

El archivo fantasma. Apuntes acerca de la maternidad como (im)posibilidad en la práctica artística de Tracey Emin

THE GHOSTLY ARCHIVE. NOTES ON MATERNITY AS (IM) POSSIBILITY IN THE ARTWORK OF TRACEY EMIN

ABSTRACT

The emergence of both the conceptual movement and the autobiographical discourse in the artistic sphere towards the end of the sixties of the last century, entailed a split point that redefined the art work as information, significance, language and archive. In this context, the aim of this paper is to analyse the maternity as a trope that, historically, has articulated feminine reality through one brach of Tracey Emin's artwork related to the construction of a ghostly archive about her pregnancies, her abortions and her unborn children.

Thus, from an analytical, sociological and gender critical approach, this paper is going to analyze the perversion of the archive, memory and autobiography carried out by a ghostly narration, anchored between life and death that, paradoxically, for the artist will constitute the only way through which she can tolerate her traumatic reality.

Keywords:

Archive, autobiography, maternity, abortion, trauma, Emin.

RESUMEN

La irrupción del movimiento conceptual y del discurso autobiográfico en el terreno artístico desde finales de la década de los sesenta del siglo pasado, supuso un punto de escisión que redefinió la obra de arte en base a premisas como la información, la significación, el lenguaje y el archivo. Bajo dicho contexto esta intervención pretende analizar la maternidad como un tropo que históricamente ha articulado la realidad femenina a través de cierta facción del *corpus* artístico de Tracey Emin relacionada con la creación de un archivo fantasma en torno a sus embarazos, sus abortos y sus hijos no natos.

Así, desde una perspectiva analítica, sociológica y de género se analizará la perversion del archivo, la memoria y la autobiografía a través de la revelación de una narrativa espectral, anclada entre la vida y la muerte que, paradójicamente, constituirá para la artista la única vía a través de la que poder tolerar su traumática realidad.

Palabras clave:

Archivo, autobiografía, maternidad, aborto, trauma, Emin.

Mi no-hijo es un fantasma.

-El cielo oblicuo. Belén García Abia

Tus hijos han muerto a manos de su madre.

-Medea. Eurípides.

En el 124 había un maleficio: todo el veneno de un bebé.

-Beloved. Toni Morrison.

No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, iyo misma he matado a mi hijo!

-Yerma. Federico García Lorca

1 INTRODUCCIÓN

La práctica del archivo es una de las más recurrentes y que más resonancia ha tenido en el arte desde la segunda mitad del siglo XX, tanto en su dimensión funcional, como estética. Si bien la atracción despertada en torno al lenguaje, a la significación y a la información como arte por parte del movimiento conceptual a finales de la década de los sesenta del siglo pasado favoreció la consideración de la obra de arte en tanto que archivo, este paradigma estético y documental sobre el que articular la creación artística no era inédito; ya a comienzos del siglo XX autores como Aby Warburg o Walter Benjamin recurrieron a los procedimientos de reunión, identificación y clasificación de diferente material con el fin de crear un archivo visual, a través del que promovieron el concepto de historia como recolección (Guasch, 2005). A partir del trabajo de estos autores, el archivo, que se define por su condición espacial, objetual y temporal, y se caracteriza por la utilización de técnicas como la acumulación, la repetición, el inventario, el mecanicismo, la serialidad o la automatización, contribuyó a conformar un corpus epistémico articulado y coherente a partir de una serie de dispositivos previamente seleccionados. Así, obras como el *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, o los *Pasajes*, de Benjamin, se erigieron como base de lo que, décadas más tarde, se convertiría en toda una cultura del archivo.

Sin embargo, y a pesar de esta temprana acogida, el afianzamiento de la práctica del archivo en el arte contemporáneo vino de la mano del asentamiento del discurso autobiográfico en las artes plásticas y visuales. Así, mientras los trabajos de artistas como Hans Haacke o Bernd y Hilla Becher abordaron la redefinición de la obra de arte en base a premisas como la información, la catalogación, la significación, el lenguaje y el registro documental, las narrativas autorreferenciales que comenzaron a proliferar en el terreno artístico en la década de los 80 del siglo XX adoptaron la poética del archivo como una de las principales vías a través de las que certificar momentos concretos de la existencia del sujeto. Es un aspecto notable que el archivo, caracterizado principalmente por la neutralidad y asepsia propias del arte conceptual, se haya abierto camino, coincidiendo con el giro epistémico hacia el sujeto y el consecuente nacimiento de la micropolítica en la citada década, hacia premisas más intimistas, basadas en el relato autobiográfico, cuyos presupuestos formales se sustentan en una mayor subjetividad y proximidad para con los hechos narrados. En este sentido, la lógica del archivo debe ser entendida, según las premisas analizadas por Michel Foucault (2001), como la condición de posibilidad de todo discurso, como el campo de acción en el que se desarrollan los enunciados (p. 219).

Actualmente, la extrapolación del género autobiográfico a diferentes áreas ajenas a la literatura ha abierto el discurso del *yo* a nuevas poéticas representacionales que han colonizado el campo de las artes visuales performando, desde una nueva lógica, la narración introspectiva del sujeto. Por tanto, si se asume la premisa de que todo acto autobiográfico es, en primer lugar, un acto de reconocimiento y, en segundo lugar, un acto comunicativo que pone de manifiesto la voluntad o la necesidad de decir algo sobre uno mismo, es preciso insistir en que, hoy en día, archivo y autobiografía, posibilidad y discurso, configuran la sutura perfecta entre el arte y la vida. De modo que, bajo esta renovada lógica del archivo, adoptada por artistas como Sol Lewitt, Dieter Roth o Sophie Calle, este podría leerse como una prueba de vida, como una compilación de registros biográficos que, a través de la puesta en práctica de técnicas de almacenamiento, recolección y ordenación van a encumbrar la identificación de la información biográfica como objeto artístico a su más alto grado de paroxismo.

Esta nueva taxonomía del archivo, lejos de agotarse hacia finales de siglo, se reforzó aún más si cabe coincidiendo con un retorno al sujeto que tuvo lugar durante el paso de la década de los ochenta a los noventa del siglo XX, que propició la activación de una narrativa autobiográfica en clave traumática. Este nuevo paradigma discursivo y representacional, abalado por las teorías expuestas por Hal Foster (2001) en su obra capital *El Retorno de lo Real*, favoreció la consolidación de discursos como la enfermedad o la más sórdida cotidianidad. Por ende, es posible observar cómo el relato autobiográfico, los modos de abordarlo y la verosimilitud a la hora de hacerlo, se han convertido en cuestiones indispensables a la hora de hablar del archivo en las últimas décadas. Bajo este contexto han proliferado toda una serie de discursos que, partiendo de la práctica documental, han puesto en evidencia toda una serie de realidades, tan cruentas como abismales, ejemplificadas en el trabajo de autores como Hannah Wilke, Richard Billingham, Nan Goldin o Jo Spence.

De entre los artistas que han utilizado la propia vida como archivo documental para el desarrollo de su trabajo artístico es imposible obviar la figura de Tracey Emin, una de las integrantes más destacadas de los Young British Artists. La producción artística de Emin, confesional donde las haya, constituye uno de los ejemplos más palmarios de autobiografía visual de toda la historia del arte contemporáneo. Más conocida por obras como *My Bed*, con la que quedó finalista del Premio Turner en 1999, o por sus textos en neón demolevemente autobiográficos, esta intervención pretende rescatar una facción del *corpus* artístico de Emin referida a sus embarazos, abortos e hijos, o mejor, la ausencia de ellos. Quizá esta vertiente del trabajo de Emin esté menos asentada en el imaginario colectivo, lo que no quiere decir que sea por ello menos trascendente. Al contrario, casi desde comienzos de su trayectoria, esta temática ha supuesto uno de los pilares principales sobre los que ha pivotado su carrera artística. En consecuencia, la artista ha desarrollado todo un archivo que habla de la maternidad desde una posición poco usual: aquella vinculada a la ausencia voluntaria de la misma.

2 La construcción socio-histórica de la maternidad

Históricamente el papel de la mujer en la sociedad occidental ha estado condicionado por su capacidad reproductora. Tal y como sostiene Silvia Tubert (1996), la mayoría de las culturas, en la medida en que se trata de organizaciones patriarcales, identifican la femineidad con la maternidad, de modo que, a partir de una posibilidad biológica, se establece una normativa cuya finalidad, al decir de la autora, no es otra que controlar tanto la sexualidad femenina, como la fecundidad (p.7). Bajo esta premisa, la maternidad ha sido entendida como una realidad

puramente esencialista y eminentemente femenina que ha tenido como objetivo principal ofrecer una visión de la mujer en extremo reduccionista. A este respecto, es preciso destacar la investigación de Giulia Galeotti (2004) en la que defiende que, si bien desde la Antigüedad, tanto el parto como el alumbramiento eran cuestiones que atañían exclusivamente a las mujeres, y su espacio era el ámbito privado femenino, en el siglo XVIII se consumaron las numerosas tentativas perpetradas desde un *afuera* patriarcal con el fin de apoderarse, reorganizar y estandarizar el proceso reproductivo y el papel de la madre en la sociedad occidental. Ante este escenario numerosas historiadoras, antropólogas, teóricas y activistas como Simone de Beauvoir, Betty Friedan o Kate Millett se han esforzado en las últimas décadas por desmontar la maternidad como una expresión de la esencia femenina, para revelarla como un fenómeno cultural determinado por movimientos históricos, sociales y políticos. Sin embargo, y a pesar de dichos esfuerzos, el binomio mujer-maternidad está tan arraigado en el imaginario occidental, que se ha terminado configurando como el tropo mediante el que la propia entidad femenina se ha llegado a diluir, exclusivamente, tras su función materna.

De acuerdo con Carol Duncan (1973), fue a partir del siglo XVIII cuando se sentaron las bases teóricas y materialistas de las estrategias coercitivas que limitaron a la mujer a su mero papel reproductivo. Esta represión estuvo propiciada por el activo papel que las mujeres nobles y burguesas desempeñaron en la vida pública e intelectual de la Francia del Antiguo Régimen, gracias a la organización de salones destinados al desarrollo intelectual, artístico y político. Estas *salonières* dirigieron la vida mundana, defendieron su propia emancipación, basada en la cultura y en el saber, y conquistaron, en el transcurso de un siglo, un poder sin precedentes en toda la historia de Europa (Craveri, 2007, p. 32). Sin embargo, los riesgos de esta revolución femenina no pasaron del todo inadvertidos a pensadores y literatos de la época, que pronto se afanaron en mitigar sus efectos. Así, desde la sátira de Molière en *Las Preciosas Ridículas* -1689-, a la filosofía de François Fénelon en su *Tratado de la Educación de las Hijas* -1769-, los varones de los siglos XVII y XVIII hilvanaron un discurso único y sin fisuras destinado a hacer regresar a las mujeres a sus deberes naturales que, según ellos, se limitaban al cuidado de la casa y la perpetuación del linaje. Este discurso se radicalizó con el asentamiento del pensamiento ilustrado y la diferenciación entre la razón como ámbito exclusivamente masculino, y la naturaleza como espacio eminentemente femenino, que trajo consigo el anclaje de la mujer al interior del hogar y su reducción a los papeles de ama de casa y madre devota. En todos los casos, se puede afirmar que la identificación de lo femenino con la naturaleza respondió a una necesidad androcéntrica de desterritorializar a la mujer de su propia identidad, y relegarla a una pre-existencia inferior a la de ella misma para la cual, la naturaleza sirvió como pretexto y como fin en sí mismo. Los teóricos ilustrados, encabezados por Jean-Jacques Rousseau, impusieron un modelo de mujer que, circunscrito al ámbito doméstico, se definió exclusivamente por su papel de esposa y madre. Asimismo, durante este periodo se adscribieron a la maternidad toda una serie de condicionantes, hasta entonces ignorados, como el instinto maternal y el incondicional amor materno. Ambos, según Elizabeth Badinter (1981), se revelaron como una creación *ex nihilo* que contribuyó a potenciar las alegrías de la maternidad y a consolidar la figura de la madre sacrificial.

Esta campaña en favor de la maternidad coincidió con la toma de conciencia de las prácticas contraceptivas por parte de las mujeres, que les permitió decidir sobre sus propios cuerpos y tomar parte en el control de la natalidad. Este hecho no resultó muy atractivo a los varones ilustrados, que continuaron proclamando la idea de que la maternidad era el único estado natural y satisfactorio al que podía aspirar una mujer (Duncan, 1971, p. 582), no en vano, la

mujer era educada para encontrar bienestar personal y emocional en el cuidado y disposición de su marido, hogar e hijos. Esta ideología permeó en todas las facciones de la vida cotidiana y las artes del periodo, y la alegría de la maternidad se convirtió en un tema de moda en la literatura y en el arte, espacios que contribuyeron a popularizar el culto a la maternidad y el concepto de familia conyugal, dando lugar a una nueva cultura centrada en los infantes. Comenzaron a surgir toda una serie de preceptos destinados a cimentar una nueva política moral, basada en el amor materno como elemento indispensable para el cuidado y el correcto desarrollo del recién nacido. Así, el incondicional amor y dedicación maternal se convirtieron en una poderosa simbología que codificó, reordenó y subyugó la realidad femenina, anclándola al interior del hogar y al cuidado de la familia.

De forma paralela, los avances en el terreno del pensamiento y de la ciencia hicieron que, a partir del siglo XVIII la mujer se encontrase coartada tanto física, como emocionalmente. El desarrollo de una política de la salud, que tuvo como objetivo principal hacer un seguimiento médico y evitar las frecuentes muertes durante el parto tanto de madres como de hijos, hizo que se produjera un cambio de género a la hora de asistir el cuerpo de la mujer gestante, que hasta ese momento había sido un asunto exclusivamente femenino. En añadido, esta preocupación y revalorización de la mujer gestante que tuvo lugar en el siglo XVIII estuvo respaldada, de acuerdo con Galeotti (2004), por una maniobra en favor de la procreación debido al descenso demográfico sufrido durante los acontecimientos que acompañaron y sucedieron a la Revolución Francesa, momento en el cual se comienza a ideologizar la cantidad de habitantes como factor de poder de una nación, al ser estos considerados como potenciales trabajadores, contribuyentes y soldados (pp. 64-65). Así, a la visión de la maternidad como cualidad esencial de la mujer, se añadió la visión de la misma como acto de lealtad al Estado, que convirtió al cuerpo de la mujer en reflejo y posibilidad del cuerpo social, siempre sumisa a la jerarquía familiar y social.

Dicho enaltecimiento de la maternidad se mantuvo vigente durante todo el siglo XIX, y llegó casi intacto, reforzado por las aportaciones de Sigmund Freud al respecto, hasta mediados del siglo XX. En la década de los 60 se produjo un giro en el planteamiento de la maternidad abanderado por el movimiento feminista de la Tercera Ola, que abogó por disociar a la madre de la mujer, permitiendo a esta afirmarse como un sujeto autónomo. Las adscritas a este movimiento se esforzaron por evidenciar que la maternidad se había configurado en la sociedad occidental como un complejo entramado transhistórico y transcultural que, asentado en argumentos esencialistas, había limitado la realidad femenina a la práctica de la maternidad. En consecuencia, las mujeres renegaron de la maternidad como un condicionante esencialista, pusieron en cuestión el instinto materno y reclamaron el control de su fecundidad, haciendo de la maternidad una opción personal y no una obligación innata a la condición femenina. Asimismo, este movimiento puso en relieve que el hecho de tener hijos no era una constante universal en la vida de toda mujer y desveló la maternidad como un espacio de alienación y esclavitud femeninas, como un mecanismo de poder inscrito en el cuerpo de las mujeres y en las instituciones. Sin embargo, pese a los esfuerzos de teóricas y activistas feministas por desligar el binomio mujer-maternidad, para la cultura actual, una mujer infértil, ya sea por voluntad o por destino, continúa presentándose en la sociedad occidental como una nota disonante. Por ello se hace del todo necesario, en palabras de Silvia Tubert (1996), deconstruir los ideales, las mitologías y las identidades, que obturan ilusoriamente la singularidad de toda mujer, para abrir un espacio donde se pueda resituar la maternidad en relación a la dimensión del deseo (p.10), así como desvelar nuevas formas de subjetivación de la maternidad, que incluyan el rechazo

categorico de la misma, y que sirvan para entender la maternidad más allá de las delimitaciones impuestas a esta realidad.

3 Las hijas de Medea

El pensamiento ilustrado no solo redefinió la realidad de la maternidad en base a premisas puramente esencialistas y biologicistas, sino que, a partir de las mismas, impuso a la mujer la obligación de ser madre, al tiempo que engendró a su alrededor el mito del instinto maternal y el del amor que toda madre siente hacia su prole. Tales consideraciones han continuado definiendo la visión general al respecto de esta realidad en los siglos posteriores; tanto es así que en pleno siglo XXI aún se precisa establecer determinadas estrategias conciliadoras que ayuden a revocar las innegables contradicciones que plantea la realidad de la maternidad (Hays, 1998). Este profundo cambio de mentalidad que se gestó hace algo más de tres siglos, tuvo, en palabras de Badinter (1981), dos claras consecuencias: por un lado, permitió a una gran cantidad de mujeres vivir con plenitud y orgullo su maternidad; sin embargo, por otro lado, una concepción tan definitiva y autoritaria acerca de la concepción maternal creó en otras mujeres una especie de malestar, que generó en ellas una presión inconsciente tan grande que se sintieron obligadas a ser madres sin desearlo verdaderamente y, en consecuencia, vivieron su maternidad bajo el signo de la culpabilidad y la frustración (p. 213). Pareciera como si no querer a los hijos, o no querer tenerlos, se hubiera convertido en la peor de las transgresiones. Debido a ello, y teniendo en cuenta las teorías que se han venido desarrollando en torno a la imposición del ejercicio de la maternidad y a la puesta en duda del amor maternal como una realidad transhistórica, aún cabe preguntar, ¿por qué resulta antinatural que una mujer no quiera tener hijos o, más aún, que una madre llegue a sacrificar a su propio hijo?

Quizá la figura de Medea haya sido la primera en romper dicho tabú que, desde el presente, se imagina ancestral. Medea, absoluta protagonista de la tragedia de Eurípides que lleva su nombre, asesina a sus propios hijos como venganza ante la inminente boda de su compañero Jasón con Glauce, hija de Creonte, el rey de Corinto. Al matar a sus propios hijos, Medea no solo se apropia del derecho a decidir sobre su propia descendencia, privilegio que en la antigua Grecia solo estaba destinado al padre, sino que desempeña el papel de una madre desnaturalizada que, en repetidas ocasiones a lo largo del texto, deja en evidencia el desagrado que le produce la presencia de sus hijos tras la marcha de Jasón. En Medea no se encarnan los mitos del categorico amor materno ni la condición de madre abnegada y sufriente. Por el contrario, Eurípides antepone la mujer a la madre y la hace sufrir por su propio dolor, no por el de otros. Ni siquiera por el de sus hijos.

Por regla general, cuando en la actualidad se teoriza acerca de los diferentes modos de ser madre, lo que se pretende es ocluir la marcada brecha existente entre los conceptos de la buena y la mala madre que perviven en el imaginario social colectivo desde su imposición en el siglo XVIII. Sin embargo, resta una realidad pocas veces abordada: la de las mujeres que, de forma deliberada, no quieren ser madres. Tras el caso de Medea expuesto por Eurípides, tanto en la vida real como en la literatura, en el cine o en las artes visuales, se ha asistido al reconocimiento de madres que, sin el menor atisbo de remordimiento y por diferentes razones, bien han cometido filicidio, bien se han sometido a la práctica del aborto. Ambas acciones se han demonizado bajo el alegato de una pretendida antinaturalidad, cuyo único pretexto es la imposición de un modelo hegemónico de ser mujer: la madre devota. De este modo, se hace necesario cuestionar el modelo dominante consolidado en el siglo XVIII que supone, a

todas luces, una presión social extraordinaria dirigida a que la mujer se realice exclusivamente a través de la maternidad (Badinter, 1981, p. 300). Para ello, es preciso revertir el falso mito del amor maternal y la propia visión esencialista e instintiva de la maternidad, y exponer los diferentes posicionamientos y visiones posibles al respecto de esta realidad que, hasta ahora, han sido forcluidos, y que, en muchos de los casos están íntimamente relacionados con un deseo expreso de no querer tener hijos.

Este deseo se encauzó, desde la Antigüedad, principalmente a través de la práctica del aborto. Coincidiendo con el análisis llevado a cabo por Giulia Galeotti (2004), la realidad del aborto, que ha sido una constante en la historia de las sociedades humanas, sufrió un punto de escisión, coincidiendo con la re-significación de la mujer en cuando a madre, en el siglo XVIII. Hasta ese momento el aborto había sido única y exclusivamente una cuestión femenina, ya que eran las comadronas las que impartían consejos y recomendaciones a las gestantes y a las púérperas, y las que ayudan a parir o a abortar (p. 14). Asimismo, la mujer era la única que podía legitimar una gestación, ya que el pudor generalizado ante el monstruoso cuerpo de la gestante (Shildrick, 2002) demoró el ingreso de la figura del médico en este tipo de cuestiones. Pese a que el feto se consideraba un apéndice del cuerpo femenino, desde los inicios del cristianismo se comienza a delinear una clara oposición al aborto. A partir de ese momento, se entiende que los hijos dejan de ser propiedad del padre de familia para pasar a ser propiedad de Dios, por lo que el abandono de niños, el infanticidio y el aborto van a ser duramente condenados por la Iglesia (Badinter, 1981, p. 36). Sin embargo, los avances médicos iniciados en el siglo XVII, junto con una nueva concepción del feto, reconocido como una entidad políticamente relevante, harán tanto del cuerpo femenino, como del aborto, una cuestión pública y legislativa que se mantendrá hasta la década de los setenta del siglo XX.

Impulsadas por las teorías que comenzaron a emerger desde la irrupción de la obra de Simone de Beauvoir *El Segundo Sexo* en 1949, las feministas de la Tercera Ola cuestionaron fervientemente la concepción de la maternidad tal y como se había entendido hasta el momento, así como el binomio, hasta entonces indisoluble, mujer-madre, que supeditaba la realidad de la primera a la tarea de la segunda. En añadido, las feministas de la década de los sesenta pelearon por la anticoncepción y pusieron la cuestión del aborto en el centro del debate referente a la política sexual de las mujeres con el fin de sustraerla de la dominación masculina. Así, a finales de la década de los sesenta, las feministas incluyeron en sus proclamas la exigencia de la interrupción voluntaria del embarazo y se movilaron para promover y defender la legislación y liberar el aborto en casi toda Europa Occidental (Bellucci, 2014, p. 82). Al mismo tiempo, con sus acciones y declaraciones dieron visibilidad a una realidad que no había dejado de practicarse en la clandestinidad, sirviéndose de herramientas precarias e insalubres como perchas de alambre o agujas de tejer, con los consecuentes riesgos para la salud de la mujer.

Bajo este contexto, el derecho al aborto libre y gratuito se inscribió en el discurso dominante como una demanda política alternativa que, en palabras de Mabel Bellucci (2014), “contribuyó a visibilizar el valor crítico de su contenido político frente a la imposición de la omisión y el silencio velado por parte de las instituciones de su conjunto” (p. 78). Finalmente, en enero de 1975 se aprobó en Francia la Ley Veil, que despenalizaba el aborto durante las diez primeras semanas de gestación y que contribuyó a lograr separar no solo la reproducción de la práctica sexual, sino también a la mujer de la madre. De este modo, la maternidad se evidenció como un territorio de lucha que las mujeres tuvieron que reconquistar y resignificar.

4 Visiones de la maternidad en el arte occidental

Una de las principales consecuencias de la re-apropiación de la mujer de su propia representación, que se reveló imparable desde finales del siglo XIX fue, no tanto la incursión de temáticas que las atañían de forma directa y entre las cuales, indudablemente, se encontraba la maternidad, sino, sobre todo, la perspectiva desde la que estas temáticas eran abordadas. Así, en poco más de un siglo, y modulando entre diferentes movimientos artísticos, desde Berthe Morisot a Tracey Emin, es posible rastrear diferentes aspectos del imaginario materno, como el periodo de gestación, el alumbramiento, la figura de la madre, el cuidado de los hijos, así como la imposibilidad o la negativa a tenerlos. Sin embargo, resulta obvio destacar que, antes que ellas, las formulaciones en torno a la maternidad en el mundo del arte vinieron de la mano de artistas masculinos, cuyas representaciones fueron el resultado de una operación simbólica que sublimó la realidad femenina bajo el precepto de la dimensión materna (Tubert, 1996, p. 9). Así, de forma paralela al pensamiento ilustrado, las estrategias sobre-represivas que han reducido la representación de la mujer como madre devota se han sucedido a lo largo de la Historia del Arte en un *continuum* representacional, que ha condicionado el papel de la mujer en la historia del mundo occidental. En este contexto, la figuración de la mujer en el mundo del arte ha estado destinada a cercar una realidad femenina, enraizada en una determinada corporalidad, que se evidencia incapaz de mantener una distancia adecuada entre el sujeto y el objeto, y de contener su propia voluntad (Shildrick, 2002, p. 36).

Por tanto, y ya que las representaciones de la mujer han tenido como finalidad redefinir la identidad femenina en base a presupuestos patriarcales, las figuraciones de la maternidad que se han perpetuado en el imaginario social se caracterizan, ante todo, por su enorme poder reductor y uniformador. Ejemplo de ello son las representaciones ancestrales de la figura de la madre, como las *Mater Matutas* de Capua, o las representaciones de María, la Madre de Dios, a lo largo de toda la historia de la pintura Occidental desde la Edad Media, pasando por la pintura dieciochesca con obras como las de Jean-Honore Fragonard *Les Délices Maternelles* -1754- (ver Fig. 1), y las vanguardias históricas con ejemplos como el de Picasso *-Maternidad*, 1901- o Egon Schiele *-Junge Mutter*, 1914-, hasta llegar a las interpretaciones de dicha realidad en el arte último con ejemplos como el de Jeff Koons y su *Balloon Venus* -2008-12- (ver Fig. 2). Este recorrido hace posible observar una línea evolutiva que ha continuado perpetuando la vinculación entre la mujer y la madre, como una ficción compuesta por una serie de imposturas, deseos y fantasías androcéntricas.



Figura 1. Jean-Honoré Fragonard, *Les Délices Maternelles (Las alegrías de la maternidad)* 1754. Óleo sobre lienzo, 57x38 cm.
(Fuente: <http://collection.imamuseum.org/artwork/41139/>)



Figura 2. Jeff Koons, *Balloon Venus (Globo Venus)* 2008-12. Acero inoxidable pulido con revestimiento color magenta, 259,1x121,9x127 cm.
(Fuente: www.jeffkoons.com/artwork/antiquity/balloon-venus/)

Esta visión reduccionista y desvirtuada de la maternidad femenina comenzó a ser subvertida cuando las artistas, cansadas de ser marginadas de los debates estéticos y políticos que giraban en torno a los movimientos del arte moderno, recurrieron a su propia experiencia como tema principal de sus obras (Chadwick 2007). Con la apropiación de su propia representación desde finales del siglo XIX, la mujer comenzó a reconectar consigo misma y a recrearse como una entidad casi mutante, que habitaba los abismos existentes entre su propia realidad y su representación. Posteriormente, con la llegada de la Tercera Ola Feminista en la década de los sesenta del siglo XX, se comenzaron a poner en duda cuestiones que hasta entonces se consideraban universales, como la pertenencia de la mujer a la casa o la libertad reproductiva. Bajo la máxima “lo personal es político” el feminismo fomentó la reinscripción del concepto mismo de lo femenino *desde* lo femenino, no solo a través del activismo social, sino también de la práctica artística, y expuso la necesidad de hilvanar nuevos discursos que pusieran en cuestión la metanarrativa de la maternidad. Para dicha finalidad, diferentes artistas y teóricas ocuparon el ámbito público para reivindicar la maternidad como una realidad que excede el hecho biológico, y para re-significarla como una construcción social, cultural, histórica y psicológica, que se revela como un recurso tan político, como reflexivo. A partir de ese momento, las mujeres comenzaron a fracturar la dinámica que hasta entonces había cimentado los relatos de la modernidad, que adscribían a la maternidad los condicionantes de amor e instinto materno, y dieron origen a una brecha disruptiva mediante la que llevar a cabo representaciones que re-conceptualizasen el binomio mujer-maternidad.

Así, en las obras de artistas como Mary Cassatt -*Mother Berthe Holding Her Baby*, 1900-, Paula Modersohn-Becker -*Reclining Mother and Child II*, 1906-, Frida Kahlo -*Henry Ford Hospital*,

1932- (ver Fig. 3), Alice Neel -*Pregnant Maria*, 1964, Louise Bourgeois -*Spider*, 1996-, Mary Kelly -*Antepartum* -1973- (ver Fig. 4), Pinaree Sanpitak -*The Egg*, 1997- o Paula Rego -*Abortion Series*, 1998-, la simbología de la maternidad y sus corolarios aparece representada desde una posición demoledoramente subjetiva, lo que contribuye a desbordar la vinculación axiomática de la mujer con la voluntad de tener y criar hijos. Todas ellas hicieron estallar las narrativas tradicionales en torno a los espacios de la feminidad (Pollock, 2013), y en concreto, acerca de la gestación y sus beneplácitos, y abrieron una brecha por la que transitar otras realidades y otras figuraciones acerca de la maternidad que incluían, como es razonable, la negación de la misma.



Figura 3. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital. The Flying Bed (El Hospital Henry Ford. La cama volando)*, 1932. Óleo sobre metal, 31.1x39.3 cm.
(Fuente: <http://www.fridakahlo.org/henry-ford-hospital.jpg>)

El trabajo de estas artistas supuso un punto de escisión en relación a la representación de la mujer en el mundo del arte, e inauguró un nuevo modo de comprender la realidad femenina. De este modo, las visiones de la maternidad en el arte occidental, que hasta entonces habían sido figuradas desde una óptica masculina, fueron sustituidas por representaciones más acordes con la realidad de la mujer, que abrieron los paradigmas representacionales de la maternidad a nuevas realidades discursivas. Así, la maternidad, que hasta ese momento se había afirmado como el axioma determinante de la identidad femenina, se convirtió, en la obra de estas artistas, en una fuente de inspiración mediante la que entender y reivindicar la maternidad vinculada a la propia experiencia, incluyendo aquellos imaginarios que se rechazan en la actualidad, probablemente porque asustan (Badinter, 1981, p.14). En este contexto, cabe destacar a la ya mencionada Tracey Emin, cuya obra, singular donde las haya, activa una tercera vía de representación de la maternidad hasta el momento inexplorada: la de la madre sin hijos.

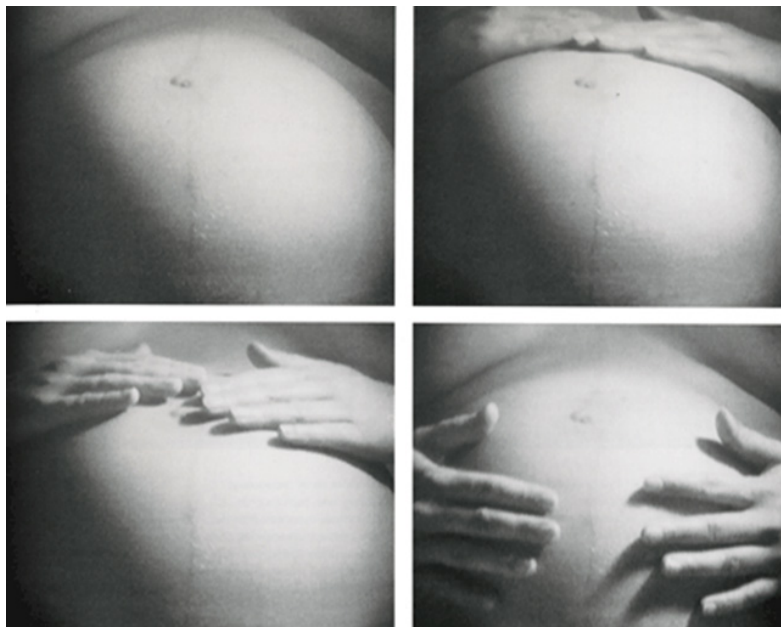


Figura 4. Mary Kelly, *Antepartum (Anteparto)*, 1973. Película rodada en Super 8. 1.30 minutos. Blanco y negro. (Fuente: <http://www.marykellyartist.com/antepartum.html>)

Frente a este tipo de obras, y siendo conscientes de la ferviente negativa de Emin a ser madre y de la consecuente ausencia de hijos, cabe preguntarse si es posible hablar de maternidad en el caso de la artista. En este punto es preciso destacar cómo la perspectiva desde la que Emin vive y figura su realidad quiebra los paradigmas representacionales en torno a la maternidad impuestos hasta el momento, y anclados en la tradición, y evidencia una nueva forma de subjetivación al respecto de la misma, la imagen de la madre sin hijos. Así, en contraste con la Yerma lorquiana, que se siente madre sin poder engendrar hijos, Emin confronta en sí misma la voluntad deliberada de no tenerlos, con la añoranza y el deseo de los mismos. Este deseo, de acuerdo con las apreciaciones de Silvia Tubert (1996), no es ni natural ni histórico, sino que es el resultado de una operación simbólica por la cual el futuro niño hace a la mujer feliz o completa; en este sentido, la ausencia del hijo genera una sensación de duda respecto al propio papel de la mujer, que se revela como un objeto deseante en el que se genera un profundo descontento y vacío existencial (p. 10).

En sus obras, la artista revive sus periodos de gestación, a pesar de no haberlos llevado a término; encarna el dolor y el sufrimiento por la pérdida de los hijos y, al mismo tiempo, los incorpora al mundo no solo a través de las menciones que la propia Emin hace de ellos en sus textos o colchas bordadas, sino también mediante toda una serie de objetos-reliquia como ropa o zapatos que evocan la presencia fantasmal de los hijos perdidos, como son los casos de las piezas *I Do Not Expect to Be a Mother -2002-*, *The First Time I was Pregnant I Started to Crochet the Baby a Shawl -1999-*, *Feeling Pregnant -2000-* (ver Fig. 6). Esta pérdida, a pesar de haberse producido de forma voluntaria, hace que Emin encarne la figura de la madre doliente, cuya experiencia, anclada en un territorio liminal en el que el ser y el no ser van de la mano, habita un perpetuo proceso de duelo generado por la pérdida.

5 La maternidad (im)posible de Tracey Emin: el archivo fantasma

Tanto la vida como la obra de Emin se mueven en un territorio liminal en el que la maternidad se conjuga a partir de la voluntad de no querer tener hijos y, sin embargo, añorarlos hasta el punto de evocar su presencia a partir de la ausencia. Teniendo en cuenta esta premisa, el trabajo de Emin pretende crear un espacio ficticio en el que articular una concepción alternativa de la maternidad. Para ello, la artista revierte la figuración de la mujer gestante para re-crear la imagen de una maternidad fantasmal, determinada por la inexistencia de los hijos. La perspectiva desde la que Tracey Emin aborda la maternidad revierte la vinculación de la mujer con la voluntad de tener y criar hijos y atomiza la consolidación de la imagen de la maternidad como fetiche.

Durante la primera mitad de la década de los 90, los abortos sufridos por la artista de forma voluntaria fueron uno de los temas capitales de su producción artística, y se documentaron en numerosas piezas. En todas ellas la artista, de una forma absolutamente desgarradora, profundiza en los estragos tanto físicos como emocionales, generados por estas intervenciones. De entre estas piezas destacan *My Abortion* -1990- (ver Fig. 5) o la obra de vídeo-documental *How It Feels* -1996, donde la artista describe cómo fue su primer aborto, practicado más tarde de lo recomendado, no exento de negligencia, así como las consecuencias derivadas de ello: infección de útero, sangrado y el desprendimiento del feto en el asiento de atrás de un taxi mientras se dirigía al hospital. Desde mediados de la década de los noventa hasta la actualidad, su producción artística pasa por revisar todo lo relacionado con sus periodos de gestación y los niños o, mejor dicho, la ausencia de ellos, temática que se ha convertido en uno de los temas dominantes de su trabajo.



Figura 5. Tracey Emin, *My Abortion (Mi Aborto)*, 1990. Acuarela, lápiz, bolígrafo sobre papel, vidrio, madera, botella de plástico, muñequeras, yeso y cinta adhesiva. 37.7x28.9x2.3 cm (Fuente: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/tracey-emin-b1963-my-abortion-2090611-details.aspx>)

Frente a este tipo de obras, y siendo conscientes de la ferviente negativa de Emin a ser madre y de la consecuente ausencia de hijos, cabe preguntarse si es posible hablar de maternidad en el caso de la artista. En este punto es preciso destacar cómo la perspectiva desde la que Emin vive y figura su realidad quiebra los paradigmas representacionales en torno a la maternidad impuestos hasta el momento, y anclados en la tradición, y evidencia una nueva forma de subjetivación al respecto de la misma, la imagen de la madre sin hijos. Así, en contraste con la Yerma lorquiana, que se siente madre sin poder engendrar hijos, Emin confronta en sí misma la voluntad deliberada de no tenerlos, con la añoranza y el deseo de los mismos. Este deseo, de acuerdo con las apreciaciones de Silvia Tubert (1996), no es ni natural ni histórico, sino que es el resultado de una operación simbólica por la cual el futuro niño hace a la mujer feliz o completa; en este sentido, la ausencia del hijo genera una sensación de duda respecto al propio papel de la mujer, que se revela como un objeto deseante en el que se genera un profundo descontento y vacío existencial (p. 10).

En sus obras, la artista revive sus periodos de gestación, a pesar de no haberlos llevado a término; encarna el dolor y el sufrimiento por la pérdida de los hijos y, al mismo tiempo, los incorpora al mundo no solo a través de las menciones que la propia Emin hace de ellos en sus textos o colchas bordadas, sino también mediante toda una serie de objetos-reliquia como ropa o zapatos que evocan la presencia fantasmal de los hijos perdidos, como son los casos de las piezas *I Do Not Expect to Be a Mother* -2002-, *The First Time I was Pregnant I Started to Crochet the Baby a Shawl* -1999-, *Feeling Pregnant* -2000- (ver Fig. 6). Esta pérdida, a pesar de haberse producido de forma voluntaria, hace que Emin encarne la figura de la madre doliente, cuya experiencia, anclada en un territorio liminal en el que el ser y el no ser van de la mano, habita un perpetuo proceso de duelo generado por la pérdida.



Figura 6. Tracey Emin, *Feeling Pregnant (Sintiéndome Embarazada)*, 2000. Ropa cosida a mano por la artista en vitrina de madera y texto enmarcado. Dimensiones variables (Fuente: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/tracey-emin-b1963-feeling-pregnant-5812895-details.aspx>)

Pese a la incontestable voluntad de Emin de no ser madre, un aborto es, en todos los casos, una experiencia extremadamente traumática y cruel para toda mujer. Para Clement Rosset (2008), la crueldad es un exceso de realidad difícilmente soportable que la mente humana no está preparada para afrontar. En el caso de la artista, la realidad referida a sus dos abortos y la consecuente pérdida de sus hijos se presenta de forma tan abusiva y desagradable, que la tolerancia a estos hechos queda suspendida. Es entonces, cuando la realidad se hace del todo indigesta, que entra en juego la ilusión. Para Rosset, la ilusión es ese estadio que, sin llegar a negar lo acontecido, lo desplaza, escindiendo la realidad en dos facciones divergentes con existencia autónoma. En el caso que nos atañe, a pesar de la férrea voluntad de Emin de no ser madre, la artista pone en juego el registro de una realidad, *otra*, que modula entre lo sucedido y lo imaginado, lo posible y lo imposible. Así, el archivo creado por Emin se fundamenta en un imperativo catártico mediante el que elabora el acontecimiento traumático.

Según Sigmund Freud (1991), el trauma acontece ante la imposibilidad del sujeto de significar o verbalizar un conflicto concreto, que queda entonces reprimido en lo más profundo del inconsciente del individuo. De acuerdo con el psicoanalista, solo a través de la compulsión de repetición o elaboración del suceso traumático, el sujeto es capaz de dominar y superar su propio trauma; de encontrar, en definitiva, un canal para su expresión. Así, la creación del archivo por parte de Emin bajo el signo de lo traumático, revela su carácter asíncrono, es decir, se instaura en un bucle temporal en el que el presente recupera al pasado, y lo transforma una y otra vez. Este incesante retorno a lo traumático responde, por tanto, a la búsqueda incansable del individuo por recomponer su herida anímica.



Figura 7. Tracey Emin, *Feeling Pregnant II (Sintiéndome Embarazada II)*, 1999-2000. Zapatos infantiles, vitrina de madera y texto enmarcado. Dimensiones variables (Fuente: http://www.researchgate.net/figure/Tracey-Emin_Feeling-Pregnant-II-1999-2002-mixed-media-vitrine-497-cm-567-cm-17_fig5_276033383)

En este contexto, la repetición espectral y obsesiva en la que se fundamentan sus obras podría incluirse en aquello que Dominic Lacapra (2005) ha denominado narrativas redentoras, es decir,

aquellas que activan una dimensión terapéutica. De este modo, la artista pervierte la lógica tanto del archivo y su temporalidad, como de la autobiografía, al crear una narrativa fantasmal que desborda el acontecimiento singular y alude a otra realidad que, paradójicamente se presenta como la única garantía de superación del trauma. En consecuencia, Emin recrea un archivo en el que se reúnen un conjunto de objetos espectrales mediante los que registrar la ausencia, y que legitiman toda una arqueología de la melancolía. A diferencia de otras creadoras, como la anteriormente citada Mary Kelly, que también se sirvió de la tipología del archivo para narrar su experiencia materna, Emin elabora un archivo *ex novo* en el que materializa, de un modo absolutamente espectral y ominoso, tanto sus estados de gestación, como la presencia de sus hijos no nacidos, y cuya narración ejercita la memoria del sufrimiento con el fin de liberarse del mismo (Illouz, 2007, p.121). Para ello, la artista reúne toda una suerte de objetos inanimados, poseedores de un poderoso significado simbólico, entre los que se pueden encontrar la imagen-reflejo de la propia Emin embarazada, una colcha de bebé, ropa confeccionada por ella misma para sus hijos, así como zapatos y todo tipo de escritos referidos a sus efímeros estados de gestación y a su hipotético papel de madre, que se pueden observar en obras como *The History of Painting -1998-*, *Feeling Pregnant II -1999-2000-* (ver Fig. 7), *Generic Children -2003-* (ver Fig. 8), *Feeling Pregnant III -2005-* o *Insane Reflection -2006-*. Como se puede advertir, estas obras se presentan como una recreación de aquello que, desde una posición nostálgica, actúan como reliquias que aluden a lo perdido. En este sentido, la coherencia de esta tipología de archivo autobiográfico radica en la base de la dicotomía entre un instinto de conservación, a la vez que de destrucción.



Figura 8. Tracey Emin, *Generic Children (Niños Genéricos)*, 2003. Tinta roja y negra sobre papel. 30x42 cm.
(Fuente: <http://www.roslynxley9.com.au/artwork/tracey-emin-generic-children-2003/32:675>)

6 CONCLUSIONES

Durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX el espiritismo y, más en concreto, la fotografía de espíritus, tuvieron una gran aceptación tanto en Europa como en Estados Unidos. La coyuntura social en ambos territorios, así como los avances industriales y científicos determinaron, tanto la necesidad metafísica, como la posibilidad técnica de establecer algún tipo de comunicación con lo que había *más allá*. En esta tipología de fotografía, en la que la muerte invade el universo de los vivos, por lo general aparece la persona retratada acompañada del espíritu de algún familiar o ser querido fallecido y, aunque se acabase demostrando el fraude que escondían este tipo de representaciones, los adeptos a ellas necesitaban ver la imagen, aunque traslúcida y desvirtuada, de aquellos a los que añoraban. Al igual que sucede en estas fotografías de espíritus, el trabajo de Tracey Emin insiste, de forma reiterada, en evocar a los hijos que nunca ha tenido a través de la práctica artística. Su obra es un constante intento de reparación en el que se conjuga, de forma magistral, la ausencia corporal y la presencia espectral. Así, a través de la elaboración de un archivo fantasmal compuesto por toda una serie de objetos-fetiché que encarnan la ausencia, Emin hace regresar a sus no-hijos y logra con ello elaborar la (im)posibilidad de su propia maternidad.

El trabajo de Emin activa un espacio tan fantasmagórico como siniestro, que permite vislumbrar la posibilidad de pensar, registrar y conservar la ausencia de una forma demoledoramente obscena. La obscenidad es definida por Corinne Maier (2005) como aquello que, aun no pudiendo ser mostrado en escena, es desvelado, llegando incluso al extremo de ser definido por ese acto de exteriorización (p.33). De modo que, para que exista la obscenidad, debe de haber un deseo expreso de mostrar aquello que no debe ser visto, en este caso, la presencia fantasmal de los hijos de la artista. Así, y de acuerdo con Baudrillard (2000) cuando afirma que lo obsceno es aquello más visible que lo visible, más verdadero que lo verdadero (p.8), el archivo re-creado por Emin adquiere la cualidad de lo ultra-visible y de lo ultra-verdadero, en el acto mismo de reconstruir y revelar los restos de sus no-hijos.

Esta reconstrucción activa la dimensión estética de lo siniestro que, en palabras de Vidler (1992), se refiere a la proyección de un estado que elude los límites de lo real y lo irreal, para provocar una ambigüedad inquietante. Así, los hijos que Emin nunca llegó a tener retornan teñidos de un componente ominoso y fantasmal. Según Sigmund Freud (1992), lo siniestro se revela como aquello que una vez fue familiar, pero ha llegado a resultar extraño e inhóspito y que, en el caso de Emin, resulta de las evocaciones mediante las que la artista pretende hacer retornar a sus hijos no natos. De este modo, lo siniestro, que se relaciona con la revelación de algo que hasta entonces se había mantenido oculto, deviene, en la obra de Emin, de la reconstrucción de la maternidad a través de la memoria, y de la encarnación, a través de un compendio de objetos-reliquia, de los hijos que nunca han llegado a existir. Esta pátina siniestra que envuelve el trabajo de Emin es, además, síntoma de la elaboración traumática, al estar esta construida en la convergencia de lo familiar, lo cotidiano y el retorno.

En definitiva, la figuración de la maternidad en la práctica artística de Tracey Emin muestra las tensiones en la construcción de dicha realidad, y evidencia las posibles alternativas que surgen como producto del rechazo de una realidad difícilmente asumible. Enmarcada en esta realidad, la trascendencia de la obra de Emin radica, por un lado, en la atomización de la concepción tradicional de la maternidad, debido a la irrupción de una nueva forma de subjetivación basada en la experiencia de la maternidad vinculada a la negación voluntaria de la misma; y por

otro, en la apertura de las proposiciones conceptuales y formales del archivo, la memoria y la autobiografía al crear un espacio espectral en el que dar cabida a una realidad, *otra*, capaz de suturar la brecha existente entre el arte y la vida, entre la vida y la muerte.

Las obras reunidas bajo esta temática constituyen uno de los documentos gráficos más desgarradores del trabajo de Tracey Emin, en el que asistimos a una puesta en abismo de la propia maternidad. Tal y como se ha podido constatar, las piezas analizadas crean un espacio posible que materializa, de un modo absolutamente espectral y ominoso, la presencia de sus hijos no nacidos, y abren la dialéctica y la estructura del archivo, y de la autobiografía, a nuevos paradigmas de representación, situados en un delicado equilibrio entre una pulsión de conservación y una pulsión de muerte. Es decir, activan un espacio tan fantasmagórico como siniestro que permite vislumbrar la posibilidad de pensar, registrar y conservar la ausencia, así como de re-pensar el concepto mismo de maternidad. Por tanto, solo desde una perspectiva espectral, del por-venir como espectro, al decir de Derrida (1997), se puede archivar algo materialmente inexistente. Así, el archivo (im)posible producido por Emin en torno a la maternidad, situado entre la vida y la muerte, entre la realidad y la ilusión, termina por convertirse en un verdadero réquiem por sus hijos perdidos.

7 REFERENCIAS

Aguirre, K. (2019). *Las madres no*. Madrid: Tránsito.

Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.

Anderson, L. (2001). *Autobiography*. Londres & Nueva York: Routledge.

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.

Badinter, E. (2017). *La mujer y la madre. Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

Bellucci, M. (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Chadwick, W. (2007). *Women, Art, and Society*. Londres: Thames & Hudson.

Craveri, B. (2007). *La cultura de la conversación*. Madrid: Siruela.

Dalla Costa, M., James, S. (1977). *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Duncan, C. (1982). Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. En N. Broude, M. D. Garrard. (Ed.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (pp. 293-313). Londres: Harper and Row.

Duncan, C. (1973). Happy Mothers and Other New Ideas in French Art. *The Art Bulletin*, 55(4), 570-583.

Emin, T. (2005). *Strangeland. The jagged recollections of a beautiful mind*. Londres: Spectre.

Eurípides. (2020). *Medea*. Barcelona: Gredos.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós SAICF.

Foucault, M. (2001). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Freud, S. (2011). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.

Freud, S. (1992). Lo Ominoso. En S. Freud. *Obras Completas. Volumen 17 (1917-19)* (pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1991). Recordar, repetir, reelaborar (Nuevos consejos sobre la teoría del psicoanálisis, II). En S. Freud. *Obras Completas. Volumen 12 (1911-13)* (pp. 145-157). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1984). *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza.

Galeotti, G. (2004). *Historia del aborto*. Buenos Aires: Nueva Visión.

García, B. (2015). *El cielo oblicuo*. Madrid: Errata Naturae.

- García Lorca, F. (2006). *Yerma*. Madrid: Cátedra.
- Gilmore, L. (2001). *The limits of autobiography. Trauma and testimony*. Nueva York: Cornell University Press.
- Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guasch, A.M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.
- Lacapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hays, S. (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.
- Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz.
- Knibielher, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maier, C. (2005). *Lo Obsceno*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Molina Petit, C. (1994). *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos.
- Morrison, T. (2014). *Beloved*. Barcelona: Debolsillo.
- Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Argentina: Fiordo.
- Rank, O. (1982). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- Rosset, C. (2008). *El principio de la crueldad*. Valencia: Pretextos.
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets.
- Rousseau, J. J. (1973). *Emilio o De la educación*. Barcelona: Fontanella.
- Shildrick, M. (2002). *Embodying the monster. Encounters with the vulnerable self*. Londres: SAGE Publications.

Trías, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

Tubert, S. (1996). *La figura de la madre*. Madrid: Cátedra.

Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny. Essays in the modern unhomely*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Wollstonecraft, M. (2018). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Barcelona: Taurus.