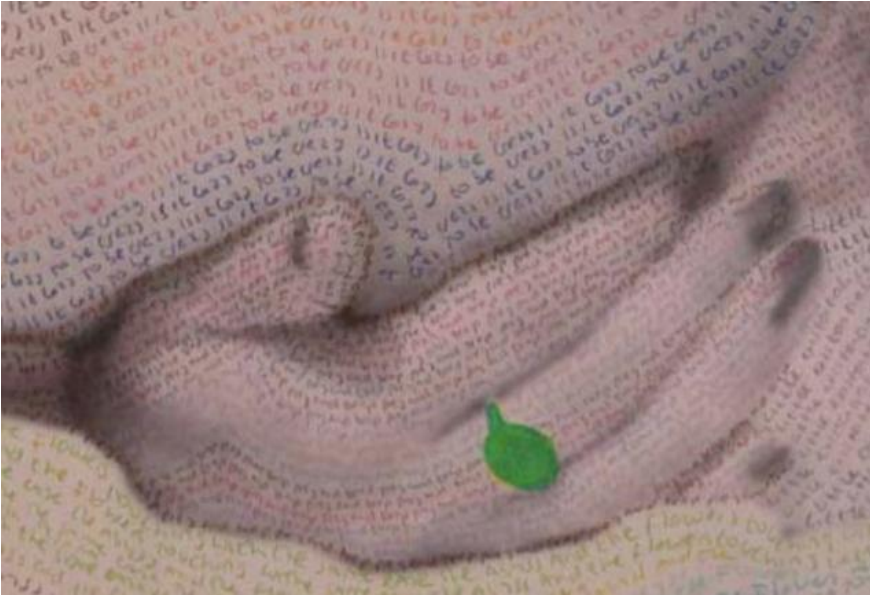


Imagen 8: Fotografía de la serie *Nora on the Beach*, cedida por la artista durante trabajo de campo en Nueva York, septiembre 2011.

El texto parece ser el modo favorito que tiene Jessica Mitrani de rehacerse; la palabra es la manera de montarse sobre las imágenes de lo que se constituye como lo femenino. El ejercicio artístico repite, incesante, la esperanza de la disolución del trauma de la no-identidad. La escritura es el juego que ayuda a forjar una nueva manera de ser en el mundo. En otras de las fotografías de Nora usadas como planas o tareas barrocas de una adulta que intenta borrar lo que está impreso mientras lo acoge como algo propio, se puede también leer repetitivamente: *the mouth cannot be the mirror of the soul* (la boca no puede ser el espejo del alma); *candy nails, more sugar* (uñas de dulce, quiero más azúcar).

Los fantasmas familiares se disuelven por un rato, mientras se ejerce el poder de la intervención que luego se congela en una pared de una galería o un museo. al igual que el fantasma de la abuela muerta, cuyo vestido Mitrani decía ver en una silla,

todos los mediodías, en la ciudad de Barranquilla, secándose, frente a un abanico, mientras almorzaban. Si algo se le clavó en la memoria, fue este performance diario de su abuela enorme, una matrona que movía los hilos de una casa llena de hijos y nietos. Ya adulta, la muerte de su abuela le trae el recuerdo de eso que entonces le parece un performance: un ritual diario para un cuerpo un alma y excesivos, tanto así que no cabía en el cuarto frío de la sinagoga de la ciudad de Barranquilla.



Imagen 9: Fotografía tomada por la autora de este ensayo en Nueva York, 2011.

La artista observa, como a la usanza antigua, el cadáver que se encuentra en el piso, rodeado de bloques de hielo, de esos que ponen en los banquetes. Y se ríe internamente, pensando en lo dantesco de esa imagen, imaginando una especie de banquete con esculturas de hielo, pero esta vez sin los cisnes. El cuerpo de su abuela envuelto, tapado, inerte, es devorado por los ojos llenos de lágrimas de todos

los allegados. Dibuja el contorno del vestido de la abuela y lo cuelga en su estudio en un gesto performativo que le permite mantener la imagen de ese performance diario de la señora Grossman, la madre de su padre, quien colgaba su vestido todos los mediodías mientras almorzaba, frente a un abanico. Pero el gesto se queda en la pared, cual fantasma. Y aunque pretende hacerlo parte de otra obra que está gestando, aún no ha salido de la pared. Como los recuerdos de nuestros muertos, permanece en su memoria y en los cuentos que cuenta ella, ahora artista en pleno ejercicio. Sin embargo, como un espectro, ese cuerpo familiar sigue proyectándose en un trabajo que titula: *Straightjacket, Curly Hair (Camisa de fuerza, cabello ondulado)*, el cual se exhibe en la Lust Gallery de Nueva York en 2014. El texto de la exhibición nos lo corrobora: “The bed is where life begins and where it ends. Between these two points, it is the site of dreams, of sex, of illness, and of madness”<sup>26</sup>.

Los utensilios de una casa, así como las camas, son para Mitrani, elementos cotidianos que, ante su mirada, salen de lo cotidiano para convertirse en otra cosa. En la instalación de la Galería Lust, las almohadas de repente tienen unas narices que salen de adentro, sin rostro mas allá de la imaginación perversa de quien las crea. Su creadora cuenta que son las narices de sus poetas favoritos: un mentiroso, un cerdo y un bromista<sup>27</sup>. Unos años atrás, mientras trabajaba con estos elementos, crea una serie de sartenes que luego exhibe en la Tanya Bonakdar Gallery en

---

<sup>26</sup> [http://www.thelustgallery.com/exhibition-details/items/Straightjacket\\_Curly\\_Hair.html](http://www.thelustgallery.com/exhibition-details/items/Straightjacket_Curly_Hair.html) (La cama es donde comienza la vida y donde termina. Entre estos dos puntos está el lugar de los sueños, el sexo, la enfermedad y la locura) Traducción de la autora de este ensayo.

<sup>27</sup> Entrevista personal vía telefónica, diciembre 2018.

Nueva York, bajo el nombre: *Sunny Side Up (El lado soleado hacia arriba)* que es la manera como se pide un huevo frito si queremos la yema suave, en inglés. En la imagen 10 vemos a la artista en su estudio, reflejada en los sartenes.



Imagen 10: Fotografía tomada por la autora de este ensayo en septiembre 2011 en Nueva York.

En esta pieza, la funcionalidad de los elementos caseros, otra vez, queda eliminada. Los sartenes cotidianos son impresos con “emblemas aristocráticos” como si fueran piezas de un casamiento de gente acomodada socialmente, que necesita nombres de marcas costosas añadidos a los cubiertos, los platos, etc. Los sartenes son en estos casos, el espejo de la mujer, esa ama de casa que los posee. Si ella es un ornamento, sus objetos deben serlo aún más. Lo que posee, siendo poseída, la deben representar adecuadamente en la sociedad en la cual se mueve. La artista se adueña de estos objetos inútiles, pues los convierte en arte para poner en la pared, al inventar y mandar a grabar con su propio emblema: una palmera caribe,

lo menos parecido a algo de la realeza. Algo que señala una colonización, no ya de territorios físicos, sino de mentes de mujeres que, como ella, han sido educadas bajo ciertos parámetros sociales que parecen leyes a perpetuidad pues pasan de una generación a la otra.

Ahora, como artista, ya no identificada como el ama de casa que debería de haber sido, ella pone logos, cambia nombres, se burla de su educación mientras la honra y juega con los objetos que de seguro alguna vez deseó, haciéndolos de nuevo, bajo nuevas circunstancias. Si el trabajo femenino en el hogar es invisible, estos objetos hacen visible esa invisibilidad mientras la denuncian estéticamente. Así la Jessica Grossman que ponía los sartenes en los anaqueles de la cocina, pasa a ser la Jessica Sofía Mitrani que coloca su marca en las paredes de una galería, un coleccionista o un museo. Como las mujeres invisibles en el trabajo de los pañuelos de la serie *Por lo menos me entretengo*, Jessica se entretiene productivamente haciendo de la cotidianidad aburrida de la mujer dedicada al hogar, una obra de arte.

Igualmente, el arte no es funcional. Larga ha sido la trayectoria de las discusiones teóricas acerca del fin del arte. Los filósofos, empezando por Platón y luego Aristóteles, siempre han discutido esto. Uno de los filósofos que mas se estudian para discutir el tema, es Kant, quien considera en su *Crítica del juicio*, que el juicio estético es puro, en cuanto no gana nada de la contemplación del objeto bello. Para él, la finalidad de una obra de arte se podría resumir precisamente, en su carencia de propósito. Por ello, cuando vemos otra de las intervenciones a un objeto común y corriente en la cotidianidad de una mujer que hace Mitrani en su obra *Tampon*

*Deluxe*, no podemos más que sonreír con la paradoja. La imagen de lo abyecto está ligada, en muchas culturas, con lo que sucede dentro del cuerpo femenino, asociado a la concepción y la maternidad. Un cuerpo asociado con la sangre, lo impuro, lo que no se debe tocar. Un cuerpo desde donde sale el misterio de la vida. Mitrani lucha contra la imagen de la belleza y el arte como contemplación. En una exhibición colectiva en la galería Tanya Bonakdar que llevaba el título: “*Multiple Pleasures: Functional Objects in Contemporary Art (Placeres múltiples: objetos funcionales en el arte contemporáneo)*”, expone unos tampones que se posan sobre unas cajas acrílicas transparentes dentro de las cuales cuelgan, cual cordones umbilicales unas lámparas-candelabros. Esto es lo que dice la artista de estos objetos salvajemente irónicos: “...Tampon Deluxe es para la mujer que lo tiene todo...útil si lo inserta en la vagina, decorativo si lo coloca en la sala de su casa.”<sup>28</sup>

Ante la imposibilidad de limpiar la imagen que se tiene del cuerpo femenino y sus procesos naturales biológicos en muchas culturas y religiones patriarcales, surge la posibilidad de iluminación que unos absurdos candelabros pueden dar a ese objeto blanco, limpio, antes de entrar en el cuerpo de una mujer. La imposibilidad lógica sería creer que la sangre menstrual es algo sucio, si de allí venimos todos, si todos somos sangre. Las mujeres marcadas como impuras durante una semana del mes, como sucede en Nepal, muchas veces mueren en condiciones insanas o víctimas de ataques mientras duermen alejadas de sus familias.<sup>29</sup> Si los tampones se exhibieran como adornos familiares, si hicieran parte de lo que vemos a diario, si no

---

<sup>28</sup> <http://www.jessicamitraniestudio.com/tampon-deluxe>

<sup>29</sup> <https://www.elmundo.es/internacional/2018/01/09/5a54ebf6468aebb5408b4575.html>

se escondieran los productos de la regla mensual, podrían hasta ser especie de altares a la vida. Eso también podría ser este *Tampon Deluxe* (Imagen 11) que Mitrani nos propone con sorna de mujer que tiene acceso a todas las comodidades que le ha dado la vida y hasta su familia.



Imagen 11. Fotografía de *Tampon Deluxe* cedida por la artista para este ensayo.

Una familia que, como todas, pasa de generación en generación, sus costumbres, sus historias, sus traumas, proveyendo una identidad aparentemente ligada a lo fijo, a lo inamovible. El tema de la identidad es algo que Mitrani admite estar trabajando desde su infancia, tratando de entender, qué es ser mujer, quién es ella, qué ha heredado y qué puede construir por sí misma<sup>30</sup>. Recuerda por ello una muñeca en particular, una que la dejó marcada: Lupe.

Lupe fue mi primera muñeca. Era plástica y azul. Cuando yo tenía cinco años ella desapareció y dejó un vacío. Muchos años más tarde, se la describí a un amigo: Lupe era una niña con sus manitos dentro de un abrigo, tenía botas y cabello corto. Ella era muy urbana y muy andrógina, lista para caminar por

---

<sup>30</sup> Entrevista personal, Nueva York, noviembre 2011.

las calles de Nueva York. Enseguida este amigo me dijo: “¡pero si esa muñeca la puedes encontrar en cualquier calle de Barranquilla!”. Luego me trajo una Lupe color fucsia. Cuando me vine a vivir a Nueva York, fue uno de los pocos objetos que traje conmigo. La puse entre mis libros, y la miraba todos los días. La cambiaba de posición. A veces la castigaba y la ponía a mirar la pared. No estaba segura si ella se quería suicidar o si me veía a mí como una mujer desesperada. Ella era, definitivamente, mi primer objeto de fascinación. Creo ahora que eso sucedía porque me hacía pensar en cuestiones de identidad y duplicidad. Me hacía dudar entre si quería ser como ella o si quería poseerla, simplemente. Entonces tuve visiones de otra muñeca y esta era inmaterial, como una especie de fantasma <sup>31</sup>.

En septiembre del 2011, en la Galería Christopher Paschall, Mitrani muestra lo que el fantasma de su muñeca le ha provisto, en una exhibición titulada *Lupe y los austríacos*. Constaba de tres componentes: en un cuarto, una docena de muñecas duplicadas sobre pedestales (Imagen 12); en otro cuarto, enmarcadas, unas frases que decían: “ella es más interesante que su trabajo” y “su trabajo es más interesante que ella”(Imagen 13); y una instalación en otro cuarto con el nombre *Los austríacos*, donde las paredes están decoradas con un papel de colgadura con barrocos esturiones, del techo cuelgan componentes metálicos de corsés como si fueran candelabros y se proyecta un video donde una muñeca y un muñeco dan vueltas entre huevos de caviar (Imagen 14).

---

<sup>31</sup> Texto parafraseado de entrevista personal con la artista y de sus propios escritos en archivo personal, cedido por la artista durante la investigación de campo en Nueva York, 2011.





Imagen 12: muñecas de la serie Lupe exhibidas en la Galería Cristopher Paschall, Bogotá, septiembre, 2011. Foto cedida por la artista para este ensayo.

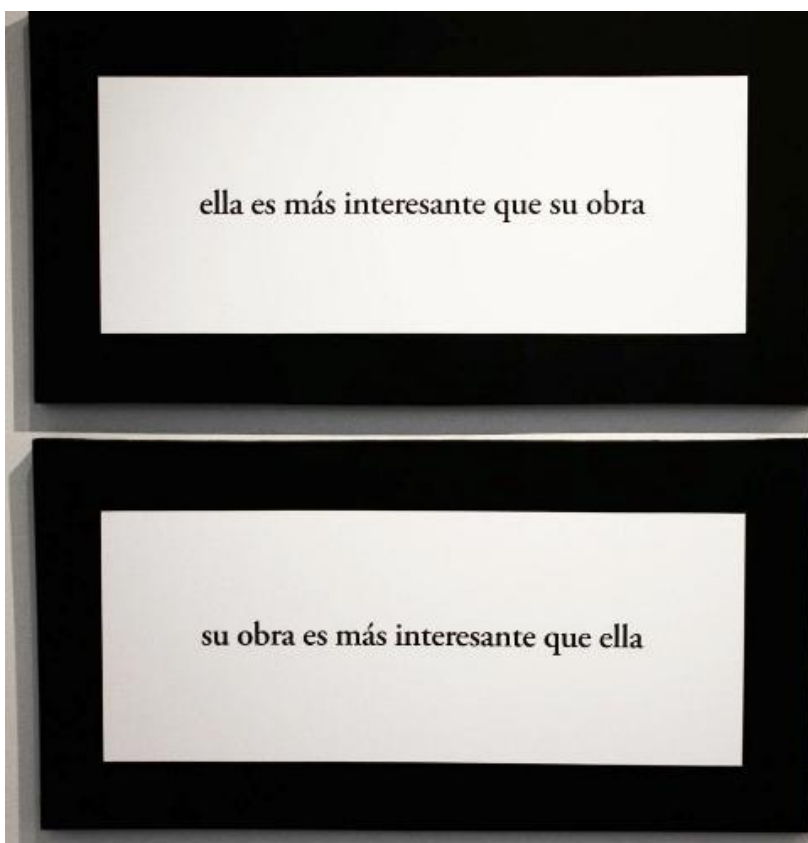


Imagen 13: Fotografía de las frases impresas sobre lona exhibidas en *Lupe y los austríacos* en la Galería Cristopher Paschall, Bogotá, septiembre, 2011. Foto cedida por la artista para este ensayo.



Imagen 14: Fotografía de la instalación *Los austríacos* en la Galería Christopher Paschall, Bogotá, septiembre, 2011. Foto cedida por la artista para este ensayo.

Las muñecas dobles, cuestionan quién es realmente la muñeca, Lupe o Jessica. Las frases duplicadas con sentidos totalmente diferentes reportan la inestabilidad de su identidad como artista y la sensación de estar solamente “entreteniéndose” con muñecas, bordados, cosas que cuelgan y que adornan. Una duplicidad que la lleva a burlarse de las apariencias y de los simulacros en los que cualquier sociedad participa cotidianamente. En *Los austríacos*, la artista toma como referentes de la mentira a la que se arroja desde los tiempos de Platón, al arte: todo es una mentira, mientras no se llegue a la verdad, a la idea absoluta. Cuenta Mitrani que en Nueva York conoce a una pareja a la cual visita; se deja deslumbrar con su hogar decorado a la usanza “noble”. Todo resulta ser una mentira, pues el marido era un espía que termina dejando abandonada a su familia. Tal belleza y nobleza son pura decoración. En el video que acompaña la instalación, se puede entender, aún fuera del contexto,

cómo los roles de género, pareja, clase social, etc., son una mentirosa ficción iterada en otras miles de ficciones cotidianas.<sup>32</sup>

Mitrani enfrenta a su manera la duplicidad que encuentra diariamente en la educación, la moda, el decorado, tantas estructuras que esconden, como los corsés, el verdadero cuerpo que se deforma para conformarse. Así hace risible y visible lo escondido. Las ollas, los sartenes, las lámparas, camas, pañuelos, muñecos, exponen las absurdas pretensiones de una sociedad que necesita de las apariencias para sobrevivir. Mientras en esa supervivencia de valores sociales, la mayoría de las ficciones se proyectan sobre la mujer de todos los colores, clases y religiones, cada una en sus especificidades y medios culturales, artistas como Mitrani, desde su posición y situación, también específicas, pueden manejar interrupciones creativas de estas ficciones. Porque todo, a la larga, puede verse como ficción, como cuento, como narrativas que sirven para mantenernos en el lugar asignado. Así en su discurso, la artista aspire a ser tan minimalista y sin tanta historia, como el sugerente y minimalista arte de Agnes Martin.

Pareciera que Mitrani decide moverse constantemente de lugar por medio de su práctica artística. A través de la misma, se vuelve una sujeto nómada que continúa ejerciendo el derecho ya tomado a cuestionarse a sí misma y a los demás, haciendo una toma doble de lo que a veces nos pega en la cara porque a pesar de lo obvio, se normaliza y se hace no visible. Sus trampas son parecidas a las que

---

<sup>32</sup> El video se puede ver en: <https://vimeo.com/47117574>

vive, pero las per-forma de otra manera y las pone allí, de modo irónico. Su deseo de exponer la feminidad como un estereotipo construido por todos, mientras es vivido por la artista, sucede porque "...inventa nuevas imágenes de pensamiento que ayudan a que pensemos acerca del cambio y los cambios de construcciones de uno mismo..."<sup>33</sup> Entonces, en el año 2012 toma otro paso creativo en su desestabilización de las imágenes de lo femenino pero con un tinte geopolítico que entremezcla mujeres sin rostro de diferentes territorios y religiones, yendo en bicicleta, al final, en un paseo hacia otro planeta, tal vez la luna, eterno símbolo femenino, en una imagen reminiscente de la película E.T.

En el corto fílmico titulado *Headpieces for Peace (Prendas de cabeza para la paz)*, una serie de mujeres aparecen vestidas y tapadas con telas diseñadas por un colectivo llamado threeASFOUR.<sup>34</sup> Son personajes que se nombran así: Ortodoxa judía, Monja católica, Musulmana, Ortodoxa, Monja cristiana-budista-católica-musulmana-judía, Azafata galáctica, Semita calva, Enfermera misionaria, Turbante, Sin techo y Farah. Estos personajes se muestran ante la cámara hablando en once textos diferentes, con acentos diferentes, dando absurdas explicaciones acerca de por qué se han unido a una organización que lleva el nombre de la pieza. Todas las mujeres en el corto dejan sus preconcebidas nociones de la vida y del mundo y se embarcan en un viaje feliz hacia un territorio ridículo, desconocido e inexistente.

---

<sup>33</sup> Rosi Braidoti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 157. Traducción de la autora de este ensayo.

<sup>34</sup> threeASFOUR, modificado en 2014, <http://threeasfour.com/>.

Con este film corto Mitrani gana el premio MK2 Grand Prix (2012) en el ASVOFF Festival<sup>35</sup> del George Pompidou Center en Paris, Francia. (Imagen 15)



Imagen 15. Fotografía tomada por la autora de este ensayo mientras observaba durante trabajo de campo, la filmación. Nueva York, 2011.

Estar en movimiento, ser una nómada, es percibirse como una sujeta que intuitivamente se sabe nunca completa, siempre viajera, nunca fija en su identidad, esa que en el espejo siguen tratando de encontrarse las mujeres en un mundo donde la cultura las forma inesenciales. Mientras las mujeres sin rostro con prendas para la paz surcan el universo fantástico, Mitrani proyecta otro corto metraje llamado *La Divanee*.<sup>36</sup> Narrado por la reconocida actriz española Rossy de Palma recostada en un diván, este corto juega con la idea de una condesa catalana histórica que vivió una vida plena, llena de actividad, amantes, y hasta dando a luz

<sup>35</sup> *A Shaded View on Fashion Film* (ASVOFF), 2011, <http://www.asvoff.com>.

<sup>36</sup> Jessica Mitrani, "La Divanee", Diana Saragovia, 2014, <http://saragovia.com/films/la-divanee/>

o abortando, siempre recostada sobre un diván. Su elegida y aparente pasividad, elaborada en un estilo híper kitsch, jugando con las imágenes de majas desnudas y un texto a todas luces, absurdo, reflexiona sobre la mujer recostada, en todo el sentido de la palabra. Aquella que, en medio del juego de las apariencias, ejerce un tipo de resistencia aparentemente invisible, como su inesencia femenina.

Así, mientras se entretiene, Jessica Sofía Mitrani juega a desenredar las estructuras de un patriarcado que desea mantenerla inmóvil, re-inscribiendo su propia visión, siguiendo la pauta de Helene Cixous: “la mujer se debe escribir a sí misma...debe ponerse en el texto, en el mundo, en la historia, por su propio movimiento.”<sup>37</sup> Multiplicando las imágenes estereotipadas de lo femenino, Mitrani recrea un espejo fragmentado que hace evidente la ruptura con aquello que se considera como una esencia: lo femenino. Adorna superficies y crea superficies hiper adornadas para que miremos dos veces, como si su arte fuera un espejo incrédulo de esa imagen que se refleja inerte. En su artículo seminal, “*Womanliness as Masquerade*”<sup>38</sup>, Joan de Riviere analizó y expuso cómo la mujer se encuentra todo el tiempo, impostando un acto de lo femenino para sacar provecho, de aquello que la fija en un rol de género rescrito por la sociedad en la cual nace y se cría. Si se asigna un rol, ese rol es aleatorio, no esencial. En el caso de “lo femenino”, como muy bien lo planteó Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*<sup>39</sup>, la implicación correcta de la esencialidad

---

<sup>37</sup> Helene Cixous, “Feminine Writing and Women’s Difference,” en *French Feminism Reader*, editado por Kelly Oliver (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2000), 258.

<sup>38</sup> Joan Riviere, “Womanliness as Masquerade” en *Formations of Fantasy*, editado por Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan, (Nueva York: Routledge, 1989), 35-44,.

<sup>39</sup> Beauvoir, *The Second*.

de una naturaleza femenina es que la mujer es *inesencial*, es decir, una pantalla donde se proyecta esa necesidad de un “Otro absoluto” que al mismo tiempo sigue per-formando su rol de otredad, mientras intenta salirse de la proyección, como Mitrani, cuando se concientiza de ello.

Asediada por “la falta”, por aquello que no es, por los dictámenes de teorías falogocéntricas<sup>40</sup>, por una concepción de lo que es “arte”, oficio cambiante pero que por siglos se ha encargado de dar forma a lo femenino, artistas como Mitrani, utilizan el vacío y la exclusión como combustible para ejercer sus poderes creativos y re-inscribir sus historias. Mientras la mirada masculina sigue inscrita en la cultura que la rodea, ella puede exponer otra mirada, puede poner otra escena, puede proponer otra ilusión. Exagerando aquello que se marca culturalmente como la esencia femenina, se llama la atención sobre la futilidad de aquello que se toma por esencial, dando pie a alarmas sensibles, conciencia y posibles acciones pequeñas, cotidianas que liberen. Re-presentando y siendo ella misma una representante del “segundo sexo”, Jessica Sofía Mitrani, re ordena las representaciones, desplaza signos que exponen las señales de la otredad y las asunciones que marcan el cuerpo biológico que carga a todas luces, el peso del acto diario de la feminidad.

---

<sup>40</sup> Término acuñado por Jacques Derrida quien teoriza acerca del logos y su inscripción de lo masculino como la norma, lo céntrico, aquello que ha condicionado nuestra herencia cultural. Ver: “El otro es secreto porque es otro” en *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Trad. F. Vidarte y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 2003.

## BIBLIOGRAFIA

- Aguilar, Pilar. "Pregunta tonta ¿Se puede ser feminista y llevar tacones?". *Tribuna Feminista*. Modificado en mayo 1, 2017. <https://tribunafeminista.elplural.com/2017/01/pregunta-tonta-se-puede-ser-feminista-y-llevar-tacones/>
- A Shaded View on Fashion Films. "Home". *ASVOFF*. <https://www.ashadedviewonfashionfilm.com/>
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Traducido por Constance Borde y Sheila Malovany-Chevallier. Nueva York: Random House, 2012.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Colombia University Press, 1994.
- Cisoux, Helene. "Feminine Writing and Women's Difference," en *French Feminism Reader*, editado por Kelly Oliver. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2000.
- "The Laugh of the Medusa" en *French Feminism Reader*, editado por Kelly Oliver, 257-75. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2000.
- "The Newly Born Woman" en *Literary Theory: An Anthology*, 2<sup>nd</sup> Ed., editado por Julie Rivkin y Michael Ryan, 90-96. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- Derrida, Jacques. "El otro es secreto porque es otro" en *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Traducido por F. Vidarte y C. de Peretti. Madrid: Trotta, 2003.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- International Center of Photography. "Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer". <https://www.icp.org/exhibitions/behind-closed-doors-the-art-of-hans-bellmer>
- Mitrani, Jessica. "RITAgostotheSUPERMARKET (Converted)". *Vimeo*. Archivo de video. Modificado en febrero 29, 2016. <https://vimeo.com/157154438>
- "Some Hysterics". *Jessica Mitrani Studio*. Modificado en 2017. <https://www.jessicamitranistudio.com/some-hysterics>



- . “In a Single Shoe”. *Jessica Mitrani Studio*. Modificado en 2017. <https://www.jessicamitranistudio.com/in-a-single-shoe>
- . “Artículos Femeninos”. *Jessica Mitrani Studio*. Modificado en 2017. <https://www.jessicamitranistudio.com/artculos-femeninos>
- . “Straitjacket. Curly Hair”. *Lust Gallery*. Modificado en 2014. [http://www.thelustgallery.com/exhibition-details/items/Straitjacket\\_Curly\\_Hair.html](http://www.thelustgallery.com/exhibition-details/items/Straitjacket_Curly_Hair.html)
- . “Tampon Deluxe”. *Jessica Mitrani Studio*. Modificado en 2017. <https://www.jessicamitranistudio.com/tampon-deluxe>
- . “The Austrians”. *Vimeo*. Archivo de video. Modificado en agosto 7, 2012. <https://vimeo.com/47117574>
- . “La Divanée”. *Dania Saragovia*. Archivo de video. Modificado en 2014. <http://saragovia.com/films/la-divanee/>
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and the Narrative Cinema” en *Issues in Feminist Film Criticism*, editado por Patricia Erens, 28-40. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Oleazabal, Víctor. “Una nepalí muere por la práctica que expulsa del hogar a las mujeres con la menstruación”. *El Mundo* (Madrid), enero 10, 2018. <https://www.elmundo.es/internacional/2018/01/09/5a54ebf6468aebb5408b4575.html>
- Puleo, A.H. (2013). “El concepto de género como hermenéutica de la sospecha: de la biología a la filosofía moral y política”. *Arbor* 189, no 763 (2003): a070. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.763n5007>.
- Riviere, Joan. “Womanliness as Masquerade” en *Formations of Fantasy*, editado por Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan, 35-44. Nueva York: Routledge, 1989.
- ThreeASFOUR. “Home”. Modificado en 2014. <http://threeasfour.com/>.