

**Los hilos de Ariadna:
el cabello en *Las mujeres flores* de Eunice Adorno**

Ariadne's threads: the hair in Las mujeres flores by Eunice Adorno

Anel Jiménez Carrizosa

Independiente, México
ancarrizosa@gmail.com

Original recibido: 26/08/22

Dictamen enviado: 06/09/22

Aceptado: 29/09/22

Resumen

En la serie *Las mujeres flores* de Eunice Adorno se puede apreciar la manera en la que el papel de la diferenciación sexual juega en las representaciones del cuerpo femenino, y de manera especial, del cabello de los cuerpos femeninos, un rasgo distintivo que funciona como señal identitaria. Dentro de las imágenes podemos rastrear vestigios de una erótica de la amistad entre mujeres, que se aleja del sentido coloquial de la palabra. Esta erótica de la amistad es caracterizada desde la anarquía relacional.

Palabras clave: Cabello, cuerpo femenino, mirada femenina, Mujeres, Retrato.

Abstract

In the series Las mujeres flores by Eunice Adorno, it is possible to appreciate the way in which the role of sexual differentiation plays in the representations of the female body, and in a special way, of the hair of female bodies, a distinctive feature that functions as a signal identity. Within the images we can trace traces of an erotic friendship between women, which moves away from the colloquial meaning of the word. This erotic of friendship is characterized from relational anarchy.

Keywords: Hair, Female body, Female gaze, Women, Portrait.

Introducción

Las Mujeres flores es una serie de 26 imágenes digitales realizadas por la fotógrafa mexicana Eunice Adorno. Originalmente la serie se concibió como un proyecto editorial; en 2011 fue editado como foto-libro. La serie trata sobre la vida de las mujeres pertenecientes a algunas comunidades menonitas que habitan en el norte de México, específicamente de las comunidades de Nuevo Ideal y la Honda.¹ Estas comunidades son consideradas *old colony*, es decir, están fuertemente arraigadas a su religión y tradiciones, llevan un modo de vida muy disciplinado y evitan hacer vínculos con personas externas a ellos.

La temática de la serie fotográfica son las mujeres de estas comunidades y su vida cotidiana. Las mujeres están al centro y son con respecto a lo cual todo elemento visual se supedita. Desde un abordaje documental, Eunice Adorno ha realizado una labor de investigación y acercamiento para poner al alcance de nuestra mirada en destellos, sombras y colores las historias de sus protagonistas.

La fotógrafa explica que fueron las ropas y el calzado de las mujeres los elementos visuales que llamaron su atención. Estos elementos señalan el tipo de sociedad a la que pertenecen los individuos que las usan y el rol que ejercen en ella:

Me encantaban esas ropas, esos zapatos y algo de esa cultura conservadora. Yo venía de ahí de algún modo o de otro, quizás de una manera más mexicanizada y desde los evangélicos bautistas de los noventa. Pero al contrario de ellas, lo había negado mucho tiempo, y entonces me empecé a reconciliar con muchas cosas de mi infancia, me sirvió para abrir otros sentimientos. Lo religioso de algún modo será en mi profundo ser, cuestionado, pero a la vez, también aceptado como una parte histórica e identitaria de mi vida, y convivir con estas mujeres en este tiempo fue para mí muy importante para mi formación (Entrevista a Eunice Adorno, 2021).

En las comunidades menonitas, las vestimentas son prácticamente un uniforme que separa claramente la población por sexo. Los hombres llevan overol, mientras que las mujeres portan vestidos de falda y mangas largas. Toda la ropa es confeccionada por ellas mismas. Los vestidos tienen el mismo estilo: colores oscuros y estampado floral. Esta similitud en las ropas señala que es importante ser iguales al resto, regirse por los mis-

¹ Nuevo Ideal posee un territorio de aproximadamente 1,880 kilómetros cuadrados, se encuentra a 120 kilómetros de la capital del estado de Durango. Por su parte, la comunidad de La Honda está asentada sobre una superficie de 170 km², ubicada a unos 200 kilómetros de la capital de Zacatecas.

mos principios y hacer las mismas actividades. Esta lógica es clave para reproducir los valores de la comunidad en cada uno de sus participantes, fortaleciendo profundamente un sentido de pertenencia.

El protagonismo del cabello en *Las mujeres flores*

Si bien la vestimenta comienza como el pretexto visual de la autora, encuentro en la serie una atención especial dada al cabello femenino. La atención al cabello se va abriendo paso hasta el punto de que, en algunas fotografías, se convierte en el objeto primordial de la mirada. Una de las primeras imágenes de la serie me parece un preámbulo visual a la atención del cabello. Se trata de una imagen que muestra los restos de una planta enredadera que se ha secado —quizá a consecuencia del cambio de estación, o tal vez por obra de una sequía— en la pared de una casa que tiene dos ventanas. Las ramas quebradizas envuelven la pared en un abrazo que puede recordar una cabellera humana.



Imagen 1. Eunice Adorno. *Sin título*, de la serie *Las mujeres flores* (2010).

La atención al cabello no es casualidad, sino que es justamente uno de los intereses de la fotógrafa mexicana:

Para [las mujeres menonitas] el cabello tiene el significado de que están libres cuando son solteras, el cabello remite a su belleza, el cabello es la libertad misma en contraposición a sus vestidos ceñidos [...] cuando una mujer [joven] menonita se casa, se recoge el cabello y las mujeres mayores lo llevan trenzado. (Entrevista a Eunice Adorno, 2021)

El cabello es la parte más externa del cuerpo, una extensión que se despliega lentamente como las hierbas que brotan de la tierra. El pelo constituye en la imagen del ser humano como un rasgo de identidad por el cual puede ser distinguido. Es un rasgo que será compartido en las familias gracias a la herencia genética; es probable que el cabello sea parecido en textura y color entre varios miembros.

El cabello se lleva largo o corto de acuerdo con los preceptos de la sociedad. En la sociedad maya, por ejemplo, el cabello largo era usado tanto por varones como por mujeres y era una deshonra cortarlo. Para otras sociedades, el cabello largo está reservado para las mujeres. En contraposición, en las sociedades occidentales es relativamente posible elegir llevarlo de cualquier manera, como una parte que puede modificarse libremente para expresar la personalidad. Desde una perspectiva mágica, el cabello es una parte por medio de la cual es posible ejercer un poder sobre la persona.

Para algunas comunidades judías ortodoxas, el cabello de la mujer adolescente y adulta debe ocultarse prácticamente en todo momento, al extremo de ser extirpado y suplantado. El velo en las comunidades musulmanas es una prenda indispensable para las mujeres. La necesidad de ocultar el cabello en estas sociedades monoteístas parece residir en el simbolismo que se le otorga, ligada al erotismo.² Desde esta perspectiva, el cabello es un atributo de belleza en la mujer y debe ser escondido por la posibilidad de incitar al pecado, o bien, para evitar que sienta vanidad.

Las mujeres menonitas retratadas en la serie *las mujeres flores* tienen el cabello liso, pero incluso las niñas lo llevan recogido o trenzado. Por la costumbre del trenzado, el cabello se vuelve ondulado, al menos momentáneamente.

Un retrato llamado *María dos veces por semana* fue el primer retrato que la fotógrafa logró concretar. Para la autora, esa mujer fue, al principio, la más hermética e inaccesible:

Para mí fue muy importante porque era la entrada a este mundo de mujeres que eran muy rigurosas y duras... y de pronto, la mujer más dura de la comunidad, quien más me imponía y apenas aceptó que la retratara. [Ese retrato] fue muy importante [desde entonces] hasta ahora en mi vida porque representa la aceptación, y seguridad. Cuando ella aceptó que yo la retratara fue muy significativo. Se trataba de una mujer soltera que había sufrido mucho. Ella miró

² Con respecto a este tema es interesante mencionar el mito cristiano de María Magdalena, quien después de la muerte de Cristo se convierte en una Eremita. Para proteger su pudor, y a falta de ropa, se vio cubierta con una cabellera larguísima que al mismo tiempo recuerda su sensualidad. Véase Jean Chavaliere (2009). Existe una gran lista de representaciones de este mito en el arte.

directamente a la lente con mucha seguridad y ese momento fue brutal para mí y lo recuerdo con mucho cariño. A partir de ese momento [...] María y su familia se volvieron mis aliadas (Entrevista a Eunice Adorno, 2021).

Llama la atención de esta imagen una sonrisa disimulada, ambigua. De su cabeza se despliega su cabello suelto, con señales de haber sido recién destrenzado. El cabello es tan largo que los brazos y manos se ocultan detrás de él. La mirada de María no tiene disfraz, muestra la manera que auténticamente es. Eunice Adorno nos presenta a María tal como no puede presentarse ante su propia comunidad.

Destrenzar el cabello y soltarlo ante la mirada mecánica de la cámara es un acto de valentía y desnudez. María mira con orgullo hacia la lente. En su cabellera suelta parece estar enredada su propia historia, sus penas y alegrías de las que nos hace parte sin decir una sola palabra.

Existe una imagen que es contraparte al primer retrato de María, que muestra a la mujer de espaldas, dando atención a su cabello. Mientras en la primera imagen el cabello lo lleva hacia adelante para mostrarlo a la par con su rostro, en la segunda imagen el cabello es colocado hacia atrás.



Imagen 2. Eunice Adorno. *María dos veces por semana* y *Sin título*, de la serie *Las mujeres flores* (2010).

En *Sin título* (Imagen 3) de Eunice Adorno podemos apreciar cinco mujeres. La toma es frontal en ángulo recto y se realizó a la altura aproximada del pecho de ellas. Esta imagen es sumamente estática, no hay movimiento o indicio de él. Los cuerpos de las protagonistas permanecen quietos. Uno al lado del otro, dan una sensación de repetición que no es exacta,

pues cada una de las personas tiene una estatura diferente y su propio lugar, su muy particular manera de ocupar el espacio en la imagen.



Imagen 3. Eunice Adorno. Sin título de la serie *Las mujeres flores* (2011).

Las mujeres nos dan la espalda, ocultando los rasgos de su rostro mientras se encuentran en su realidad común, que nos repele como espectadores. Apreciamos sus cabelleras rubias amarradas o sueltas cayendo hacia la espalda, pero muy cuidadosamente peinadas. Los cabellos caen hasta la mitad de las espaldas de cada una de ellas. Las mujeres permanecen juntas, hombro a hombro, sin mantener una distancia entre ellas, lo que puede ser indicio de familiaridad. Tienen más o menos la misma estatura y tal vez la misma edad.

En la Sin título (Imagen 3) el énfasis se encuentra dado a los cuerpos mismos que son entendidos como femeninos y luego, por extensión, a las vestimentas que portan y su cabellera.

En *Las mujeres flores* está presente como telón de fondo el espacio privado: la sala de estar, la recámara, el jardín contiguo a la casa habitación. Este espacio donde aparecen las mujeres enfatiza su rol en la sociedad. La división de roles y del espacio en el que pueden transitar las personas, de acuerdo con su pertenencia a una u otra categoría sexual, forma parte de lo que se conoce como diferencia sexual. Al respecto, la crítica estadounidense, Griselda Pollock (2013), establece que:

La diferencia [sexual] no es esencial sino entendida como una estructura social que posiciona a los sujetos masculinos y femeninos de manera asimétrica en relación con el lenguaje, el poder económico y social, y la significación [...] La sexualidad, el modernismo o la modernidad están organizados por la diferencia sexual, y son formas de organizarla. Percibir la especificidad de las mujeres es analizar ahistóricamente una configuración particular de la diferencia (pp. 119-120).

Esto quiere decir que la diferencia que articula ciertos roles y asigna atributos por sexo (de comportamiento, códigos de vestimenta, cierto uso del lenguaje, la capacidad de poder manejar dinero o tener un trabajo, etcétera) es siempre una construcción histórica y social. La alusión a la existencia de diferencias que están dadas por naturaleza entre los sujetos debido a sus órganos sexuales ignora que hay una organización del modo de vida que sistemáticamente la sustenta y reproduce. Esa organización forma parte de la identidad genérica binaria hegemónica que se traducirá también por medio del género sexual.

Las mujeres menonitas abandonan los estudios a partir de los 13 años para dedicarse por completo a las labores del hogar: Encargarse de la administración del hogar, la limpieza, elaboración y conservación de alimentos, bordado, costura y todo aquello que se requiera siempre dentro de los límites del espacio doméstico y privado. Esto se convertirá en su lugar de desplazamiento habitual. También los varones dejarán la escuela a la misma edad para dedicarse al trabajo del campo, pero ellos pueden entrar y salir de la comunidad debido a sus actividades económicas. En las comunidades más liberales, los varones pueden incluso ir a la universidad.

La diferencia sexual relega históricamente a las mujeres en el espacio privado. Por años, los menonitas han conservado prácticamente sin cambios las tradiciones que heredaron de sus antepasados. En este sentido sus prácticas son indicadores de cómo era la vida de las mujeres en comunidades monoteístas.

La serie *Las mujeres flores* no está presentada como una crítica a la diferencia sexual, que separa roles y marca el estatus de los individuos de acuerdo con su pertenencia a la sexualidad binaria. Lo que sí es claro de una manera explícita (y es evidente por el texto introductorio de Eunice Adorno que acompaña la serie) es que la observación de las mujeres menonitas recrea el ejercicio de mirar el reflejo de un espejo.

En la imagen *Sin título* vemos cuerpos y presencias antes de acceder a las personalidades, los rasgos distintivos y a las personas particulares. Vemos un tipo de representación de la mujer que no calza con la tradición visual del arte consagrado en la historia. Estos cuerpos femeninos vestidos con

recato son un choque con el régimen visual heteronormado, *statu quo* de la mirada del arte que tradicionalmente ha ejercido una sexualización e hipersexualización de los cuerpos femeninos.

Al respecto, el pensador británico John Berger señala cómo en las representaciones artísticas la mujer es mirada por un espectador varón, ya sea como parte de la imagen misma, o bien porque se da por hecho que el espectador ideal es un hombre. Esto configurará cómo es representada la mujer en la imagen:

Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle [...] Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión (Berger, 2000, p. 55).

El crítico hace referencia, en un primer momento, a la representación de los hombres y las mujeres en las obras de arte. Las obras que menciona son primordialmente pictóricas, sin embargo, podrían aplicarse también a un buen número de desnudos fotográficos. Las representaciones femeninas son presentadas en esas obras como una visión o un objeto de contemplación.

Berger establece, quizá por la constante exposición a imágenes en nuestra sociedad, que ese trato hacia la mujer se extiende también a la vida misma. Las mujeres terminan siendo observadas en todo momento y ellas se ven a sí mismas como si algún otro las viera.

Esa mirada que ve a las mujeres no es una que preste atención a su ser como personas, sino que se juzga en los límites de lo que se entiende por "lo femenino", una categoría que nace a partir de los códigos complejos del género. Debemos prestar atención a que lo femenino no es una identidad, ni una naturaleza: es objeto creado, como lo advierte la crítica francesa Nelly Richard (2008):

Como todos los demás signos de identidad, lo femenino está incessantemente envuelto en disputas y renegociaciones de fuerzas que rearticulan su definición en planos no lisos de representación. Lo

femenino no es el dato expresado por una identidad ya resuelta [ser mujer”, sino un conjunto inestable de marcas disímiles a modelar y producir: una elaboración múltiple que incluye el género en una combinación variable de significantes heterogéneos que entrelaza diferentes modos de subjetividad y contextos de actuación. Esta dimensión situacional de la diferencia-mujer es la que debería serle más útil a la reflexión del feminismo latinoamericano ya que permite pluralizar el análisis de las diversas gramáticas de la colonización y la dominación que se intersectan en la experiencia de la subalternidad cultural (pp. 41-42).

En *Sin título* (Imagen 4), lo femenino no es un objeto creado, sino un objeto creador que repele la mirada de aquel observador privilegiado. Esa mirada se domestica en la sencillez de la superficie de los vestidos y demás objetos personales.

En la obra también existe esa repulsión de la mirada privilegiada, pero se activa en una especie de reflejo. Si la mirada masculina la observa, las personas de la imagen no ofrecen su apariencia. Para la mirada femenina, las imágenes devuelven un reflejo reconocible, pero ya no se trata de uno que examina los cuerpos bajo la lógica de la auto objetualización. La alteridad, expresada como mujer y como menonita en esta frontalidad sin rostro, rebota la mirada y se ve obligada a volcarse hacia sí misma. La mirada privilegiada del arte reproducida en la fotografía produce en esta imagen un reflejo de rebeldía, un efecto estético paradójico³ en el que la subjetividad que mira aporta la clave de acción de la imagen.



Imagen 4. Eunice Adorno. *Sin título* de la serie *Las mujeres flores* (2010).

³ Este efecto estético parece similar al que crea René Magritte en su pintura *La reproducción prohibida* (*Retrato de Edward James*, 1937).

En la versión editorial, se puede observar al lado del retrato oblicuo otra fotografía sin título que opera como el reverso de la imagen, es decir, las mujeres voltean a ver al espectador y clavan su mirada de manera frontal a la lente.

Sus rostros son revelados y ofrecen una mirada desenfadada. El lugar donde colocan las manos parece un aspecto distintivo que nos remite a su personalidad: podemos ver la impaciencia, el beneplácito, un chispazo de rebeldía. Permanecen juntas, mostrando la fuerza que radica en su unión.

Intimidad y erótica de la amistad

En *Cepillando al atardecer* (2010), otra imagen de la serie, se ve a dos mujeres jóvenes de pie que se miran entre sí. Están situadas en un campo, detrás de ellas se encuentra una cerca y, más atrás, se ve un cultivo. La luz dorada de la tarde ilumina el fondo y resplandece en sus perfiles y sus cabellos. Una de ellas está peinando con sus dedos a la otra, que le devuelve una atenta mirada. Existe una tímida sonrisa recíproca.

Cepillando al atardecer retrata a dos jóvenes mujeres que tienen una relación consanguínea y expresan su cariño de manera espontánea. De acuerdo con la autora, la imagen muestra cómo las expresiones de amor entre ellas surgen cuando se encuentran “solas”, así como “retratar la relación que tenían entre ellas, cómo se abrazaban y la solidaridad existente entre ellas” (Entrevista a Eunice Adorno, 2021).



Imagen 5. Eunice Adorno. *Cepillando al atardecer* de la serie *Las mujeres flores* (2010).

En *Cepillando al atardecer*, los gestos de ternura y cariño se desbordan en un movimiento suave ante nuestra mirada. En la acción de peinar parece

que una de ellas se encuentra acariciando el aire, en un contacto aéreo y refinado. En ese gesto está suspendido el tiempo.

La conexión física y, sobre todo, emocional, entre las dos mujeres nos excluye a quienes somos testigos a través de la mirada fotográfica, porque ellas están creando un espacio común de intimidad que no puede ser quebrado por ningún elemento exterior, ninguna mirada existente o virtual.

En un sentido amplio, *Cepillando al atardecer* hace referencia a la amistad entre mujeres que, como se ha mencionado anteriormente, se da en el contexto de una sociedad conservadora. Los lazos que se consolidan en este contexto se vuelven especialmente significativos para las mujeres, les permiten tener aliadas, quienes podrán ayudarles ante las adversidades.⁴

La caricia dirigida al cabello se vuelve el acto crucial que está capturando la imagen, un acto de ternura que se focaliza en un punto del cuerpo que no forma parte del espacio personal intimísimo, pero que expresa parte de la identidad de los sujetos. Las personas no sienten por medio del cabello, a diferencia de la piel. Pero el tacto del cabello de una persona querida se desea y la acción de peinarlo o tocarlo genera placer. La ensayista estadounidense Siri Hustvedt (2017) explica el placer de peinar a su hija:

Cuando mi hija estaba en primaria llevaba el pelo largo y, todas las noches, antes de leerle en voz alta, me sentaba detrás de ella y se lo trenzaba. [...] A mí me gustaba especialmente el ritual, me gustaba ver las orejas y la nuca de mi hija, me gustaban el tacto, el aspecto y el olor de su lustroso pelo castaño, me gustaba cómo se deslizaban entre mis dedos los tres mechones al cruzarlos. También era un acto de anticipación: llegaba justo antes de que nos metiéramos juntas en su cama, nos recostáramos entre las almohadas y las sábanas y yo empezara a leer y Sophie a escuchar (p. 87).

En la descripción de Hustvedt existe un componente fundamental: el placer estético y el placer sensorial,⁵ causados tanto por la contemplación de su hija como por el reconocimiento de su olor —el más primitivo de los sentidos— y el tacto del cabello. El contacto descrito entre madre e hija forma parte de una actividad de cuidado, de expresión de cariño y de un ritual familiar.

⁴ Eunice Adorno refiere que en la comunidad Nuevo Ideal las mujeres solteras se reunían los martes. En el proyecto existen algunas imágenes que registran este momento.

⁵ Se puede distinguir el placer estético como el que se liga a la estética como disciplina de conocimiento que aborda primordialmente objetos que pueden ser vistos y escuchados. Mientras que el placer sensorial abarca lo correspondiente a los demás sentidos (gusto, olfato, tacto), en la cultura occidental se relegan de su incorporación al mundo del arte.

El placer al que hacen referencia la imagen y el texto es uno que se completa en sí mismo y que no tiene otra finalidad más que su propio ejercicio, se refiere a un placer sensorial, base de un componente erótico.⁶ Pero no se habla aquí del erotismo desde una perspectiva hegemónica —heteronormada— que se centra en el deseo sexual como punto álgido, como cúspide que promete el desenlace, el alivio a través de la vivencia carnal de la sexualidad humana. Las imágenes del *statu quo* punzan, muestran, señalan o insinúan un mapa erógeno, dan a entender la apertura sexual y, en su punto más extremo, la disposición de los cuerpos a ser utilizados para el placer propio. Imágenes implícitas y explícitas danzan en una ronda que gira en torno al deseo sexual.

Eunice Adorno crea en la serie *Las mujeres flores* atmósferas que enmarcan diferentes momentos: existen imágenes de extremada calidez, cercanía y dulzura, y otras en donde está presente una frialdad impersonal. Pero todas las mujeres están enmarcadas en la intimidad como un telón de fondo, o un contexto inherente a ellas. Aunque en la mayoría de las imágenes podemos ver que las mujeres aparecen solas o con sus parejas, lo recurrente es verlas acompañadas de otras mujeres.

En las imágenes del proyecto vemos el tránsito o el contraste entre la intimidad y la lejanía. Intimidad no meramente en el sentido del espacio doméstico, sino con hacer común la emoción, el pensamiento o la vivencia. La intimidad entendida como un espacio común; un límite que recibe amable a unos cuantos, y excluye a otros; que combina la confianza con el trato amoroso.

Ese tránsito también fue experimentado por la autora durante el proceso de creación. Ella indica que no hubo ningún saludo la primera vez que estuvo en contacto con mujeres de la comunidad que serían las protagonistas del proyecto, simplemente miradas que causaron una fuerte impresión y curiosidad. Las primeras imágenes del proyecto muestran las casas donde habitan estas mujeres, los espacios exteriores y, más adelante, los espacios interiores y los momentos íntimos.

La intimidad se puede dar en diferentes contextos: forma parte de lo que se espera de una relación amorosa, de la convivencia familiar y de una profunda amistad. La intimidad prospera en relaciones que se dan cara a cara, donde es posible tener un espacio seguro de expresión y comunicación. Por lo general, se logra a través del tiempo, pero no necesariamente es un continuo, puede ser un chispazo fugaz que ocurre como aconteci-

⁶ Originariamente Eros era la representación antigua de un impulso humano que encarnaba dualidades y significados diversos. La disertación sobre el eros en *El Banquete* de Platón, a modo de ejemplo, señala una fuerza dialéctica que tiene la potencia de buscar siempre lo que le hace falta, de unir aspectos disímiles como el alma y el cuerpo, idea y materia.

miento único en circunstancias inusuales, que desobedece a la lógica de lo privado y lo público.

La amistad femenina se ha visto amenazada por contextos sociales desde tiempos antiguos, siempre bajo la sospecha masculina. La ensayista Silvia Federici (2004) indica al respecto:

La caza de brujas amplificó las tendencias sociales contemporáneas [...] existe una continuidad inconfundible entre las prácticas que constituían el objeto de la caza de brujas y las que estaban prohibidas por la nueva legislación introducida durante esos mismos años con el fin de regular la vida familiar y las relaciones de género y de propiedad [...] las amistades femeninas se convirtieron en objeto de sospecha; denunciadas desde el púlpito como una subversión de la alianza entre marido y mujer, de la misma manera que las relaciones entre mujeres fueron demonizadas entre sí como por cómplices del crimen (p. 256).

La autora explica en su tratado cómo las figuras de sospecha primordial del modelo capitalista han sido dos: el marginado social y la mujer. En un contexto donde el poder político deseaba el aumento de población, las alianzas entre mujeres suponían una amenaza en tanto que, por medio de ellas, lograban transmitirse conocimientos que se oponían a las regulaciones sexuales y sociales que pretendía imponer la iglesia a la población. La mera existencia de los lazos de amistad femenina era vista anteriormente como una contravención al matrimonio y la familia. Esto debido, entre otras razones, a que las mujeres poseían y compartían entre ellas remedios para control natal y aborto que fueron criminalizados.

La existencia de vínculos profundos de amistad entre mujeres y el testimonio de gestos de ternura y cariño entre ellas, en el contexto de sociedades tradicionales, es un acontecimiento potencialmente desestabilizador.

La erótica⁷ de la amistad —especialmente entre mujeres— promete cuidado, busca el bienestar de quien se ama, se basa en el cariño y la intimidad y pretende deshacerse de la escisión entre sujeto y objeto de deseo, para reconocer a la alteridad siempre como sujeto. Esto implica reconocer la plena autonomía de la alteridad y, como sugiere la dramaturga Sofía Guggiari, “reproduce la posibilidad de la felicidad al reconocernos como dignas de amor” (Guggiari, 2021).

⁷ Hablo de una erótica filial, acertadamente representada por Platón en *Fedro*, en el que Sócrates —entusiasmado por el enamoramiento que siente— explica que el alma, al contemplar el rostro de quienes amamos, recobra por un instante su gracia originaria.

Conclusiones

El cabello, en analogía con el papel primordial en el mito de Ariadna, funciona como la clave de escape del laberinto oscuro en el que el minotauro acecha. La mitología de Ariadna, el Minotauro y Teseo alude a cómo dos polos de la dimensión humana hacen una lucha en cada uno de nosotros. El hilo de Ariadna es el punto de conexión posible entre intuición y razón, entre instinto y civilidad, espacio exterior y espacio interior.

Las imágenes de Eunice Adorno se valen de un recurso estético para mostrar un juego de espejo en los que se ve reflejada nuestra propia mirada. Al mirar las imágenes nos volvemos esas mujeres que de alguna manera pueden elegir cómo quieren ser miradas. Este retrato representa una colectividad en el foco de su atención, el cuerpo o más bien los cuerpos que son representados en una lógica de una mirada emancipadora, donde la rebeldía anuncia un cuerpo revolucionario.

Cada hilo de la cabellera femenina implica una posibilidad de salir del laberinto, una promesa de reconciliación de opuestos y de apropiación de libertad.

El proyecto *Las mujeres flores* de Eunice Adorno muestra diferentes momentos de mujeres inmersas en su comunidad, busca las similitudes y diferencias del modo de vida de quien mira. En un momento donde recientemente la mujer comienza a ser parte de la vida política, del espacio público, conviene reconsiderar qué significa dicho espacio o de qué manera puede convertirse en un espacio resignificado.

El cabello se antoja desde el análisis de las imágenes como un remate estético, punto culminante de gran atención y atributo de belleza, imagen de libertad y recato, territorio liminal apropiado por lo femenino.

El proyecto fotográfico remite a la promesa revolucionaria de la amistad femenina, en el contexto de la adversidad, de la violencia de tantos años y de tantos lugares. En las imágenes de la serie atestiguamos la amistad en la que puede palpase premonitoriamente algún tiempo de libertad para nosotras.

Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chevalier, J. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Queimada gráficas.
- Guggiari, S. (2021). *Erótica de la amistad: Un análisis de la alianza lógica, ética y política del vínculo*. Agencia Paco Urondo. Recuperado de <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/erotica-de-la-amistad-un-analisis-de-la-alianza-logica-etica-y-politica-del-vinculo>
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, Arte y Ciencia*. Ciudad de México: Editorial Planeta.
- Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia: Feminismo, feminidad e historia*. Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, N. (2007). *Críticas de la Memoria (1990-2010)*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Rosuche, R. (2013). *La vida en rosa. Página 12 diario*, 2013. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7791-2013-01-25.html>.